



INSTITUTIONEN FÖR KULTURVETENSKAPER

“DET FINNS SÅ MYCKET GAMMALT MÖG”

En intervjustudie av sopraners arbetsverklighet i operakören

Karin Fjellander

Uppsats/Examensarbete:	Kandidatuppsats, 15 hp
Program och/eller kurs:	Genusvetenskap, fördjupningskurs
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Ht/2019
Handledare:	Elin Lundsten
Examinator:	Juan Velasquez

Abstract

Uppsats/Examensarbete:	Kandidatuppsats, 15 hp
Program och/eller kurs:	Genusvetenskap, fördjupningskurs
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	Ht/2019
Handledare:	Elin Lundsten
Examinator:	Juan Velasquez
Nyckelord:	Opera, operakör, sopran, röstfack, performativitet, arbetsplats, jämlikhet

This thesis aims to examine performative aspects within Fach/voice types using interviews with three sopranos as source material.

My goal is to understand how these aspects affect the work in an opera chorus. I have focused on each voice part's role in the chorus to reflect on how opera traditions and the opera industry contribute to inequality in the opera chorus.

I conclude that the Fach/voice part affects the sopranos in the chorus in multiple ways. Opera traditions and the opera industry contribute to inequality for the sopranos in the opera chorus in a range of ways, for example fewer opportunities for performing small roles in opera productions compared with tenors and basses.

Keywords: opera, opera chorus, soprano, Fach, performativity, workplace, equality

Förord

Det är många människor som på olika sätt bidragit till att göra den här uppsatsen möjlig, och de förtjänar att uppmärksammas!

Först och främst vill jag rikta ett stort tack till mina informanter. Den här uppsatsen hade inte varit möjlig att skriva om inte ni så generöst delat med er av era erfarenheter och tankar. Tack också Elin Lundsten, min handledare som bidragit med värdefull input och inspirerande samtal och stöttat mig i processen.

Tack Emil, Dorothea, Gabriel och Ester för kost, logi och lån av cykel i samband med mina intervjuer, och tack Roma och Dan för språkhjälp. Det är guld värt med vänner som ni!

Och slutligen, tack alla som bidragit med uppslag: tankar om och erfarenheter av hur det är att vara operasångare, både rent allmänt och mer specifikt i operakören. Tack alla ni som som, medvetet eller omedvetet, hjälpt mig att se operabranschen med nya ögon och hjälpt mig att våga tänka utanför boxen. Här vill jag rikta ett särskilt tack till Sara Wilén, inte bara för ett intressant samtal utan också för gästfrihet och fika! Tack Helena Mering för input och pepp, samt för hjälp med feedback på mina intervjufrågor. Och tack till mina fina kollegor på operahuset runt om i Norden som jag delat loge med genom åren för att jag har fått dela livet en stund med er - förhoppningsvis får vi göra det snart igen!

Innehållsförteckning

Inledning och tidigare forskning	1
Min bakgrund	1
Tidigare forskning med genusperspektiv inom opera	1
Mitt yrkesliv som operasångerska ur ett genusperspektiv	3
Genusaspekter på musikalisk och scenisk praktik	4
Operahuset som arbetsplats	5
Arbetsplatsen operakören	7
Herrkör och damkör - om kön	8
Sopran, alt, tenor och bas - om röstfack/stämman	8
Syfte, teoretiska perspektiv och metod	12
Vad jag vill med min uppsats	12
Teoretiska perspektiv	13
Hur jag har gått till väga	14
Frågeställningar	16
Analys	17
Analysens upplägg	17
Arbetsplatsen operakören - att vara anställd i sopranstämman	17
Att se sitt yrkesval som ett kall	19
Betydelsen av röstfack/stämman	20
Jämlikhet i operakören	26
Sammanfattning och slutdiskussion	30
Som man frågar får man svar - eller?	30
Vad jag vill med min uppsats 2.0	31
Och nu - revolution?	32
Referenslista	35
Baksida	39

Inledning och tidigare forskning

Min bakgrund

2006 började jag operaprogrammet på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet, och tre år senare hade jag skrivit min första kandidatuppsats och kunde ta examen. In i yrkeslivet som operasångerska bar jag med mig en passion för tonerna, orden, de stora känslorna och magin på operascenen, men jag behövde också hantera en bransch och en tradition där jag upplevde att jag inte passade in. Sånär i efterhand ser jag tydligt att det hade mycket med mitt yrke att göra att jag 2014 började studera genusvetenskap. Jag bar på känslor som indikerade orättvisa, orimlighet och snävhet som jag helt plötsligt fick hjälp att verbalisera; det fanns människor som hade forskat på det här! Det fanns teorier, tankesätt och beforskade strukturer som förklarade varför det kändes som om det var mig det var fel på, när det egentligen inte alls hade med mig att göra. Genusvetenskapen gav mig mod att drömma om en förändrad operabransch.

När det nu är dags för mig att skriva kandidatuppsats i genusvetenskap vill jag använda den kunskap genusvetenskapen gett mig för att undersöka den bransch jag verkar i. Jag vill nå kunskap om vad som påverkar hur operabranschen fungerar och undersöka om mina känslor av orättvisa och orimlighet har motsvarigheter hos andra operasångare.

Tidigare forskning med genusperspektiv inom opera

Den operaforskning med genusperspektiv som finns sedan tidigare är begränsad. I inledningen av kapitlet "Gender" i "The Oxford Handbook of Opera" (Greenwald, 2014) gör Alexandra Wilson en genomgång av feministisk operaforskning. Med utgångspunkt i Catherine Cléments bok "Opera, or the Undoing of Women" (Clément, 1989) går Wilson igenom forskning som berör kvinnans roll i operalitteraturen, föreställningar om kön och sexualitet kopplat till opera, företeelserna byxroller¹ och kastrater² samt maskulinitet på operascenen. Större delen av kapitlet upptas dock av en utvidgad diskussion om könande av själva konstformen opera i sig: ses

¹ En manlig roll som spelas av en kvinna.

² En manlig sångare, som kastrerats som barn för att förhindra målbrottet. Resultatet är en sångare med en mans lungvolym och en pojkes röst.

operakonsten som en feminin eller en maskulin konstform, och varför är det så? Även Heather Hadlock utgår från Clément (1989) i kapitlet “Opera and gender studies” i “The Cambridge Companion to Opera Studies” (Till, 2012, s. 257–275). Hadlocks genomgång av opera ur ett genusvetenskapligt perspektiv följer i stort samma källor som Wilson, men Hadlocks tonvikt ligger på en genomgång av forskning på hur genus musikaliskt och dramaturgiskt har skapats på scenen i operahistoriens olika faser.

Innehållet i Wilson och Hadlocks översikter och den genusvetenskapliga operaforskning jag har hittat utöver det behandlar alltså operan som konstform, särskilda operaverk eller roller i dessa verk, specifika utövare eller genusvetenskapligt intressanta fenomen inom operan som byxroller och kastrater. Hadlock konstaterar att “With a few exceptions, the study of gender and sexuality in opera continues to mean the study of female roles, images and performers” (Till, 2012, s. 269). Utifrån de källor jag har haft tillgång till kan även jag konstatera att den genusvetenskapliga forskning som bedrivits inom konstformen opera är begränsad. Jag vill se en genusvetenskaplig operaforskning som går längre, och omfattar alla perspektiv av opera som konstform, en forskning som inte stannar på scenen, utan även tar sig bakom.

Även om jag saknar den sortens teoretisk genusvetenskaplig eller feministisk forskning med fokus på opera, har det under de senaste åren i Sverige gjorts konstnärlig forskning som ifrågasätter, problematiserar och undersöker föreställningar av genus inom opera. Jag har valt att närmare redogöra för den forskningen senare i min uppsats under rubriken “Genusaspekter på musikalisk och scenisk praktik”. Redan nu vill jag dock kommentera att det utövarperspektiv som den konstnärliga forskningen innebär är ett annat än mitt forskarperspektiv i den här uppsatsen, som i någon mening måste komma utifrån. Forskarrollen på en konstnärlig fakultet utgår från ett aktivt deltagande/utövande snarare än ett utifrån kommande observerande/lyssnande förhållningssätt, vilket påverkar vilken sorts resultat det går att komma fram till.

Mitt yrkesliv som operasångerska ur ett genusperspektiv

Redan under min operautbildning fick jag vid ett flertal tillfällen höra åsikter om mig som person, det jag sjöng och hur jag ville gestalta det sjungna som jag har svårt att tänka mig att undervisande lärare på en annan yrkesinriktad universitetsutbildning - eller för all del mer eller mindre ledande personer inom en annan yrkesbransch - hade kommit undan med. Så har det fortsatt under mina yrkesverksamma år. En sångpedagog jag mötte under min kandidatutbildning upplyste mig till exempel under mitt andra år om att jag skulle ha lättare att få jobb efter utbildningen om jag sminkade mig lite mer, släppte ut mitt då för tiden långa hår lite oftare och klädde mig lite mer urringat. När jag vid ett annat tillfälle redogjorde för min tolkning av en aria³ för en dirigent fick jag veta att "No, no, not like that, women don't get angry. She has to be sweet!", och jag har upprepade gånger fått höra vad jag får och inte får sjunga. Jag har upprepade gånger blivit tillsagd vilka arior och sånger som bara män får sjunga (och alltså inte jag), och vilken repertoar jag borde hålla mig till i stället. I samband med auditionträning⁴ för mig och mina kvinnliga kollegor har vissa gånger mer energi lagts vid att uppmuntra ett stereotypt kvinnligt utseende - att alltid ha kjol/klänning, gärna med en lagom urringning, rätt höjd på klackar, och frågor om hår och smink - än hur jag skapar förutsättningar för att presentera mig själv som artist och min röst på ett bra sätt som representerar mig. Alla kollegor jag har pratat med, oavsett kön, har liknande historier om hur de på olika sätt ska formas till att passa in i yrket operasångare.

Under de senaste åren har det ändå hänt saker i branschen i stort och med mig själv som artist som visar på ett ifrågasättande av de normerna. Den så kallade operasexism-debatten våren 2012 (som det går att läsa mer om på Expressen Kultur, 2012) och #metoo med operasångerskornas uppror #visjungerut hösten 2017 (Dagens Nyheter Kultur, 2017) har synliggjort erfarenheter och format åtminstone den svenska operabranschen till att bli mer medveten om genusfrågor och

³ De solosånger som förekommer i operor kallas arior. De går även att sjunga som fristående sånger, till exempel på en konsert.

⁴ Auditions är det vanligaste sättet att söka jobb på inom operabranschen. Auditionträning (eller mock auditions) är vanligt under en sångares utbildning, då hen får träna på auditionsituationen - att komma in och presentera sig, sjunga en aria eller två, kanske svara på några frågor från juryn och sedan gå ut igen.

-problematik. Självt har jag successivt fått lära mig att ifrågasätta, skala av och forma om de delar av operabranschen som har mer med tradition och normer än med konstutövande att göra. Som ett led i detta driver jag numera operakompaniet Pop Up-Operan ("popupoperan.se", u.å.) som vill förnya operakonsten form- och innehållsmässigt. Hösten 2018 projektledde jag föreställningen "Ocarinavaginan - Mozarts Trollflöjten som du aldrig tidigare sett den", där vi bytte kön på samtliga roller och lekte med stereotypa föreställningar av genus. Jag spelade också en av rollerna, Pamina, vars sångparti ursprungligen är skriven för tenor⁵ (Föreställningen blev bland annat uppmärksammasad med ett inslag i Kulturnytt i P1 (2018), för den som vill veta mer om tankarna bakom uppsättningen).

Genusaspekter på musikalisk och scenisk praktik

Det finns även forskning som på olika sätt behandlar genusaspekter av den musikaliska och sceniska praktiken, även om den inte alltid skett inom akademiens väggar. När jag gick min kandidatutbildning i opera på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet pågick projektet "Att gestalta kön: Berättelser om scenkonst, makt och medvetna val på Sveriges högskoleutbildningar för skådespelare, musikalartister och mimare" (Edemo & Engvoll, 2009). Projektet Att gestalta kön kom till efter diskussioner med studenter på skådespelarutbildningen som menade att kvinnor och män fick olika utbildning fast de gick i samma klass (Olofsson, 2012, s. 14). Efter att jag avslutat min utbildning 2009 genomförde Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet det efterföljande projektet "Musik och genus", där operautbildningen inkluderades (Olofsson, 2012). Jag har alltså inte varit delaktig i något av projekten, men har tagit del av resultaten i de båda projektrapporterna. Vid en jämförelse av forskningsrapporterna går det att se en skillnad i upplevelse av genus i förhållande till musiken respektive scenen. Hur genus gestaltas på scenen framstår som en mer konkret process än hur genus gestaltas musikaliskt.

Susan McClary anses ha introducerat genusbegreppet inom musikvetenskapen. I "Feminine endings: music, gender, and sexuality" redogör McClary för hur musik könas genom

⁵ Tenor är ett av operans röstfack, vanligen en hög mansröst. Jag förklarar närmare kring röstfack och stämmor under rubriken "Sopran, alt, tenor och bas - om röstfack/stämman".

sammansättningen av sina beståndsdelar: hur musikens rytm, tonalitet, harmoni, orkestrering, etc. gör att den tolkas som maskulin eller feminin (2002). Jag skulle vilja tillägga den utövande sångarens perspektiv: att även hur musiken tolkas och framförs bidrar till hur musiken könas.

Exempel på hur genus skapas i den sceniska praktiken finns bland annat i “Större än så här: tankar för en genusnyfiken gestaltning” (Elf Karlén, 2008), en rapportbok om ett undersökande sceniskt arbete som vill inspirera till en större medvetenhet om hur de val som görs i den sceniska processen på olika sätt konstruerar kön. Även om den sceniska processen inom teater och opera skiljer sig åt (operan har till exempel, som genomkomponerad konstform, ett annat förhållande till tid än teatern) visar Elf Karlén på värdefulla förhållningssätt i den sceniska praktiken.

Här blir det också relevant att återkomma till den konstnärliga forskningen som jag tidigare nämnt i kapitlet “Tidigare forskning med genusperspektiv inom opera”. Jag vill särskilt nämna Johanna Garpes konstnärliga utvecklingsarbete “Normkritik, genus och opera” (Stockholms konstnärliga högskola, 2014), ett musikdramatiskt sceniskt arbete där traditionell operarepertoar gestaltas och undersökts utifrån en uttalad normkritisk läsning med fokus på parametrarna genus och ålder, Sara Wiléns doktorsavhandling “Singing in Action: An inquiry into the creative working processes and practices of classical and contemporary vocal improvisation” (Wilén, 2017) som utforskar performativa perspektiv på klassisk och nutida vokalimprovisation och doktorandprojektet “Släpp sångarna loss! Genus och normer i opera” av Tove Dahlberg, som planeras vara klart 2022 (Stockholms konstnärliga högskola, 2019).

Operahuset som arbetsplats

En av de saker jag har reflekterat över när jag gått igenom den tidigare forskningen med genusperspektiv inom opera är att den i stort sett uteslutande håller sig *på* scenen. När det nu är dags för mig att skriva kandidatuppsats i genusvetenskap vill jag gå *bakom* scenen och lyfta perspektivet att operahuset är en arbetsplats: med arbetstagare, fackförbund, arbetsmiljö- och diskrimineringslagstiftning, kafferaster och vabbande småbarnsföräldrar. Det som händer på

scenen är nog så viktig, men det tillkommer i en ömsesidigt påverkan av det som händer bakom. Eftersom jag själv är sångare är det sångares arbetsverklighet jag vill studera.

Jag har inte hittat någon tidigare forskning som berör operahuset (eller för den delen scenkonsthuset) som arbetsplats. Det stämmer överens med min erfarenhet som verksam kulturarbetare: det är inte många som vill bryta scenens magi, och konstatera att de som uppträder där inte bara är artister, utan också vanliga anställda. Jag vill forska i vad som påverkar en sångares arbetsvardag och vilken sorts arbetsuppgifter arbetstagaren får - och inte får - göra utifrån dessa faktorer. Jag vill alltså inte fokusera på det konstnärliga, utan på de yrkesmässiga förutsättningar som skapas (inte minst på grund av det konstnärliga). På vilket sätt påverkar operatraditionen och olika branschnormer arbetsmiljön och jämlikhetsarbetet på arbetsplatsen, och på vilka sätt förhåller sig de utövande sångarna till det?

Det görs återkommande rapporter inom scenområdet som påvisar att operahuset är långt ifrån jämställt utifrån olika sätt att räkna huvuden, det vill säga föra statistik på hur många män respektive kvinnor som är anställda på olika positioner i operahuset, och hur många män respektive kvinnor som är konstnärliga upphovspersoner. Exempel på det är KVASts (Kvinnlig Anhopning av Svenska Tonsättare) uppställning av vilka verk som spelas utifrån kompositörens kön (KVASt, 2019). I rapporten håller sig de verk de fem svenska operainstitutionerna framförde under säsongen 18/19 i spannet mellan att 0,2% av de framförda verken är komponerade av kvinnor (Malmö Opera) och 7% dito (Norrlandsoperan). Svensk Teaterunions rapport "På spaning efter jämställdhet i scenkonsten" redogör för statistik utifrån kön inom operahusets alla yrkesgrupper, och konstaterar att operahuset hamnar på "den absoluta jumboplaceringen när det kommer till jämställdhet" inom svensk scenkonst samt att "operan framstår som en värld reserverad för män" (Hermele, 2008, s. 21). Den sortens rapporter är förstås värdefulla för att förstå operahuset ur ett jämställdhetsperspektiv, men jag vill nå bortom det.

Arbetsplatsen operakören

Under det dryga decennium jag har frilansat som operasångerska har jag återkommande arbetat i olika operakörer i Norden. Under min utbildning låg fokus på att utbilda oss till solister. Det var lätt att få intrycket av att koristerna⁶ var någon sorts b-lag, sångarna som ”blev över” för att de inte ”var tillräckligt bra”. De operakorister jag arbetat med är tvärtom välutbildade och erfarna artister, med ett brett kunnande, såväl musikaliskt som sceniskt. Många har en solistkarriär som frilansare bakom sig, men har valt operakören eftersom den i praktiken är det enda sättet för en sångare att få fast anställning i dagsläget. Andra tycker att det är skönt med gemenskapen i gruppen och uppskattar att prestationskraven snarare ligger på gruppnivå än individuellt.

Fackligt organiserar sig koristerna i Sveriges operakörer inom Symf - Sveriges Yrkesmusikerförbund, medan solisterna organiseras inom Teaterförbundet för scen och film. Rent fackligt organiseras alltså koristerna som musiker i samma förbund som till exempel Sveriges professionella orkestrar, och inte tillsammans med skådespelare, dansare, cirkusartister, maskörer, teknisk scenpersonal och andra teaterarbetare. Orsakerna till detta har att göra med hur fackförbunden en gång bildades och deras utveckling sedan dess, men jag har många gånger funderat över varför den uppdelningen upprätthålls - och hur den bidrar till synen på operakoristerna.

Även i mitt sökande efter tidigare forskning har jag slagits av operakoristens osynlighet. Jag har hittat en artikel om prestationsångest hos operakorister (Kenny, Davis, & Oates, 2004), men i övrigt är den forskning jag hittar om operasångare uteslutande om solister och om solistroller. Det är precis som om operasångaren slutar vara intressant när hen får anställning i operakören. Detta trots att majoriteten av operahusets anställda sångare är korister, de fast anställda sångarna i kören är på de svenska operahusen mångdubbelt fler än de fast anställda solisterna. Jag vill med min uppsats bidra till att synliggöra operakoristen både som individ och som en del av ett kollektiv.

⁶ Korist är benämningen på körmedlemmarna i operakören.

Herrkör och damkör - om kön

Operakören delas in i herrkör och damkör - vilket är könade begrepp. Jag kommer senare i min uppsats visa på att den indelningen i kön utifrån sångröst inte är helt självklar, men kommer ändå i min uppsats att använda begreppen herrkör och damkör (mina informanter pratar även om ”herrar” och ”damer” när de pratar om sina kollegor), eftersom det är det som är de vedertagna begreppen på körens indelning.

Ur ett genusperspektiv är operakören en speciell arbetsplats. Det är 50/50 män och kvinnor anställda, med samma arbetsbeskrivning - att sjunga operakör i operahusets produktioner - men i praktiken får män och kvinnor - herrkör och damkör - återkommande utföra olika uppgifter såväl sceniskt som musikaliskt. Om en ska generalisera får herrkören oftare sjunga rytmiskt och visa på scenisk aktion, medan damkören sjunger ”vackert”, långsamt och sätter stämningen (med undantag om de är häxor - då kan det vara både rytmiskt och snabbt). Dam- och herrkör tilldelas också olika roller i det sceniska arbetet enligt stereotypa föreställningar om kön. För att generalisera: förekommer det prostituerade på scenen är det damkören som får spela dem, och förekommer det soldater är det herrkörens uppgift. Min erfarenhet är alltså att det konstnärliga arbetet i operakören inte är jämlikt utifrån kön - men går det att påvisa?

Sopran, alt, tenor och bas - om röstfack/stämma

Min initiala tanke med den här uppsatsen var alltså att forska på operakören som arbetsplats utifrån kön, och titta på skillnader mellan herrkör och damkör. Med tiden har jag dock insett att det, när det gäller sångare, finns ytterligare en indelning som behöver belysas, närmare bestämt den klassiskt skolade sångrösten.

Den klassiskt skolade sångrösten brukar delas in i olika kategorier. Inom operabranschen brukar dessa kategorier benämnas röstfack. Vilka och hur många röstfacken är samt hur de indelas är ingen exakt vetenskap, utan varierar efter tycke och smak, mellan olika länders operatraditioner och över tid. Jag skulle säga att grundindelningen inom opera består av sex stycken röstfack

indelade efter det tonomfång rösten klingar bäst i: sopran, mezzosopran, alt, tenor, baryton och bas. Utifrån faktorer som klangfärg, sångtekniska specialiteter och röststyrka finns det sedan ett otal underkategorier som till exempel lyrisk koloratursopran, spintotenor och basbaryton. I Rudolf Kloibers (m. fl.) "Handbuch der Oper" (Kloiber, Konold, & Maschka, 2011) finns en av de mest vedertagna indelningarna i röstfack. Kloiber räknar upp och beskriver hela 25 olika röstfack, och ägnar över 15 sidor med dubbla spalter åt listor med lämpliga roller utifrån röstfack. I operakören däremot delas sångarna in i fyra stämmor: sopran, alt, tenor och bas, där sopraner och altar tillhör damkören och tenorer och basar tillhör herrkören. I samma stämma i operakören kan det således finnas sångare som tillhör olika röstfack när det kommer till den solistiska repertoaren. I min uppsats kommer jag att använda både begreppet röstfack (som främst rör det solistiska) och begreppet stämma (som avser indelningen i kören), men även generalisera ihop dem till röstfack/stämma, när det som ska belysas är relevant för båda indelningarna.

Både röstfack och körstämmor är starkt kopplade till kön. I sin doktorsavhandling "Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization" kallar Sandra Cotton okommenterat sopran, mezzosopran och alt "female voice classifications" (2007, s. 12). Ett annat exempel är utannonseringen av en körtjänst på Göteborgsoperan, tjänsten gäller en stämma (tenor) och inte ett kön, men tjänstgöringen sker i herrkören (GöteborgsOperan, 2019). Sopraner, mezzosopraner och altar förutsätts alltså vara röstfack/stämmor för kvinnor, medan tenorer, barytoner och basar är män. Solistiskt finns det dock undantag, exempelvis den norska mezzosopranen Adrian Angelico (Esbjörnsson, 2018), som alltså är en man med ett "kvinnligt" röstfack och den amerikanska barytonen Lucia Lucas ("LuciaLucas.de", u.å.), som är en kvinna med ett "manligt" röstfack.⁷

Det är lätt att förledas att tro att röstfack/stämma bara handlar om vilka toner sångaren kan sjunga, samt vilken sorts klang hens sångröst har. Det är dock inte så enkelt. Förutom

⁷ Som kuriosum när det kommer till röstfack/stämma och kön kan också nämnas att även om sopraner och altar numera ses som röstfack för kvinnor, är ursprunget till indelningen hämtade från en tid då bara män sjöng i kör, och både sopraner och altar var pojkar. På engelska har benämningarna soprano och alto än idag kvar sin maskulina o-ändelse från originalets italienska.

föreställningar om kön rymmer röstfack/stämman även föreställningar om kropp, personlighet, temperament, ansiktsdrag, rolltyper, sångsätt och vilken sorts sånger och operaroller som passar. För att hitta sätt att problematisera föreställningar om röstfack/stämman har jag utan framgång letat efter forskning där kategorierna röstfack/stämman tillskrivs performativitet. Genom att undersöka hur röstfack/stämman skapas genom kulturella och sociala konstruktioner tänker jag att det går att komma åt och diskutera de kopplingar som görs mellan till exempel kön och röstfack/stämman. Precis som kön har röstfack/stämman att göra med biologi, men även med sociala, kulturella och konstnärliga faktorer, andra människors uppfattning (om än audiellt snarare än visuellt) och, vill jag också tillägga, sångarens egen upplevelse. Som operasångare förväntas en anpassa sig till systemet, och "bli" sitt röstfack i alla dess aspekter. Genom att tillskriva röstfack/stämman performativitet går det att visa på en större frihet för den sångare som, liksom jag, upplever att hen inte passar in. För att låna begrepp och prefix från genusforskningen: Går det i så fall att bland operasångare påvisa röstfacksdysfori? Finns det så att säga cis-röster (alltså sångare vars biologiska, sociala, kulturella och upplevda röstfack/stämman stämmer överens) och trans-röster (ej att förväxla med transpersoner som är sångare) inom operagenren?

I sin doktorsavhandling "The effects of the perception of voice type on the practice and pedagogy of singing opera" berör Hope Elizabeth Koehler de sociala aspekterna av röstfack/stämman. Koehler vill genom sin avhandling "understand and define the social implications of possessing a particular voice type in the world of opera. These implications include preconceptions about age, body size and shape, as well as vocal color and literature" (Koehler, 2004, s. 2). Trots att förhållandet mellan röstfack/stämman och kön inte problematiseras, finner jag det väldigt intressant att Koehler i sitt forskning vill synliggöra fler perspektiv av röstfack/stämman. Koehlers slutsatser handlar dock mer om brister i förhållandet mellan de som utbildar operasångare och de som anställer operasångare, än hur de sociala aspekterna av röstfack/stämman påverkar den enskilde sångaren.

Felix Andrew Graham för ett utvecklat resonemang om både “Gender identity” och “Vocal identity”, i sin doktorsavhandling “Singing while Female: A Narrative Study on Gender, Identity & Experience of Female Voice in Cis, Transmasculine & Non-binary Singers”. Graham teoretiserar dock inte närmare förhållandet mellan de två, och problematiserar inte kategoriseringar i röstfack/stämman, men i intervjumaterialet finns åtskilliga reflektioner kring hur röstfack/stämman förhåller sig till uppfattningar om kön och genus, personlighetsdrag och identitet. Graham sammanfattar kopplingen mellan genusidentitet och röstidentitet såhär: “In short, it seems as though a singer’s voice must also fit the societal standards of gender-congruence” (Graham, 2019, s. 199). Utifrån mitt resonemang om performativitet när det gäller röstfack/stämman vill jag snurra den sammanfattningen ett varv till - att det inte handlar om sångarens röst i sig, utan att det är det röstfack/stämman rösten tilldelas som förväntas stämman med både biologiska, sociala och kulturella aspekter på kön.

Den enda forskare jag hittat som skriver om performativa aspekter av röstfack/stämman är Sara Wilén, som i ett sidoresonemang till sitt utforskande av operaimprovisation är inne på samma tanke som jag. Wilén skriver: “If we were to turn the roles over in opera repertoire, would we then see the voice Fächer and power relations between men and women that we may consider as natural, as constructed relations or discourses instead?” (Wilén, 2017, s. 222).

Syfte, teoretiska perspektiv och metod

Vad jag vill med min uppsats

I min kandidatuppsats vill jag alltså studera operakören som arbetsplats, med utgångspunkt i kategoriseringen röstfack/stämma. För att hitta sätt att studera jämlikhet utifrån röstfack/stämma har jag inspirerats av jämställdhetsforskning på svenska arbetsplatser. Lisa Ringblom skriver i sin doktorsavhandling "Utmanad ordning? En studie av kön och jämställdhetsarbete i den svenska gruvindustrins arbetsorganisationer": "Med utgångspunkt i feministiska teorier förstås kön som ett görande och organisatoriska strukturer, processer och praktiker som konstituerande för sociala maktordningar i gruvans arbetsorganisationer." (2019, s. 4). Jag vill undersöka vad som händer om kön byts ut mot röstfack/stämma och den konstnärliga delen av arbetet adderas i citatet ovan. För att låna Ringbloms formulering vill jag således förstå röstfack/stämma som ett görande och organisatoriska/konstnärliga strukturer, processer och praktiker som konstituerande för sociala maktordningar i operahuset.

Mitt syfte med uppsatsen är alltså att undersöka och synliggöra performativiteten i kategoriseringen röstfack/stämma, och försöka förstå hur det påverkar arbetet i operakören. Jag vill också genom att fokusera på en enskild stämmas arbetssituation synliggöra hur operatradition och -bransch bidrar till ojämlikhet i operakören.

För att kunna göra det inom ramen för en kandidatuppsats har jag varit tvungen att begränsa mig. Till en början ville jag intervjua korister ur operakörens alla fyra stämmor, för att kunna jämföra erfarenheterna mellan stämgrupperna. Men eftersom jag vill kunna påvisa kunskap på (stäm)gruppnivå snarare än på individnivå och på grund av uppsatsens begränsade omfattning som påverkar hur många intervjuer jag har tid att göra, har jag valt att fokusera på sopranstämman. Jag tror det spelar in att jag själv är sopran när jag gjorde det valet, men det är egentligen mest en tillfällighet att det inte blev någon av de andra stämmorna.

Jag kommer genomföra min undersökning som en intervjustudie som jag sedan analyserar utifrån mina teoretiska perspektiv. Med det tillvägagångssättet kan jag nå kunskap om hur sopraner i operakören på olika sätt pratar om röstfack/stämman, och analysera hur de förhåller sig till operatradition och -bransch.

Frågeställningar

De frågeställningar jag vill svara på i min uppsats är:

- Hur beskriver sopraner i operakören sin position som arbetstagare i operahuset?
- Hur talar sopraner i operakören om hur deras röstfack/stämman påverkar arbetsvardagen?
- Vad påverkar jämlikheten för sopraner i operakören på deras arbetsplats?

Teoretiska perspektiv

Utifrån mitt sätt att tänka om röstfack/stämman i kapitlet "Sopran, alt, tenor och bas - om röstfack/stämman" vill jag i den här uppsatsen behandla röstfack/stämman som performativa kategoriseringar. När jag använder mig av begreppet performativitet tänker jag med Judith Butler. När Butler pratar om genus, beskriver hon hur det är performativt, en kulturell konstruktion snarare än ett biologiskt faktum. Genus är något som *görs*, men det finns inget subjekt som gör det. Genusidentiteten görs i stället "performativt genom just de "uttryck" som som sägs vara dess effekter" (Butler, 2007, s. 78). Det finns alltså inte något "handlande bakom handlandet", utan den som "handlar" konstrueras på olika sätt i och genom handlingen (Butler, 2007, s. 223).

I ett av förorden till "Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion" skriver Butler att:

Möjligheten att tillämpa performativitetsteorin även på rasrelationer har undersökts av ett flertal forskare. Här skulle jag inte bara vilja påpeka att antaganden om ras alltid accentuerar genusresonemangen på olika sätt som behöver tydliggöras, utan också att ras och genus inte bör behandlas som rätt och slätt analoga begrepp. Jag vill därför föreslå att vi inte i första hand frågar oss om det går att tillämpa performativitetsteorin också när det

gäller ras, utan istället intresserar oss för vad som händer med teorin när den inriktas på rasfrågor. (2007, s. 29)

Med det i bakhuvudet vill jag överföra Butlers tankar om kön och genus till kategoriseringen röstfack/stämman, för att se om och hur det går att påvisa performativitet i hur den klassiskt skolade sångrösten konstrueras. Givetvis är kön och röstfack/stämman inte heller några rätt och slätt analoga begrepp, men den komplicerade sammansättning av faktorer som röstfack/stämman består av inom operabranschen (och som jag kortfattat redogör för i kapitlet “Sopran, alt, tenor och bas - om röstfack/stämman”) gör ändå att jag dristar mig att göra en sån jämförelse. De många sätten som kön/genus och röstfack/stämman överlappar på tycker jag också inbjuder till detta.

Jag har också inspirerats av teorier om (o)jämställdhet och (o)jämlighet på arbetsplatsen. Joan Acker berör i antologin “Arbete: Intersektionella perspektiv” olika aspekter av ojämlighet i organisationer (Mulinari & Selberg, 2011). Jag vill ta hennes resonemang vidare i mitt undersökande av betydelsen av röstfack/stämman i operakören, framför allt hennes definitioner av ojämlighetens synlighet och ojämlighetens legitimitet.

Hur jag har gått till väga

För att få svar på mina funderingar har jag valt att använda mig av intervjuer. Jag har intervjuat tre korister som är fast anställda i operakören vid någon av de svenska operainstitutionerna sedan minst 5 år. Samtliga är anställda i sopranstämman och definierar sig själva som kvinnor. Jag har inte någon personlig vänskapsrelation med någon av dem sedan tidigare. Samtliga intervjuer är gjorda i december 2019.

I Sverige finns det tre fast anställda operakörer, på Kungliga Operan i Stockholm, Göteborgsoperan och Malmö Opera. Enligt deras respektive hemsidor⁸ arbetar det på Kungliga operan 54 korister (varav 14 sopraner), på Göteborgsoperan 46 korister (varav 12 sopraner) och på Malmö opera 36 korister (varav 9 sopraner). Urvalet fast anställda sopraner i operakör i

⁸ Uppgiften är hämtad 2020-01-07.

Sverige är således relativt begränsat. Eftersom mitt syfte med uppsatsen inte är att utvärdera någon enskild institution, utan snarare att undersöka hur det är att vara anställd i operakör i en vidare mening, har jag valt att inte berätta vilken/vilka institution/er/ mina informanter arbetar vid. Det är också ett etiskt val utifrån det begränsade underlaget - genom att göra så vill jag också värna mina informanters anonymitet.

För att kunna genomföra mina intervjuer på ett bra sätt har jag använt mig av Heléne Thomssons bok "Reflexiva intervjuer" (2010). Thomsson definierar reflexivt arbete som att "låta olika tankar krocka med varandra i en process där kunskap inte är något som finns utan något som skapas" (s. 38). Med ett reflexivt arbetssätt är det inte bara intressant vad som sägs, utan även hur och varför saker sägs som de gör (s. 149). Därför är även intervjuarens position viktig att synliggöra. Eftersom jag själv är en del av operabranschen och har arbetat mycket i operakör (om än inte som fast anställd) har det påverkat både mina intervjuer och hur jag analyserar dem. Mina informanter är medvetna om min position, och i de svar jag fått av dem är det bitvis mycket information som är underförstådd, ibland så mycket att svaren blir svårbegripliga för någon som inte har erfarenhet av arbetet i ett operahus. Å andra sidan gör min position att jag har möjlighet att göra en djupare analys av de svar jag fått än jag hade kunnat göra annars, och kan göra kopplingar som hade varit svåra att dra för någon utanför sammanhanget.

Min position som själv yrkesverksam i operabranschen betyder också (vilket säkert framgått så här långt in i uppsatsen) att jag har många egna tankar och åsikter om mitt ämne, och egen erfarenhet av det jag frågar om. Jag har, både under mina intervjuer och i analysarbetet försökt lägga bort så mycket som möjligt av mina egna teser, så att mina informanter får tala för sig själva. Men i upplägg och ämnesval, både av mina intervjuer och min analys, påverkar min förkunskap givetvis vilken kunskap jag frågar och letar efter och hur jag tolkar den.

Min utgångspunkt när jag förberett mina intervjuer har varit arbetsplatsrelaterad jämställdhets- och jämlikhetsforskning. Många av de frågor jag ställt är inspirerade av frågor som jag hittat i arbetsplatsundersökningar som fokuserar på kön, men jag har i stället ställt frågorna utifrån röstfack/stämman. Jag har till exempel frågat efter hur arbetet är upplagt, vilka i operakören som

har formell respektive informell makt och om det går att koppla till röstfack/stämman samt om/hur röstfack/stämman påverkar de sociala grupperingarna i operakören.

För att kunna hålla isär mina informanter i min analys har jag gett dem namn efter tre kända sopranroller: Tosca, Pamina och Mimì. De tre intervjuerna är utförda på koristens respektive arbetsplats, i huvudsak av praktiska skäl. Intervjuerna med Pamina och Mimì skedde ostört i ett avskilt rum, medan intervjun med Tosca är gjord i hennes loge. Den intervjun blir vid några tillfällen störd av operahusets kallningssystem⁹, och mot slutet av intervjun med Tosca kom en kollega hon delar loge med in och satte sig i rummet (utan att delta i samtalet). Jag upplevde dock inte att det störde Tosca nämnvärt i hur hon svarade.

⁹ Det interna högtalarsystem som finns på teatrar och operahus, som kallar de medverkande till föreställningar och repetitioner.

Analys

Analysens upplägg

Thomsson skriver i "Reflexiva intervjuer" (2010, s. 143) att analysarbetet startar så snart en börjar tänka på vad undersökningen ska handla om, och jag kan inte annat än instämma. Redan för flera månader sedan när jag bestämde mig för att det var dags att skriva kandidatuppsats och att jag ville forska på arbetet i operakör på något sätt, påbörjades en analytisk process som jag burit med mig sedan dess, och som nu har landat i skriven text. Processen har ändrat karaktär ett flertal gånger under tiden, och den kunskap jag fått från mina informanter har blivit svar på frågor som jag från början inte visste att jag skulle ställa.

Efter att jag genomfört intervjuerna har jag först lyssnat igenom inspelningarna av dem och gjort anteckningar för att få en uppfattning om deras disposition och tematik, och därefter transkriberat dem och gjort genomläsningar. När jag gjort min analys har jag funderat på hur jag ska göra min analys på bästa sätt för att både respektera mina informanters berättelser och samtidigt tänka själv. Hur lyfter jag bäst deras tankar - även de som kanske inte sägs rakt ut - och när är det snarare så att jag tänker åt dem?

Jag har valt att dela upp min analys i ett antal underrubriker nedan utifrån olika teman som kommit fram i intervjuerna, för att sedan utveckla mina tankar, funderingar och slutsatser i en avslutande diskussion i slutdelen.

Arbetsplatsen operakören - att vara anställd i sopranstämman

Samtliga mina informanter beskriver sitt arbete i operakören som ett ofritt, bundet yrke. De berättar att de inte har så mycket att säga till om, varken när det gäller planeringen av arbetet eller konstnärliga frågor. Tosca känner sig livegen, och beskriver hur hon känner att hennes arbetsgivare äger hennes tid. Pamina pratar om ett tråkigt, okreativt jobb med snäva ramar, där koristerna bitvis väntar ut arbetstiden, så att de får gå hem. Trots det ger de alla också uttryck för hur de älskar sitt arbete, de älskar att sjunga och att stå på scenen.

Mimi är väldigt tydlig med att hon vill bli sedd som individ, och inte som en del av ett kollektiv:

Alltså det finns ju ibland individer som tar på sig att representera någon form av ”vi”, vilket jag ibland kan känna är enormt provocerande, för att jag upplever att det där ”vi” måste man ha belägg för att gå in och prata om. Och det kommer upp hela tiden (...): “”vi” känner så” och “”vi” kan inte se monitorn” eller “”vi” kan inte se dirigenten”, “”vi” kan inte höra”. (...) Det är ju någonting som man kan utveckla mycket mer, att man innan man tar det ordet i munnen, verkligen har kollat upp att det är så, eller att man kan formulera sig: “jag upplever det så, och jag har också pratat med andra som upplever det så”. Men det är individer ibland som går in och tar det här ”vi” och upplever att de är självutnämnda representanter.

Även Pamina är inne på hur kören behandlas som kollektiv snarare än individer, och efterfrågar en mer nyanserad inställning:

Vi har så många chefer, så många som bestämmer över oss, liksom. Det är kormästaren¹⁰ som lägger grunden, och dirigent, regissör, koreograf och (regi)assistent sen under föreställningarna. Så det är många som ger oss input och alla har sin personliga agenda för hur de vill ha det. (...) Men vi efterfrågar alltid att “se oss inte som en klump, se oss som individer”. Att både sceniskt och musikaliskt faktiskt våga gå och säga till den personen som gjorde fel. Det är alltid mycket lättare att ställa sig inför en grupp och kritisera än att gå på en enskild person, för båda egentligen, men det gör också att det blir fel, eftersom det då blir de som egentligen inte behöver ändra på någonting som försöker förbättra eller förändra.

Tosca däremot betonar att hon älskar att göra saker tillsammans med andra. Hon säger att det är ett av skälen till att hon sökt sig till arbetet i operakören från första början.

¹⁰ Operakörens konstnärliga ledare. Ansvarar för att operakörens sångparti/er/ lärs in innan det slutgiltiga musikaliska ansvaret tas över av föreställningens/-arnas dirigent/er/.

På frågan om deras arbetsverklighet skiljer sig från de övriga stämmorna i kören svarar alla nekande. De anser att de har samma arbetsuppgifter och ansvar som de som tillhör de andra stämmorna i kören. Å andra sidan är det flera gånger under intervjuerna som de i förbifarten kommer in på att deras arbetsverklighet ändå skiljer sig åt mot andra stämmor i kören medan de svarar på andra frågor. Jag kommer att utveckla detta ytterligare under rubriken "Jämlikhet i operakören".

Att se sitt yrkesval som ett kall

På frågan varför de valt sitt yrke, beskriver alla mina informanter hur de ser sitt yrkesval närmast som ett kall. Pamina beskriver att hon blev operasångare för att hon inte hade något alternativ, det var hennes passion och det enda hon ville. Tosca berättar hur hon i 20-årsåldern fick en magkänsla, ett sug i magen, att det kändes helt "rätt". Mimì säger: "Ja, man kan ju fråga om det är jag som valt det eller om det är yrket som valt mig eller vad som hände". I ljuset av det andra som kommer upp i intervjuerna har jag funderat på vad det innebär för ens arbetsverklighet att se sitt yrke som ett "kall". Gör det en blind för arbetsrätt och arbetsmiljöfrågor? Står en ut med mer för att få uppfylla sitt kall? Finns det inbyggda strukturer i branschen som på olika sätt utnyttjar sångarnas passion för att sjunga?

Mimì för ett ganska utförligt resonemang om de skillnader hon upplever mellan de administrativa och de konstnärliga aspekterna av arbetet i operakören som kanske kan bidra till att ge svar på de frågorna:

Jag: Upplever du en skillnad mellan de konstnärliga och de administrativa eller arbetsrättsliga aspekterna av ditt eget arbete?

Mimì: Ja... Ja, men det gör jag (skrattar).

Jag: Hur skulle du beskriva den?

Mimi: (Tystnad) Ja, jag letar liksom efter situationer där det blir tydligt... (Tystnad) Jag upplever i alla fall att man som person som står mitt i det ibland får, som jag säger, ta på de ena glasögonen, eller ta på de andra glasögonen. Och därför tycker jag ibland att "jamen, det här är okej", för i slutändan handlar det om att kärnverksamheten ska bli bra, att det ska låta bra, och så får vi ta det här andra och acceptera det. Om man till exempel ska göra två konserter på nyårsafton, och det är nånting som ska in snabbt i schemat, och det inte finns någon reptid på scenen utom dagarna innan, då kommer man ju i en konflikt med att man ska kunna vara hemma med sin familj och så. Och där är vi väldigt mycket uppfostrade till att "the show must go on" och att vi bara ska acceptera det. Det är i alla fall ett lite banalt exempel på att man liksom får... ibland får man ta på de andra [konstnärliga] glasögonen, (...) och säga "jamen, alltså, det är ju bara de här dagarna som är öppna för detta".

Mimis sätt att resonera visar på hur det konstnärliga blir satt i första rummet. Genom att hänvisa till det konstnärliga kan andra värden bli satta ur spel - vikten av att kunna vara julleddig till exempel. Det blir ett exempel på hur konsten blir ett mål som i någon mån värderas högre än arbetsmiljöaspekter på arbetet.

Betydelsen av röstfack/stämman

På frågan om den stämman de är anställda i - sopranstämman - har någon betydelse för hur deras arbetsvardag är, så svarar mina informanter nekande på olika sätt. Mimi och Pamina svarar nej, och Tosca visar med sitt svar att hon inte riktigt kan urskilja att det skulle vara någon skillnad mellan att vara anställd i sopranstämman och de andra stämmorna. I hur de utvecklar sina svar när jag ställer följdfrågor visar det sig att de ändå på olika sätt pratar om hur deras anställning i sopranstämman faktiskt har betydelse.

Mimi för ett intressant resonemang om vad det kan betyda att ständigt bli gruppindelad på sin arbetsplats, både utifrån kön och utifrån stämma, och hur gruppindelningarna i sig kan innebära att det skapas berättelser och föreställningar om hur grupperna ”är”.

Ja, det är ju extremt spännande det här att man jobbar i en grupp som är 50/50 herrar och damer, och hur man kanske ännu mer ser varann som ”jamen det är damerna och det är herrarna, och det är sopranerna, det är altarna, det är tenorerna...”. I och med att man ser sig själv som en del av de här grupperna istället för som enskilda individer, så har man - eller jag har i alla fall en tendens att analysera det och läsa saker ur det, och göra små teorier om det ena och det andra och det tredje, än det kanske är för dem sitter på kontoren och träffar varann på kors och tvärs på möten och så. Även om det säkert kanske också där kan finnas någon som tänker att “producenterna är på det sättet”, och så. Och kanske är det också samma sak för de som spelar i en orkester att de tänker att blecket¹¹ är på ett sätt och percussionisterna¹² är på ett annat sätt. Men det här med att vi [i operakören] är indelade i de här olika grupperna gör den sortens tankar mycket starkare, tror jag.

Jag tolkar det som att hon menar att gruppindelningen utifrån stämma och kön som finns på arbetsplatsen *i sig* verkar performativt, att stämgruppernas identiteter skapas på grund av och ur själva indelningen (som är större än bara den enskilda operakören, eftersom alla sångare i hela operabranschen på något sätt är indelade efter röstfack/stämma). Det blir ett kollektivt sätt att hitta någon sorts minsta gemensamma nämnare bland de som tillhör gruppen, som med tiden nog kan bli som en självuppfyllande profetia. När det kommer till vilka egenskaper som tillskrivs gruppens medlemmar, för alla tre informanterna, vid olika tillfällen i intervjun, utförliga resonemang om hur sopraner (och i vissa fall även andra röstfack/stämmor) ”är”:

Mimi: Om jag ska säga nåt om sopraner gentemot altar eller andra - det är ju inte forskning, det är ju bara min känsla - så är det väl att jag tror att många som är sopraner

¹¹ De som spelar bleckblåsinstrument, som exempelvis trumpet, trombon, tuba och valthorn.

¹² De som spelar slagverksinstrument, till exempel pukor, klockspel, cymbaler och triangel.

har upplevt att de från det att de var barn fått höra “vilken fin, ljus, liten röst du har”, och fått det här lite extra feminina som har dragits fram av omgivningen. Och det är absolut inte så för alla, men jag tror att det också kan finnas ett mönster i att man är tjejen som gör saker ordentligt, var ordentlig i skolan, lär sig sina saker och är lite strikt, men också har ett visst kontrollbehov om man jämför med altarna som kanske är lite mer laid back och så. Men nu är vi inne på generaliseringar och fördomar. Men eftersom du frågar om soprangruppen så kan jag uppleva att det också kan bli lite stirrigt och lite kontrollbehovsmässigt även hos mig själv, det är nåt som jag själv behöver jobba med. Att liksom: “Ja, nu lugnar vi oss och så ser vi vad som händer”, och så behöver jag inte veta nu, jag behöver inte i förväg lösa problemet som jag ser kommer att hända om fem minuter.

Pamina: Det känns som att det finns någon sorts “altar är på ett sätt, sopraner är på ett sätt” och så vidare. Tenorer är definitivt på ett sätt (skrattar).

Pamina: ...och sen när det kommer till skillnader mellan stämmorna, till exempel mellan sopran och alt, så är det ju också så att det finns mycket mer en anda av... ja, jag hänger ju mest med altar. Jag tycker de är mycket mer chill (skrattar). Det är mycket lugnare och... ja. Det är liksom en lite mer en hets, det är lite mer osäkerhet, det är lite mer vara duktig-syndrom bland sopraner, kan jag tycka. Vi hade nån sån där förfärlig kick-off en gång, (...) och då var det nån konstig orientering vi skulle göra... ja, det var jättekonstigt. Basarna åkte direkt och satte sig på ett fik, och tänkte åkte tillbaka när det var klart. I sopranstämman var det tre stycken som sa “Nu ska vi vinna!”, och jag tänkte “varför det, liksom??? Ta det lugnt!”. Så det finns lite grann nån sån liten nervositet och en liten hets som inte jag... Men det är nånting där. Det är lite stissigt, liksom. Och är det någonting som går snett, så: ”aah, vad var det nu som hände, vad, vad, vad?” så stämningen liksom trissas upp lätt [i sopranstämman].

Tosca: Det är lite svårt det här, för jag kan se hur andra sopraner är, men jag identifierar mig inte med många av dem, så är det. Nu låter det som om jag snackar skit, men det är det inte, utan det är bara allmänt. Många av mina soprankollegor känner att de vill stå längst fram och synas mycket och att det är lite så där ”nu ska *jag* vara här”. Och jag vet inte om det handlar om att man har någon slags önskan om att vara solist själv. Det är ju i sig en nidbild, men jag älskar ju att göra det *tillsammans*, och tycker att det är väldigt avslappnande också att inte behöva fronta hela tiden. Nu jobbar jag väldigt mycket privat med andra saker [konserter och föreställningar], så när jag är här så har inte jag det behovet av att vara framme och pusha och armbåga och “nu stod jag faktiskt här”, som jag upplever att det är i sopranstämman. (...) Man märker också att det är många i sopranstämman som är väldigt duktiga på att lära sig saker snabbt och kunna det korrekt. Jag är inte en av dem, men det gör ingenting, för jag är bra på andra saker (skrattar).

Tosca: Vi skämtar mycket om det, det finns så mycket nidbilder om det här. Tenorerna vill bara skrika, sopranerna är divor, basarna är bara lata och altarna kan takt och rytm jättebra.

Som framgår i citaten ovan tar framför allt Pamina och Tosca, men till viss del även Mimi, avstånd från bilden av ”sopraner”, och säger att de inte själv är sådana. Butler skriver om hur det feministiska ”vi” (då menar hon ”vi kvinnor”) “alltid och enbart (är) en illusorisk konstruktion, en konstruktion som har sina syften, men som förnekar termens inneboende komplexitet och vaghet och konstituerar sig genom att helt enkelt utesluta en del av den grupp som den samtidigt försöker företräda” (2007, s. 223). Jag tycker det är intressant att samtliga mina informanter liksom vill utesluta sig själva från det konstruerade sopran-”vi”-et. Att bilden av den egna gruppen både ses som självklar, men också som problematisk, något att ta avstånd ifrån.

När jag ställer frågor om arbetssituationen baserat på röstfack blir det tydligt att mina informanter inte är vana att tänka på sin arbetsplats utifrån uppdelningen röstfack/stämman (även om de, som jag visat tidigare, har utförliga resonemang om hur de olika röstfacken ”är”). De svar

jag fått (efter mer eller mindre betänketid) handlar för det mesta om att positionera sig gentemot altstämman. På frågan om det är några sceniska kvaliteter hon får över- eller underanvända baserat på sin anställning i sopranstämman säger Mimi:

Alltså, det är klart att det har varit säsonger där man har spelat prostituerad i tre olika föreställningar. Det gör kanske ändå en sopran oftare än alt, men det vet jag inte...

Jag: Framför allt oftare än en tenor.

Mimi: Ja, absolut!

Mimis svar visar på hur hon i sin förståelse av frågan tänker bort tenor- och basstämman. Det är precis som om det skulle vara underförstått att det är olika förutsättningar för herrkören gentemot damkören. Även Tosca och Pamina ger den här sortens svar. Jag tolkar det som att de vid en fråga om röstfack/stämman fokuserar på att positionera sig gentemot den grupp som de upplever ligger närmast dem, istället för att se hela spekrat.

Jag har också frågat mina informanter om hur de ser på kopplingen mellan röstfack/stämman och kön. För Tosca är den kopplingen så självklar att hon inte förstår frågan: "Är man tenor så är man ju man och är man mezzosopran så är man ju kvinna, liksom." Pamina har funderat lite mer på frågor om kön, och gör följande koppling till röstfack:

Ja, den [kopplingen mellan röstfack/stämman och kön] är ju essentiell. Det har jag tänkt mycket på eftersom jag tänker mycket på icke-binära personer och transpersoner. *En familjemedlem* är mycket i sådana kretsar, så jag har träffat en massa av hans kompisar, och de täcker in hela skalan där. Det har inte hänt att vi har haft en icke-binär person här [i operakören], för visst kan man vara det och ändå vara sopran, till exempel. Jag tror vi är för... gamla. Jag tror att det kommer mer med yngre generationer, för det är så självklart för dem som är runt 20. (...) Så som det är nu och har varit traditionellt så är

det helt sammankopplat i en operakör - i en annan kör behöver det inte vara så, där kan man ha en countertenor¹³ i altstämman, det är inte så ovanligt.

Mimi kommer, liksom på ett sidospår, in på en intressant berättelse om performativitet i sitt svar på frågan om röstfack/stämmas koppling till kön. Hon går vidare i tanken och kommer in på hur det hon anmodats att sjunga och det hon har velat sjunga skiljer sig åt.

Jag: Hur skulle du beskriva förhållandet/kopplingen mellan vilket röstfack/stämman en har och kön?

Mimi: (Tystnad) Ja, men jag vet inte riktigt var jag ska börja svaret. Alltså, jag var lite inne på det här med... alltså, man föds ju med en fysik som bestämmer i alla fall väldigt, väldigt mycket vilket röstfack man kommer att tillhöra. Och sen vet jag inte tillräckligt för att kunna säga om man kan tippa över det till en annan grupp [stämman], för det finns ju en del som sjunger mitt emellan [två stämmor]. Alltså, det är ju faktiskt jätteintressant med dem som kan sjunga båda [både sopran och alt], och i vilken stämman de känner sig mest hemma, och varför. Nu när vi sitter och pratar så känns det ju som självklart att vi har sopran, alt, tenor och bas, men egentligen så är det ju bara nåt vi har hittat på, liksom klockan eller bokstäverna. Det kunde ju lika väl vara sexton olika grupper. Jag kommer ihåg när jag själv började sjunga, och det blev väldigt... Det som min sånglärare tyckte att jag skulle sjunga var väldigt lätta, lite subrett-aktiga¹⁴ sånger och arior, och jag såg mig själv som... å, jag ville mycket hellre djupt ner i känslorna och det var ju helt andra sångpartier som inte passade min röst. Jag vet inte om det är relevant just, men... Att inse att mitt instrument har svårt att sjunga det jag vill på det sättet det ska sjungas på. Även om man ju alltid kan ta sig igenom Tosca eller Mimi eller nåt liknande, men jag skulle inte kunna göra något med den musiken. De här subrettsakerna var ju tjänsteflickor och de var jätteglada, och bytte gärna män hela tiden och hade inga stora, djupa känslor eller

¹³ Röstfack för en manlig sångare som passerat målbrottet och sjunger med en välutvecklad och skolad falsettröst.

¹⁴ En subrett är en typ av sopranroll (ordet används även som benämning på ett röstfack), som föreställer en kokett och påhittig flicka eller kvinna, som ofta är kammarjungfru till operans hjältnina.

så. Så på det sättet så kan jag tänka mig också att man blir formad av sitt röstfack så att man är tillsammans med många män (skrattar för att visa att det är ett skämt). Nej, men jag tänker att man inte kan låta bli att bli formad av den musik och de roller man sjunger.

Jag har vridit och vänt på hur Mimì beskriver skillnaden mellan det hon har blivit tillsagd att sjunga och det hon egentligen har velat sjunga. Som jag förstår det är det en konflikt hon fortfarande lever med, trots att hon sjungit på professionell nivå väldigt länge. Som hon pratar om det är problemets kärna sångteknisk, men jag kan inte låta bli att fundera på hur föreställningarna av hur operarollerna ”ska” låta spelar in. Jag reagerar särskilt på att hon pratar om att “sjunga det jag vill på det sättet *det ska sjungas på.*” (min kursivering). Vem har bestämt vilket sätt det ska sjungas på? Varför har den bestämt det? Tänk om det inte alls är skadligt sångtekniskt att sjunga den repertoar hon vill - så länge hon gör det med sin röst på sitt sätt?

Jämlikhet i operakören

På frågan om de anser sin arbetsplats vara jämlik anlägger mina informanter olika perspektiv. Tosca tolkar frågan helt utifrån könsrepresentation:

Nej, på ett sätt tycker jag inte det, för jag har ju inte haft en enda kvinnlig chef här, till exempel, nu menar jag min högsta chef. Men vi har haft både kvinnliga och manliga kormästare, så där kan jag inte se någon skillnad. Däremot kan jag tycka att det inte är ofta vi har haft en kvinnlig dirigent, det har inte hänt många gånger. Där kan man se skillnaden. I kören är det ju jämlikt för vi måste vara exakt lika många [män och kvinnor], ungefär. Men om vi tittar på chefspositioner och de som cheferna väljer att ta hit [regissörer och dirigenter], så att säga, så är det ju inte jätteofta det kommer hit kvinnor och jobbar med oss.

Mimì har en mer positiv inställning, men tolkar också ordet jämlik utifrån ett könsperspektiv, att det handlar om män och kvinnor:

Ja, i stort sett gör jag det. Jag vågar nästan inte säga det, för man ska ju aldrig lägga huvudet på kudden eller så, men... Alltså, om man tittar på lön i vår grupp [operakören] så ligger damerna faktiskt lite högre än herrarna. Jag vet att jämlikhet inte bara är lön utan också allt möjligt annat, till exempel det vi pratade om tidigare, roller och möjligheten för att få roller och så. Men jag tycker i alla fall att om man kommer på att nåt inte är jämlikt och säger det, så tas det seriöst.

Pamina har en annan förståelse av ordet jämlik, och säger:

Nej. Det finns jättemånga aspekter av det. Generellt sätt tycker jag att kören har en ganska låg status som grupp. Det finns någon sorts dold uppfattning som jag stött på många gånger att de [kören] är gnälliga, besvärliga, barnsliga, inte så smarta, en lite lätt nedlåtande attityd i synnerhet mot damkören. Jag ser också hur folk betar sig så att det bekräftas. Behandlar man en grupp som en mellanstadieklass kommer de också bete sig så. (...) Jag känner folk på många avdelningar [i operahuset], och får veta hur de [kören] är sedda. Operakören är så duktiga, och sjunger så bra och är så bra på scen - men är rätt jobbiga. Påklädare tycker att det kan vara jättebesvärligt med vissa. Då blir alla dragna över en kam. (...) Kören bidrar till det själva.

(...) Och möjligheten till att få sjunga soloroller är inte jämställd [för de som sjunger i kören], det handlar om möjligheten till utveckling [som då inte kommer alla till del].¹⁵

Oberoende av sina svar på frågan om jämlikhet på arbetsplatsen, där bara Pamina är inne på ojämlikhet som baseras på röstfack/stämman, så visar de alla tre på andra ställen i intervjun på ojämlikheter i arbetet som baseras på röstfack/stämman genom sättet de pratar om sin arbetsplats. Dessa ojämlikheter motiveras med att musikhistorien, traditionen, och operabranschen ser ut på ett visst sätt. Det är precis som om dessa faktorer rättfärdigar operasångares olika möjligheter till

¹⁵ Det är först vid transkriberingen som jag noterar att Pamina i det här citatet pratar om operakören, en grupp som hon själv är en del av, som "dem". Jag kopplar det till hur hon pratar om sopraner (under rubriken "Betydelsen av röstfack/stämman"), där hon beskriver hur en sopran är, men samtidigt kommenterar att hon inte själv är "sån". Finns liknande känslor på en högre gruppnivå, och gäller hela operakören? Vill hon även, efter att ha beskrivit bilden av kören, även ta avstånd från hur en operakorist "är"?

att få göra solistroller i operaproduktionerna, olika förväntningar och krav på vilken arbetsinsats som förväntas av den enskilde sångaren eller olika möjligheter till utbildning och fortbildning.

Ojämlighet på arbetsplatsen operakören kan också (bort)förklaras med konstnärliga argument. När det gäller de konstnärliga aspekterna av arbetet upplever Mimì att jämlikhetsfrågorna över huvud taget inte får plats.

Jag har faktiskt inte upplevt att jämlikhetsfrågor har drivits från det konstnärliga hållet. Det är en fara att det i den konstnärliga ledningen inte finns någon överbyggnad för vart vi är på väg, eller vad det vi gör [på scenen] betyder. (Tystnad) Där är det ju mer som ett tunnelseende som bör finnas där på ett sätt, alltså mot kärnverksamheten, att vi är ett instrument som ska låta bäst möjligt. Men jag tror att det tunnelseendet behöver någon utifrån som också säger att alltså, hur blir det då med det och det?

Varför vissa arbetstagare behöver repetera och spela prostituerade i tre produktioner samma säsong (som Mimì nämner i kapitlet "Betydelsen av röstfack/stämman") medan andra slipper spela prostituerade i ett helt yrkesliv förklaras alltså enbart utifrån operahistoriska eller konstnärliga argument. De argumenten kan absolut vara giltiga, men de är inte den enda aspekten av saken. Ur ett arbetsplatsperspektiv kan jag inte se att de alltid skulle vara de mest relevanta argumenten. På samma sätt anser jag att en kommer för lätt undan om en ser det som "naturligt" att tenorer och basar har fler möjligheter till att göra solistroller, enbart genom att hänvisa till operatradition och musikhistoria. Har inte arbetsgivaren samma skyldighet att hitta utvecklande och stimulerande arbetsuppgifter till alla sina arbetstagare, oberoende av stämman? Precis som Mimì är inne på i slutet citatet ovan: Om vi gör så här konstnärligt, hur blir det då med jämlikheten?

Jag har försökt analysera vad det är som gör att de här aspekterna inte ses som jämlikhetsfrågor. Jag återkommer här till Ackers tankar om ojämlikhetens legitimitet. Hon skriver: "Trots antidiskrimineringslagstiftning och krav på jämställdhetsplaner är köns- och rasojämlikhet ett

bestående faktum i arbetsorganisationer. Dessa former av ojämlikhet legitimeras ofta med argument som naturaliserar ojämlikheten” (Mulinari & Selberg, 2011, s. 50). Pamina berättar hur ojämlikhet på hennes arbetsplats är ett faktum, trots förekomst av policydokument:

Det finns en [jämlighets]policy som man går efter, men den handlar mer om att ingen ska bli utsatt för några trakasserier eller liknande. Om man tänker på själva jämlighetsarbetet, det vill säga att vi ska få arbetsuppgifter som är lika stora och lika intressanta och så vidare, ur den aspekten så görs det ingenting.

Tosca förklarar att den sneda fördelningen av roller till herrkörens fördel beror på musikhistorien:

Jag: Upplever du att alla i kören, oberoende av stämma, har samma möjlighet att göra små solistroller och liknande?

Tosca: Nej, men det handlar inte om någonting annat än om hur vår musikhistoria ser ut, känner jag. Det finns jättemånga fler operor som är skrivna bara för manskör. Det finns inte en enda... jo, kanske en eller två som är skrivna bara för kvinnor, alltså bara för damkör. Så bara där har vi direkt en stor skillnad. Det är mycket större sannolikhet att en man i kören får ett solo, än att en alt eller sopran får det.

Som citatet ovan visar används alltså operahistorien och de konstnärliga aspekterna av arbetet som argument som naturaliserar ojämlikhet, till den grad att “de flesta anställda tar det för givet och betraktar det (...) som en del av arbetet” (Mulinari & Selberg, 2011, s. 51).

Sammanfattning och slutdiskussion

Som man frågar får man svar - eller?

Under intervjuandet och i analysen av de svar jag har fått har jag återkommande reflekterat över frågor och svar. Vad är det jag är ute efter när jag frågar på det här sättet? Vad betyder orden för den som ska svara? Vad får jag för svar utifrån hur frågan tolkas? Hur kan jag ställa följdfrågor för att komma åt det jag är ute efter? Hur påverkar mina förkunskaper och mitt eget sätt att tänka intervjusituationen? I efterhand är det tydligt för mig att jag har utgått ifrån att mina informanter har haft samma förkunskaper och sätt att tänka som jag när jag skrivit ihop frågorna i min intervjuguide. Röstfack/stämman är en självklar indelning bland operasångare, men det är inte självklart att ifrågasätta eller skärskåda den.

I intervjusituationerna blev jag upprepade gånger förvånad över hur besvärlig jag kände mig. Jag kände mig som nidsbilden av en genusvetare, någon som konstruerar, hittar på sånt som inte finns och krånglar till det som upplevs vara enkelt. Mina informanter har också tolkat frågorna väldigt olika, på samma fråga har jag bitvis fått svar som handlar om tre olika saker. Jag har funderat mycket på om jag har hjälpt eller stjälpt min undersökning genom att ställa mina frågor specifikt utifrån röstfack/stämman. Har jag lett in mina informanter på "fel" spår? Har de frågor jag ställt utifrån röstfack/stämman inneburit att jag inte fått fram kunskap om röstfack/stämman jag hade kunnat nå genom att formulera frågorna annorlunda?

En tanke som inte slog mig medan jag gjorde mina intervjuer, men som kommit fram mer och mer i analysen av mina informanternas svar, är att de beskriver sitt arbete på ett paradoxalt sätt. Det är på samma gång både styrt och fritt, både ganska tråkigt och det bästa som finns. Jag tänker att det har att göra med perspektiv. Vilka underförstådda begränsningar tolkar de in i frågorna, och hur påverkar det deras svar? Jag tänker att det är därför som de först svarar att deras körstämma inte påverkar deras arbetsvardag, för att sedan på andra ställen i intervjun oväntat komma in på flertalet exempel på hur den ändå faktiskt gör det. Det är som om de både verkar tänka enbart

inom de upplevt givna ramarna, samtidigt som de återkommande ger exempel på hur de tänker utanför dem.

Innan jag genomförde mina intervjuer förväntade jag mig att jag skulle få mer material från mina informanter om hur performativa aspekter av röstfack/stämman skapas musikaliskt genom den musik som de olika stämmorna får sjunga. För mig, som burit med mig de här tankarna en tid, är det så tydligt att de olika stämmorna har olika sorters musik komponerad för sig, att de uppmuntras att sjunga på olika sätt och lyfta fram olika kvaliteter i sina röster.

De sceniska aspekterna verkar vara lättare för dem att få syn på: hur stämmorna placeras gentemot varandra på scenen, vilken sorts roller respektive stämman får spela (Tosca beskriver animerat hur sopranerna återkommande får spela hora, tant, häxa, och andra "crazy people") och på vilka sätt de får gestalta över- och underordning. Här spelar ju även kostym, mask och peruk in. Jag tror att det är lättare att få syn på de sceniska aspekterna, eftersom de är nära sammankopplade med stereotypa sätt att gestalta kön på ett mer konkret sätt.

Vad jag vill med min uppsats 2.0

Så har jag då lyckats undersöka och synliggöra kategoriseringen röstfack/stämmans performativitet och hur det påverkar arbetet i operakören? Även om mina informanter inte uttryckligen använder ordet performativitet återkommer de till beskrivningar på hur röstfack/stämman på olika sätt skapas, och sammantaget har jag fått mycket kunskap om hur det påverkar deras arbete. De sätt röstfack/stämman skapas på är djupt rotade i operatraditionen, det finns kollektiva bestämda åsikter om hur det "ska" vara. Jag skulle vilja återvända till Mimìs resonemang om hur det hon har anmodats att sjunga och det hon har velat sjunga skiljer sig åt (citatet återfinns i sin helhet under rubriken "Betydelsen av röstfack/stämman"). Mimì pratar där om hur hon som person kan formas av sitt röstfack/stämman, men hon verkar inte se att den rörelsen kan gå åt andra hållet också - att hon kan forma sin röst utifrån den person hon är. Jag ser i det här exemplet hur de faktorer som röstfack/stämman består av, i det här fallet röstens klang och omfång och sångarens temperament och personlighet, inte stämmer överens med hur

det ”ska” vara. Frågan är då vad som ska ändra på sig - rösten, sångaren eller våra föreställningar om röstfack/stämman? Om någon inte passar in i branschen, kan det inte istället ses som att branschen behöver förändras så att hen också får plats?

I arbetet med den här uppsatsen har jag hela tiden fått förhålla mig till att jag i någon mån driver en egen agenda i frågan, och på så sätt har ett parallellt ”hemligt” syfte. Jag vill inte bara skriva en uppsats, utan också väcka en diskussion i operabranschen kring frågor som handlar om performativa aspekter av röstfack/stämman. Jag vill plantera tankar om att röstfack/stämman inte är några oemotsägliga sanningar, utan istället peka på hur röstfack/stämman skapas och görs. Jag vill vidga förståelsen för den här sortens frågeställningar och tankegångar, och genom synliggörandet förhoppningsvis uppnå någon sorts förändring. För mig handlar det om frihet, men i viss mån också om överlevnad. Jag vill öppna upp operabranschen och ge plats på operascenen även för de sångare som liksom jag inte passar in i det nuvarande, stereotypa systemet. Jag är också övertygad om att en öppnare, friare operabransch skulle bidra till ett förnyat intresse för operakonsten och en ökad känsla av inkludering, även för publiken. Anker skriver: “Om ojämlikheten är synlig och illegitim ökar utsikterna till förändring” (Mulinari & Selberg, 2011, s. 51). Jag önskar att jag med min uppsats kan bidra till att synliggöra ojämlikheten som skapas av operatradition och -bransch, och i förlängningen bidra till en förändring.

Och nu - revolution?

Den uppmärksamme frågar sig säkert nu var citatet jag satt som titel för min uppsats är hämtat ifrån. Det kommer från Pamina, som drömmer om revolution:

Jag har läst ganska mycket litteratur om stimulans på arbetsplatser, hur en arbetsgivare får sin personal att blomstra och vara kreativa och ge sitt bästa. För då skapas också den bästa produkten som kunden vill ha. Alltså, det gäller ju verkligen här [i operahuset]. Ibland när jag har framfört det där har jag fått till svar att: “nja, men det där funkar inte här, för det här är en oopera”. Men detta är inte så jäkla speciellt bara för att det är ett operahus. Det finns så mycket gammalt mög som ligger kvar, gamla föreställningar om

hur det är för att det är ett operahus, att det hierarkiska systemet måste vara si och så, och så vidare. Och jag tror att det är mycket av det som vi hade kunnat släppa för att göra det [operahuset] till en mycket fräschare arbetsplats på alla sätt. Det skulle bli mer stimulerande och roligare för alla, och ge ännu bättre produkter. Alltså, det vi gör är bra, men jag tror att det skulle bli ännu mer intressant och spännande. Mycket handlar om att se vad var och en kan bidra med, det finns så jäkla mycket kunskap i kören, alltså otroligt mycket, det känns som om de tar vara på 10%, högst, och det är så synd. (...) Om jag får säga vad jag tror, så tror jag att man skulle behöva göra om hela systemet. Jag tror att det som har saknats i operavärlden är den här 68-revolutionen som var överallt - utom i operavärlden - där man vände upp och ner på alltihopa och började om från början. Och man diskuterade och drack vin och rökte genom nätterna för att få fram en teateruppsättning. Nu ska jag inte säga att jag förordar det, men på nåt sätt den här "the big crisis" som kan leda till någonting nytt, den har aldrig kommit hit, och det gör att det är försoffat. Och det gör också att uppsättningarna inte är så himla framåtsträvande alltid.

När samhället har gått vidare har operabranschen stått still, således. Det är en både tillspetsad och överdriven slutsats såklart, men jag håller med Pamina. Låt oss identifiera det gamla möget, rensa ut det och skapa kreativa, blomstrande operahus som producerar fräscha, intressanta och spännande föreställningar.

Jag lämnar arbetet med den här uppsatsen med känslan av att bara ha skrapat lite grann på ytan. Det finns så mycket mer att utforska, så mycket mer jag vill ha svar på. Dels skulle jag vilja ha tid att göra en mer utförlig undersökning av koristernas upplevelser, med informanter från alla stämmor i operakören, och dels skulle jag vilja ha tid för observerande studier av arbetet i operakören, för att se om jag med mina kunskaper och mitt sätt att tänka kring röstfack/stämmas performativitet kan se annat än det som kommit fram i intervjuerna i den här uppsatsen.

Men jag vill egentligen allra helst sjunga! Utforskandet av röstfack/stämmas performativitet öppnar för oändliga möjligheter. Om jag, med min sopranröst, ska sjunga med samma

textbehandling som en baryton, hur blir det då? Vilka nya insikter får jag genom att sjunga med det temperament som en tenor brukar tillskrivas? Jag kommer med all säkerhet fortsätta att utforska de här frågorna i mitt konstutövande, och det är inte alltför otroligt att det framtiden kanske kommer ske inom en konstnärlig fakultet.

Referenslista

- Butler, J. (2007). *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion*. Göteborg: Daidalos.
- Clément, C. (1989). *Opera, or the Undoing of Women*. London: Virago Press.
- Cotton, S. (2007). *Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization* (D.M.A.). United States -- North Carolina: The University of North Carolina at Greensboro. Hämtad från
<http://search.proquest.com/docview/304833358/abstract/3334E528FA4D45C8PQ/1>
- Dagens Nyheter Kultur. (2017). *705 kvinnliga sångare i upprop mot trakasserier och sexism*. Hämtad 2020-01-06 från
<https://www.dn.se/kultur-noje/705-kvinnliga-sangare-i-upprop-mot-trakasserier-och-sexism/>
- Edemo, G., & Engvoll, I. (Red.). (2009). *Att gestalta kön: berättelser om scenkonst, makt och medvetna val*. Stockholm: Teaterhögskolan i Stockholm.
- Elf Karlén, L. (2008). *Större än så här: tankar för en genusnyfiken gestaltning*. Stockholm: Bokförlaget Atlas.
- Esbjörnsson, O. (2018, maj). Mezzo med rösten i behåll. *OPUS*, (82). Tillgänglig:
<https://opusmagasin.se/mezzo-med-rosten-i-behall/>
- Expressen Kultur. (2012). *Operasexism - Gunilla Brodrej*. Hämtad 2020-01-06 från
<https://www.expressen.se/kultur/operasexism/>
- Graham, F. A. (2019). *Singing while Female: A Narrative Study on Gender, Identity & Experience of Female Voice in Cis, Transmasculine & Non-binary Singers* (Ed.D.C.T.). United States -- New York: Teachers College, Columbia University. Hämtad från
<http://search.proquest.com/docview/2195484043/abstract/C8474C17B60E47EFPQ/1>

- Greenwald, H. M. (Red.). (2014). *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- GöteborgsOperan. (2019). *Tenorer till GöteborgsOperans herrkör*. Hämtad 2019-10-30 från <https://sv.opera.se/om-oss/lediga-tjanster/tenorer-till-goteborgsoperans-herrkor/>
- Hermele, V. (2008). *På spaning efter jämställdhet - Kvinnor och män i scenkonsten i Sverige 2007*. Stockholm: Svensk Teaterunion - Svenska ITI. Hämtad från http://www.teaterunionen.se/Pdf/pa_spaning.pdf
- Kenny, D. T., Davis, P., & Oates, J. (2004). Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, 18(6), 757–777. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2003.09.004>
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2011). *Handbuch der Oper* (13:e uppl.). Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Koehler, H. E. (2004). *The effects of the perception of voice type on the practice and pedagogy of singing opera* (D.M.A.). United States -- Kentucky: University of Kentucky. Hämtad från <http://search.proquest.com/docview/305175582/abstract/2218A877EFD24107PQ/1>
- Kulturnytt i P1. (2018). *Flöjten blir vagina när Popup-operan sätter upp Mozart - Hanna Jedvik*. Hämtad 2020-01-06 från <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=7063148>
- KVAST. (2019). *Repertoarstatistik 2016-2019, 21 svenska musikinstitutioner*. Hämtad från <https://kvast.org/repertoarstatistik-2016-2019-21-svenska-musikinstitutioner/>
- LuciaLucas.de. (u.å.). Hämtad 2019-10-23 från <https://lucialucas.de/>

McClary, S. (2002). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulinari, P., & Selberg, R. (Red.). (2011). *Arbete: intersektionella perspektiv*. Malmö: Gleerups.

Olofsson, C. (Red.). (2012). *Musik och genus: röster om normer, hierarkier och förändring*.

Göteborg: Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet.

popupoperan.se. (u.å.). Hämtad 2020-01-06 från <https://www.popupoperan.se>

Ringblom, L. (2019). *Utmanad ordning? En studie av kön och jämställdhetsarbete i den svenska gruvindustrins arbetsorganisationer* (Doktorsavhandling). Luleå tekniska universitet,

Institutionen för ekonomi, teknik och samhälle, Människa och teknik. Hämtad från

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:ltu:diva-75677>

Stockholms konstnärliga högskola. (2014). *"Normkritik, genus och opera" av Johanna Garpe*.

Hämtad 2019-10-30 från

www.uniarts.se/forskning-utvecklingsarbete/utvecklingsarbete/normkritik_genus_och_opera

Stockholms konstnärliga högskola. (2019). *"Släpp sångarna loss! Genus och normer i opera" av Tove Dahlberg*. Hämtad 2019-10-30 från

www.uniarts.se/forskning-utvecklingsarbete/doktorandprojekt/slapp-sangarna-loss-genus-och-normer-i-opera

Thomsson, H. (2010). *Reflexiva intervjuer* (2., [rev. och uppdaterade] uppl.). Lund:

Studentlitteratur.

Till, N. (Red.). (2012). *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilén, S. (2017). *Singing in Action: An inquiry into the creative working processes and*

practices of classical and contemporary vocal improvisation. (Doktorsavhandling). Malmö:

Konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. Hämtad från

<http://lup.lub.lu.se/record/fd38439b-a0b1-48e3-abb-549820b09e6b>

Baksida

Operahuset... en plats för drömmar, magi, storslagenhet och passion. Men vad händer i kulisserna? Hur har sångarna som står på scenen det när ridån går ner? Hur ser deras vardag på jobbet ut, och vilka faktorer är det som påverkar den? I den här uppsatsen får du lära känna tre sopraner som arbetar i operakören på någon av de svenska operahusen. Du får höra dem berätta om hur de ser på sitt jobb och därigenom få en inblick i hur deras sångröster på olika sätt påverkar deras arbete.