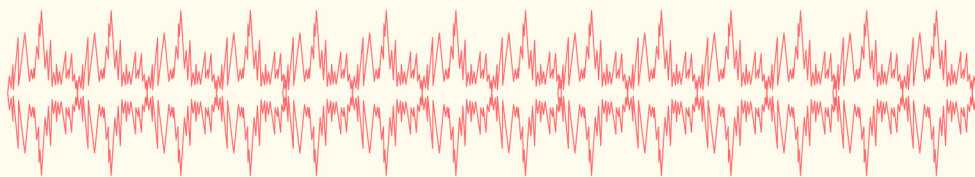


Digitala stämmor

Finlandssvensk musikkultur i förändring



Johannes Brusila

Kaarina Kilpiö

Inka-Maria Nyman

Kim Ramstedt

Digitala stämmor

Digitala stämmor

Finlandssvensk musikkultur i förändring

Johannes Brusila, Kaarina Kilpiö,
Inka-Maria Nyman och Kim Ramstedt

Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors
Gidlunds förlag, Möklinta
2024

Denna bok är nr 882 i serien Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland och utges gemensamt av Svenska litteratursällskapet i Finland och Gidlunds förlag.

Boken utges med stöd av Ingrid, Margit och Henrik Höijers donationsfond I inom Svenska litteratursällskapet i Finland.

SLS publikationssamling ingår i Unescos nationella världsmminnesregister.

© Författarna och Svenska litteratursällskapet i Finland 2024.
Detta verk är licensierat under [Creative Commons Erkännande-Ickekommersiell-IngaBearbetningar 4.0 Internationell](#) (CC BY-NC-ND 4.0).

Pdf-utgåva

Omslag och grafisk formgivning: Tom Backström
Typsnitt: Darden Studio Dapifer,
Darden Studio Kit Rounded

ISBN 978-951-583-643-4 (tryckt utgåva, Finland) sfs.fi
ISBN 978-91-7844-554-7 (tryckt utgåva, Sverige) gidlunds.se

ISBN 978-951-583-661-8 (epub),
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-583-661-8>
ISBN 978-951-583-662-5 (pdf),
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-583-662-5>

Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland
ISSN 0039-6842 (tryckt)
ISSN 2490-1547 (digital)

UDK 78 och 316.7



INNEHÅLL

Förord 7

1. Inledning: perspektiv på musik, digitalisering och svenskhet i Finland 9
 2. Musiken i vardagen: praktiker i förändring 35
 3. Nya förmedlingsformer av folkmusik och finlandssvensk tradition 71
 4. Populärmusikens parodiska självuttryck – från hemstudion till rundradion 99
 5. Digital högkultur? Opera och konstruktionen av svenskhet i Finland 117
 6. Ensamvargen Qruu – deltagande och tillhörighet i en hiphop-gemenskap 149
 7. Fritidsmusicerandets analoga och digitala stigar 169
 8. Slutdiskussion 209
- Källor och litteratur 221

FÖRORD

DEN HÄR BOKEN är en slutprodukt av forskningsprojektet Digitaliseringens inverkan på minoritetsmusik: Finlandssvensk musikkultur som fallstudie. Projektet pågick 2018–2020 och finansierades av Svenska litteratursällskapet i Finland. Liksom alltid, är också det här projektet ett resultat av flera olika bakgrundsfaktorer, forskningsintressen, kulturella skeenden, samhällseliga trender, personliga preferenser, slumpmässiga sammanträffanden och mycket mer. Det är således väldigt många olika personer och institutioner vi har att tacka för att hela projektet förverkligats (och säkert många fler än dem vi räknar upp här).

För det första önskar vi tacka alla dem som bidragit med svar på våra frågelistor eller ställt upp på våra intervjuer om musik och digitalisering. Ett lika stort tack önskar vi rikta till Svenska litteratursällskapet i Finland, vars ekonomiska och övriga stöd gjorde det möjligt att genomföra hela projektet. Vi vill framför allt nämna sällskapets forskningschef Christer Kuvaja, som bidrog med centralt administrativt stöd, och Synnöve Svanström vid Finlands svenska folkmusikinstitut, som hjälpte till med frågelistor och arkivering, samt förlagsredaktör Carola Herberts, som bidrog till textens slutliga utformning. Ett speciellt tack för insiktsfulla kommentarer och moraliskt stöd riktas till projektets uppföljningsgrupp, det vill säga Tom Moring (ordförande), Owe Ronström och Niklas Nyqvist. Likaså tackar vi de två anonyma granskare vars kommentarer hjälpte oss att fullborda bokmanuskriptet.

Under arbetets gång har vi ventilerat projektet i flera olika sammanhang, arrangerade av och tillsammans med olika vetenskapliga samfund, nätverk och projekt, vilket förmodligen påverkat arbetet mer än vi i stunden insett. Bland de här kan nämnas Musiketnologiska sällskapet i Finland, Musikvetenskapliga sällskapet Finland, nordiska avdelningen vid International Association for the Study of Popular Music, arbetsgruppen Music and Minorities vid

International Council for Traditions of Music and Dances och projektet Klassisk musik för en medialiserad värld samt våra kolleger och studenter vid musikvetenskapen vid Åbo Akademi.

Johannes Brusila

Kaarina Kilpiö

Inka-Maria Nyman

Kim Ramstedt

1. INLEDNING: PERSPEKTIV PÅ MUSIK, DIGITALISERING OCH SVENSKHET I FINLAND

MUSIKEN OMGER oss numera i vår vardag på många olika sätt och för inte så länge sedan hade det varit omöjligt att föreställa sig hurdant ljudlandskap vi lever i i dag. Ännu i början av 1900-talet betydde musik i praktiken för de flesta att man själv eller någon i ens närhet sjöng eller spelade, men som en följd av tekniska utvecklingsprocesser har musiken blivit en alldaglig och allestädes närvarande företeelse. Digitalteknikens frammarsch i slutet av 1900-talet och början av 2000-talet har inneburit att den här utvecklingen dels har förstärkts, dels antagit tidigare oanade former. Ny ljudprogramvara, hemstudionutrustning, internet och olika former av informations- och kommunikationsteknik har förändrat musiklivet radikalt. Digitaliseringen har medfört en tidigare oskådad snabbhet, effektivitet och utbredning i fråga om musikens lagring, förmedling och konsumtion. Digitaliseringen har därmed också fått stor betydelse för musikens roll i vardagen och för social tillhörighet. Samtidigt som äldre identitetskonstruktioner och smakkulturer omformats eller rentav splittrats har nya sociala tillhörigheter skapats, och musiken har ofta varit en del av processen. Processerna har dock inte varit enkelriktade eller entydiga utan tidvis komplexa och kanske direkt motsägelsefulla.

Den här utvecklingen har fungerat som en inspirationskälla och utgångspunkt för vår forskning. De möjligheter och risker som tekniken har inneburit för musik har redan länge sysselsatt forskare inom olika ämnesområden. Det är inte ovanligt att man antingen utmålade utpräglat optimistiska eller pessimistiska framtidsvisioner. I musikindustriforskningen uppstod till exempel tidigt en tanke om att digitaliseringen har lett eller åtminstone kommer att leda till en diversifiering och demokratisering av musiklivet då allt mera musik skapas och distribueras enklare och billigare (t.ex. Anderson 2006; Fox 2002; Frost 2007; Lessig 2008). Diversifieringshypoteserna mötte dock snabbt kritik av forskare som hävdar

att de industriella strukturerna trots allt inte ändrats radikalt (t.ex. Galuszka 2015; Elberse 2008; Jones 2002; Rogers 2013; Burkart 2014). Ur ett kulturvetenskapligt perspektiv är det naturligtvis viktigt inte bara att fråga om så verkligen skett, utan också vilka konsekvenserna varit för kulturlivet och för de värden och betydelser som musiken skapar och som tillskrivs musiken. Merparten av forskningen har inriktats på ekonomi, medan de kulturella dimensionerna ofta kommit i skymundan. Ändå är det uppenbart att utvecklingen inbegriper kulturella, sociala och estetiska faktorer. Ämnet berör också i vidare bemärkelse centrala teman i post-industriella, senmoderna musikkulturer, såsom nya konstnärliga uttryckssätt, tillgänglighet och kulturell demokratisering.

I vårt projekt har vi valt att studera digitaliseringens inverkan på musik ur ett kulturellt perspektiv med fokus på en befolkningsgrupp, nämligen den svenskspråkiga befolkningen i Finland. Valet föll sig naturligt som en följd av att flera av oss kan sägas höra till den här befolkningsgruppen eller leva i något slags vardagligt förhållande till den etnicitetskonstruktion som brukar kallas finlandssvenskhet. En annan orsak är att det rör sig om en befolkningsgrupp som genom sin numerära storlek – mindre än 300 000, eller drygt 5 procent av Finlands befolkning – oftast brukar betraktas som en minoritet, även om svenskans ställning som ett nationalspråk är jämställd med finskan i grundlagen och den svenskspråkiga befolkningens behov därmed ska tillgodoses på lika grunder som den finskspråkiga. Man kan antingen se de svenskspråkiga som en av Finlands så kallade ”traditionella” eller ”nationella” minoriteter (se t.ex. Forsander & Ekholm 2001; Raento & Husso 2001; Daher m.fl. 2012) liksom till exempel samer och romer, eller som en ”kulturell minoritet” (Pentikäinen & Hiltunen 1997) som skiljer sig från majoriteten på grund av kulturella särdrag, eller som en ”upplevd minoritet” (Klinkmann m.fl. 2017a: 12) som trots det lagstadgade skyddet upplever sig vara i en minoritetsställning. Samtidigt är det klart att det kan vara svårt att kollektivt beskriva hela den svenskspråkiga befolkningens självbild under begrepp som ”minoritet” eller ”identitet” (jfr Lönnqvist 2001a: 445). Svenskheten i Finland kan inrymma flera olika tillhörigheter som gör det

motiverat att tala om flera olika slags identifikationer både i förhållande till den finskspråkiga majoriteten och den mest vedertagna formen av så kallad finlandssvenskhet (Brusila m.fl. 2015a).

Ur ett musikkulturellt perspektiv är den svenskspråkiga befolkningen så pass liten och heterogen att den aldrig kan utgöra en skild, ekonomiskt lönsam musikmarknad. Det här betyder att en stor del av det explicit finlandssvenska musikkivet sker i familje- och vänskretsen eller föreningslivet, ofta med stöd från tredje eller offentliga sektorn. Man kan med andra ord konstatera att den svenskspråkiga befolkningen trots sin kulturella heterogenitet och mångskiftande identifikationer ändå ofta uppfattas som en minoritet och dess musikpraktiker motsvarar det som ofta anses beskrivande för folkgrupper i samhällelig minoritetsställning.

Utgående från det här resonemanget har vi haft som huvudmål att studera hur digitaliseringen påverkat den svenskspråkiga befolkningens musikkultur, som i det här sammanhanget har fått utgöra en fallstudie genom vilken vi önskar kartlägga mera generaliserbara trender kring digitalisering och minoritetsmusik. Vi har undersökt bland annat på vilket sätt och för vem musiken är tillgänglig i den digitaliserade miljön. Vidare har vi intresserat oss för hurdana former av kreativitet och nya kulturuttryck utvecklingen lett till och vilka kulturella meningar som skapas och distribueras. I sista hand berör tematiken musikanvändarens agens och kulturella självbestämmande samt frågan om huruvida digitaliseringen stöder, sammanfaller eller motarbetar individers kulturella tillhörighet.

Som ett led i att kartlägga den här typen av frågor har vi valt att studera både digitaliseringens allmänna drag och mera specifikt vem och vilka sektorer som påverkats inom musik. Vi har särskådat nya verksamhetsformer och kreativa uttryck för att klargöra förhållandet mellan digitalisering, musik och etnicitet. Samtidigt har vi intresserat oss för digitaliseringens möjligheter för kulturell demokratisering och olika samhällsgruppers kulturella utveckling, vilket på ett generellt plan är av allt större betydelse som en följd av ökad mångkultur, kulturindustrins strukturomvandling, nedskärningarna i den offentliga kulturfinansieringen och omstruktureringar inom kulturarvssektorn.

Digitalisering och musikkultur

Digitalteknikens betydelse för produktionen, spridningen och konsumtionen av musik har fört med sig stora omvälvningar i de musikindustriella strukturerna, vilket också lett till en mängd forskning om utvecklingen. En utgångspunkt har ofta varit att närma sig tekniska innovationer som till exempel mp3-formatet ur ett historiskt perspektiv och se hur en teknisk innovation kan skapa standardisering och infrastrukturer som i sin tur påverkar musiken som förväntas passa i formatet (Sterne 2012). Ur ett motsatt, mera allomfattande musikindustriellt samtidsperspektiv, har man försökt kartlägga industrins försök att anpassa sig till förändringarna genom justeringar av affärsmodeller och en allmän strukturomvandling (t.ex. Wikström 2013; Collins & Young 2014; Morris 2015; Nordgård 2018; Mazierska m.fl. 2018). Förändringarna har lett till att nya bolag och branscher, såsom strömningstjänster och teknikföretag, blivit centrala musikmediejättar, men även att musikens betydelse som produkt och vara har förändrats.

Även om digitaliseringen har inneburit stora omvälvningar och det redan tidigt förutspåddes att hela musikindustrin skulle stå inför oöverkomliga utmaningar, har allt fler forskare betonat att det rör sig om en omformning av praktiker, ägandeförhållanden och maktrelationer snarare än om att existerande institutioner och strukturer helt skulle demoleras (t.ex. Rogers 2013). Flera tekniska innovationer har lett till att nya, mindre företag skapat industriella praktiker och därtill sammanhängande affärsmodeller som utmanat och kanske till och med ersatt äldre strukturer och företag. Forskare brukar betona att även om företag som till exempel Spotify till en början prisas för att vara innovativa plattformar för nyskapande musikmedieverksamhet brukar de efter att ha etablerat sig snarare påminna om övriga mediejättar och inbegripa liknande medie- och kulturpolitiska problem som sina stora föregångare (t.ex. Eriksson m.fl. 2019). Det är med andra ord snarare fråga om omstrukturering än om en total upplösning av strukturer.

I ett större perspektiv kan man säga att forskningen kring digitalisering har visat hur hela begreppet musikindustri är problematiskt

som beskrivning av musikens produktion, spridning och konsumtion, för att inte tala om de aktiviteter som omger de här funktionerna. Ett problem är att begreppet musikindustri länge i praktiken användes synonymt för skivindustrin, vilket innebar att övriga centrala industrigrenar som till exempel upphovsrättsorganisationer, förlagsverksamhet och hela konsertbranschen negligerades. Delvis som en följd av detta har forskningen ofta fokuserat på de stora internationella skivbolagen med stark förankring i den anglosaxiska världen samt på strukturer sammankopplade med dem. Senare forskning kring digitaliseringen har visat att det inte finns en global industri, utan många olika praktiker som gemensamt bidrar till olika lokalt förankrade ekonomiska och sociala strukturer (se t.ex. Marshall 2013; Hracs m.fl. 2016; Wikström & DeFillippi 2016; Nowak & Whelan 2016). Det här gäller i högsta grad då man studerar de svenskspråkigas musicerande i Finland i och med att musik som till exempel görs med explicit finlandssvenska förtecken, med svenska sångtexter, eller med musikaliska uttryck som primärt förknippas med det svenska i Finland, på grund av befolkningens ringa storlek svårligen kan existera i någon egentlig kommersiellt lönsam industriell form.

Internets genomslag som musikmedium har visat att det finns ett behov av att vidga perspektivet från skivindustrin till de olika former av småskalig musikverksamhet som alltid funnits, men som framför allt efter digitaliseringen blomstrat upp. Utvecklingen berör inte bara traditionella industriella, tekniska, ekonomiska eller strukturella frågor utan, som medieforskaren Steve Jones (2011: 444) har påpekat, i allt högre grad också möjligheterna att sprida information, diskutera och skapa gemenskaper kring musik. På basis av forskning om internet kan man konstatera att nätet simultant verkar ha skapat både sociala och individuella lyssnarvanor, social gemenskap och användarstyrda kulturella flöden, nya kulturella och ekonomiska styrmekanismer och sätt att uppfatta musik som någonting flyktigt och lösryckt från specifika sammanhang (se t.ex. Johansson & Werner 2017: 20).

Digitaliseringsforskningen har med andra ord utvidgats från att ha sett musik som en produkt som skapas, distribueras och

konsumeras som en del av en industriell struktur till att se musik som en mångfald olika former och aktiviteter som numera florerar till exempel på nätet. Samtidigt kan det här sägas vara en naturlig vidareutveckling av det kulturvetenskapliga perspektivet på musik som betonar bredden av musikpraktiker – inklusive de ljudande produkter som skapas som en del av praktikerna – och meningsskapande processer som anknyts till dem. Det här är vad musikforskaren Christopher Small (1998: 9) kallar för *musicizing*, och Lars Lilliestam (2006: 24), i sin svenskspråkiga utvidgning av begreppet, för *musika*. Genom att omvandla substantivet musik till ett verb betonar Small och Lilliestam hur musik inbegriper mer än att bara musicera och lyssna: det omfattar också olika slag av praktiker som att tala, skriva och läsa om musik, att dansa till musik, audiovisuella och kroppsliga dimensioner, att samla på musik och ”ha musik på hjärnan” eller dra sig till minnes musik tyst inom sig.

Synen på musik som något annat än enbart ett verk eller en klingande produkt har följaktligen inte skapats av digitaliseringen. Däremot har den tekniska utvecklingen gjort det meningsfullt att betona musikandets mångfald i den nya kontexten (se även t.ex. Campos Valverde 2019 och Hagen 2015). Forskningen har således alltmer börjat se musik som en del av den nya digitala kulturen som helhet (Cook m.fl. 2019) och kartlägga komplexiteten i förhållandet mellan traditionella och virtuella former av musikpraktiker (Whiteley & Rambarran 2016; Kjús 2018). Det här innebär att frågor om intersektionerna mellan det digitala och det icke-digitala samt om konstnärlig agens, rum, plats, identitet och socialt nätverkande i högre grad upptagit forskarnas intresse. Inte minst de sociala mediernas och strömningstjänsternas betydelse för musikandet och nätverkandet har rönt mycket intresse bland forskarna (t.ex. Mjøs 2012; Suhr 2012; Hagen 2015; Johansson m.fl. 2017; Jones 2019). Perspektivet har också utvidgats till att innefatta frågeställningar som berör utvecklingens betydelse för mindre befolkningsgrupper som immigrantsamfund (t.ex. Campos Valverde 2019) och ursprungsbefolkningar (Hilder m.fl. 2017).

I takt med att forskningen kring digitalisering och musik har ökat har den också kommit att omfatta allt vidare musikkultu-

rella dimensioner. Ett sådant perspektiv har också varit en ledtråd för vår studie av förhållandena mellan musik, digitalisering och svenskhet i Finland. I enlighet med en antropologiskt influerad musiketnologisk syn, förstår vi kultur som en hel livsform och musikkultur som en helhet bestående av människors musikrelaterade tankar, begrepp och handlingar, ljuden som produceras samt institutioner och materiella objekt (jfr t.ex. Merriam 1964: 32–3; Titon 1984: 1–2). Även om målsättningen för vårt forskningsprojekt har varit att skärskåda just digitaliseringens betydelse så är det ur det här perspektivet naturligt att se den teknik som används i samband med musikandet som en del av musikkulturen och inte som en extern faktor. På motsvarande sätt är vårt intresse för teknik inte primärt inriktat på utrustning, maskiner, apparater eller metoder. Med musikteknikforskaren Paul Théberges (1997: 160; 1999) formuleringar kan man säga att vi i hög grad intresserat oss för teknikens diskursiva och meningsbärande dimensioner – för ”socialteknik” snarare än ”maskinteknik”. I och med att vi i första hand studerat musikkulturella processer skiljer vi mellan å ena sidan ”digitisering” (*digitization*), det vill säga rent teknisk konvertering av information från analog till digital form, och å andra sidan ”digitalisering” (*digitalization*), det vill säga hela den socio-kulturella omformningen av livsformer som digitaltekniken är en del av (jfr Brennen & Kreiss 2016). Projektet studerar med andra ord uttryckligen digitaliseringen med sin breda kulturella förankring framom den tekniska digitiseringen.

På en begreppslig nivå är termen ”digital” komplex. Den definieras ofta i vardagligt tal och forskning, liksom av flera av projektets svarspersoner, som en efterträdare och motsats till något ”analogt”, vilket egentligen inte är särskilt klagörande i och med att begreppet analog är så pass diffust. I sin nuvarande betydelse dyker termen analog paradoxalt nog inte upp förrän efter att digitaltekniken börjat expandera inom olika samhällsområden. Jonathan Sterne (2018), som forskat i medieteknikens utveckling ur ett kulturellt perspektiv, betonar att benämningen analog som någonting ”icke-digitalt” och småningom helt enkelt ”gammalmodigt” skapades på 1980- och 1990-talen som en reaktion mot

digitalteknikens spridning och datoriseringen. Termen inbegrep värdemässiga bedömningar i och med att man betraktade analogt som någonting värdefullt som höll på att gå förlorat i den nya teknikens tidevarv. Med tiden har flera tekniker som numera kallas analoga, däribland till exempel vinylskivstekniken, tillskrivits attribut och positiva värderingar som de paradoxalt nog inte hade under det man numera kallar för den analoga eran (Sterne 2018, 40–41). Digital versus analog är således ett begreppspar som i kulturell mening endast delvis bygger på rent tekniska lösningar – de är minst lika mycket sociala och kulturella konstruktioner som återspeglar kulturella normer.

I själva verket märkte vi redan tidigt under fältarbetet att begreppet digitalisering kunde väcka starka känslor bland många svarspersoner. Ändå kunde det vara svårt att precisera vilka element i deras musikande som faktiskt i rent teknisk mening inbegrep digitalteknik. Vid en närmare granskning visade det sig att man kunde använda sig av digitalteknik i sitt musikande fastän man uttryckte en avog inställning till tekniken. I sådana fall reflekterar svaren allmänna värderingar gällande teknik eller överlag förändring i musikkulturen. Det hände också att svarspersonerna ville uttrycka ett avstånd till allt som de associerade med digitalisering oberoende av hur de i praktiken förstod begreppet. Digitalteknik är självfallet inte någon förutsättning för att en musikkultur ska existera eller att en person ska kunna ta del av en musikkultur. Därför har vi också frågat oss i vilken mån digitaliseringen verkligen har varit betydelsefull för de olika parterna – att den inte varit så betydande, eller att digitalisering till och med undvikits, är också viktiga resultat (jfr Wyatt 2003).

Strukturella ramar och individuella val

Digitaltekniken beskrivs ofta som ett slags extern kraft som naturlagsenligt tvingar fram förändringar i musikkulturen. Den här typen av teknikdeterminism har långa rötter i såväl pessimistiskt, dystopiskt tänkande som i mera optimistiska samhällsvisioner. Ändå verkar det resonabelt att, i enlighet med teknikhistoriker (Nye 2006: 20) och musikforskare (Katz 2010: 2; Cook 2019: 7),

problematisera synen på teknikens och musikkulturens förhållande som ett kausalt beroende där det förra påverkar det senare. Det är fruktbart att utgå ifrån att det är fråga om komplexa nätverk av ömsesidigt beroende där olika kulturella val också påverkar hur ny teknik används. Det här kallas ofta för ”mjuk determinism” jämfört med den stramare, kausalt enkelriktade ”hårda determinismen” (t.ex. Prior 2018a: 5–8). Vi har valt ett ”mjukare” angreppssätt genom att ta avstånd från allomfattande kausala förklaringsmodeller, samtidigt som vi ändå erkänner att komplex teknisk utveckling kan ha stora konsekvenser för musik (jfr Taylor 2001: 32; Hesmondhalgh 2019: 103). Det här betyder att vi fokuserar på digitalisering som en av många faktorer som genom samverkan påverkar en musikkulturs utveckling.

Digitaliseringen har erbjudit nya perspektiv på frågan om hur teknikens och musikkulturens olika delar samverkar och framför allt i vilken mån det är fråga om övergripande strukturella eller individuella personliga faktorer som avgör hur musikskapandet och konsumerandet utformas. Motsättningen mellan Frankfurtskolans förklaringsmodeller, som betonar den hegemoniska kulturindustrins toppstyrning av konsumenters val, och Birminghamskolans mera positiva syn på individers möjlighet att själva bestämma hur de aktivt använder sig av industrins produkter, har åter aktualiserats som en följd av digitaliseringen. Det här kan ses som en motsättning mellan teknikdeterministiska skräckbilder av hur individer per automatik förändras av en påtvingad teknik, och voluntaristiska visioner i vilka tekniken förstås som ett neutralt verktyg som individer använder enligt egna behov (Taylor 2001: 26). Digitaliseringen har dock fört med sig praktiker som kräver en omvärdering av förenklade binariteter, som produktion versus konsumtion eller aktivt versus passivt.

Framför allt i medie- och konsumtionsinriktad musikkforskning har man använt begreppet *affordans* för att beskriva hur strukturella, individuella och materiella upplevelser samverkar. I allmänhet syftar det på hur mediernas verkliga eller föreställda egenskaper, som uppstår genom tekniska, sociala och kontextuella faktorer samverkan, både möjliggör och begränsar användningen

av medierna (Ronzhyn m.fl. 2022). I det här projektet kan affordans i korthet definieras som de möjliggörande och begränsande egenskaper som ett fenomen har. Det kan till exempel vara fråga om egenskaper som gör någonting genomförbart eller förhindrar någonting ur enskilda individers eller musikkulturens synvinkel. Genom att använda termen affordans kan man undvika de fallgropar som både en hårdare teknikdeterminism och ett överdrivet socialkonstruktivistiskt förnekande av materiella fakta kan leda till. Termen affordans visar att det finns objekt och ramverk som skapar vissa möjligheter för användningen av en resurs, men också att resursen trots allt ändå kan användas på oväntade sätt som inte nödvändigtvis till alla delar är förutbestämda. Affordans kan således användas till exempel för att beskriva hur musiker kreativt använder Facebook för att sprida musik och information, samtidigt som medieplattformen kan sägas utgöra en plats där motsättningar konkretiseras när materiella och textuella aspekter samt ojämlika maktförhållanden omförhandlas av enskilda aktörer (Jones 2019). I projektet har vi utgått ifrån att medietekniska vinningar liksom ekonomiska och sociokulturella faktorer men även i vidare bemärkelse svenskan i Finland utgör affordanser.

Redan vid första anblicken ter det sig närmast självklart att de förändrade tekniska möjligheterna skapar nya affordanser för musikandet, liksom att det finns gränser för skapandet, och att människor använder sig av tekniken på oväntade sätt. Musikteknikens utveckling från fonogrammet till olika slag av IT-programvara inrymmer flera exempel. Man kan med andra ord säga att individer har en viss *agens* i förhållande till tekniska och sociala strukturer i och med att de har kapacitet, makt och resurser att agera och enligt egen vilja förverkliga sina målsättningar. En distansering från stramare förklaringsmodeller, i vilka tekniken eller ekonomiska och sociala maktförhållanden anses styra individuella val, behöver inte betyda att man skulle förneka strukturella elements betydelse för musikandet. I den här frågan har vi utgått från att strukturerna och agensen är två sidor av samma sak och egentligen förutsättningar för varandras existens, men att strukturens respektive agensens betydelse kan variera i olika situationer

(i likhet med Taylor 2001: 35–37). Det här berör frågor om såväl produktion som konsumtion, men också i vidare bemärkelse olika sidor av musikkulturella demokratiseringssträvanden.

Digitaltekniken och internet har skapat möjligheter för kulturindustrin att effektivt massproducera och distribuera musik som lätt kan konsumeras i stora delar av världen. Samtidigt har utvecklingen lett till att individers möjligheter att inte bara konsumera utan också producera musik har ökat. För att beskriva den nya situationen har man ofta använt sig av futurologen Alvin Tofflers (1980) begrepp ”prosument” (*prosumer*) eller ”prosumtion” (*prosumption*) och medieforskaren Axel Bruns (2008) begrepp *produsage*. Begreppen syftar på hur gränserna mellan de aktiva producenterna och passiva konsumenterna suddats ut och rollerna blandats samman. Man kan till exempel använda termerna för att beskriva hur personer som tidigare kanske enbart skulle ha lyssnat på musik nu med enkla medel kan skapa nya versioner av sin favoritmusik och sprida dem med hjälp av nätet, där de i sin tur kan inspirera till nyskapande omtolkningar. Det här sättet att återanvända, modifiera och sammanfoga olika slags medieinnehåll för att skapa nya verk brukar ofta kallas *remix* och de nya kulturella processerna för *remixkultur*. Enligt upphovsrättsjuristen och aktivisten Lawrence Lessig (2008) präglas digitalerans remixkultur av en återgång till ett demokratiskt, fritt skapande, som enligt honom hämmades under den analoga eran då människor bara passivt konsumerade produkter som skapats av kulturindustrin.

Liknande tankar har framförts av medieforskaren Henry Jenkins, som med hjälp av begreppet deltagarstyrd kultur (*participatory culture*) analyserat hur den nya tekniken skapat en motvikt till konsumismen, så att individer kan skapa nya kulturella uttrycksformer, känna samhörighet, samarbeta och sprida sina alster (Jenkins m.fl. 2005). Den här utvecklingen är sammanbunden med framväxten av en *konvergenskultur*, som kännetecknas av att äldre och nyare medier konvergerar både till innehåll och form (Jenkins 2006). I konvergenskulturen konstruerar bland annat mediebolag, gräsrotsaktivister och individuella konsumenter sida vid sida nya produkter, tolkningar och berättelser med element ur

medieflödet. I Youtube samlas olika former av skapande, där äldre medieprodukter och -former omformas till någonting nytt, och både amatörskapet innehåll och påkostade professionella produkter bjuds ut sida vid sida. Innehållet är därmed inte längre bundet till ett medium utan flyter över många kanaler, och processerna kan formas både uppifrån ner och nerifrån upp. Amatörernas roll i utvecklingen har betonats av flera forskare, och kultursociologen Nick Prior (2019) har myntat begreppet nya amatörer (*new amateurs*) för att beskriva de icke-professionella musikskaparnas frammarsch. Enligt Prior har billigare produktionsteknik och nya medier möjliggjort en direkt kontakt mellan skaparen och publiken, vilket berikar kulturlivet, ökat mångfalden och diversifierar skaparkåren. Digitaliseringen kan således i bästa fall gynna social inklusion, diversitet och jämlikhet.

En gemensam nämnare för ovanstående teorier är att digitaliseringen ses inbegripa en demokratiserande potential för framför allt kulturlivet, men även samhället i stort. I mediasammanhang brukar digitalisering diskuteras i termer av ökad tillgång till produktion och konsumtion av medieprodukter, medan frågor om huruvida mediernas beslutsprocesser demokratiserats rönt mindre intresse (Hesmondhalgh 2019). I ett vidare kulturellt perspektiv, och inte minst när det gäller digitaliseringens potential för minoriteter, handlar det i högsta grad om vad som förstås med demokratisering och hur begreppet konkretiseras genom praktiker. Som en central teori i vår diskussion löper kulturforskaren Yves Evrards (1997) uppdelning i *demokratisering av kultur* och *kulturell demokratisering*. Demokratisering av kultur syftar då på spridning av kulturella verk till en sådan publik som av till exempel ekonomiska eller utbildningsrelaterade orsaker inte tidigare haft tillgång till dem. Den här typen av demokratisering kan anses ha lyckats om till exempel den demografiska strukturen hos en kulturinstitutionens besökare motsvarar samhället i stort. I kulturell demokratisering förskjuts tyngdpunkten däremot från vad man ser som ett passivt konsumerande av sådan kultur som andra bedömt som värdefull till att betona vikten av att alla i samhället själva fritt ska kunna uttrycka sig genom sådan kultur som de upplever som sin egen.

En kulturpolitik anses vara lyckad om man skapat förutsättningar för olika individer och grupper i samhället att förverkliga sig själva. Inom musik har digitaliseringen lett till en problematisering av förenklade svart-vita ståndpunkter i fråga om teknikens demokratiserande potential (för en sammanfattning se Brusila m.fl. 2022). Man kan bland annat konstatera att ett ökat utbud och ökade möjligheter att skapa själv kan leda till pluralism, men det behöver inte nödvändigtvis gå så i och med att digitaliseringen även kan leda till bland annat en ökad teknisk kompetensklyfta, aversion mot nyheter och en allt svårare internationell konkurrenssituation för minoriteter.

Svenskhet i Finland

Med tanke på digitaliseringens mångfasetterade karaktär utgör Finlands svenskspråkiga befolkning en intressant fallstudie för forskning i digitalisering och musik. Befolkningsgruppens mångsidigt strukturerade musikliv erbjuder flera relevanta infallsvinklar i ämnet, inte minst med tanke på det finländska samhällets snabba postindustriella utveckling. Det aktualiserar också frågor om vad en etnicitet eller kulturell identitet är och vilken roll musiken spelar för den, liksom hur digitaliseringen påverkat musikandet och dess förhållande till människors kulturella tillhörighet.

Här bygger vi vidare på den kulturvetenskapliga forsknings-tradition som sedan millennieskiftet analyserat finlandssvenskhet bland annat som social konstruktion (t.ex. Åström m.fl. 2001), en intersektionell kategori som konstrueras i relation till andra kategorier som språk, regionalitet, klass och ålder (Klinkmann m.fl. 2017b) och en form av svenskhet som framställs genom olika typer av musikpraktiker (Brusila m.fl. 2015b). Ett centralt element i den här typen av forskning är att etnicitet och kulturell identitet ses som processuella, ständigt föränderliga sociala konstruktioner snarare än essentialistiska enheter som består av sociokulturellt eller genetiskt likadana individer, som naturlagsenligt ingår i en viss kategori. Ur ett socialkonstruktivistiskt perspektiv konstrueras identitet kontinuerligt genom interaktion och diskursiva kategoriseringar av individer i ”oss” och ”dem”. Synen på identitetens processuella och flytande karaktär har inspirerat forskare till begreppsliga omfor-

muleringar. Kulturforskaren Stuart Hall (1996: 2–4) föredrar till exempel *identifikation* framom identitet för att på det sättet betona att identitet inte är någonting fast eller förutbestämt utan alltid formas om diskursivt. En motsvarande terminologisk utveckling är begreppet *multipla identiteter*, som är en koncis verbalisering av det man observerade redan i början av 1800-talet (Burke & Stets 2009: 131), det vill säga att varje person samtidigt kan ha flera identiteter. Sedermera har begreppet tillhörighet (*belonging*) använts för att förklara människans behov att höra till någon social grupp, eller hur gränsdragningar och en känsla av socialt erkänt medlemskap i en grupp skapas. Tillhörigheten är i den här meningen mångskiktad och en analys av den kräver ett intersektionellt perspektiv som beaktar den roll olika sociopolitiska och relaterade sammanhang har för tillhörigheten (Yuval-Davis 2011).

Vi har utgått från att det finns olika typer av svenskheter i Finland och att finlandssvenskhet kan ses som en social konstruktion som utformats diskursivt för att kategorisera en form av svenskhet i Finland. Finlandssvenskheten är mycket mera än enbart en språkgrupp definierad på basis av finskt medborgarskap och svenska som formellt registrerat modersmål. För en person som talar svenska och bor i Finland är den finlandssvenska identiteten dock med största sannolikhet något hen måste leva i förhållande till och skapa en relation till, till skillnad från en finskspråkig person för vilken finlandssvenskheten kan förbli avlägsen livet ut. För svenskspråkiga utgör finlandssvenskheten överlag en aspekt av vem de upplever sig vara eller upplevs vara. Det kan vara någonting centralt för människan, men det kan också överskuggas av någon eller några andra multipla identiteter. Hur tillhörigheten upplevs och uttrycks kan också variera beroende på till exempel klass, genus, ålder och boningsort.

Musiken har i flera sammanhang kopplats samman med det finlandssvenska etnicitetsbygget. Tanken om nationen Finland med två folk, de finskspråkiga och de svenskspråkiga, har sedan 1800-talet influerats av nationalromantiska strömningar med rötter i Johann Gottfried Herders tankar om en folksjäl som uttrycks i folkkulturen, däribland även musiken. Man manifesterade tidigt

en skillnad mellan det finska och det svenska i Finland genom att kontrastera befolkningsgrupperna mot varandra och betona deras grundläggande olikhet. Som ett led i den här processen beskrev man en homologisk koppling mellan respektive befolkningsgrupp, dess mentala karaktär och dess musik (Brusila 2015b; Kurkela 2012). Man kan med andra ord säga att musiken var en av byggklossarna när finlandssvenskheten konstruerades och en central del av processen var att skapa ett förhållande mellan språkgrupperna som utgick från ett positionerande av individer i "oss" och "dem". Än i dag är det finska, däribland också musik som primärt eller explicit associeras med finskhet, ett centralt "alter" (*Other*) då en finlandssvensk identifikation skapas. Samtidigt utgör både Sverige, det vill säga rikssvenskhet, och vad man i generella ordalag kunde kalla det internationella (som i populärmusik ofta associeras med bruket av engelska) finlandssvenskhetens två andra, centrala alter (Brusila 2008a; 2015b). Finlandssvenskheten kan med andra ord skapas primärt genom en distansering till just de här tre. Det här betyder dock inte att varje svenskspråkig finländare skulle göra det, eller att en sådan identifikation upplevs som relevant i alla levnadssfärer. Det är snarare en generell etnicitet som man lever i förhållande till eller som utgör en av ens många multipla identiteter fastän man till exempel som amatör- eller yrkesmusiker också skulle verka i en finsk majoritetssfär eller jobba på engelska.

Att konstruktivistiskt se musiken som ett element genom vilken en finlandssvensk identitet konstrueras innebär naturligtvis att man lätt överdriver musikens betydelse. Ur ett kritiskt perspektiv konstruerar musiken inte nödvändigtvis identiteten utan den snarare uttrycker eller reflekterar en identitet som skapats i det sociala livets övriga sfärer (jfr Rice 2007: 35). Även om den här kritiken är berättigad, är den såtillvida problematisk att den utgår från att musiken är något slags separat klingande struktur utanför övriga kulturella aktiviteter, normer och processer. Ur ett historiskt perspektiv kan det trots allt vara svårt att dra en klar skiljelinje mellan musik och kultur, eller mellan redan existerande och konstruerade identiteter. Musiken kan både aktivt delta i skapandet av en identifikation i konstruktivistisk bemärkelse och homologiskt återskapa

existerande kulturella identiteter (se t.ex. Born & Hesmondhalgh 2000: 35–36). Musikens och finlandssvenskhetens förhållande behöver med andra ord inte diskuteras i termer av vilken som föregick den andra – hönan eller ägget – utan snarare som två sammanbundna kulturella element.

En större risk är kanske att förhållandet mellan musik och identitet ges en alltför framträdande roll i jämförelse med både musikens och identitetens övriga egenskaper. Musiken är ju trots allt mycket annat än enbart identitet, liksom identiteter också är mycket mer än musik (Negus & Román Velazquez 2002: 40). Vi märkte också redan tidigt att svarspersonerna inte nödvändigtvis upplevde kopplingarna mellan musik och svenskhet i Finland som relevanta. Det oaktat återger svaren ofta detaljerade upplevelser av gränser mellan till exempel finsk, svensk och finlandssvensk musik. Man kan med andra ord konstatera att även om etnicitetsfrågor på individnivå inte nödvändigtvis i första hand kopplas samman med det egna musikandet så kan individer ändå göra åtminstone implicita kopplingar mellan etniciteten och musik. Det är också viktigt att komma ihåg att musikandet kan användas för att förhandla komplexa identitetsfrågor och för att explicit ta avstånd från en tillhörighet.

Med tanke på identitetens processuella, föränderliga karaktär och de flertaliga kopplingarna mellan etnicitet och musik är det vanskligt att initialt definiera eller entydigt avgränsa en finlandssvensk musikkultur. Musiken är ett komplext estetiskt uttryck och musikandet i hela sin mångfald inrymmer en stor skala aktiviteter. Man kan med andra ord inte tala om finlandssvensk musikkultur som något slags klart åtskild, oföränderlig monolit. Ändå finns det olika musikrelaterade tankemönster, handlingar och estetiska uttryck som explicit eller implicit kopplas samman med finlandssvenskhet. En del av de här elementen får sin formella manifestation i institutioner som ofta är offentligt finansierade på grund av att kommersiell potential saknas. Det kan röra sig om till exempel kommunalt finansierade kulturorganisationer eller teaterhus som axlar ett betydande ansvar som upprätthållare av den svenska kulturen i Finland. Det nationella rundradiobolaget Yle, med sina svenska radiokanaler och tv-program, är på motsvarande sätt

centralt för medieförmedlade kulturformer. Den tredje sektorn är mycket viktig med dels ett aktivt föreningsliv, dels förmögna fonder som explicit stöder finlandssvensk kultur. Inom musiken har en stor del av verksamheten organiserats under Finlands svenska sång- och musikförbund som grundades redan 1929 och är en takorganisation för många körer och orkestrar.

Det är inte ovanligt att man anser att kulturer, och då inte minst minoritetskulturer, genomgår stora förändringar som en följd av digitaliseringen (se Brusila 2021a). Nya massmedier, IT-medierade kommunikationsformer och internet tvingar även förhållandevis stabila identiteter till omförhandlingar och nya tillhörigheter skapas lösgjorda från tidigare rumsliga och tidsmässiga ramverk. Vissa analytiker har beskrivit resultatet av de här processerna som en tillkomst av nya online-etniciteter (*new online ethnicities*) (se Marotta 2011: 545). Andra forskare talar om digitala tillhörigheter (*digital belongings*) (Marlowe m.fl. 2017) då de beskriver hur nya former av socialt deltagande och sammanhållning interagerar med äldre praktiker, eller om virtuell etnicitet (*virtual ethnicity*) (Poster 2001) då de diskuterar nya postmoderna etniciteter som skapas i internets sociala rum. Inom musik kan man med fog säga att de nya medierna har bidragit till att skapa nya decentraliserade, subkulturella och transnationella gemenskaper kring till exempel olika musikstilar. För etablerade minoritetsinstitutioner kan det här innebära en svårhanterlig konkurrenssituation. Samtidigt kan digitaltekniken också användas för att återskapa och manifestera identiteter på nya sätt. Minoriteter kan till exempel använda tekniken för att kringgå nationella majoritetsstrukturer inom media och omforma den offentliga mediesfären. Ett tidigt exempel från det svenska Finland är bandet 1G3B, som med sin personliga heavy metal, med texter skrivna på Närpesdialekt och självproducerade videor redan i början av 2000-talet lyckades skapa en känsla av tillhörighet bland Närpesbördiga personer på olika håll (Brusila 2010).

Man kan utgå från att digitaltekniken har skapat nya förutsättningar för svenskspråkiga finländare att uppleva musikrelaterade tillhörigheter som överskrider tidigare geografiskt eller nationellt bestämda begränsningar. Samtidigt är det skäl att minnas att man

genom en förenklad dikotomisering av tillhörighet i antingen online- eller offline-gemenskaper lätt förbiser de multipla omförhandlade identiteter som individer redan länge haft inom olika sociopolitiska och kulturella kontexter (Wilson & Peterson 2002: 456). Likaså är det problematiskt om motsättningen anses bygga på en tudelning i en premodern autentisk och nutida mindre verklig eller äkta identifikation (Poster 2001: 159–160). Vi har följaktligen utgått från att de olika svenskheterna i Finland, liksom de digitalt medierade musikpraktiker som anknyter till dem, är och alltid har varit ständigt föränderliga och kontextuellt bundna.

Metod och material

För att kartlägga kopplingarna mellan svenskhet i Finland, musik och digitalisering har projektet valt en kvalitativ infallsvinkel. Målet har därmed varit att mera detaljerat kunna beskriva till exempel kontextbundna affordanser och enskilda aktörers agenser för att den vägen skapa generaliserbara resultat. I praktiken har vi analyserat musikandets mångfald genom att fokusera på ett urval fallstudier för att erbjuda olika men sinsemellan kompletterande perspektiv på bland annat den svenskspråkiga befolkningens musikanande, svenskhetens betydelse i musiklivet och förändringarna i musikens medialisering. De centrala fallstudierna fokuserar på musiken i vardagen, folkmusik, opera, rundradioverksamheten, hiphop och amatörmusicerandet.

Materialet för fallstudierna består primärt av frågelistsvar och intervjuer (se arkivmaterial i källförteckningen). Frågelistsvaren samlades in i samarbete med Finlands svenska folkmusikinstitut vid Svenska litteratursällskapet i Finland. Information om frågelistorna spreds bland annat via e-postlistor, sociala och tryckta medier samt i Rundradions sändningar. Listorna publicerades på webben i form av elektroniska svarsformulär, men det var också möjligt att skicka in svaren till exempel som handskrivna brev. Ursprungligen planerades tre frågelistor med var sitt tema och dessa genomfördes enligt följande: folkmusik (FMI 485, 2018, 36 svar), musiken i vardagen (FMI 494, 2019, 58 svar) och amatörmusicerande (FMI 499, 2019, 41 svar). Mitt i insamlingsfasen

utbröt covid-19-pandemin, vilket naturligtvis försvårade det etnografiska arbetet. Samtidigt erbjöd pandemin ett tillfälle att utöka materialinsamlingen med ytterligare en frågelistas om hur undantagstillståndet påverkade musikverksamheten. En skild lista med betoning på det här ämnet skickades till dem som svarat på de tidigare listorna (FMI 508, 2020, 38 svar). Antalet svar på de olika frågelistorna var tillfredsställande med tanke på den svenskspråkiga befolkningens storlek, men också med beaktande av svarens innehållsliga mångsidighet och fyllighet samt den förhållandevis stora bredden i svararnas sociokulturella bakgrund.

Frågelistmaterialet utökades med 48 tematiska djupintervjuer som genomfördes av projektforskarna. Intervjupersonerna valdes huvudsakligen bland dem som i samband med sitt frågelistasvar hade anmält intresse för en intervju och som verkade relevanta med tanke på projektets målsättning. Genom intervjuerna kunde projektet också vidga analysmaterialet till att innefatta en större bredd i fråga om sådana bakgrundsfaktorer som musikintresse och -aktivitet, digitala vanor, ålder, boningsort, kön osv. Målet var att ha med personer som har olika förhållande till musik, digitalisering och svenskhet, däribland även sådana som uttrycker ett explicit avståndstagande från något av fenomenen. I samband med opera-fallstudien blev det också aktuellt att intervjua personer som har finska som modersmål och som huvudsakligen verkar på finska i sitt arbete. Personerna valdes då ut, liksom i rundradiofallstudien, primärt som representanter för sina respektive institutioner.

Ursprungligen hade projektet som mål att inbegripa internet-baserad etnografi i arbetet. Det visade sig dock att de svenskspråkiga sällan samlas på några specifika plattformar, i diskussionsforum eller internetgrupper som skulle upplevas vara naturliga platser för något slag av musikanknuten finlandssvensk identifikation. Svaren gav vid handen att det till exempel finns specifika Facebook-grupper för svenskspråkiga musikintresserade i Finland, men att den här typen av forum huvudsakligen används som anslagstavla för kommande evenemang. I den mån nätet används för interaktion, såsom till exempel för debatter eller uttryckande av åsikter, används i regel finskspråkiga, rikssvenska eller internationella

forum som har flera deltagare och mera aktivitet. Därför har projektet inte använt sig desto mer av omfattande ”netnografisk” deltagande observation och interaktion (jfr Kozinets 2010: 135; Berg 2015: 79–80), utan helt enkelt gjort iakttagelser om till exempel inlägg på webbsidor då de varit relevanta för forskningens tematik.

Projektet fick också modifiera det ursprungliga målet att utgå från existerande kvantitativa basdata om musikproduktion, -konsumtion, digitalisering och så vidare i Finland och därefter genom triangulering med projektets kvalitativa material skapa en mera omfattande helhetsbild. Det visade sig nämligen att den kvantitativa information som samlats in och sammanställts av centrala musik- och kulturorganisationer, såsom upphovsrättsorganisationen Teosto, musikproducenternas takorganisation IFPI eller kulturpolitiska forskningscentret Cupore, inte särskilde de olika språkgrupperna. På motsvarande sätt kan man konstatera att merparten av de kartläggningar som gjorts om Finlands svenskspråkiga befolknings kultur- och medievanor (till exempel de så kallade *Kulturbarometrar* som sammanställts regelbundet under flera år) sällan tagit upp musikspecifika särdrag av relevans för forskningstematiken. Som en följd har existerande kvantitativa basdata utgjort en utgångspunkt och referensmaterial för forskningen snarare än en central del av analysen.

Utöver frågelistor och intervjuer har även olika typer av skriftligt och audiovisuellt material analyserats. I samband med de olika fallstudierna har vi studerat till exempel musikpraktiker och produkter för att konkretisera de mera allmänna trenderna och åskådningarna. I sådana fall har vi bland annat gjort kulturteoretisk närläsning av musik och multimodala kulturella texter.

Digitaliseringens snabba utveckling under perioden 2018–2020 då materialinsamlingen utfördes, liksom tiden före och efter, innebär att det har varit omöjligt att ens på ett översiktligt sätt inlemma alla de affärsmodeller, socialiseringsprocesser och musikpraktiker som utvecklats i samverkan med de tekniska innovationerna. Efter 2020 har till exempel artificiell intelligens dominerat den offentliga diskussionen, men i och med att det här inte ännu syns i svarsmaterialet har ämnet inte behandlats i analysen. Vårt angreppssätt

har präglats av ett försök att förstå hur de svenskspråkiga svars-personerna förstått och upplevt utvecklingen, vilket inneburit en naturlig avgränsning av perspektivet. Målet har med andra ord varit att analysera allmänna kulturvetenskapliga utvecklings-mönster framom enskilda situationsbundna detaljer i den tekniska utvecklingen.

Vid insamlandet och analysen av forskningsmaterialet har projektet inspirerats av kulturforskningens centrala tankar om etnicitet och identitet, interaktionens betydelse vid skapandet av uppfattningen om den sociala verkligheten och synen på kultur som meningsbärande texter. I praktiken betyder det här att vi analyserat såväl svarspersonernas verbaliseringar av sina tankar, praktiker och känslor som diskurser. De här diskurserna bidrar ur ett socialkonstruktivistiskt och diskursanalytiskt perspektiv till att skapa den sociala verkligheten för de inblandade, samtidigt som de innehåller olika strukturer, sociala positioneringar och maktför-hållanden som forskningen förväntas blotta och analysera (Foucault 2002; Laclau & Mouffe 1985; Fairclough 2003). I fråga om den svenskspråkiga befolkningen i Finland kan det röra sig om till exempel gruppens numerära minoritetsstatus i relation till majori-tetsbefolkningen, men också om maktpositioner inom befolknings-gruppen och komplexa intersektionella förhållanden utöver den språkliga identifikationen (jfr t.ex. Åström m.fl. 2001; Brusila m.fl. 2015b; Klinkmann 2017b). Vid sidan av verbala diskurser inrymmer digitaliseringen också materiella dimensioner som har med tek-nikens utformning att göra. Förutom verbala texter har projektet således analyserat ”kulturella texter” i vidare bemärkelse, det vill säga olika kulturella objekt som kan läsas som kulturellt menings-bärande fenomen (Lewis 2008). Där det har varit meningsfullt för att beskriva olika former av praktiker och deras betydelse har bland annat olika musik- och medieproduktioner, nätmaterial och dylikt analyserats. De här kulturella texterna är både en del av musikpraktikerna och ett resultat av dem, men även en del av det meningsbärande system som utgör hela musikkulturen.

Den här typen av kulturforskning kräver en medvetenhet och kritisk hållning från forskarnas sida för att trygga såväl etisk

som forskningsmässig korrekthet. Vi har redan från början av frågelistinsamlingen och i de påföljande intervjuerna följt vedertagna principer för information, samtycke, konfidentialitet och individskydd. Teman som digitalisering kan tyckas vara okontroversiella ämnen som inte borde väcka starka känslor. Ändå visar det sig ofta vid en djupare intervju att till exempel musiksmak, personlig vardag och identitetsfrågor kan upplevas som känsliga och blottande. I den här boken har vi därför valt att anonymisera merparten av de svars personer som vi hänvisar till eller citerar. Vi har dock inte anonymiserat till exempel personer som intervjuats i anknytning till deras arbete vid institutioner som operasällskap eller Yle, eftersom de intervjuats i sina offentliga arbetsroller och i viss mån som representanter för institutionerna de jobbar för. I den här typen av intervjuer är det dessutom omöjligt att på ett meningsfullt sätt dölja personernas identitet utan att göra texten svår att förstå.

I och med att forskningen bygger på kvalitativ kulturanalytisk tolkning krävs även reflexivitet och en viss kritisk distansering för att säkra det vetenskapliga resonemangets pålitlighet. När det gäller digitalisering och musik, för att inte tala om identitetsfrågor såsom svenskhetens olika former i Finland, ställs krav på så kallad positionell reflexivitet – en medvetenhet om de egna värderingarnas betydelse för processen. Vi har således ofta dryftat hur vår språkliga bakgrund, upplevelse av generationer, uppväxtort, genus och så vidare kan påverka insamlingsarbetet och analysen. Redan vår fyra personers forskargrupp inbegriper en rätt stor mångfald. Av projektets forskare har till exempel två gått i svensk skola, medan en har avlägsen svenskspråkig släktbakgrund i Finlands finskspråkiga inland och en har finskspråkig bakgrund men ingår numera i en svenskspråkig arbetsmiljö och i en tvåspråkig familj (och säger sig därmed höra till den finskspråkiga minoriteten i den svenskspråkiga minoriteten). Alla har använt finska, svenska och engelska under sin arbetskarriär. Åldersmässigt representerar forskarteamet olika generationer i fråga om digitaliseringsupplevelser. Den äldsta i gruppen är född under första halvan av 1960-talet och den yngsta i slutet av 1980-talet, vilket betyder att upplevelsen

av teknisk förnyelse kan skilja sig markant mellan medlemmarna. Alla har studerat vid musikinstitut, men har sysslat med musik på många olika sätt i olika miljöer och inom olika genrer. Det här inbegriper också musikrelaterad forskningsverksamhet.

Sammantaget kan man säga att vår grupp konkretiserar komplexiteten i homologiska kopplingar mellan tillhörighet, teknik och musik. Våra reflektioner har också berikat forskningsprocessen och genom att lyfta fram olika aspekter utgående från våra positioner har vi säkert också lyckats skapa en mera mångfasetterad bild av vårt forskningsområde. Samtidigt har det varit klart att positioneringar av det här slaget också har sina begränsningar i fråga om vetenskaplig argumentering. En positionell reflexivitet kan endast till vissa delar blotta eventuella snedvridningar och i värsta fall bara förstärka de positioneringar vars negativa effekter man vill undvika. Därmed har vi försökt bredda perspektivet genom en allmän interpretativ reflexivitet (Lichterman 2015) som inbegriper ett begrundande av alla de element som kan påverka forskarens tolkning av meningsskapande processer, såväl olika positioner som övriga diskursiva, materiella och interaktionsbaserade faktorer.

Fallstudierna

Som ett resultat av forskningen har medlemmarna publicerat flera artiklar och kapitel (bl.a. Brusila och Ramstedt 2019; Ramstedt 2019a; Brusila 2020; Kilpiö 2020; Brusila 2021a; Brusila 2021b; Brusila 2021c; Nyman 2023; Brusila & Ramstedt 2024). I den här boken presenteras i förhållandevis kompakt form ett urval texter som beskriver projektets centrala fallstudier. Det praktiska projektarbetet utfördes från första början i grupp, men så att enskilda forskare axlade huvudansvaret för olika fallstudier och rapporteringen av forskningsresultaten. Varje fallstudie har således en ansvarsperson även om samtliga projektmedlemmar bidragit till texten. Arbetsfördelningen har i stora drag varit följande: musiken i vardagen (Kaarina Kilpiö), folkmusik (Johannes Brusila), rundradioverksamheten (Johannes Brusila och Kim Ramstedt), opera (Inka-Maria Nyman), hiphop (Kim Ramstedt) och amatörmusicerandet (Johannes Brusila).

Presentationen av fallstudierna inleds med musiken i vardagen, där vi analyserar vilken betydelse musiken och digitaliseringen har då människor skapar sitt personliga och sociala liv. Det här aktualiserar bland annat frågor om tillgänglighet, agens och deltagande samt kulturell tillhörighet. Studien bygger på frågelistsvar och intervjuer som gjorts under fältarbete i olika delar av Finland. Med hjälp av tematisk närläsning analyseras hur svarspersonernas upplevelser av bland annat svenskhet i Finland och tillgänglighet samt demokratisering relaterar till digitalisering.

I kapitlet om digitalisering och folkmusik analyseras hur digital teknik påverkar förmedling och skapande av folkmusik, gemenskap i anknytning till musicerande och kopplingar mellan musikpraktiker och kulturell tillhörighet. Folkmusiken är en intressant genre dels för att den historiskt utgjort en central byggsten vid konstruktionen av finlandssvenskhet, dels för att den genomsyras av ett autenticitetstänkande som skapat uppfattningar om hur musiken ska förmedlas. Det här gör det speciellt intressant att se hur digitaliseringen påverkat tolkningen av musikandets traditionellt, regionalitet och autenticitet.

Det nationella rundradiobolaget Yle:s stora betydelse för den svenska musikkulturen i Finland utgör utgångspunkten för vår studie av digitaliseringens inverkan på populärmusikens produktions- och förmedlingstekniker. I kapitlet studeras bland annat humorduon Pleppo och komikern Alfred Backa samt X₃M:s musikvideoproduktioner med hjälp av intervjumaterial och närläsning av ett urval produktioner. Kapitlet aktualiserar hur det nationella rundradiobolagets ställning i musikmediefältet omförhandlats som ett resultat av de möjligheter och utmaningar som den nya tekniken fört med sig.

Konstmusiken behandlas utgående från en fallstudie om digitaliseringens inverkan på opera. Ett urval operainstitutioner och -produktioner skärskådas för att belysa ämnet. Studien analyserar dels hur operans tillgänglighet har förändrats för den svenskspråkiga befolkningen, dels huruvida möjligheterna att uttrycka sig genom opera har förändrats. En central fråga är också vilken betydelse operan har för konstruktionen av olika former av svenskheter

i Finland. Tillgänglighet undersöks ur tre perspektiv: tillgång till kulturella verk, möjlighet till deltagande praktiker och tillgång till självuttryck genom opera. De här perspektiven belyser hur uppfattningen av något som högkultur eller lågkultur kan omförhandlas som en följd av digitaliseringen.

Möjligheten att ingå i större gemenskaper som överskrider minoritetsstrukturer och nationella gränser exemplifieras med hjälp av rapartisten Johan "Qruu" "Ensamvarg" Kvarnström, som tack vare digitaltekniken har kunnat ta del av och ingå i genren via Sveriges centrala hiphop-nätplattform Whoa. Plattformen aktualiserar frågor om affordans och agens eftersom den digitala strukturen erbjuder möjligheter till olika former av deltagande och positionering. Samtidigt innebär ett aktivt deltagande med hjälp av raptexter och diskussionsinlägg ett sätt att förhandla sin position som svenskspråkig rapartist.

Antologins sista fallstudie är en analys av digitaliseringens inverkan på fritidsmusicerande och de förväntningar och möjligheter som styr människors vägar till olika musikpraktiker. Materialet för studien utgörs av frågelistsvar och intervjuer samt aktiviteter på internet med fokus på både verksamhet med anknytning till de finlandssvenska amatörmusikorganisationerna och aktiviteter utanför dessa. Kapitlet fokuserar på hur den nya tekniken förändrat affordanser och agenser så att gränsdragningar mellan till exempel professionell aktivitet och fritidsmusicerande, produktion och konsumtion samt estetiskt och socialt omförhandlats. Det här inbegriper också omtolkningar av kopplingarna mellan musikande och svenskhet i Finland.

2. MUSIKEN I VARDAGEN: PRAKTIKER I FÖRÄNDRING

BLAND DE MÅNGA dimensioner som digitaliseringen inbegriper utgör dess inverkan på människors vardag ett intressant men ofta förbisettt forskningsfält. Vardagen erbjuder många högst relevanta perspektiv på människors agens och affordansernas praktiska betydelse för individers musikande, även om det alldagliga och vanliga ofta hamnat i skuggan av större industriella strukturer. I det här kapitlet analyserar vi hur och varför de svenskspråkiga i Finland upplever att deras musikaliska vardagspraktiker har förändrats i takt med att musiklyssnandet digitaliserats, samt vilka kopplingar det finns mellan förändringarna och social tillhörighet.

För att besvara hur, i vilken mån och på vilka sätt digitaliseringen upplevs ha förändrat de svenskspråkigas vardagsmusikande har vi valt att analysera frågelistsvar och intervjuer med hjälp av kvalitativa metoder. Av särskild vikt är då hur förändringen beskrivs med fokus på agens, det vill säga hur personerna upplever att de har möjligheter att förverkliga sina egna målsättningar och påverka sådant som de anser vara betydelsefullt. Agensen förverkligas genom vardagliga praktiker, i vilka personerna mer eller mindre målmedvetet kontrollerar musikens betydelser och sätten att använda musik samt påverka framtiden (se t.ex. Hargreaves m.fl. 2017: 16–17; Hesmondhalgh & Negus 2002). Begreppet praktik är därför centralt i denna analys.

Frågan om huruvida det skett en förändring eller inte besvaras utgående från svarspersonernas beskrivningar av sina personliga upplevelser. Därmed koncentrerar vi oss inte i första hand på samhällliga eller ekonomiska strukturer, utan på uttrycksformer i ”självets teknik” (*technology of the self* – i musikforskning se t.ex. Karakayali m.fl. 2018; Pinch & Bijsterveld 2004: 643; DeNora 2000; 1999) – det vill säga hur svarspersonernas agens konstrueras genom ett samspel mellan affordanser, praktiker och den personliga musikaliska världsbilden. Tyngdpunkten i vårt projekt ligger

på svenskheten i Finland och frågor om tillgänglighet och demokratisering. Vardagslivet och dess praktiker integrerar element av allt som musik kan användas till. Samtidigt avslöjas vilka möjligheter och framtidsperspektiv Finlands svenskspråkiga befolkning i sina musiksammanhang betraktar som tillgängliga eller otillgängliga. Centralt för den vardagliga musikagensen är musikkonsumtionen och det egna musikutövandet, av vilka det senare behandlas i kapitel 7 om fritidsmusicerande. Konsumtionen kan vara aktiv på många olika sätt och nära knuten till aktörens eventuella minoritetskultur med sina sociala mönster, skiftande praktiker och tekniska förhållanden – eller så inte.

Det huvudsakliga forskningsmaterialet består av 99 frågelistsvar (FMI 494, FMI 499) och ett trettiotal personliga intervju-sessioner (FMI 497), utökade med svar på en tilläggsenkät om coronapandemins inverkan på musikbruket (FMI 508). Svarspersonerna framträder i vår rapport företrädesvis med benämningen användare, snarare än till exempel publik eller lyssnare, eftersom vi önskar framställa dem som aktiv part (se t.ex. Brown & Sellen 2006: 38). Vi formulerade frågorna så att svarspersonernas tidsmässiga, materiella och funktionella affordanser, det vill säga medvetna användnings- och handlingsmöjligheter (Nowak 2015: 52–53, 62), skulle bli synliga. I analysen av vardagspraktikerna lade vi tyngdpunkten på framför allt tre områden inom vilka försökspersonerna beskrev sin egen agens: rumsliga, tidsmässiga och sociala praktiker. Vårt grepp är etnografiskt på två sätt: i den sedvanliga bemärkelsen att vi har betonat fältmaterialet, och för att vi som forskare identifierar oss som utom- och inomstående samtidigt.

Vår tolkning av svaren bygger på en tematisk närläsning (jfr Pöysä 2010: 343–344; Bal 2002: 44). Vi har studerat hur svararna beskriver sin relation till musik och teknologi samt sin vardagliga språkliga identitet. Det här inbegriper bland annat rumsliga, tidsmässiga och sociala framställningar av musikvardagen och hur svarspersonerna förklarar kontinuitet i sin musikvardag samt hur de tolkar förändring i ljuset av affordans och agens. Det förefaller inte ändamålsenligt att sammanfatta försökspersonernas svar om musikaliska vardagspraktiker i ett enhetligt narrativ eller rama in

och presentera något slags ”genomsnittlig finlandssvensk musikvardag”. Som etnologen Bo Lönnqvist påpekar (2001a: 444–445) är det problematiskt att sammanfatta komplexiteten i vardagsverkligheten i termerna minoritet och identitet. Människans vardagliga musikaliska agens är utan undantag en mångfasetterad helhet. Våra svars personer utgör i det här avseendet inga undantag.

All agens i anknytning till musikande är mer eller mindre knuten till identitet och att konstruera en musikalisk världsbild är alltid också ett identitetsarbete. Det intressantaste ur vårt forskningsperspektiv är den identitetsagens som anknyter till svenskhet i Finland. Vårt projekt definierar identitet utifrån konstruktivistiska utgångspunkter. Enligt vår uppfattning antar eller väljer därmed försökspersonerna inte en bestämd finlandssvensk identitet, utan de formar och jämkar de egna sätten att leva inom en referensram av flera svenskhetsidentiteter eller genom att ta avstånd från dem.

Musiken i vardagen

När man granskar vardagslivets betydelse ur ett kulturforskningssperspektiv uppstår lätt upplägg som framhäver motsatsförhållanden: stora strukturer ställs mot små mänskliga aktörer eller det sociala ställs mot det materiella (se t.ex. Walsh 1998). Inom vardagsforskningen har det etablerats en uppfattning om att praktiker i vardagen är knutna till all mänsklig verksamhet och till mänskligheten över huvud taget (se t.ex. Lefebvre 1991: 97). I anslutning till det här är också motsättningen till det ”icke-vardagliga”, det vill säga människolivets institutionella, samhälleliga och politiska sida, med fog ifrågasatt: båda livsområdenas inflytande på varandra är uppenbar. Musikforskningen har ofta kategoriserat och analyserat ifrågasatta och motkulturella drag i minoritetskulturer även i sådana fall då en fokusering på motstånd ger en snedvriden bild av helheten och det i själva verket är fråga om ett mångbottnat, ömsesidigt beroende och interaktivt kulturfält (Krimms 2007: 35, 134, 128–129). Vi har valt att överbrygga den typen av förenklade upplägg genom att använda begreppet praktik, som inrymmer det vardagliga och det icke-vardagliga samt det vedertagna och det motkulturella.

Musikens roll i människors vardag och sociala sammanhang utvecklades kring millennieskiftet från ett marginellt till ett florerande forskningsområde (se t.ex. Bossius & Lilliestam 2011; Bull 2005, 2007; Frith 2003; DeNora 2000; Crafts m.fl. 1994; Finnegan 1989). Till exempel musikanvändningens situationsbundenhet och därtill anknutna val har undersökts ur olika perspektiv (t.ex. Woodward & Greasley 2015; Kilpiö m.fl. 2015; Sterne 2012; Greasley & Lamont 2011; Öblad 2000). På musikpsykologins område har frågor om till exempel musikanvändningens mentala och känslomässiga funktioner i vardagslivet lyfts upprepade gånger (t.ex. Clarke m.fl. 2010; Sloboda 2010; Kotsopoulou & Hallam 2010; Bonde 2009; Kantner 2009; North m.fl. 2004; Sloboda m.fl. 2001; Hargreaves & North 1999). Inom ljudlandskapsforskning har hörande och lyssnande i vardagen varit föremål för flera studier (t.ex. Kytö 2016, 2013, 2010; Kilpiö & Uimonen 2010; Kaljunen & Venäläinen 2010; Järviluoma m.fl. 2009). Raphaël Nowak (2016: 79–81) har till exempel tillämpat musikforskaren Ola Stockfelts (1997) begrepp ”adekvat lyssnande” för att beskriva hur individer har olika agenser genom vilka de tillskriver olika slags musik olika roller så att musiken passar dem i vardagen. Ur det här perspektivet framstår lyssnandets praktiker som funktioner som möjliggör deltagande och utgör arenor för kulturella förhandlingar.

Forskningen om digitaliseringen av musikvardagen har i stor utsträckning utgått från användarforskningens traditioner och dess etnografiska infallsvinklar (se t.ex. Johansson m.fl. 2017; Nowak & Whelan 2016; Nowak 2016; O’Hara & Brown 2006; Molteni & Ordanini 2003). Utmaningarna inom fältet utgörs till exempel av en viss otydlighet i materialet (Sandström & Liikkanen 2012: 6): digitaliseringen har skapat ett så att säga ”immateriellt” lyssnande som inte lämnar sådana materiella spår som tidigare former av lyssnande. Numera finns det till exempel inte uppgifter om skivförsäljning och statistiska användaruppgifter är inte alltid täckande eller sinsemellan jämförbara. Man har märkt att digitaliseringen har förstärkt vissa för vardagen grundläggande trender i musikbruket. Det är ofta fråga om praktiker som existerat redan tidigare och därmed inte nödvändigtvis är ett resultat av det digitala.

Ett exempel på det här är musiklyssnandets mobilitet, som introducerades redan på 1980-talet med bärbara c-kassettspelare, musiken som ett allestädes närvarande fenomen bland annat som en följd av högtalaranläggningar i köpcentrum, eller användarens ökade agens i fråga om valet av musik, som revolutionerades redan på 1970-talet av c-kassetter och heminspelning. Inom ramen för en finländsk studie av musiklyssnandet på fritiden konstaterades dock som en generell trend att människor sakta men säkert lägger allt mindre tid på musiklyssnande – på 2010-talet lyssnade man mindre på musik än under föregående årtionden (FOS 2019).

En intressant och mera långvarig utvecklingsriktning är den så kallade *soundtrackingen*, med vilket konsumtionsforskarna Fuentes m.fl. (2019) avser sättet att välja och använda sig av musik för att ge struktur, bakgrund och stöd åt olika funktioner i vardagen. De poängterar att det är lika viktigt att generera förståelse för osjälvständiga spridda praktiker (*dispersed practice*) i stil med *soundtracking*, som för mer klart förnimbara integrerande praktiker (*integrative practice*) där musiklyssnandet står i centrum och är föremål för uppmärksamhet.

Frågan om vilka element som styr musikbruket i vardagen har väckt diskussion bland forskare. Till exempel sociologen Raphaël Nowak har betonat teknikens roll och de olika kontextbundna situationernas betydelse för uttryckligen det digitala musiklyssnandet i vardagen (se t.ex. kritiken i Nowak 2015: 28, 49; 2016: 21). Han anser det speciellt viktigt att studera vardagen som mera omfattande än enskilda ögonblick av musiklyssnande: analytiskt, mångbottnat, materiellt och strukturellt. Även agensen har begränsningar eftersom vardagen har sina strukturer som samtidigt möjliggör och förhindrar musikbruk i form av skiftande förhållanden och fysiska förutsättningar, ekonomiska gränsvillkor och tidsanvändning (Nowak 2015: 57, 66). Allt är inte knutet till individens val, men å andra sidan är allt inte heller genomgående socialdeterministiskt dikterat av strukturerna. Till exempel är en uppdelning i att själv välja och att utsättas för musiklyssnande slutligen inte fruktbar om man vill förstå individens agens

(Nowak 2015: 62). Den här insikten är även av betydelse för vår forskning: praktikerna i musikvardagen rör inte bara förhållandet mellan musikanvändaren och musikinnehållen utan även olika omständigheter och affordanser i vardagen.

Praktikerna som infallsvinkel

Praktikteori har framgångsrikt tillämpats inom forskningen av musikkonsumtion (t.ex. Fuentes m.fl. 2019; Hagberg & Kjellberg 2017; Magaouda 2011; Voids m.fl. 2005). I det här projektet förstår vi begreppet praktik som det definieras av sociologen och kulturforskaren Andreas Reckwitz. Praktik är enligt honom

en rutiniserad typ av beteende som består av flera sammankopplade element: kroppsliga och mentala aktiviteter, ”saker” och deras användning, bakgrundskunskap i form av förståelse, know-how, känslotillstånd och motiverande kunskap. En praktik [...] bildar så att säga ett ”block” som är beroende av förekomsten av och sammankopplingen mellan dessa element, och som inte kan reduceras till något av dessa enskilda element. [...] En praktik är följaktligen ett rutiniserat *sätt som kroppar rör sig på, objekt hanteras, subjekt behandlas, saker beskrivs och världen förstås*. (Reckwitz 2002: 249–250.)

Praktik inbegriper därmed både materiella och icke-materiella element och den skapas genom upprepning. Tillämparen av praktiken kan fortsätta eller ändra sin praktik eller avstå från den. Medvetenheten om praktiken väcks oftast i situationer där ett aktivt val av något av de ovannämnda (att fortsätta, ändra eller avstå) anses nödvändigt eller det blir aktuellt att diskutera frågor som berör praktiken, vilket skedde i samband med forskningsprojektets frågelistor och intervjuer.

Agensen i de musikaliska vardagspraktikerna framträder i svars materialet främst inom tre områden: det rumsliga och tekniska (eller materiella), det tidsmässiga och det sociala. Indelningen motsvarar de krav på att definiera vardagen som medieforskaren David Hesmondhalgh (2002: 125–127) efterlyser: enligt honom är det väsentligaste att undvika en vag idé om vardagen och i stället utgå

från de rums- och tidselement som är centrala i vardagen. Motsvarande betoningar kan man finna hos musiksociologen Tia DeNora, som nämner att användarna drar nytta av musik för att reglera kropp, tid och funktion, och med hjälp av dessa kompetenser konstruerar de vardagliga förhållanden som passar deras egna behov (DeNora 2000: 8–9). Liksom DeNora (2000: 6, 21, 23) utgår vi från att musikbruk i vardagen är en interaktiv process som styr atmosfär, känsloläge, social verksamhet och så vidare. Musikanvändarna drar nytta av den insikt och det kunnande de har om musikens olika aspekter inom ramen för de affordanser som förekommer i de olika situationerna. Det är därmed å ena sidan inte fråga om någon dold kraft i musiken som är omöjlig att motstå i vardagliga situationer, men å andra sidan är det inte heller fråga om några förenklade processer med vilka användarna får musiken att verka på något specifikt sätt. Snarare får man saker att hända genom att använda sig av en kombination av de här aspekterna.

Vår tematisering lyfter fram sådana delområden i rumsliga, tidsmässiga och sociala vardagspraktiker för vilka identitetsagens är speciellt betydelsefull med tanke på svenskhet i Finland. De *rumsliga* praktikerna som framgår av svaren är särskilt relevanta för vår forskning när de anknyter till svarspersonernas sätt att beskriva sin vardagsmiljö. Även uttalanden om erfarenheter som är koplade till svarspersonernas *relation till teknik* hör till denna grupp. I beskrivningar av förändring är relationen till teknik ett förhållandevis lätt skönjbart element och ett tema som också behandlades i flera frågor både i frågelistan och i intervjuerna. I svaren berörs temat till exempel i uttalanden om olika format och om konkreta erfarenheter av teknikanvändning. I svaren om *tidsanvändning* har vi i synnerhet fokuserat på två områden: å ena sidan på erfarenheter ur ett personhistoriskt perspektiv, till livsskedet i svarsögonblicket, och å andra sidan på årskretsloppets inverkan på musikbruket.

I den mån användarna anser att frågor om finlandssvensk musikkultur överhuvudtaget är intressanta och meningsfulla blir det aktuellt att dryfta vem som anses axla *ansvaret* för kulturens livskraft och kvalitet. En sådan inramning belyser också allmänna kopplingar mellan minoritetskulturell identifikation och förändringar

i musiklyssnande. Därför har vi fäst särskild vikt vid hur frågor om ansvar lyfts fram i svaren. Ansvarsfrågan platsar till största delen inom fältet för *sociala* praktiker, även om det i uttalandena och beskrivningarna inte otvetydigt verkar handla om sociala förhållanden.

Rumsliga och tekniska praktiker

De tekniska och materiella aspekterna i vardagen anknyter bland annat till frågor om vilken miljö och vilka fysiska rum svarspersonerna verkar i, hurdana artefakter som förekommer i deras praktiker och hur de berättar om dem. Materialet innehåller rikligt med beskrivningar och kommentarer om utrymmen och teknik, medan identitetsagens och svenskspråkighet framkommer betydligt mer sparsamt i explicit form och då främst i detaljer.

En del svars personer uttrycker direkt geografiska perspektiv på tvåspråkighetens rumsliga aspekter. I sådana fall är det ofta fråga om en upprepad musikalisk praktik som aktualiseras till exempel när man förflyttar sig mellan fritidsbostaden och vardagsbostaden:

[på sommarstugan] blir det helt annat, det blir den här lokalradion, jag vet inte ens vad kanalen heter. Men det är liksom från Savolax [...] Jag tycker det är det bästa med att vara på stugan är att lyssna på det. Helt andra låtar och helt annan kultur på något sätt. (Kvinna, f. 1981, Lovisa, FMI 497/23.)

och jag älskar finsk tango så jag har ganska mycket tangomusik och andra skivor av den typen [i bilen]. Eftersom vi åker från Svenskfinland till "finskfinland" så passar det bra, vi sätter på de här. (Kvinna, f. 1950, Åbo/Esbo, FMI 497/24.)

I likhet med de flesta svars personer rör sig de här två vant mellan språkligt olika musikkulturella rum samtidigt som de reflekterar över rumsliga aspekter. Övergången från en svensk vardag till stugan i det finskspråkiga Finland markeras med annorlunda musik och därtill knutna praktiker. I det här sammanhanget fungerar musiken och dess tekniker som självets tekniker: de beslut man fattar används för att konstruera lokala versioner av ens identitet (se även de Kloet 2010: 156–158). Musik som betecknar finsk kultur

– i dessa citat närmare bestämt schlager- och dansmusik – hör till sådana förflyttningar som är en del av vardagen men som klassas som fritid. Att förflytta sig till fritidsbostaden innebär i Finland allmänt ett slags rituellt lösgörande och en både själslig och geografisk resa ”till en annan verklighet” (Alasuutari & Alasuutari 2010: 33–34). För många svenskspråkiga innebär förflyttningen en resa till en svenskspråkig bygd, men för svarspersonerna innebär ”adekvat lyssnande” ett byte till finskspråkig musik.

Till platspraktikerna hör delvis också den självreglering och det utestängande av en främmande ljudvärld i allmänna utrymmen som möjliggörs av mobiltekniken. Då framhävs materialiteten i musik-användningen. Till plats- och teknikpraktikerna kan också räknas sättet att spara den ”mest egna” och oftast lyssnade musiken i ett format som man är van vid (se Styvén 2010) eller att utrusta hemmets olika rum så att de lämpar sig för en specifik musikpraktik:

I familjens två bilar är stereon förbättrade med tanke på ljudkvaliteten. I hemmet finns det möjlighet att lyssna på musik i dom flesta rum. Alla familjemedlemmar har möjlighet att lyssna på musik via bluetoothhögtalare i egna rum eller garaget, alla har egna hörlurar ifall man vill lyssna ostört, i vardagsrummet finns en hemmabioanläggning som även fungerar för strölyssning i vardagen (radio och Spotify). På övre våningen finns även ett musikrum där en stereoanläggning för mera kritiskt musiklyssnande används. Rummet används även som övningsutrymme för barnens musicerande. (Man, f. 1976, Närpes, FMI 494/19.)

Vid sidan av ett medvetet planerande av lyssnandet i vardagsmiljön fäster svarspersonen uppmärksamhet vid olika former av lyssnande: ostört lyssnande, strölyssning och mera kritiskt musiklyssnande. Anläggningarna och formaten samt den reglerbara sociala distansen till andra familjemedlemmar gör det möjligt för familjen att utöva olika sätt att bruka musik. Svarspersonens rumsliga praktiker är väl övervägda och formulerade.

Strömningstjänster uppfattas som tekniker som lär sig sina användares beteende, vilket fick en av de intervjuade att reflektera över sina praktiker i förhållande till tjänsten och deras inverkan på hennes lyssnarprofil:

Spotify har en sådan funktion att det kommer det här att programmet själv skapar en spellista beroende på den musik du själv har lyssnat jättemycket på. Så det är klart, skulle jag höra på ännu mera finlandssvensk musik skulle det säkert komma ännu mera förslag ... "det finns ju det här också". (Kvinna f. 1986, Kvevlax, FMI 497/32.)

Under intervjun funderade personen på hur hon använde strömnings-tjänsten och noterade att hon förbiset möjligheten att målmedvetet använda tjänstens tekniska möjligheter för att öka andelen finlandssvensk musik i sitt vardagslyssnande. Reflektionerna är ett bra exempel på hur svarspersonerna varseblir kopplingen till självet teknisk (se Karakayali m.fl. 2018: 6, 8). Svarspersonen var redan medveten om teknikens affordans, så här är det uttryckligen effekten av hennes egen lyssningspraktik hon reflekterar över. Citatet visar att man kan ändra en praktik när man blir medveten om den; svarspersonen varseblev möjligheten att styra sin musikvardag genom att dra nytta av digitala infrastrukturer.

En av de centralaste diskurserna när det talas om digilyssnande är att det är behändigt. I tjänsternas och plattformernas marknadsföring drar man fortgående nytta av diskurserna om enkelhet och möjlighet att lösgöra sig från rumsliga begränsningar som framför allt förknippas med användarupplevelsen. Ekonomen William Hampton-Sosa (2017: 446) framhåller att två huvudfaktorer inverkar på om en användare tillägnar sig musikströmningstjänster: praktisk nytta, som bestäms av om användningen uppfattas som behändig och nödvändig, samt njutning. De här iakttagelserna är relevanta också för behändighets- och affordansperspektiven i vårt material.

Svarspersonerna uppskattar uttryckligen att hitta den musik de vill ha tack vare digitala tjänster. Man anser till exempel att det är "lättare att hitta" (kvinna, f. 1948, Vasa, FMI 494/50) eller att man kan "ta del av musik från andra länder" (man, f. 1974, Stockholm/Öxelösund, FMI 494/31). Det kan också förklaras som en känsla av att "man får tillgång" till musik (kvinna, f. 1999, Närpes/Vasa, FMI 494/53), man kan alltså nå ett större urval på ett snabbt och effektivt sätt: "att man genast får tag på nåt man söker efter" (kvinna, f. 1970, Åbo, FMI 494/46). I dessa uttalanden är det uttryckligen fråga om att beskriva förändring: något är lättare än vad det var före

nätförmedlingen. Upplevelsen av enkelhet anknyter på många sätt till frågor om svarspersonernas agens, dock så att det sällan explicit kopplas samman med svenskheten. Två yngre svarspersoner kopplar emellertid det behändiga i digitaltekniken till just det här:

Teknologin gör det såklart lättare för mej att lyssna på just sådan musik (finlandssvensk) som jag vill. (Kvinna, f. 1990, Varkaus, FMI 494/20.)

Det kan jag tillägga om teknologin: det är säkert lättare att upptäcka finlandssvensk musik nuförtiden, när det inte bara är [Yles program] Vegatoppen och X3Mlistan man har att tillgå. (Man, f. 1991, Karleby/Jakobstad/Åbo, FMI 494/9.)

Utgångspunkten för uppfattningarna är olika i nämnda fall. Den person som letar efter just finlandssvensk musik bor i en finskspråkig kommun, och den positiva kommentaren om ny teknik är intimt förknippad med hennes livsskede och omständigheter. Nätbaserat lyssnande utgör för henne ett andningshål av särskild betydelse. Den andra svarspersonen är den som kanske mest målmedvetet breddar sin musikaliska världsbild. Han skriver att han i praktiken lyssnar på alla fysiska format som fortfarande är tillgängliga samt strömningstjänster, och att han fördjupar sin förståelse för musikens mångfald genom att ständigt lyssna på nya genrer, klanger och tidsperioder. Med tanke på digitaliseringen är det intressant att notera att han håller sig uppdaterad om den musik som görs på svenska genom att följa med Svenska Yles nättjänster, som han värdesätter högt.

Tidsmässiga praktiker: är musikvardagen framtidsorienterad?

Liksom de praktiker som anknyter till rumslighet och teknik placeras sig också de tidsmässiga praktikerna i forskningsmaterialet på en bred skala. I svaren framträder långvariga musikpraktiker, som till exempel förbinds med årets kretslopp, och å andra sidan mycket kortvariga praktiker, som att påverka den personliga sinnestämningen och livsrytmen med rätt tajmat musiklyssnande. De årligen återkommande praktikernas betydelser anknyter kanske

starkast till språkidentitet och ifrågasvarande musikkulturs grundrepertoar. Även personhistoriska faktorer är av stor betydelse, vilket beredvilligt erkänns av följande svarsperson:

Vikingarna gav ju också [ut] julmusik för snart 30 år sedan. Min man [...] ska alltid höra på dem vid julen, och det är musik jag inte tycker om. Men där har jag kompromissat så här att "fine, vi kan höra på [det] nu vid julen". [skratt] Det är hans barndomsminnen. (Kvinna, f. 1986, Kvevlax, FMI 497/32.)

Våren 2020 skärskådade svarspersonerna mera medvetet än vanligt de årliga musikpraktikerna med anledning av covid-19-pandemin. I svaren skildrades pandemitidens festligheter då en stor del av sammankomsterna ersattes med distanskontakt eller ställdes in. Många svars personer fäste uppmärksamhet vid festmusikens betydelse för att skapa stämning vid både sammankomster och distansfester.

De exceptionella omständigheterna under pandemin kopplades i många svar till de särdrag som offentligt och privat firande ger musikbruket. Aktivt musicerande amatörer gav positiva omdömen om förverkligade distanslösningar som de deltagit i – "kul inslag" och "gott substitut" (kvinna, f. 1995, Åbo, FMI 508/6 och man, f. 1980, Åboland, FMI 508/8). Men att som publik gå miste om upplevelsen av levande musik kommenterades av flera:

Jag tror nog att många blir negativt påverkade av bristen av musik på avslutningar och så. Men i min familj lyssnar vi på samma gamla CD-skivor på familjefesterna, så vi är inte påverkade. (Kvinna, f. 1998, Åbo, FMI 508/5.)

Vi höll tal, och efter talen sjöngs en sång som den som höll tal valde, precis som på en vanlig fest. Så vi försöker nog upprätthålla musiktraditionerna men det är mest att man saknar det från riktiga livet, så man försöker återskapa festligheterna privat. Det var i alla fall en väldigt lyckad kväll trots att vi var bara några, mycket bättre än de här virtuella festerna som jag har försökt delta på. Det går inte att sjunga tillsammans för det laggas lite och bryts. (Kvinna, f. 1995, Åbo, FMI 508/28.)

Valborgsstämningen 2020 beskrevs bland annat med uttrycken ”jätteströst”, ”inte alls samma” (FMI 508, 10 och 12). Man hade ännu inte anpassat sig till den virtuella gemenskapen: i jämförelse med skärmgemenskapen motiverade till och med små träffar i samma rum till att festa, och närvaron hade en upplivande effekt.

Terttu Tuomi-Gröhn, som specialiserat sig på hushållens vardag och konsumtion, konstaterar att handlingar i vardagslivet är framtidsorienterade och därmed inverkar våra förväntningar och framtidsvisioner på de val och beslut vi gör i nutid (Tuomi-Gröhn 2008: 9). Framtidsorienteringen har också setts som ett väsentligt drag i musikalisk identitetsagens: agens gör det möjligt att sträcka sig mot det kommande, mot sådant som aktören eventuellt själv vill forma (Hargreaves m.fl. 2017: 16). Beträffande praktiker i musiklyssnande verkar framtidsorienteringen stämma till en del, närmast på två praktikområden. Det första är lyssnande som kombineras med andra praktiker – spridda praktiker i stil med det tidigare nämnda soundtracking, med vilka musikanvändaren reglerar sitt psykofysiska tillstånd till exempel på väg till ett arbetsmöte, vid långtråkigt hushållsarbete eller för att slappna av på en ledig dag. Vårt material innehåller beskrivningar av de här praktikerna, men de är alltid mycket personliga och kopplas inte till reflektioner om svenskspråkighet.

I sin andra form framträder framtidsorienteringen klarare och konsekventare som identitetsagens. Vi avser här de vardagspraktiker med vilka man eftersträvar att bevara kulturen. Svarspersonerna rapporterade om sådana strävanden huvudsakligen när de reflekterade över det egna förhållningssättet för att vägleda barn och ungdomar i musikalisk kultur. Tematiken är mest aktuell för aktörer inom undervisningssektorn och för vuxna med barn som fortfarande bor hemma, vilka nästan utan undantag upptog det här i sina svar. Eftersom det är fråga om att analysera kulturbärande verksamheter är handlingen förutom tidsbunden även socialt betoad. Till skillnad från soundtracking-praktiker ligger fokus inte på användaren själv utan på närkretsen:

Barnmusiken var mycket viktig, de här gamla barnsångerna som Alice Tegnér's och de här. Sedan hade vi ju Mora Träsk, och så har de sjungit i lekis, de sjöng Benny Törnroos. Det finns en kassett där man hör deras röster, ”bä bä svarta lamm”. Sedan började de ju nog intressera sig för helt egen musik som inte sa mig någonting i ett visst skede ... men de har i alla fall under tidiga år hört den här klassiska barnrepertoaren, och förstås sådana sånger som jag sjöng på sängkanten ... (Kvinna, f. 1950, Åbo/Esbo, FMI 497/24.)

Finlandssvensk musik spelar roll endast pedagogiskt då jag spelar musik för mitt barn. Den anser jag alltså inte att har nån egen karaktär i jämförelse. (Man, f. 1976, Helsingfors, FMI 499/37.)

I flera intervjusamtal med personer som uppfostrar eller uppfostrat barn nämns betydelsen av musikalisk fostran både när det gäller att bevara svenskspråkigheten och att mera allmänt skapa intresse för en mångsidig ljudvärld. Av flera svar framgår att man upplever att det är med hjälp av musik som språket flätas samman med ett barns personliga historia i en minoritetskultur. Strömningstjänsternas begränsningar nämns oftare i anknytning till sådana situationer där främjandet och förmedlingen av muskarv inbegriper mera detaljerade vardagsval:

Det finns ju vissa sånger som ... ”Sylvias julvisa” hittar man inte på Spotify som är sjungen på bra sätt. Det finns bara någon tråkig körversion ungefär ... och sedan hon den där Arja Saijonmaa som sjunger den på svenska fast hon är finsk ... så det skulle jag vilja spela åt barnen, den där ”Sylvias julvisa”. (Kvinna, f. 1990, Varkaus, FMI 497/19.)

Identitetsagensen framträder klart i sådana här glimtar där musik-användaren uttrycker sin åsikt om det rätta sättet att tolka språkgemenskapens musik. Identitetsagensen är mer än de egna musikpreferenserna kopplad till den subjektiva kännedomen av minoritetskulturen samt till strävandet att förmedla en version som upplevs vara äkta till följande generation. I det digitalt förmedlade utbudet kan det finnas ett rikligt innehåll, men ändå ingenting som motsvarar användarens upplevelse av vad som är autentiskt utifrån användarens egen musikaliska agens och personhistoria. I

citatet ovan konstateras att av de till buds stående versionerna var en för "tråkig" och en för främmande för den svenskspråkiga befolkningen i Finland. Den sistnämnda versionen är framförd av den finskspråkiga Saijionmaa som skapat sig en karriär på svenska i Sverige, men som enligt svarspersonen inte har någon koppling till Svenskfinland.

De föräldrar som genom delad vårdnad inte lever med sina barn på heltid måste noggrant avväga prioriteringarna i upprätthållandet av tvåspråkighet och musikens roll i vardagen. Med delad vårdnad följer mindre tid med barnen. De svars personer som befann sig i en sådan situation (båda män) konstaterade att de gett efter eller avstått från att uppfostra sina barn till svenskspråkighet med hjälp av musik. En av dem konstaterade krasst att musiken i en valsituation hamnat på andra plats när han beslöt att koncentrera sina krafter på att stöda ett talat hemspråk:

Det är bara ett faktum man får leva med, jag tycker inte det är ... jag vill hellre då satsa på att uppehålla språket än att uppehålla någon annan sak bakom finlandssvenskheten. [...] Som jag har sagt tidigare så har musiken aldrig varit en så viktig sak på det sättet att man skulle ha hållit på och "preppat" någonting ... [Pojkens namn] hade nog den vägen att han gick på svenskspråkigt dagis så han har fått lite grunder den vägen. (Man, f. 1963, Helsingfors, FMI 497/20.)

Musikens och ljudets unika möjlighet att ge kulturen rotfäste framträder speciellt när praktikerna rör kommunikation mellan generationer. Svars personerna funderade då grundligt på sin egen bakgrund och förmedlarroll, vilket sammanflätas med deras uppfattningar om språkets livskraft och framtid. I det citerade uttalandet ovan framträder också en betydelsefull koppling mellan musik och modersmål: musiken anses vara lika viktig som andra kulturella element även om den inte annars är föremål för aktiva reflektioner och val i vardagen. Musiken intar inte självklart en väsentligare plats än andra kulturyttringar i allas vardag, fastän den har en ganska synlig roll i de aktiva svenskspråkiga kulturaktörernas offentliga identitetsarbete.

Lärare funderar säkert på sin roll å tjänstens vägnar också utan frågelistor. I vårt material påträffas två lärare som använder sig av musik i sitt dagliga arbete. De har likartade uppfattningar om huruvida det finns en koppling mellan musik och svenskspråkig agens. Den ena läraren gav musiklektioner och ansåg definitivt att musiken var en särskilt viktig identitetsfaktor i undervisningen.

Jag vill ta med den [finlandssvensk musik] i musikundervisningen för att låta eleverna få höra att man kan producera musik i Svensk-finland, vi kan ha vår egen stil. (Kvinna, f. 1986, Kvevlax, FMI 497/32.)

Den andra läraren som använde sig av musik i arbetet kom ursprungligen från Sverige. Hennes åsikter grundade sig mera på en praxiell syn på musikfostran – innehållet skall enligt henne anknyta till elevernas vardagserfarenhet. Hon ser ingen betydande skillnad mellan att använda rikssvensk eller lokal svenskspråkig musik i undervisningen, utan anser att det viktiga framför allt är aktualiteten. Därtill anser hon att språkets andel är viktigt i sig självt, inte som ett särdrag för minoritetsspråk eller för att fostra lokal svenskspråkig musikkultur:

För jag tycker att via musiken så har vi kunnat göra språket och undervisningen attraktiv och möta eleverna på deras nivå, och där tycker jag Sverige har producerat ganska mycket bra musik som alla har tyckt har varit bra. Så då var det ofta så att jag frågade mina egna barn vilken musik dom skulle rekommendera, och sedan frågade jag mina släktingars barn i Sverige vad dom lyssnar på just nu, vilken musik skulle de rekommendera? (Kvinna, f. 1962, Lahtis, FMI 497/26.)

Många svars personer nämner användningen av dialekt i samtidsmusikens sångtexter som ett välkommet inslag. Dialektpopfenomenet kan dock också kännas avlägset. För en del svars personer ger dialektbruket negativa associationer till så kallad dålig humor och bondskhet. Det här är ett av de områden där svars personerna klarast uttrycker att de märkt av förändringar och att digitaliseringen

haft ett inflytande på musik som framförs på svenska. Strömningslyssnandets och Youtubes tillgänglighet och delningsmöjlighet har klart underlättat lokaldialektens synlighet i svenskspråkig musikkultur (Brusila 2020; Brusila & Ramstedt 2019: 153–154). Svenskspråkig kontinuitet och att bevara och förnya lokala språkbruk är gemensamma drag i de dialektpositiva kommentarerna. I frågelistsvaren samt även i några av intervjuerna upprepas formuleringen ”att våga göra/köra”:

Det allra tydligaste finlandssvenska är kanske ifall någon gör låtar på finlandssvensk dialekt, och jag tycker det är trevligt att alltför vågar göra det på senaste tiden. (Man, f. 1991, Karleby/Jakobstad/Åbo, FMI 494/10.)

Finlandssvensk musik är ett lokalt fenomen, som ofta innehåller skämt och charm som kan vara rätt lokalt betingad. [...] visst förstår jag och uppskattar finlandssvensk musik. Det blir ett mycket ärligt sätt att sjunga på, för den som har lokale[ste]tiken och/eller dialekten nära hjärtat. (Man, f. 1991, Vasa, FMI 499/5.)

Ja, det som jag kanske tycker som jag känner är bekant med KAJ är förstås dialekten. Vi pratar inte samma dialekt, vi pratar jättemånga olika dialekter men det är kanske just det här att man använder sin dialekt. Det är kanske det som känns som väldigt välbekant för mig. Jag pratar inte dialekt på jobbet, jag pratar där hemma. Jag pratar en dialekt med min man och en dialekt med mina föräldrar till exempel, och släktingar som jag har på andra orter. Det känner jag kanske just är min koppling till själva humorgruppen KAJ. De vågar köra sin grej på dialekt. (Kvinna, f. 1986, Kvevlax, FMI 497/32.)

Vi tolkar hänvisningarna till att våga som exempel på att svars-personerna upplever att användningen av dialekt skiljer en ur mängden. Att musiken på dialekt har blivit mainstream och fått stor synlighet i lyssnarnas vardag verkar i Finland tills vidare vara uttryckligen ett svenskspråkigt fenomen. Analysen av vårt fältmaterial tyder på att dialekt- och språkbruksmångfalden har en viktig plats i digiutbudet.

Utöver de tidigare diskuterade två ämnesområdena – att styra sitt eget beteende samt att styra de följande generationerna – är

det emellertid svårare att gestalta framtidsorienteringen i det vardagliga musikbruket med fokus på identitetsagens. Anmärkningsvärt är att endast en del svars personer rapporterade att de i sitt vardagslyssnande orienterar sig mot framtiden i det avseendet att de skulle anse det viktigt att finna nya musikaliska upplevelser. En än mindre andel av de här personerna nämnde att de aktivt söker sig till ny svenskspråkig musik gjord i Finland.

Framtidens dimension gestaltar sig således ur den musikaliska vardagens synvinkel lite annorlunda än i vardagspraktiker på andra livsområden. Musik används för personlig självreglering och för att stöda kognitiva processer med omedelbara effekter som mål, vilket är i linje med de iakttagelser som allmänt gjorts inom forskningen av musikvardag. Vardagens musikpraktiker förstås dock också som ett led i att kommunicera kulturell mening mellan generationer och skapa kulturell kontinuitet. I det här sammanhanget betonar svars personerna ansvar och omdöme.

Sociala praktiker: ansvarsfulla vanor och estetisk spänning

Den tredje övergripande kategorin av praktiker anknyter till hur svars personernas agens konstrueras socialt. Huvudvikten ligger då på svars personernas personhistoria, närkontakter och växelverkan med omgivande aktörer – inklusive institutioner. Praktikerna har ofta formats under uppväxten:

Jag är uppvuxen med föräldrar som spelade Led Zeppelin och Rolling Stones för mig, vilket betyder att deras groove och blues, samt ofta lite skräpiga och vanvårdade sound ligger som bas för min musiksmak, och går vidare både till punken och den blues- och punkinfluerade hårdrock jag lyssnar på. (Man, f. 1983, Helsingfors/Dalsbruk, FMI 494/30.)

Mina föräldrar lyssnar mycket på dansbandsmusik så ibland kan jag även lyssna på det. (Kvinna, f. 1999, Närpes/Vasa, FMI 494/53.)

De svars personer vars vardagsmiljö inte är svenskspråkig uppger att de vid tillfälle drar nytta av både radio och fysiska inspelningar när de vill lyssna på svenskspråkig musik:

Jag hör musik i många olika sammanhang, som tex. i radion, och kan nämnas, att även på Svenska Yle, fastän jag bor här i Rovaniemi och därmed enbart via hemsidorna, då Svenska Yles kanaler inte hörs här med traditionell radioapparat. (Man, f. 1974, Rovaniemi, FMI 494/43.)

Musiken i min vardag kommer mest från radio (Yle Vega [Yles svenska vuxenkanal]). Vega är toppen för en svensk i de finska Finland. (Kvinna, f. 1990, Varkaus, FMI 494/20.)

[I]bland har jag bara lust att sätta på en skiva och lyssna på den musiken som jag verkligen väljer själv. Jag har i bilen faktiskt mest svenskspråkig musik och sådana skivor som jag har tagit med mig från [...] Finland, eller sådan musik som jag lyssnade på tidigare. (Kvinna, f. 1983, Frankrike, FMI 497/12.)

Utanför Finland är tillgången till Yles utbud begränsad och förverkligas via nätplattformen Arenan. Den i Frankrike bosatta svarspersonen som citeras ovan lyssnar i praktiken när hon vill på Svenska Yles kanaler med hjälp av nätanslutning, men när hon kör bil lyssnar hon framför allt på fysiska inspelningar som hon har tagit med sig från Finland. Digitaliseringen har gjort det klart lättare för den som bor utomlands att återskapa kontakten med svenskspråkig musikradio när helst man vill. Alla svars personer anser ändå inte att Svenska Yles musiklinje är den bästa tänkbara och använder sig inte heller av möjligheten.

I fråga om kopplingar mellan identitetsdefinitioner, musikalisk självförståelse och definitioner av musikagens, är det intressant att notera att svars personerna kan ge flera karaktäriseringar av sin språkidentitet eller sin världsbild, samtidigt som de betonar att de egna musikpraktikerna är en sak för sig:

Musiken jag lyssnar på kopplar jag inte ihop med mina värderingar eller min världssyn. Musik lyssnar jag på för att jag gillar hur det låter. (Man, f. 1985, Vasa, FMI 494/58.)

I sig är det väl ingen större skillnad att lyssna på fi-sve musik än annan, men för vårt lilla kulturområde är det viktigt att också föra vidare kulturen via musik. Mitt musikval härrör sig ändå mindre till etnicitet och mer till ideologi, politik, samt framför allt övriga estetiska preferenser. (Man, f. 1983, Helsingfors/Dalsbruk, FMI 494/30.)

Den musik jag identifierar mig [med] är mera internationell än lokal, så jag tycker inte att mitt musikval relaterar till min identitet som finlandssvensk, eller jag uppfattar inte det som att jag äsyftas när finlandssvenskhet nämns i politiska eller kulturella debatter. Kanske är jag blind för den, för jag är nog mera svenskspråkig än finskspråkig. Men jag uppfattar inte mig som hotad minoritet, upplever sällan agg från finskspråkiga, och röstar inte på SFP. Min identitet ligger nog mera i mina intressen, politiska och filosofiska åsikter än i min härkomst och därför känner jag inte så starkt för finlandssvensk kultur bara för att den skulle vara härifrån. (Man, f. 1991, Karleby/Jakobstad/Åbo, FMI 494/9.)

Flera svars personer förknippar finlandssvenskhet med språkpolitisk aktivitet och upprätthållandet av explicit finlandssvenska traditioner. Svararna reflekterar emellertid också över mera detaljerade och vardagliga identitetsmarkerande aspekter, som problematiserar inte bara kopplingen mellan finlandssvenskhet och musik utan identitetskonstruktionens grunder. För en som är från Tammerfors kan till exempel flera av de egenskaper som förknippas med finlandssvenskhet kännas främmande:

Jag är alltid fel, för jag är från Tammerfors så jag talar inte en dialekt. Jag är inte från Österbotten så jag hör inte hemma där. Jag har inte gått Hanken, talar inte som dom från huvudstadsregionen, jag känner inte människor där. (Kvinna, f. 1981, Lovisa, FMI 497/23.)

Även om finlandssvenskheten i sådana fall kan bestå i att man talar svenska i Finland kan upplevelsen av tillhörighet vara svag både i fråga om musik och identitet överlag.

Flera unga svars personer betonar att språkidentiteten inte inverkar på deras musikvardag över huvud taget. Samtidigt kan de uppfatta den finskspråkiga mainstreammusiken som väldigt avlägsen:

Finsk populärmusik, finsk tonbildning, det finns något annorlunda i hur finsk musik ofta låter i mina öron och som kan göra finsk- eller tvåspråkiga bekanta tårögda medan jag ser oberörd på. Sådana upplevelser och att jag snarare kan ha motsvarande upplevelser av rikssvensk musik påminner mig om att jag hör till gruppen svenskspråkig österbottning. (Kvinna, f. 1976, Vasa/Åbo, FMI 494/21.)

Jag bryr mig inte om den [musiken] är finlandssvensk, eller, det är ingen bonus i min bok. Jag är glad om jag hittar inhemsk musik jag tycker om eller ny inhemsk musik som försöker hitta nåt nytt på fältet. Jag lyssnar på finlandssvensk musik om jag tvingas lyssna på Vegatoppen eller om jag lyssnar på vänners musik. [...] Samtidigt vet jag ju nog att det finns mycket finsk musik jag aldrig kommer att förstå, lyssna på eller kunna diskutera. De stora finska popartisterna är sådana. Sanni, Cheek eller vem det nu än må vara tilltalar mig inte. Där finns definitivt en kulturskillnad. (Man, f. 1990, Vasa, FMI 494/25.)

Inflytandet från musikutbudet och -trenderna i Sverige syns tydligt i flera svarspersoners reflektioner kring hur den egna musikaliska världsbilden är uppbyggd. Resultaten motsvarar det man kommit till i forskning kring den svenskspråkiga befolkningens musikminnen från 1980-talet: minnen av populärmusik bland i synnerhet de svenskspråkiga bosatta i Finlands västliga kusttrakter bygger till övervägande del på ett svenskt medieutbud (Välisalo & Karonen 2018: 192–193, 202). I de digitala mediekanalernas tid skapar geografien inte längre ett liknande hinder. Ändå anger flera unga svarare sin österbottniskhet eller sin bakgrund på Finlands västkust som anledningen till att rikssvensk musikkultur är av betydelse i den egna vardagen.

Ansvarstemat framträder i materialet i anknytning till teknik: flera användare kommenterar att digitala praktiker kan leda till rastlöshet och att man inte längre respekterar eller koncentrerar sig på musiken. Det är dock tydligt att ansvaret läggs på användaren och inte på de tekniska affordanserna: användaren borde kontrollera situationen och justera sina egna praktiker.

Å andra sidan framträder åter radio – och synbarligen uttryckligen public serviceradio – inte bara som verkställare av identitetsarbete utan ofta också som den kanal som håller en uppdaterad om den svenskspråkiga musikkulturen i Finland. Att public service-radio spelar musik som uppfattas som den svenskspråkiga befolkningens egen anses både som ett sätt att understöda kulturen, men också som en påminnelse om att musikkulturen är värd att uppskattas. De som svarat så berättar att de återvänder till radion av den anledningen fastän de i övrigt främst lyssnar på musik via nättjänster.

Svarspersonerna lyfter också fram användarens ansvar och styrning när de resonerar kring hur språkgemenskapens musikkultur upprätthålls. Flera kvinnor i yngre medelåldern konstaterar att de insett betydelsen av svenskspråkig kultur i och med att de blivit äldre och fått barn:

Finlandssvensk musik är för mig A) tantmusik som höstvisan B) dålig humormusik (Paleåwille, KAJ) C) fjantig balladpop med artister med rikssvenskt uttal då de sjunger. Undantaget är Sås o kopp eller Arne alligator för barnens skull – gillar deras lyrik. (Kvinna, f. 1981, Lovisa, FMI 494/36.)

Lyssningspraktikerna i barndomen och uppväxtmiljön är särskilt betydelsefulla. Som det framgår ovan har flera svarspersoner som lever barnfamiljsliv dragit slutsatsen att den musik som lyssnas och spelas hemma skapar musikaliska rötter och en känsla av att tillhöra ett bestämt sammanhang:

Då jag lyssnar blir det dock ofta ganska samma. Lyssnar på den musiken som spelades i mitt barndomshem, eller så på nånting lugnt och stämningsfullt som tracy chapman eller ed sheeran. (Kvinna, f. 1996, Helsingfors/Raseborg, FMI 499/4.)

För många svarspersoner står framför allt Svenska Yles kanaler för så kallade förmedlade minnen (*mediated memory*) (Dijck 2004), som kan anknyta till barndomshemmets och svensk- eller tvåspråkiga släktingars vardagspraktiker. Begreppet förmedlat minne syftar vanligen inte på ett minne av ett enskilt musikaliskt verk, en repertoar eller artist, utan avser snarare hur personlig historia kopplas till den sociala gemenskapens bestående betydelser genom musikaliska praktiker, infrastrukturer och tekniska förhållanden. Ett exempel på det här är den rikssvenska musikkulturens dragningskraft i de trakter som haft tillgång till utbudet: de praktiker som på sin tid bestämdes av geografiska gränsförhållanden ärvs och lever vidare fastän digitaliseringen löser upp geografins betydelse. Att förmedla traditioner och tillhörighet via musik har traditionellt varit släktens och familjens uppgift, men musikmedierna bidrar numera till identitetspraktikerna i vardagen.

I synnerhet yngre och medelålders svarspersoner kan ifrågasätta minoritetsmusikens värde genom att hänvisa till estetiska grunder. De kan beteckna den finlandssvenska musiken som ”medelmåttig”, ”svag/mager” eller ”mossig” för att förklara varför det svenska i musiken inte tilltalar dem:

Etniskt finlandssvensk musik, om det existerar ett sådant begrepp, lyssnar jag inte just på. Så jag kan tyvärr inte uttala mig på den punkten. Visst har jag sporadiskt lyssnat igenom Cats on fire, Vasas Flora och Fauna, men kan inte säga att jag lyssnar ofta på dem. Tidigare nämnda band har en stor potential, men i övrigt tycker jag att musikutbudet i svenskfinland är ganska magert för min smak. (Man, f. 1985, Raseborg/Åbo/Esbo, FMI 494/1.)

Den finlandssvenska scenens utbud känns väldigt stereotypt mansdominerat och man får verkligen söka artister med andra synvinklar. Lite mossigt helt enkelt. [...] Även de mer [m]onertärt privilegierade grupperna är sjukt mycket mer representerade på den finlandssvenska scenen – de med ”rätt namn eller kontakter” – vilket förkrymper utbudet. (Kvinna, f. 1982, Nyland, FMI 494/2.)

Jag uppfattar det som så att finlandssvensk musik är i en konstig och svår position. Många finlandssvenska artister och konstnärer lyfts fram fast de kanske gör mediokra verk, medan vissa finlandssvenska artister skapar musik som håller hög klass internationellt men generna är för obskyra och de syns inte i medierna. [...] Ibland lyssnar jag på fs musik av nyfikenhet och för att ha koll, men jag tycker inte att den ska dömas utifrån snällare kriterier än annan musik jag lyssnar på. (Man, f. 1991, Karleby/Jakobstad/Åbo, FMI 494/9.)

De svarare som berör den finlandssvenska musikens egenvärde kan emellertid också framhålla att det är värdefullt att man gör musik på svenska i Finland – men att resultaten åtminstone i skrivande stund inte övertygade musikaliskt. Alternativen är många och tiden att lyssna på musik är begränsad. Den ambivalenta hållningen beror dels på att musiken upplevs vara av låg kvalitet och/eller ointressant, dels på att musikens möjligheter att slå igenom begränsas av cementerade genrekategoriseringar och musikmediernas konservativa maktstrukturer.

Svarspersonernas inställning till finlandssvenskhet och musik återspeglar ofta en grundläggande spänning mellan sociala och estetiska bedömningsgrunder. I svaren uttrycks till exempel att svenskhet i musik inte i sig värderas särskilt högt, men att sjunga på dialekt eller på "eget språk" är attraktivt och värdefullt. Musikvardagen byggs inte nödvändigtvis på svenskhet, men man vill ändå på något sätt värna om det svenska i musiken:

Jag kritiserar sällan finlandssvensk musik, eftersom det känns "fulare" än att kritisera finsk musik. Samtidigt känns den finsv. musiken så nischad och branschen så liten, att det nästan verkar som en inside grej. [...] Men sen igen skulle jag inte säga att min musiksmak har så mycket att göra med min identitet som finlandssvensk, förutom sjungandet av snapsvisor. Det har följt med sedan barndomen, och kommer säkert att göra det i många år framöver. (Kvinna, f. 1993, Åbo, FMI 494/16.)

I spänningsfältet mellan den småskaliga verksamhetsmiljön och de estetiska bedömningsgrunderna öppnar sig också nya perspektiv. En svarsperson anser att hans musikaliska agens och möjligheter förstärktes efter att han sökte sig till ortens svenskspråkiga kulturkrets:

Musik har påverkat till mitt språkidentitet. Över 20 år i sv[enska] kyrkokören har betytt jättemycket på många sätt. Hur givande har det varit kan jag ej beskriva. Påverkan har ytterst säkert varit starkare därför, att innehållet varit huvuddels andligt. Det har hänt saker å ting som sku aldrig kuna hända i mitt liv på finska sidan. [...] På finska sidan sku jag knappas aldrig hamnats till en kör. Det finns så många bättre sångare. På svenska sidan i Lahtis man ryms bättre till kören, mängden av svenskatalande är ju liten. (Man, f. 1959, Lahtis, FMI 499/22.)

Ur forskningsmetodologisk synvinkel är en enkel indikator på språkminoritetsagensens koppling till musikvardagen att svarspersonerna på eget initiativ tar upp ämnet. Projektets materialinsamling förverkligades inom ramen för Svenska litteratursällskapets verksamhet och all information om den var uteslutande på svenska. Man kan fråga sig om svararna hade skrivit om sin och musikens

svenskheter om sammanhanget hade varit ett annat. Sista frågan i frågelistan rörde uttryckligen begreppet finlandssvensk musik och dess närvaro i svarspersonens vardag. Hälften av alla förekomster av ordet "svensk" eller härledningar av ordet (t.ex. svensk(t), svenska, Svenskfinland, svenskspråkig) i hela svarsmaterialet finns just i svaren till denna sista fråga. De andra omnämningarna är utspridda under olika frågeteman, och cirka hälften av dessa behandlar Sveriges inflytande på den egna musikvardagen eller på den svenskspråkiga musikkulturen i Finland. Man kan alltså säga att svenskheter i Finland inte explicit upplevs vara den viktigaste variabeln då svarspersonerna reflekterar över sin musikvardag och sitt förhållande till digital teknik. Ämnet skymtar ändå i speciellt två sammanhang: i berättelser om val av musikstycken i den egna musikutövningen samt i omnämningarna om Svenska Yles kanaler.

De intervjuade personerna anser i allmänhet inte att musikanvändaren har en individuell plikt att understödja minoritetskultur. I det här avseendet läggs ansvaret för den svenskspråkiga kulturen på public service. Användarnas ansvar täcker mera sådant som anknyter till musikkonsumtion, som ett sätt att lyssna på musikaliska helheter i stället för rastlöst surfande, eller att stöda artister och musikbranschen genom köpbeslut. En grupp som däremot anser sig ha ansvar är personer inom utbildningsbranschen, vilka oftare än andra intar en självkritisk hållning. Som exempel kan nämnas en lärare som tackar Radio Vega. Hon anser att kanalens musikpolitik åtminstone i viss mån går i rätt riktning, och avslutar med att betona sin egen agens och vikten av att inte själv glömma den musik som görs på svenska i Finland och att inte underskatta den:

Om jag hör på radio någon gång hör jag på Radio Vega för att i mitt tycke kan dom ha bra intervjuer och diskussioner. Och i viss mån kan dom ha en bra musik som är så där ... finlandssvensk musik ... som jag tycker är jätteviktigt att det får spelas. Så det kan vara jättebra för mig själv att veta att det finns den musik, den får jag inte glömma bort. Att inte underskatta den. (Kvinna, f. 1986, Kvevlax, FMI 497/32.)

I svaren framträder alltså skillnader i användarnas åsikter om public service-radions och kommersiella strömningstjänsters natur. Största delen av svarspersonerna förväntar sig transparens, ansvar, kvalitet och främjande av språkminoritetens kultur. Det här är speciellt vanligt bland medelålders och äldre svarare. Svenska Yles musikpolitik nagelfars ofta i svaren, och den får både uppskattning och kritik. I de kritiska kommentarerna klagar man ofta på antingen ett överdrivet utbud av pop eller i vidare bemärkelse på mainstream. I kritiken ingår ibland även en humoristisk medvetenhet om den egna gnälliga rollen:

Ja, här borde väl marrande om hur vi äldre blir behandlade komma in. INTE ETT ENDA PROGRAM UTAN UPPSPJÄLKNING!" (Kvinna, f. 1945, Nyland, FMI 494/24.)

Nog är det märkligt att vi har två svenska radiokanaler och båda spelar popmusik t.o.m. presenterar nya pop-låtar som kommit ut kommer på Vega. [...] Det ser ut som dansbandsmusiken är förbjuden på Yle Vega? (Man, f. 1943, Ekenäs, FMI 494/13.)

Jag tycker att dom har ju en viss slags musik på Vega, det är ganska snällt och [skratt], snällt för alla och vänligt och som passar in dit. Men något som skulle skära sig lite tror jag inte får plats på Vegatoppen. Jag vet inte vem som väljer, det måste ju finnas någon som väljer in de där låtarna dit. Så nej, inte skulle jag lita på att det som Vega spelar är det som finns. Jag hoppas att det finns också andra artister men var dom får fram sig vet jag inte. (Kvinna, f. 1981, Lovisa, FMI 497/23.)

Strömningstjänsternas infrastrukturella egenskaper får också kritiska kommentarer – närmast beträffande luckor i innehållsutbudet, att det nästan fullständigt saknas möjlighet att ge respons och att artisterna inte får del av vinsterna.

Förändring, svenskhet och lojalitet

Musikalisk eller teknisk utveckling består sällan av omvälvande dramatiska processer. Det går inte att förneka att digitaliseringen har revolutionerat musikindustrins affärsmodell och lett till att de nya verksamhetssätten har utsatt produktionssidan för stor press.

Den så kallade vanliga musikanvändarens erfarenheter konstrueras dock på ett annat sätt och kan beskrivas med Hampton-Sosas (2017: 447) tredelning nyttigt–njutbart–lätt. Ifall ny teknik och/eller nytt innehåll med rimliga resurssatsningar finns tillgängliga samt är socialt belönande och inte leder till försämringar i de musikpraktiker som användaren anser viktiga, så finns det förutsättningar för att användaren tar till sig det nya.

Även om vi betonar mångfald på individnivå bör vi som ett undantag i sammanhanget nämna att forskningsmaterialet inte uppvisar någon markant "digital klyfta" (*digital divide*) (se t.ex. Dijk 2006) i fråga om resurser. Det här kan åtminstone delvis vara ett resultat av insamlingsmetoden: frågelistan spreds i huvudsak via digitala kanaler och besvarades i hög grad av aktörer som har tillgång till och behärskar tjänsterna, utrustningen och infrastrukturen.

Beskrivningarna av förändringsprocesserna varierar beroende på svarspersonens ålder. För de äldre frågelistsvararna är det typiskt att barndomens och den tidiga ungdomens musikvardag baseras på personliga erfarenheter som bygger mera på social samverkan än på teknik. Beskrivningarna och minnena av vardagen handlar till exempel om att sjunga och spela tillsammans, gå på danser och musicera inom familjen. När svaren upptar senare skeden i livet beskrivs ofta musikgenser och mediepraktiker som förändrats i takt med den tekniska utvecklingen. Det är dock inte givet att samtliga upplevt likadana förändringar i sina musikpraktiker. Alla användare omvandlar till exempel inte sitt fasta, regelbundna intresse för att lyssna på levande musik till nya digitala lyssningspraktiker, fastän det av en eller annan orsak har blivit svårare att höra på levande musik. I svaren från coronavårens musikfrågelista hade svars personer som var födda före 1950-talet nästan uteslutande hållit sig till sina tidigare lyssningstekniker, medan de yngres svar vittnade om förändringar. Det här innebar ändå inte att det digitala lyssnandet entydigt ökade – i lyssnandet hemma fanns många olika tekniker tillgängliga.

De svars personer som är födda mellan 1950- och 1980-talen gör ofta överblickar på lyssningsteknikens kontinuitet, samt bedömer den svenskspråkiga musikkulturens ställning och tillgänglighet

i den mån det intresserar dem. De som är yngre ger oftast mera ingående beskrivningar av hur digitaliseringens utrustning och lagringsplattformar har förändrats. Det sistnämnda beror möjligtvis på den intensiva, till och med passionerade, fasen i relationen mellan teknik och musik hos personer i 13–25 års ålder (jfr ungas frigörelseerfarenheter i användningen av c-kassetter, Kilpiö m.fl. 2015: 83–89).

Vad kommer förändringen att leda till? I svaren uppställs ett musiklyssnande där en mångfald element knyts till ett personhistoriskt narrativ. I synnerhet i intervjuerna understryker många den egna agensens ökade betydelse i musikbruket. Det är inte enbart fråga om att känna igen och godkänna disintermediationen (se t.ex. Waldfogel 2012; Jones 2000: 219–220), det vill säga att transaktionerna befrias från mellanhänder. Flera svars personer hävdar åtminstone att de i samband med sitt vardagliga musikbruk är medvetna om att de egna handlingarna inverkar på musikers försörjning och bidrar till att musikutbudet enkelriktas.

Frågan om förändringen innebär en demokratisering kan granskas utgående från vilken agens musikanvändare erbjuds. Medieforskaren Minna Saariketo (2020) konstaterar att teknikanvändare i hög grad anpassar sig till de politiska beslutfattarnas, teknikföretagens och medias sätt att tilltala och inkludera människor på vissa premisser, vilket leder till att man förbiser frågor om den tekniska utvecklingens riktning och vilka värderingar som styr den, liksom frågor om medieteknikens infrastrukturella villkor (Saariketo 2020: x).

I musikpraktikerna syns på ett subtilt sätt den brist på frigörelse och föreställd agens som Saariketo avser. I materialet förekommer sällan beskrivningar av agenser som är mer aktivistiska och målmedvetna än genomsnittet i förhållande till digitala lyssningspraktiker. Sammantaget förhåller man sig i svaren särdeles pragmatiskt, till och med avslappnat, till de erbjudna musikanvändarrollerna. Musikbruket stöder konstaterandet att plattformarnas affordanser – inklusive regler och normer – ”välsgnar vissa praktiker och begränsar andra”, men att användarnas val och praktiker slutligen är ”en kraft som är omöjlig att stoppa” (Clark m.fl. 2014: 1447). Det

vardagliga musikbruket verkar sammantaget lite öppnare än den genomsnittliga teknikanvändningen i vardagen, och därför framträder glimtar av möjlighet till icke-användning eller partiell frigörelse.

Svarspersonerna anser överlag att det inte ligger på strömningsproducentens ansvar att befrämja ett mångsidigt kulturinnehåll och än mindre att de borde ha linjedragningar i fråga om minoritetskulturer. För det mesta positioneras musikanvändare i svaren som konsumenter, vars förhållande till tjänsteleverantören inte är kopplad till frågor om att främja kultur. Den avsaknad av transparens, som är typisk för diskussioner om infrastruktur, är på basis av vårt material tillämpligt på strömningsslyssnande – men inte på radiomusik. Public service-bolaget Yle har en särställning som en offentligt finansierad institution med ett speciellt kulturfrämjande ansvar. I vardagligt tal inskränker sig diskussionen om infrastruktur ofta till kundrelationen mellan konsument och tjänsteförmedlare. I vårt material är det här framför allt typiskt för de svar som gäller strömningstjänster. Däremot diskuteras Yles radiomusik ur ett bredare perspektiv i och med att public service-bolaget anses ha ett finlandssvenskt ansvar jämförbart med övriga institutionella aktörer i Svenskfinland, vilket uttrycks av en svarsperson som är djupt besviken på musikutbudet i Yle Vega: ”Tycker att ni [Svenska litteratursällskapet] som institution sviker ert ansvar när ni inte deltar i debatten om Vegas skval.” (Kvinna, f. 1944, Vasa/Korsholm, FMI 508/18.) Förväntningarna på public service-bolaget är således stora, samtidigt som Yle själv i sin retorik betonar kopplingen mellan offentlig finansiering och ansvaret för att främja kultur.

Svenskhet och engagemang

Agenserna och hur de möjliggörs i användningen av teknik belyser våra inledande frågor om hur musikanvändningens ramvillkor har förändrats och vilka kopplingar det finns mellan förändringarna och identiteten. Utgående från vårt material kan man dra slutsatsen att svarspersonernas förhållande till digital infrastruktur och hur målmedvetet de använder den definierar hur starkt intentionellt, medvetet och målmedvetet deras musikvardag kopplas till språkgemenskapen.

Ju svagare koppling en svarspersons musikande har till finlandssvenska institutioner desto mindre verkar också digitaliseringen betyda för minoritetstillhörighet. Det är mera sannolikt att körsångarna och folkmusikutövarna som är med på årsfester lär sig den grundrepertoar som är central för språkminoritetens historia och identitetsuttryck, än de som huvudsakligen lyssnar på inspelningar och kanske någon enstaka gång deltar i allsång. Samtidigt förstärker de aktivt musicerande personerna också sin koppling till den svenskspråkiga musikkulturen – hur den än upplevs. Den här förbindelsen mellan finlandssvensk tillhörighet och musikaliskt utövande är emellertid inte nödvändigtvis entydig, utan påverkas av flera variabler.

Vid sidan av hobbyverksamhet framträder en annan aktiverande faktor som anknyter till levnadsbanan: de egna barnen. Att få barn verkar väcka kopplingar till minoritetskulturens musik: ”man hamnar ju lära sig svensk barnmusik på en nivå som man aldrig har haft tidigare” (man, f. 1976, Helsingfors, FMI 494/37). Då är det i främsta hand fråga om barnmusik, som gamla och nya barnsånger samt kompositioner som en del av annat barnkulturinnehåll (tv-serier, filmer, scenkonst som pjäser, revyer eller operor riktade till barn). Flera svars personer rapporterar om nyttan av strömningstjänster när de introducerar barnen till svenskspråkig musik, även när den kulturella överföringen från en generation till en annan inte sker planerat och systematiskt.

Musikpsykologerna Alinka Greasley och Alexandra Lamont (2011) har analyserat hur musik används i vardagen genom att klassificera graden av engagemang. De delar in musikanvändarna utifrån deras egen bedömning i sådana som har ett högt, medelmåttigt eller lågt engagemang. Flera variabler inverkade på graden av engagemang: hur central musikens roll var i deltagarnas liv (inklusive aktivt eget musicerande och betydelsen av egna val i musikbruket), i vilken mån lyssnandet skänkte dem njutning och hur många musikinspelningar de ägde (Greasley & Lamont 2011: 47). Perspektivet är delvis tillämpligt även på vår forskning, fastän svars personerna i vårt material rör sig nästan steglöst från en engagemangsnivå till en annan.

På den här skalan är så kallade hobbyutövare och barnuppfostrare bland de aktivaste. Nivån på deras medvetenhet i musikkulturella och lyssnartekniska frågor är högre än genomsnittet. De har motivation – inre eller i varierande grad yttre – att använda digitala möjligheter för att skapa vardagspraktiker för sina syften. Det här gör handlingarna åtminstone i någon mån framtidsorienterade. Användare med låg engagemangs- och aktivitetsgrad kan å andra sidan beskrivas som ”passiva” lyssnare vad gäller svenskspråkig musikkultur. Musikvardagen kan mycket väl innebära spelande från morgon till kväll, men personens strävan efter identitetsagens i förhållande till minoritetskulturens musik är en bisak eller fullständigt inaktuell. Musikens fixpunkter är mer av soundtracktyp och praktikerna är mer spridda än integrerande. Då är troligen också förhållandet mellan svenskhetsmarkörer och musik mera distanserat.

Det är emellertid viktigt att påpeka att det inte är fråga om olika lyssnartyper utan om valbara agenser som aktiveras i olika situationer och av olika affordanser. En person kan i aktiviteter utanför hemmet vara mycket global och situationsbunden i sitt musiklyssnande och förhålla sig relativt fritt till svenskspråkig musikkultur, och samtidigt hemma med familjen eller på spelmansgruppens veckoslutsövningar helt byta roll och musikvardag och inta ett aktivare kulturbärande grepp. Spektret av användarroller och den ökade flexibiliteten i vardagslyssnandet kan skönjas i materialet och i synnerhet i intervjuvarens ingående beskrivningar av musikvardagens utformning. Det är fråga om en skiftande kulturagens, som i vissa svar kommer till öppet uttryck: ”Jag brukar tycka att det är bra att vara finlandssvensk för man får de bästa av två världar, både svenska och finska låtar, visor m.m.” (Kvinna, f. 1994, norra Österbotten, FMI 499/8).

Liksom i Nowak (2015: 73) framträder radiolyssningsagensen även i den här undersökningen i form av en begränsad agens (*constrained agency*); tekniken är lättanvänd och tillgänglig, men det finns skillnader i hur man upplever valmöjligheterna i radio, internetradio och strömningstjänster. Vissa – ofta äldre – manliga svars-personer berättar att det digitala utbudet har gett dem möjligheter

att frigöra sig från det utbud av radiomusik som av dem beskrivs som meningslöst "trams", i Svenska Yles försök att nå den unga publiken:

Lyssnar ganska mycket på musik. Mest hemma med tillgång till obegränsat internet. Våldigt lite radio nuförtiden. Har blivit samma "trams radio" som i Sverige. En massa trams och prat som ingen orkar lyssna på. Förr lyssnade jag enbart på Sveriges P3 och Radio Stockholm. Sen blev det mest trams och prat och lite musik. Nu lyssnar jag mest på internetradio och främst country & western som aldrig spelas i radion här. [...] Nån gång om man vill lyssna på nån speciell låt söker jag upp den på Youtube. (Man, f. 1951, Houtskär, FMI 494/26.)

När jag lyssnar på internetradio kan jag inte själv välja låtar men nog typ av musik. Använder Youtube ofta, där kan jag välja artist eller ett speciellt musikstycke. [...] Numera använder jag nästan uteslutande internet, tjänster som Youtube, Tunein och liknande streamingsajter på Ipad, dator och smartTV. (Man, f. 1945, Nykarleby, FMI 494/45.)

Svensk media och musikkultur har varit synligt närvarande som påverkare och jämförelseobjekt, i synnerhet bland svenskspråkiga personer från Finlands västkust. Grannlandets betydelse verkar dock ha minskat i beskrivningar av vardagspraktiker. Sverigeperspektivet är då en del av den utvidgade globaliseringen, om vilken man på ett övergripande plan berättar att "man kan ju via nätet höra nästan vilken låt som helst när som helst" (kvinna, f. 1957, Pargas, FMI 499/30).

Digitaliseringen av musikvardagen har gjort det möjligt att forma och i vissa fall rekonstruera praktiker. Enligt musikforskaren och filosofen Giacomo Fronzi (2016: 51–52) har "återuppfinnandet" av musiklyssnandets praktiker i och med digitaliseringen inneburit att deras strukturer har ändrats och att de blivit platslösa och tidlösa. Det här återspeglas i viss mån i vårt material: i synnerhet boningsortens betydelse har minskat i och med att musikvardagen digitaliserats. Den har emellertid inte helt försvunnit: sådana infrastrukturella faktorer som radiokanalers hörbarhet och nätuppkopplingarnas täckning begränsar fortfarande, åtminstone tidvis, vårt vardagliga musiklyssnande och därmed vår vardagliga agens. I

praktiken framträder också skillnader beroende på om en svarsperson bor till exempel i de svenskspråkiga kustområdena, på mindre svenskspråkiga språköar i ett huvudsakligen finskt område eller på en ort där majoritetsbefolkningen har ett annat språk. De här aspekterna är kopplade till den upplevda vardagsmiljön och dess sociala drag, men bildar inte ett entydigt, generaliserande mönster.

Möjligheten att välja mellan olika musikanvändarroller tyder på en ökad demokratisering, liksom public services betydelse som en så kallad möjliggörande miljö (se t.ex. Peters 2015: 46). Förutom att Svenska Yle upprätthåller en språkminoritets kultur fungerar den även som en plattform och resursleverantör för olika gemenskapers kommunikationsformer. Rundradions betydelse inskränker sig inte endast till bolagets lagstadgade uppgifter och formellt institutionaliserade verksamhet utan den kan också påverka i bredare bemärkelse. Flera av de yngre och medelålders svarspersonerna nämner Facebook-gruppen Rockpoliserna, som drivs av två Yle-redaktörer. Forumet upplevs ha en viktig roll, i synnerhet efter att den enda inhemska privata rockmusikbloggen på svenska upphörde:

På finlandssvenskt håll drev Janne Wass länge bloggen ZXC Music som bara skrev om svenskfinland, och det har mig mycket att han inte längre hade tid att upprätthålla den. Där fick man reda på mycket information, men nu tycker jag att det enda finlandssvenska forumet för sådana diskussioner är Facebookgruppen "Rockpoliserna" som startades av Radio X3M för några år sedan och blivit rätt stor. (Man, f. 1991, Karleby/Jakobstad/Åbo, FMI 494/9.)

Svenska Yles roll uppfattas som i genomsnitt stabil och i det avseendet trygg att man förstår institutionens värde, men ändå drar man sig inte för att kritisera den, till skillnad från mindre svenskspråkiga kulturaktörer. Tillgängligheten och kvaliteten på Yles digitala utbud får också oreserverat positiva kommentarer, oberoende av svarspersonens ålder:

På internet gäller mina musikaliska utsvävningar främst både radio- och tv-programmen på Yle Arena, vars utbud är av I klass (och dessutom så behändigt, då man kan själv välja sin tidtabell). (Kvinna, f. 1938, Nyland/Savolax/Åland, FMI 494/29.)

Det vardagliga musiklyssnandet uppfattas av svarspersonerna som i grunden personligt och språkminoritetens musikkultur – åtminstone dess grundrepertoar – å sin sida som offentlig. Har då gemenskapen eller tillhörigheten överlag minskat, oberoende av den språkliga vardagen? På basis av materialet är svaret jakande, även om man bör komma ihåg att projektets frågor uttryckligen inbjöd till att berätta om egna funderingar och val. Vid sidan av att bakgrundslyssnandet har ökat har det blivit vanligare att ensam tillägna sig musik i vardagen (t.ex. Toivanen 2014: 65), vilket också framkommer i frågelistsvaren. Praktikerna för att lyssna ensam verkar ibland ha en mycket detaljerad inramning, ”som hermetiskt slutna ljudbubblor” (jfr Volgsten & Pontara 2017: 118):

Vill jag riktigt lyssna då tar jag mina AKG K271 Mk II och pluggar in dem rakt i källan (ofta telefonen om det är Spotify som gäller). Sätter mig i min favoritfåtölj och omger mig med musik. (Man, f. 1986, Åbo/Närpes, FMI 494/52.)

Ensamlyssnandets popularitet har ansetts bero på att lyssnandet och den auditiva kulturen i allmänhet har blivit mera solipsistiskt jagcentrerat (Bull 2007: 26–33). Många av egenskaperna i de digitala praktikernas affordanser gör det onekligen enklare, även om sociala möjligheter också erbjuds. Överraskande många svarspersoner konstaterar att de använt strömningstjänsternas och de sociala mediernas delningsmöjligheter väldigt lite eller att bara tanken känns helt främmande.

Alla möjligheter till engagemang och rollbyten är inte kopplade till infrastruktur. I tekniska praktiker märks utan vidare en förändring som till stor del är knuten till digitala möjligheter, men svaren i vår datainsamling är emellertid som väntat individuella och bildar ett mångfasetterat material. De beskriver personernas musikaliska världsbild, levnadsbana, aktuella omständigheter och relation till teknik, och öppnar upp för intressanta nya frågeställningar. Disruptiviteten i internet- och strömningsbaserade lyssningsalternativ – som till stor del utgör grunden för uppfattningen om deras demokratiserande potential (jfr Carter & Rogers 2014) – märks i vardagspraktikerna närmast på två sätt. Dels syns de allmänt taget i att det

egna aktörsansvaret har ökat i förhållande till musikaliskt innehåll och dess upphovsmän: svararna uttrycker till exempel ett behov att motstå rastlöshet och ytliga musikpraktiker samt vidareföra musikkultur till nästa generation. I vilken mån det här ansvaret knyts till betydelsen av det svenska i Finland beror på graden av musikkulturellt engagemang. Dels utmanar användarnas digitala affordanser de synligaste infrastrukturella aktörernas – musikindustrins och radions – makt att definiera musikvardagen. Utifrån svaren märks inte att man på motsvarande sätt skulle utmana eller aktivt ta ställning mot den digitala musikindustrins begränsningar genom att till exempel engagera sig i frågor om algoritmisk styrning, ojämn fördelning av upphovsrättsliga ersättningar eller dubiösa affärsmodeller.

Sammanfattning

De musikaliska vardagspraktikerna inrymmer en mångfald aktiviteter som på ett eller annat sätt påverkats av digitaliseringen. För individen innebär det här möjligheter till större agens, vilket dock inte betyder att den tekniska utvecklingens potential nödvändigtvis skulle nyttjas, eller upplevas som relevant. I det här kapitlet har vi noterat en bred variation i svarspersonernas upplevelser i fråga om rumsliga, tidsmässiga och sociala praktiker.

Digitaliseringen har gjort det möjligt att på ett allt effektivare och mångsidigare sätt använda musiken för att markera rum, det må vara fråga om att avskärma omvärlden med hjälp av mobilteknik eller skapa sig ett ljudlandskap som sammanfaller med ens stämning eller kulturella identitet. Nya tekniska lösningar har gjort det möjligt att med lätthet lyssna på sådan musik som man inte annars skulle ha tillgång till, vilket kan vara betydelsefullt för till exempel svenskspråkiga personer som lever i en finskspråkig omgivning. Digitaliseringen har också bidragit till att dialekt- och språkbruksmångfalden ökat och fått en viktig plats i utbudet, vilket för sin del stärkt regionala språkliga identifikationer. Det är dock skäl att minnas att den nya tekniken inte nödvändigtvis förknippas med just ökade möjligheter att skapa eller hitta svenska rum i de nya musikmedierna utan också med en global mångfald av musik och lyssningsmönster.

Svarspersonernas beskrivningar av kopplingen mellan den musikaliska vardagen och tillhörighet kan präglas av ambivalens, men i fråga om tidsmässighet och framför allt framtidsorientering kan frågorna väcka starkare engagemang. Det här gäller framför allt upplevelsen av att bevara en finlandssvensk musikkultur. För många konkretiseras frågorna om musik och tillhörighet framför allt i samband med val som inbegriper barns musikaliska uppförelser och kulturella tillhörighet då man önskar att kulturens fortlevnad ska kunna tryggas i yngre generationer.

Överlag tyder flera studier av förhållandet mellan musik och finlandssvenskhet på en spänning mellan det estetiska och det sociala. Musikens egenvärde och estetiska bedömningsgrunder betonas ofta och värderas högre än svenskheten i samband med musik, men samtidigt kan dialektsång eller svenska institutioner i vissa sammanhang ändå upplevas som kulturellt värdefulla och värda att bevaras. Det här betyder att man inte förväntar sig att musik-användare eller till exempel digitala strömningstjänster nödvändigtvis skulle följa med, stöda eller upprätthålla en finlandssvensk musikkultur. Däremot kan förväntningarna på public servicebolaget Yle vara större.

På basis av svarspersonernas beskrivningar kan man dra slutsatsen att digitaliseringen erbjuder möjligheter till ökad individualism, liksom en upplevelse av att den egna agensen har ökat. Hur den här potentialen realiserats kan dock variera stort beroende på personens grad av intresse och egen musikutövning. I fråga om språklig tillhörighet verkar kopplingen till en finlandssvensk identitet vara svagare ju mindre samröre det egna musikandet eller ens liv överlag har med explicit finlandssvenska institutioner.

3. NYA FÖRMEDLINGSFORMER AV FOLKMUSIK OCH FINLANDSSVENSK TRADITION

FOLKMUSIKEN HAR ända sedan slutet av 1800-talet utgjort en hörnsten i skapandet av den finlandssvenska etniciteten. Den har ingått i ett kulturarv som ansetts härstamma från historiska tider och vara karakteristisk för befolkningsgruppen. Med tiden har folkmusiken och dess revitaliseringar fått en institutionaliserad roll som bärare av identiteten under perioder av social förändring. Traditionellt har folkmusiken också förknippats med informell gehörsförmedling inom den egna befolkningsgruppen. Mot den här bakgrunden är det intressant att se hur digitaliseringen påverkat musikandet och dess kopplingar till finlandssvenskhet.

I kapitlet analyseras hurdana kopplingar svarspersonerna upplever att det finns mellan den digitala utvecklingen och folkmusiken bland den svenskspråkiga befolkningen i Finland. Det inbegriper frågor om vilka folkmusikens förmedlingsformer och praktiker är i dag, vilka affordanser de tekniska förändringarna skapar tillsammans med sociokulturella förändringar och hur de nya praktikerna värderas och bedöms i fråga om till exempel äkthet och andra ideal. En genomgående fråga är naturligtvis hur upplevelserna och förklaringarna av processerna samverkar med tillhörighet.

Materialet för studien samlades in med hjälp av en frågelista som publicerades våren 2018 i samarbete med Finlands svenska folkmusikinstitut. Information om listan spreds bland annat via Finlands svenska spelmannsförbunds kanaler och tidskriften *Fiolen min*. Inom utsatt tid inkom 34 elektroniska svar samt ett svar per e-post och ett svar skrivet för hand (FMI 485). Materialet utökades med folkmusikrelaterade svar från projektets övriga insamlingar (FMI 494 och FMI 508). Vid sidan av frågelistorna intervjuades även aktiva musiker samt personer som anmält intresse för detta i frågelistans svaren. Genom att kontakta enskilda personer var det möjligt att få en mångsidigare bild av de generella trender som gick att utläsa ur frågelistans svaren.

Det visade sig att farhågan för att endast de yngre och aktiva användarna av digitala verktyg skulle svara delvis var ogrundad. Överlag verkar väldigt många i alla ålderskategorier under 65 år vara vana vid att använda nätet och svara på nätenkäter (det erbjöds också möjlighet att svara i pappersform). Svaren tyder på att de kollektiva praktikerna är typiska för folkmusik, det vill säga de flesta svarare sysslar med folkmusik tillsammans med andra och använder sig av liknande arbetssätt och tekniker som de andra i kretsen. Det här torde betyda att även ett mindre antal svar ger en allmän bild av hur helheten fungerar. Målet med fallstudien har inte varit att med hjälp av kvantitativ forskning ge exakta procenttal i enskilda frågor, utan snarare analysera allmänna trender och djupare kulturella värden samt olika uppfattningar om digitalteknik, tillhörighet och folkmusik.

Inledningsvis kommer tidigare forskning om folkmusikens särdrag att kartläggas, framför allt i fråga om förmedling. Efter det presenteras folkmusikens sociokulturella ramverk bland den svenskspråkiga befolkningen i Finland och de förändringar teknikens utveckling medfört, inte minst i fråga om normer och värderingar. Slutligen diskuteras mera specifikt digitaliseringens och tillhörighetens samverkan inom folkmusiklivet.

Folkmusik som etnisk tradition

Synen på folkmusik som uttryck för ett specifikt folks ursprungliga och äkta karaktär går att spåra till de tankegångar om folkkultur som Johann Gottfried von Herder formulerade redan i slutet av 1700-talet. I Finland konkretiserades de här idéerna på 1800-talet i musikfolklorismen, som byggde på myten om en nationell kultur med rötter i ett forntida harmoniskt folkliv och föreställningen om en autentisk, gammal och ädel folkmusik som utgjorde en motsats till nyare korrumpierad musik (Kurkela 1989). Som ett led i utvecklingen formades även tanken om att den svenskspråkiga befolkningen hade en egen, särpräglad folkmusik. Grundläggande för den här processen var en ideologiskt grundad föreställning om folkmusikens karaktär och betydelse, vikten av att samla in och i transkriberad form arkivera den, samt en estetiserande syn på

musiken som även skulle revitaliseras och återinföras i musiklivet med hjälp av nya arrangemang (Nyqvist 2007). Särprägelns manifesterades paradoxalt nog genom väldigt liknande förlopp bland de flesta europeiska folk. Man kan sammanfatta grundtanken i devisen ”ett land, ett folk, ett språk, en kultur”, och den insamlade och arkiverade folkmusiken fick utgöra råvara för de ideellt färgade rekonstruktioner av historien som skulle stöda de här målen (Lundberg 2015: 673).

Redan tidigt väcktes intresset för hur traditionen hade gått vidare i generationer och gehörsförmedling uppfattades vara en för folkmusiken central, ofta till och med definierande egenskap (se t.ex. Keegan-Phipps 2013: 32). Till exempel i Sverige formades autenticitetsnormerna kring folkmusik redan i den tidiga spelmannsrörelsen på 1920- och 30-talen, då man förhöll sig negativt till notbaserad inlärnin och började betona det gehörsbaserade uttryckets äkthet (Eriksson 2021: 96–97). Sedermera har forskare framhållit att det kan ses som en myt att folkmusiken skulle ha inlärts via gehörsförmedling, när den i själva verket upptecknades och uppfördes enligt stilideal som härstammade från annan notbunden musik (Ling & Ramsten 1990: 214). De tidigare föreställningarna verkar dock leva kvar bland utövare och i utbildning (se t.ex. Eriksson 2021).

Tudelningen i gehörsförmedling och notbaserad förmedling utgick redan tidigt från att muntlig kultur och gehörsbaserad musik bygger på unika men formelbaserade framföranden, där skillnaden mellan upphovsman och exekutör suddats ut och där nyskapelsen inkorporerats i traditionen (för diskussioner om hur man inom musikforskning behandlat tematiken se t.ex. Lilliestam 1995: 18–22; Brusila 2008b). Musikforskningen har i de här frågorna ofta haft starka kopplingar till folkdiktsforskningens terminologi och infallsvinklar (Seeger 1984: 825; Nettl 1983: 189), inte minst studier i episk diktning, muntlig trading och folkmusik (t.ex. Lord 1960; Foley 1988 & 1990; Goody 1987). Den förmodligen mest inflytelserika forskaren var länge kulturteoretikern Walter Ong (1982) som hävdade att skillnaden mellan muntlig och skriftlig kultur inte enbart är en teknologisk fråga om hur kunskap

tillhandahålls, utan den inrymmer också i högsta grad en mental dimension i vilken muntlighet (*orality*) och skriftlighet (*literacy*) bestämmer hur människans hela medvetande utformas.

De här teorierna möjliggjorde en debatt om huruvida förmedlingstekniken åtminstone till någon del kan anses förklara olika musikformers och -kulturers särdrag (se t.ex. Tokumaru & Yamaguti 1986; Small 1987 & 1998; Finnegan 1973 & 1986; Jeffery 1992; Lilliestam 1995; Treitler 1989 & 2003; Berger 2005). Den stora frågan är naturligtvis om man kan tala om två sinsemellan uteslutande motsatta kulturer och till och med två mentala modus. Musiketnologen Charles Seeger (1984: 826–828) konstaterade redan i början av 1950-talet att det muntliga och skriftliga kan kombineras på olika sätt så att kulturer på sin höjd borde betecknas som huvudsakligen muntliga eller huvudsakligen skriftliga samt att det är otänkbart att man skulle kunna lära sig tal eller musik utan en omfattande gehörstradition. Kritiken mot en förenklad dikotomi har fått forskare att omvärdera många av de muntlighetspremissen och till dem sammankopplade autenticitetstankar och värdeomdömen som länge utgjorde grunden för forskning kring äldre folkliga traditioner (se t.ex. Strobach 1985 och Bohlman 1988: 28–30).

De kritiska kommentarerna till trots har forskare också utgått från förmedlingsteknikens inverkan på musikkulturen då de skapat typologier över musikkulturers utveckling från till exempel muntlig till skriftlig och därefter tryckt samt slutligen inspelad musikalisk kommunikation (t.ex. Sachs 1948: 378 i Blaukopf 1979: 81; Attali 1985; Cutler 1984 och översikt i Middleton 1990: 70–77). Kriterierna för de olika kategorierna och gränsdragningarna varierar, men i regel utgår framställningarna från ett historiskt förlopp där avståndet mellan tonsättare, framförare och lyssnare växer. Tekniken anses ofta få en både estetiskt och socialt fördärvande verkan, utan att detta dock verifieras i forskningen med hjälp av till exempel noggrannare fallstudier (för kritik, se t.ex. Middleton 1990: 83).

Under 2000-talet har man också utvecklat typologierna genom att, med hänvisning till övrig kultur- och medieforskning, inkludera en ny kategori i utvecklingen, nämligen digitala elektroniska medier. Utgångspunkter har då varit till exempel Marshall

McLuhans (1966) teorier om hur elektroniska medier liknar äldre orala kommunikationsformer och skapar nya stammar som lever i en global by, eller Ongs begrepp *secondary orality* (Ong 1982: 176), som syftar på den typ av skriftlig talspråklighet (Ong 1990) som upprätthålls av telefon, radio och tv. Utgående från Ongs terminologi har man till exempel skapat begreppet *tertiary orality*, ”tertiär muntlighet”, för att beskriva nya förmedlingsformer som vuxit fram i synnerhet på internet (se t.ex. Walter 2006). Motsvarande fenomen har också beskrivits med termer som *computer-mediated communication*, kortfattat CMC (December 1993; Barnes 2002), *cyberdiscursivity* (Jacobsen 2002) och *LitOral* (Arx 2002).

Gemensamt för de här beskrivningarna är att de utgår från ett samband mellan de nya medierna och muntlig förmedling. Särskilt i fråga om internet har man betonat att kommunikationen över nätet är dynamisk och ständigt föränderlig, till skillnad från på papper skrivna eller tryckta budskap, som i princip har en fast form. Som en följd utformas och uppfattas även textbaserad kommunikation över nätet som en talspråksaktig, förhållandevis spontan och så att säga levande handling. Foley (2006) ser till exempel en klar likhet mellan oral tradition (*OT*) och internet-teknologier (*IT*). Enligt litteratur- och språkforskaren John Miles Foley finns det tre slags arenor: den orala *oAgora*, den textbaserade *tAgora* och internets elektroniska *eAgora*. Till skillnad från den fasta *tAgora*, som handlar om produkter, fungerar *oAgora* och *eAgora* som en uppsättning stigar som användaren kan underhandla och positionera sig i förhållande till. Inom forskning kring förmedlingen av irländsk folkmusik har man till exempel använt sig av Foleys tankar för att beskriva hur musikens nya *eAgora*, med Youtube, mp3, olika notationsformer, textbaserade webbsidor och nätbaserat musicerande ansikte mot ansikte, kombinerar element av såväl *oAgorans* gehörstradering och live musicerande som *tAgoras* textbeskrivningar, notböcker och arkivsamlingar (Ward 2016; se även Cawley 2018). De nya medierna kan skapa en social samverkan som påminner om ett personligt möte inom en lokalt avgränsad gemenskap (*community*) trots stort geografiskt avstånd mellan de kommunicerande. Likaså är det svårt att dra en klar

gräns mellan upphovsman och mottagare i digital kommunikation som följer mindre rätlinjiga former och som är ständigt föränderlig och lätt att bearbeta kontinuerligt med dagens teknologiska hjälpmedel.

Man kan med andra ord sammanfatta den allmänna synen på folkmusik med att konstatera att det redan tidigt uppstod en tanke om att den hade en specialkaraktär som en gehörsförmedlad tradition där ett specifikt folks särart manifesterades. Även om denna föreställning levt vidare, inte minst bland många som sysslar med folkmusik, har forskare avslöjat komplexiteten i dess ideologiska premisser. Det samma gäller den förenklade motsättningen mellan gehörsförmedling och notbaserad förmedling av musik, liksom en teknologideterministisk syn på medieformen som den primära förklarande faktorn till att en musik låter och uppfattas på ett visst sätt. Det har sällan förekommit vattentäta skott mellan olika förmedlingsformer och nyare digitala medier präglas i högsta grad av en omförmedling, eller "remediation" (Bolter & Grusin 1998: 45), av ett medium till ett annat. Ändå kan man inte helt åsidosätta förmedlingsteknikens och musikkulturens växelverkan, eller överlag de äldre idéernas och värderingarnas inverkan på dagens musikande. Viktigt i sammanhanget är att inte inskränka synen på förmedling till endast tekniska aspekter – det rör sig trots allt också om sociala, kognitiva och institutionella frågor (jfr Rice 2001).

Folkmusikens ramverk och förmedling

De traditionella sociokulturella ramverken och förmedlingsformerna lever också kvar i den svenskspråkiga befolkningens folkmusikpraktiker, idéer och normer. För många är det uttryckligen folkmusik som i första hand förknippas med finlandssvenskhet då man diskuterar musik och etnicitet. Även om det annars kan vara svårt att bestämma vad som är finlandssvensk musik, eller se några kopplingar mellan ens eget musicerande och finlandssvenskhet, så associeras ofta just folkmusiken med kulturell tillhörighet. En av intervjupersonerna som sysslat med olika slags musik förklarar till exempel: "Det som jag har varit mest i kontakt med som kan sägas vara finlandssvenskt är ju just de här regionala folkmusik-

styckena; brudvalserna och brudmarscherna och gånglåtarna. [...] Det som jag spelar som är finlandssvenskt är ju då egentligen folk-musik” (kvinna f. 1982, Karleby, FMI 497/34). Folkmusiken och tillhörigheten förknippas inte enbart med ursprung utan också med skillnader i musikens karaktär, som i sin tur återspeglar de vanliga uppfattningarna om vidare kulturella skillnader:

Det finns ju ganska tydlig skillnad i hur det klingar om det är finlandssvenskt folkmusik eller om det är finsk folkmusik. Den är ganska tydlig den där gränsen för det blir ganska mycket sorgliga ... [skratt] ... eller på det sättet lite mera molltoner på den finska sidan, och på något sätt är det lite mera trallande, den där finlandssvenska [folkmusiken], på något vis lättsammare, om man får säga på det viset. (Kvinna f. 1982, Karleby, FMI 497/34.)

Kopplingen mellan musiken och befolkningsgruppen med sin särprägel bygger ofta på tanken om en regional tradition som upplevs ha levt vidare sedan långt tillbaka i tiden i de svenskspråkiga bygderna. Föreställningen inrymmer också tanken om att den här traditionen konkret gått i arv från generation till generation genom gehörsförmedling före moderna förmedlingstekniker. Således är det också vanligt att det finns en underförstådd tanke om att gehörsförmedlingen representerar något äkta och annat, kanske till och med ett annat modus, än till exempel notbunden förmedling. Det oaktat tyder forskningsmaterialet på en betydligt större komplexitet i förhållandet mellan de olika förmedlingsformerna och deras betydelse i olika sammanhang.

I viss mån kan man skönja generationsbaserade skillnader i svarspersonernas beskrivningar av folkmusikinläring och spridning. Framför allt de äldsta svararna nämner ofta att familjen och släkten erbjudit den första kontakten till folkmusik. Det kan vara fråga om att det i uppväxthemmet funnits ett instrument, eller att man lånat en fiol, ett dragspel eller ett trampharmonium och att man i allmänhet spelade och sjöng folkvisor. Ute i skärgården och på landsbygden kunde musicerandet ännu på 1950-talet vara ett av de få tidsfördriven: ”Inte fanns det ju möjligheter att komma så lätt härifrån, det fanns inga vägar och bilar och förbindelser utan det

var båtförbindelse och, ska vi nu säga, speciellt höst och vinter, när man kom från skolan så satt man sig och spela och kunde spela i många timmar liksom” (man f. 1947, Ingå, FMI 497/6). Flera yngre svars personer berättar att deras mor- eller farföräldrar har spelat folkmusik, men endast få nämner att de verkligen skulle ha lärt sig folkmusik av sina äldre släktingar. I stället har de äldre generationerna, liksom ortens folkmusikintresserade musiklärare, utgjort ett lokalt nätverk som, om inte annat, ökat sannolikheten för ett folkmusikintresse. Engagemanget har sedan utvecklats genom deltagande i det lokala spelmannslagets verksamhet och småningom i spelmannsstämmor, festivaler och buskspel, genom vilka man både lärt sig ny repertoar och socialiserats i folkmusikvärlden. De här praktikerna har också fortsatt att inta en central roll för de yngre generationerna.

Vid sidan av gehörsförmedlingen har folkmusikinläringen redan en längre tid skett med hjälp av noter och merparten av svars personerna anger att de använder sig av dem. Det är oftast fråga om låtar som ingår i den 21-delade skriftserien *Finlands svenska folkdiktning* (1917–1975), insamlad bland den svenskspråkiga allmogen i slutet av 1800-talet och under 1900-talets första decennier och utgiven av Svenska litteratursällskapet. Det kan också röra sig om mindre särtryck eller utgåvor med låtsamlingar, till exempel ett lokalt urval låtar och som sprids bland bekanta eller lånas på bibliotek, eller noter som musikerna själva sammanställt på basis av material de hittat på arkiv.

Det är uppenbart att noterna är väldigt viktiga för många, oftast av rent praktiska orsaker. Endast ett fåtal svars personer, huvudsakligen äldre, anger att de inte kan läsa noter. Det här betyder naturligtvis inte att alla övriga skulle vara skickliga i att kommunicera med hjälp av noter, men sammantaget verkar förmågan att använda noter vara tillräckligt god och därför av stor betydelse för musicerandet. Noter används på olika sätt beroende av behov och resurser. Noter används till exempel ofta för att få tillgång till gamla låtar som gärna får vara från hembygden. Till och med musiker som själva kontaktat och lärt sig av äldre traditionsbärare har fått finna sig i att de behöver arkivmaterial, eller såsom Chris-

tine Julin-Häggman (FMI 497/16) sammanfattar det: ”Vissa låtar har vi ju fått av de här gubbarna, men gubbarna håller ju på att ta slut.” Tanken att de personer som är äkta förmedlare av en obruten lokaltradition håller på att dö ut är en återspeglning av synen på tradition som något som försvinner i det moderna samhället. Då är det också naturligt att man vill gå till de äldre källor som ännu finns kvar, det vill säga i praktiken till arkiverade transkriptioner. Noter kan också användas helt enkelt som minneshjälp eller då man skapar och förmedlar flerstämmiga arrangemang. I sammanhang där man spelar mera i dansmusikstil kan även nedtecknade ackord användas som stöd för musicerandet.

Ett paradoxalt drag i folkmusiken är att noterna har en grundmurad roll i många svarspersoners musicerande samtidigt som så gott som alla betonar gehörsförmedlingens stora betydelse för just den här genren. För vissa kan noterna till och med utgöra något slags gräns mellan folkmusik och annan musik: ”sedan när de [musikerna] står och spelar från noterna så, också om det är de här traditionella låtarna så, gränsen går ganska nära där, jag menar att spelar man spelmannsmusik med näsan i noter [så kan man fråga sig om det är spelmannsmusik], jo, nå, det är hårklyveri” (man f. 1938, Helsingfors, FMI 497/3). I praktiken blir det för många en balansgång mellan praktiska lösningar och ideella principer så att de olika metoderna stöder olika sidor av spelandet:

I dag lär jag mig nya låtar från många olika håll; skivor, kurser, jam och buskspel, Finlands SV[enska] folkdiktning, utgivna nothäften och böcker, notsamlingar på nätet, traditionsinspelningar jag skaffat kopior av från Folkkultursarkivet, [folkmusikforskare] Ala-Könnis inspelningar, [Sibeliusmuseum vid] Åbo Akademi, mm, mm. Jag har fungerat som lärare på några kurser, och ibland lärt ut låtar till spelkompisar. Gehörsmetoden, naturligtvis. Det är det bästa sättet att förmedla musiken, med betoningar, frasering, variationer, ornament, mm. (Man, f. 1958, Vasa/Kotka, FMI 485/21.)

Ett rätt vanligt tillvägagångssätt är att man lär sig låtar med hjälp av notmaterial, men sedan sprider dem vidare med hjälp av gehörsförmedling (jfr Keegan-Phipps 2013: 45). Överlag verkar noterna

accepteras så länge de har en underställd roll i förhållande till det man ser som en primär målsättning. Noterna kan då användas som praktiskt hjälpmedel, men endast som stöd för gehörsförmedlingen och skapandet av ett personligt uttryck.

Tanken att gehörsmetoden krävs för att inte folkmusiken ska förlora sin substans bygger på gamla ideologiska föreställningar om att noter och kopplingar till konstmusik samt formell utbildning riskerar att underminera äktheten i spelandet (jfr Wachenfeldt m.fl. 2012: 123). De här idéerna verkar ha förstärkts ytterligare under 1970-talets folkmusikvåg (Ling & Ramsten 1990: 214). Rågången mellan folkmusik och konstmusik verkar på basis av svars materialet ha blivit ett alltmer konkret spörsmål i och med att musikutbildningen ökat och diversifierats. Flera yngre och medelålders svarspersoner har inlett sitt praktiska musikutövande med att som barn studera konstmusik i musikskola och fastän de skulle ha folkmusiker i släkten har de ofta först senare kommit i kontakt med folkmusik genom till exempel spelmanslag, kurser på medborgar- och arbetarinstitut eller via Wegelius-institutet. De som studerade vid musikinstitut på 1970- och 1980-talen kunde få kritik av sina lärare för att folkmusikspelet kunde leda till oönskade drag, till exempel i fråga om spelteknik, hur man håller fiolen, stråkföring, frasering, tonbildning eller uttryckssätt (t.ex. FMI 497/33 och FMI 497/16). Det är sällan svaren återspeglar likadana motsättningar mellan folkmusik och populärmusik, möjligen eftersom flera spelmanslag framfört modernare dansmusik på bröllop och motsvarande tillställningar och man kan tänka sig att populärmusiken efter hand blir folkmusik: ”det som var populärmusik på 50-talet, det kan hända att det är folkmusik om femtio eller hundra år” (man f. 1947, Ingå, FMI 497/6).

Med tiden har synen på folkmusik som traditionsbaserad och bunden till en lokalt förankrad etnicitet cementerats. Det här konkretiseras ofta i att gehörsförmedlingen står som ideal, men på ett sätt som inte utesluter andra förmedlingsformer, och i att man förväntas uttrycka sig personligt inom traditionens ramar (t.ex. då man ”sekunderar”, dvs. skapar en andra stämma till melodin, arrangerar, fraserar osv.). Utgående från svarspersonernas beskrivningar

av sina praktiker och upplevelser är det svårt att dra en klar gräns mellan förmedlingssättens olika mentala dimensioner eller medvetandeskapande modus, som i Ongs mening (Ong 1982, svensk övers. 1990) är ett resultat av gehörsförmedling respektive notförmedling. De olika traderingssätten och kommunikationsmedlen påverkar varandra ständigt, och förhållandet teknikerna emellan kan betraktas som komplexa och problematiska snarare än självklara. Man kan med andra ord konstatera, utgående från Seeger (1984: 826–828), att det muntliga och skriftliga i regel kombinerats i olika former snarare än uteslutit varandra. En närmare granskning visar också hur praktikerna och värderingarna kan gå isär och trots den tidvis snabba tekniska utvecklingen kan normerna kring musiken förändras långsamt.

Nyare tekniker och praktiker

Det är vanligt att de gamla förmedlingsmetoderna bibehålls fastän nya introduceras. I själva verket bygger de nya teknikerna ofta på de gamla, vilket syns i det samtidiga eller parallella bruket av gehörsförmedling, notspel samt elektroniska och digitala tekniker. Även folkmusikens mediepraktiker är med andra ord exempel på den ”återmediering” (*remediation*), som kan anses vara typisk för digitala medier (Bolter & Grusin 1998: 45). I ett folkmusiksammanhang har till exempel skriftbruket och trycktekniken producerat noter som sedan även cirkulerat i gehörstraditionerna, liveframföranden har återmedierats som inspelningar, och numera kan alla de här tidigare medieformerna förekomma i digital form på internet (Ward 2016: 56).

Svarsmaterialet uppvisar en uppsjö olika, i allt högre grad elektroniska och digitala, praktiker som redan en längre tid vävts samman i folkmusikvardagen. Noter används ofta och framför allt till låtar som upptecknats bland den svenskspråkiga befolkningen i Finland och arkiveras i institutioner med explicit uppgift att bevara det finlandssvenska kulturarvet. De här noterna hämtas både från de tryckta ”Spelmansbiblarna”, det vill säga från utgåvor som bygger på äldre insamlat och arkiverat material, och från de internet-sidor där materialet numera finns och som ersatt till

exempel tidigare mikrofilmer. Det kan vara fråga om Svenska litteratursällskapets i Finland publikationer av materialet, men också Folkwiki eller privata nätsidor. Noterna kan laddas ner, skrivas ut, spridas från hand till hand och till exempel läsas från en iPad under ett uppträdande. För medelålders och äldre svarare verkar tv och radio ha varit en vedertagen källa för folkmusik, framför allt efter 1970-talets folkmusikvåg då även det rikssvenska inflytandet ökade och finlandssvenska folkmusikinstitutioner etablerades. Med tiden övertog skivorna etermediernas roll och så småningom Spotify och Youtube. Överlag har möjligheterna att lyssna på inspelningar och se på videor erbjudit nya dimensioner i musikspridning och inläring: ”Om jag hittar några nya grupper så är det mest via Youtube faktiskt för man vill ju se hur de ser ut, man vill se om de har inlevelse i musiken och sedan, speciellt om man själv spelar ett instrument, så är det också intressant att se ’vad gör hon eller han med stråken’, ’hurdan teknik används?’” (Kvinna f. 1995, Korsholm, FMI 497/7.)

Utgående från Foleys (2006) begrepp kan man säga att folkmusiken har drag av såväl oral oAgora som textbaserad tAgora och dessa förenas i olika former inom ramen för internets elektroniska eAgora. Ljudinspelningar har på sätt och vis återinfört gehörsförmedling till musikkulturen och flera svarspersoner accentuerar gehörsförmedlingens roll genom att betona vikten av att åtminstone lära sig nya låtar genom att lyssna på inspelningar, framom att enbart lära sig med hjälp av noter. Det här gör det möjligt att höra nyanser i tolkning, intonation och frasering. Samtidigt är det uppenbart att det inte till alla delar rör sig om en praktik eller upplevelse som är direkt jämförbar med tidigare former av gehörsförmedling. Få personer diskuterar till exempel inspelningars representativitet, skillnaderna mellan olika inspelade versioners speciella karaktärer, eller hur insamlings-, arkiverings- och utgivningspolicyn påverkat det klingande slutresultatet. I forskningen har man i själva verket redan länge framhållit att arkiv inte bevarar något slags objektiva ljud utan tolkningar av ljud som gjorts av de inspelande människorna (Seeger 1986: 270; Western 2015: 222). Det här innebär också att vissa inspelningar kan få rollen av ett slags

”urtext” utan att dess roll problematiseras eller frågor om trogen förmedling, kopiering eller versionering diskuteras. I bruket av inspelningar betonas dock oftast vikten av att man utgående från arkivmaterialet skall skapa sitt eget uttryck, oberoende av hur kanoniserad originalinspelningen är och hur noga man analyserat den. Det här framkommer i synnerhet då etablerade musiker talar om att använda finlandssvenskt material i undervisningen. Marianne Maans har för sina elever presenterat balladsångerskan Svea Janssons repertoar med hjälp av inspelningar, som numera finns tillgängliga på bland annat internet:

Okej, man lär sig hur Svea Jansson, eller vem som helst som man då övar på och försöker lära sig av, [sjunger]. Man tar till sig hela fraseringen och sättet och så här. Men så måste det höras också ens egen röst. [...] Man ska inte bara härma utan det ska höras att man själv också är en sångare. Det är viktigt, för då, då blir det äkta och, som jag upplever det, [det är] ett av folkmusikens verkligen viktiga element, att det ska höras att det kommer som att det är du [som sjunger]. (FMI 497/27.)

Förutom att den digitala inspelnings- och förmedlingstekniken gjort det lättare att ta till sig arkivinspelningar har den också erbjudit nya möjligheter att förenkla och effektivisera det egna spelandet. Det rör sig ofta om att med enklare medel uppnå det man redan tidigare varit ute efter. Man kan till exempel använda sig av datorprogram för att underlätta transkriptionsprocessen, notskrivningsprogram för att både skriva noter och spela upp och lyssna på det man skrivit, skicka noter och ljudfiler till varandra eller dela dem med hjälp av molnlagring. De mera engagerade och systematiska folkmusikentusiasterna använder också arkiverade intervjuinspelningar med svenskspråkiga traditionsbärare från Finland för att kontextualisera musiken och vidga sina insikter om hur man tidigare förstått spelandet. Det här kan ses som ett uttryck för hur musikförmedling även inbegriper tekniska, sociala, kognitiva och institutionaliserade aspekter (jfr Rice 2001).

En viktig skillnad mellan folkmusikinspelningar och till exempel populärmusikinspelningar är att folkmusikinspelningarna inte

nödvändigtvis gjorts för utgivning, utan tidigare oftast för arkivering och numera i allt högre grad för eget bruk. Egna inspelningar av folkmusik ingår i en vidare social och kulturell verksamhet vars betydelse kan vara stor utöver den eventuella klingande slutprodukten, inte minst som en lokal aktivitet och vid återskapandet av en tradition i en ny miljö (Keegan-Phipps 2013: 39). Äldre svars personer kan nämna att de redan tidigt använt sig av kassettspelare och minidisk-apparatur, men efter införandet av digital utrustning och mobiltelefonapplikationer har det blivit vanligt att man spelar in sitt eget eller sin grupps spelande, eller informellt så kallat "buskspel" vid spelmanssammankomster. Det här kan man göra för att lära sig ny repertoar, som stöd för minnet eller för att skapa en andra stämma till låtens melodi. Man kan utgå från att den här typen av aktiviteter både förstärker förmedlingen av den lokala traditionen och bidrar till att försnabba spridningen av ny repertoar på ett sätt som var omöjligt tidigare (jfr Keegan-Phipps 2013: 37).

Digitalteknikens möjligheter utnyttjas också i allt högre grad i samband med liveuppträdanden inför en publik, men de numera väldigt mångsidiga till buds stående medlen används ändå förhållandevis sparsamt och med en viss eftertänksamhet. Ljutförstärkning används i regel då det behövs på grund av tillställningens, utrymmets och publikens storlek, men även då ser de flesta svars personerna det huvudsakligen som ett nödvändigt tvång. Även i fråga om förstärkning skapas en motsättning mellan upplevd autenticitet och falskhet: "fast man är hur skicklig tekniker som helst så är alltid ett naturligt instrumentljud mera äkta än ett konstgjort ljud" (man f. 1947, Ingå, FMI 497/6). Tudelningen kan gälla olika typer av utrustning och gränsdragningen varierar beroende på sammanhang. Flera violinister nämner till exempel att de har en elfiol, men ändå spelar de sällan på dem då de musicerar tillsammans med andra folkmusiker: "när jag spelar med andra så föredrar jag att ha förstås akustiskt och speciellt om alla andra har akustiskt så vad ska jag nu komma dit med elljud då, det stör helheten" (kvinna f. 1995, Korsholm, FMI 497/7). Elektriska klanger eller digital ljudprocessering används i olika former, bland annat

nämns loopapparat, digital oktavdubbling och synthbasstämma, olika effekter som fuzz och digital efterklang samt tvärkonstnärligt kombinerande av ljud och bildspel. De här utgör dock klara undantag från normen.

Digitaliseringen har bidragit till nya affordanser, men huruvida man väljer att använda tekniken eller avstå från de möjligheter den erbjuder beror ofta på kulturella värderingar. Användning av nyare teknik vid förmedling av musik är i och för sig acceptabelt, men det finns implicita hierarkier enligt vilka teknikerna bedöms. De här normerna bygger på långvariga föreställningar om folkmusikens karaktär som en lokalt och etniskt förankrad tradition och på basis av motsvarande resultat inom irländsk folkmusik (Keegan-Phipps & Miller 2018: 8–12) kan man anta att de är rätt vanliga bland folkmusiker i olika sociokulturella miljöer. Typiskt för värderingarna är att gehörsförmedling uppskattas högst, medan nyare, digitala metoder uppskattas mindre så att man upplever att man måste förklara bruket av dem. Tekniken kan accepteras som ett medel som hjälper en att nå det primära målet, det vill säga det man betraktat som autentisk traditionsmedveten musikäförmedling och interaktion, så länge den inte präglar verksamheten eller blir ett mål i sig.

Nyskapande tradition och föränderliga autenticitetsnormer

Folkmusikens autenticitetsnormer konkretiseras ofta i svars materialet i en upplevd motsättning mellan traditionstrohet och användning av ny teknik. I det här avseendet kan folkmusik beskrivas som en musik som bygger på, representerar och manifesterar tradition. I sin traditionsbundenhet inbegriper folkmusik en hel del frihet, vilket framför allt de musiker som också sysslar med konstmusik nämner, men det verkar ändå finnas normer som påverkar hur friheten kan ta sig uttryck. En gräns går vid bruket av teknik. Folkmusiken kan till och med representera en motpol till teknikens spridning i samhället genom att den ”ger en härligt rogivande kontrast till all teknologi som man försöker få individen att ta till sig” (kvinna, f. 1969, Korsholm, FMI 485/2). Men även de som kritiserar teknik använder sig av den i någon form. De

som sysslar med folkmusik har en viss agens som ger möjlighet till olika tolkningar av vad som uppfattas vara autentiskt och vad som representerar oäkta, mindre uppskattad teknikanvändning, men var gränsen dras påverkas av kontext och perspektiv.

I svarsmaterialet förekommer många positiva kommentarer om ny teknik, som då ofta förknippas med ett allmänt intresse för eller till och med behov av att följa med sin tid. Inställningen till ny teknik kan vara direkt principiell: ”man ska alltid följa med sin tid” (man, f. 1947, Ingå, FMI 485/18), eller uttryckas som en motreaktion mot tanken att folkmusiken borde vara oföränderlig: ”Vi ska ha möjlighet att skapa vidare i musiken, det har man alltid gjort” (kvinna, f. 1965, Åbo, FMI 485/25). Ny teknik kan också öka engagemanget för folkmusik: ”All innovation gör genren levande och breddar uttrycket och därmed intresset för musiken” (man, f. 1965, Jakobstad, FMI 485/15). I flera svar accepteras nyare teknik för att den möjliggör nyskapande, men ofta godkänns den endast med vissa förbehåll. Det kan till exempel gälla teknikens roll i den musikaliska helheten och exakt hur den i själva verket används: ”Ny teknologi är bra om den används på rätt sätt” (man, f. 1968, Vasa, FMI 485/27). Vad som avses med rätt sätt att använda teknik varierar från svarare till svarare, liksom vad som avses med begrepp som ”teknik”, ”ny teknik” och ”tradition”.

Komplexiteten i svararnas förhållande till ny teknik kommer tydligt fram då musikerna förklarar vilka val de gör vid inspelning av musik för utgivning på skiva. Synpunkterna kan till viss del härledas till svarspersonernas bakgrund. För medlemmar i spelmanslag som hann vänja sig vid skivinspelningar utan mer omfattande ljudprocessering kan analogtekniken ha blivit en accepterad norm. Den kan kopplas samman med äkthetsideal, vilket till exempel en äldre spelman beskriver: ”Nog är det ju bäst om man får ljudet i gruppen inspelad så som den låter, så inte ska man gå dit och fingrera”. Den analoga tekniken är ett försök att ”få kvalitet på musiken så att den duger som den är och inte som den är först när den kommer ut efter mixningarna” (man, f. 1947, Ingå, FMI 497/6). Även i sådana fall finns det en acceptans för att balansera instrumenten i mixningen så att helheten bättre motsvarar liveklangen,

men alltför omfattande ändringar, som blivit lättare att genomföra med nyare teknik, betraktas som oäkta om de inte stämmer med hur gruppen låter live.

Även yngre musiker kan anse att äldre utrustning och praktiker är mera äkta än nyare teknik, men det är inte ovanligt att de kombinerar till exempel analog teknik med digitala verktyg. Paradoxalt nog kan den nyare tekniken användas för att säkerställa att de äldre äkthetsidealen kan förverkligas på bästa möjliga sätt. Ett exempel på det här är duon Kenneth Nordman & Mats Granfors som 2019 gav ut skivan *I fåälan* som innehåller nya tonsättningar i den öst-erbottniska spelmanstraditionens stil. Ensemblens båda medlemmar har utbildning och yrkeserfarenhet av musikproduktion samt egen avancerad inspelningsutrustning. Det här gjorde det möjligt att prova olika utrustningar och miljöer som bäst lämpade sig för duons ideal. Målet var att från första början spela in det mesta live med ett mikrofonpar, utan påspelningar, eftersom musikerna upplevde "äkthet" i det (FMI 497/33). Slutligen spelades skivan in i fyra olika lokaler – stockhuset Granfors bor i, Kristinestad kyrka, kyrksalen i Lempfjärd kyrka och studion i Lappfjärds folkhögskola. I utrustningen ingick en gammal rörförstärkare som skulle skapa ett analogt "behagligt ljud" (ibid.). Den här egenskapen upplevdes central och något man sedan använde en avancerad digital konverter och mixningsprogramvara för att bevara. Slutmålet var att skapa en möjligast analogt klingande helhet, som kan konsumeras digitalt på cd och via strömningstjänster.

På basis av materialet kan man dra slutsatsen att de spelmän som inledde sin verksamhet under folkmusikvågen på 1970-talet i och för sig ofta använt sig av enklare inspelningsteknik för eget behov, men anlitat professionella tekniker för mera utmanande uppdrag. Den generation musiker som fått högre utbildning har däremot ofta intresse och kompetens att själva använda avancerad teknik. Digitaltekniken används också av den högskoleutbildade generationen bland annat för att kunna sätta sig in i äldre musik och återge dess detaljer på ett sätt som man anser motsvarar äktheten och naturligheten i originalet. En som gjort det här är Peter Enroth (FMI 497/1), som valt att sätta sig in i äldre finlandssvenska

folkmusikinspelningar genom att med hjälp av dator i detalj analysera skalor, intonation, mikrointervall och övertonsserier och därefter bland annat preparera sin synth för att exaktare kunna återge de äldre tonurvalen. Tekniken kan också användas för att uppnå en spontanitet som annars skulle vara svår att skapa. Det kan till exempel röra sig om att på egen hand spela in en grundstämning och sedan improvisera en stämning till den i stället för att analysera harmonier och därefter skriva ner en stämning. Effekter såsom reverb kan också användas ”för att få en någorlunda naturlig ljudbild” (ibid.). I vissa situationer krävs det dock ett övervägande mellan teknikens för- och nackdelar. I samband med folkmusikinspelningar delar till exempel klickspår, det vill säga digital synkronisering av inspelningarnas rytm, åsikterna. Klicksen standardiserar rytmen, vilket gör det lättare att uppnå exakthet, göra påspelningar och editera inspelningen senare, men samtidigt kan den förstöra musikens ”drive” eller ”groove”, som Jarmo Romppanen konstaterar (FMI 497/5). För de här musikerna är tekniken inte ett problem, i själva verket kan de använda sig av den senaste utrustningen på avancerade sätt, men slutmålet är ändå en strävan att göra musik på ett sätt som man beskriver som naturligt eller okomplicerat.

Den nya tekniken kan också användas för att modernisera folkmusiken. I sådana fall betecknar tekniken ett slags motpol till folkmusiken, men den används uttryckligen för att genom denna kontrasterande funktion förnya folkmusikens klangvärld. Ett exempel är ensemblen Jepokryddona som arrangerat om traditionella österbottniska låtar och låtit popproducenten Janne Hyöty skapa ett modernare ackompanjement och en popklang åt en del av gruppens material. Enligt ledaren Christine Julin-Häggman motiverades bearbetningarna av en önskan att leva med sin tid: ”Man lever inte sjuttio år bakåt, så man kan inte hålla på att spela som de gjorde då för det tror jag nog inte heller är det rätta för dagens läge” (FMI 497/16). Förutom att nya klanger kan skapas kan också musikens struktur ändras så att den följer till exempel popmusikens och technos repetition av sekvenser, mellandelar och så vidare. Den här typen av bearbetningar kan bli svåra att

återuppföra vid konserter eftersom det kräver en synkronisering av det förinspelade bakgrundsackompanjemanget och violinisterna i konsertsalen, men gruppen har arbetat på det för att kunna modernisera sin repertoar.

De förhållandevis få sammanhang där ny teknik används för att medvetet modernisera musiken kan ses som undantag som bekräftar regeln. Även om ny teknik infogas i musiken representerar tekniken ändå ett utomstående element som står i kontrast till folkmusiktraditionen. Det här betyder inte att ny teknik inte skulle användas i folkmusiksammanhang. På basis av svars materialet kan man dra slutsatsen att den senaste tekniken ofta anammas rätt snabbt av framför allt de yngre som sedan använder den för att förverkliga sina estetiska ideal. I själva verket kan musiker lägga ner väldigt mycket tid på att lära sig och använda nya tekniska rön, det må vara fråga om datorprogram eller videoverktyg. Bruket av teknik upplevs ändå vara ett medel och inte ett mål i sig. I den här bemärkelsen motsvarar svaren resultaten från tidigare forskning (jfr t.ex. Keegan-Phipps & Miller 2018). Digitalteknik anses möjliggöra ett effektivare självförverkligande inom traditionens ramar, erbjuda vägar till lämplig förnyelse och spridning av traditionen. Ändå upplevs den vara underställd vad man anser vara en central del av folkmusiken, nämligen musicerande och förmedling i situationer där personerna befinner sig i samma rum och kommunicerar ansikte mot ansikte.

Musikalisk gemenskap och tillhörighet

Folkmusikens traditionsbärande roll har inte minskat även om dess ställning och funktion omskapats i samverkan med övriga förändringar i samhället. Enligt den svenska musiketnologen Dan Lundberg (2015: 690–691) har det skett ett skifte i förståelsen av folkmusik från folk till musik, med vilket han menar att folkmusik fortfarande är en ideologiskt konstruerad kategori men att den numera i högre grad än tidigare definieras som en stil eller musikgenre på basis av musikaliska principer. Tidigare uppfattade man att folkmusiken var starkt bunden till en social kontext, en specifik människogrupp och ett vagt avgränsat förflutet, medan den

numera i allt högre grad definieras via instrumentation, spelteknik, repertoar och så vidare. Förändringen i förståelsen av folkmusik har inte lett till att tidigare uppfattningar skulle ha övergetts utan snarare till att det skett en förskjutning i betoningar.

I ett finlandssvenskt sammanhang går det också att urskilja tendenser som tyder på att folkmusiken numera i högre grad uppfattas som en musikgenre och inte enbart en primärt etniskt präglad kulturform. Den institutionaliserade folkmusikutbildningens utveckling och professionaliseringen av folkmusikerskapet samt framväxten av digital musikspridning har till en viss del tonat ner den homologiska anknytningen mellan en lokal tradition och en viss befolkningsgrupp. Samtidigt är det uppenbart att folkmusikens koppling till etniciteten på intet sätt försvunnit fastän förbindelsen kanske uttrycks annorlunda än tidigare. Även om musiken förekommer och diskuteras på olika sätt på digitala forum så har den fortfarande en sammanbindande betydelse för sådana institutioner och diskurser som är centrala för konstruktionen av finlandssvenskhet.

En ofta förekommande tanke är att vissa folkmusiktraditioner fortfarande är sammanlänkade med finlandssvenskhet och att de svenskspråkiga därmed har en speciell skyldighet att värna om folkmusikens fortlevnad. Det här har till exempel varit en allmän utgångspunkt i projektet *Seaside Sounds*, som startades 2019 av fyra finlandssvenska folkmusiker. Målet med projektet är att ”höja medvetandet och värdet av det egna kulturarvet och göra det bättre känt i hemlandet och Norden”. Farhågan att den finlandssvenska kulturen ska dö ut uttrycks koncist i det första pressmeddelandets rubrik: ”Det största hotet mot den finlandssvenska kulturen är finlandssvenskarna själva” (*Seaside Sounds* 2019). I praktiken förverkligar projektet sitt mål genom att bland annat producera videor med finlandssvensk folkmusik och publicera dem på webben för en finsk och internationell, men även finlandssvensk publik. Den mångsidiga uppgiften kan förverkligas digitalt genom att sidan fungerar som en flerspråkig informationskanal.

Finlandssvenskheten uttrycks inte alltid explicit eller tydligt i forskningens svarsmaterial. I vissa fall kan man säga att finlandss-

svenskheten är en så pass självklar bakgrundsfaktor att den inte diskuteras skilt, eller så uttrycks den indirekt genom hänvisningar till tradition eller lokalitet förankrad i de svenskspråkiga byggena i Finland. Musicerandet blir då ett utslag för de inblandade personernas multipla identiteter. På en direkt fråga till Christine Julin-Häggman om huruvida hennes folkmusikaliska verksamhet ska uppfattas som finlandssvensk eller regional svarar hon ironiskt att ”det beror vem man ansöker [stipendiefinansiering] av”, och fortsätter med en beskrivning av komplexiteten:

Ja, alltså, globalt så är det ju finskt, eller finländskt vill jag hellre kanske säga. Men det är nog väldigt mycket finlandssvenskt. Men jag utgår nog helt och hållet från Jepo [Jeppo], så jag är nog en traditionsbärare härifrån. (FMI 497/16.)

Julin-Häggman har bland annat turnerat bland finskättlingar i Amerika och hennes svar återspeglar komplexiteten i den musikaliska identitetskonstruktionen, men också att den av musikerna själva kan uppfattas naturlig. Även om flera svars personer nämner att deras musicerande kan inrymma flera tillhörigheter och att gränsöverskridande verksamhet blivit vanligare som en följd av den tekniska utvecklingen, kan man inte dra slutsatsen att alla gränser skulle ha suddats ut. I själva verket kan gränsdragningen bli allt viktigare som en följd av ökade kontakter. Till exempel Mats Granfors nämner att han ofta diskuterar med sin violinistkollega Kenneth Nordman hur viktigt det är att duons musicerande inte blir alltför ”Sverige-svenskt” eller ”finskt” (FMI 497/33). Element som avgör huruvida slutresultatet låter finskt, rikssvenskt eller finlandssvenskt är tonspråk, frasering, ackompanjemangets rytmik, tonart, instrumentuppsättning och repertoar. Samtidigt som Granfors värnar om det specifikt finlandssvenska är han också medveten om de förändringar som digitaliseringen har på de lokala traditionerna:

Nu hör folk i mycket större utsträckning influenser som ändrar det här. Det har ju också gjort att när jag tänker tillbaka så var

det så att man skulle inte spela musik från Lappfjärd om man var från Närpes, utan man skall spela sin egen musik. Det var nästan bypolitik [skratt], ”sådant spelar vi inte här”. Den här helhetsbilden, i och med digitalisering, har ju blivit att nu så tänker man [på] den finlandssvenska folkmusiken som en helhet. Att vi tänker mycket större. (FMI 497/33.)

Digitaltekniken har gjort det lättare för många att hitta och sprida material inte bara från hela världen utan också från sin egen hembygd och angränsande svenskspråkiga regioner i Finland. Det här kan förmodligen bidra till en ökad medvetenhet om det svenska i Finland och därmed också en känsla av tillhörighet.

I svarsmaterialet förekommer också ställningstaganden för förändring och en ökad heterogenitet i den finlandssvenska folkmusiken. Enligt vissa svarspersoner kan ny teknik leda till att influenser sprids och tillämpas på olika sätt:

Det måste finnas möjlighet till utveckling av musiken, och ja, den teknologi som används inom genren, om man vill hålla den frisk och levande. Det bidrar till att stärka folkmusiken, då den blir intressant på flera olika områden. Att folkmusiken växer över de traditionella gränserna är inget hot mot den traditionella folkmusiken. Och även om det hypotetiskt sett vore det, kan man fråga sig om det är bättre att låta den finlandssvenska folkmusiken förändra sig och hur den uttrycks, än att låta den försvinna helt. (Kvinna, f. 1995, Korsholm, FMI 485/34.)

Bland professionella musiker med högre utbildning finns också en kritisk medvetenhet om hur musiken egentligen alltid präglats av mångfald och influenser som spridits vida omkring samt hur konstruktionen av folkmusikkategorin för drygt hundra år sedan innebär en cementering av en viss repertoar och autenticitetstanke. Till exempel Peter Enroth säger att man då skapade ”en egen idealbild och institutionaliserade en musik som en gång har varit levande, men man har i stället gjort det till ett museum där man bara visar guldkornen” (FMI 497/1). Att repertoarer, stilar och klanger nu sprids allt snabbare som en följd av teknisk utveckling är ur det här perspektivet bara ett led i en lång historisk process.

Till de musiker som sprider sin musik utomlands ställs frågan om hur musikens härstamning och nutida karaktär förhåller sig till de olika kontexter man verkar i. Frank Berger (FMI 497/28) som sjunger och spelar vevlira i gruppen Ratatosk, säger sig kalla gruppens musik finlandssvensk eftersom medlemmarna ”är finlandssvenska och sjunger på finlandssvenska” samt har ”traditionellt finlandssvenska sånger på repertoaren”. Ändå är han också mån om att betona att ”folkmusik är väldigt mångkulturell [...] och den har alltid levt parallellt med folkliga och populärkulturella och högkulturella stilideal”. I internationella sammanhang har motsvarande gruppers musik ofta benämnts till exempel *neofolk* eller *pagan folk music*, men eftersom Ratatosk vill ta avstånd från de här genrernas ideologiska bakgrund har gruppen valt att kalla sin musik för *Fenno-Swedish folk music* och ensemblen för *folk music band*.

Den ökade mångfalden och alltmer omfattande mediebase-
rade spridningen och konsumtionen av folkmusik har inte raderat äldre kategoriseringar eller behovet av dem även om processerna kring dem förändrats. En betydande omvälvning är att musiken tidigare kategoriserades i samband med insamling, forskning, arkivering och skivutgivning och att följande generation musiker ofta internaliserade kunskapen om repertoaren som en del av sin inlärningsprocess, medan musiken nu kan spridas lösryckt från tidigare kulturella kontextualiseringar och därmed lättare omtolkas i nya sammanhang (jfr Keegan-Phipps 2013: 43–44; Åkesson 2017: 187–188). I den här bemärkelsen har digitaliseringen inneburit ett slags återgång till gehörsförmedling och praktiker där formella auktoriteter har en mindre roll.

Med tanke på den stora vikt flera svarspersoner tillskriver internet är det intressant att notera att det explicit finlandssvenska folkmusikfältet inte har särskilt stor plats i folkmusikernas och de folkmusikintresserade lyssnarnas nätpraktiker. De finlandssvenska folkmusikinstitutionerna har nätsidor med bland annat publikationer av arkivmaterial och det finns några grupper för finlandssvensk folkmusik på sociala medier, men dessa används främst som anslags-
tavlor för till exempel kommande evenemang. Även om den nya teknologin finns tillgänglig och används aktivt av svarspersonerna

i övriga sammanhang, är det ytterst sällan de nämner att de skulle följa med eller delta i till exempel diskussioner eller nätpedagogisk verksamhet som fokuserar på finlandssvensk folkmusik. I den här bemärkelsen kan man säga att folkmusiken funnit nya miljöer i musikens nya eAgora, där såväl musiken som diskussionen kring den förmedlas så att egenskaper ur både oAgoras och tAgoras blandas (jfr Foley 2006; Ward 2016), men att det har skett endast till en viss grad. Tekniken har skapat nya möjligheter, men samtidigt innebär de nya mediernas affordanser även begränsningar som gör det svårt för en liten befolkningsgrupp att uppnå en institutionaliserad plats med tillräckligt stor kritisk massa. Musiken kan förmedlas i klingande form, kanske till och med som en livekonsert med bild och text, men det är sällan internet utgör en plattform för social samverkan med flervägskommunikation som skulle motsvara till exempel musicerande och interaktion ansikte mot ansikte bland svenskspråkiga musiker i Finland.

Även om det är svårt att upprätta eller upprätthålla en explicit finlandssvensk folkmusikgemenskap på nätet, beskriver framför allt de yngre svarspersonerna en upplevelse av ökad agens. Tack vare den nya tekniken kan de ingå i eller följa med andra nätbaserade musikgemenskaper. De som till exempel intresserar sig för irländsk folkmusik kan vara aktiva på olika forum för genren och lära sig musiken via nätet. Även om deltagarna inte skapar "stammar" eller "globala byar" i McLuhans (1966) mening så ingår de i nya formationer där musiken är ett sammanbindande element. De är kanske snarare internationella "praxisgemenskaper", för att använda Cawleys (2020: 3–4) terminologi, där nationella, kulturella eller etniska identiteter är av en viss betydelse utan att de ändå automatiskt skulle bestämma en individs medlemskap eller avancemang i gemenskapen. Gemenskaperna erbjuder också en grund för nätbaserad, informell inläring som har utvidgat och delvis ersatt tidigare former av inläring som byggde på mentorer, inspelningar och litteratur (Waldron 2016). Den irländska folkmusikens praxisgemenskap är stor nog för den här typen av nätbaserad verksamhet, men det svenskspråkiga folkmusikfältet i Finland är så litet att något motsvarande knappast kan växa fram.

Digitaliseringen har inte nödvändigtvis gjort det märkbart lättare att skapa en gemenskap eller nå en publik, för att inte tala om att förtjäna ekonomiskt på sitt musicerande. De mera optimistiska visionerna om "den långa svansens" (Anderson 2006), det vill säga musikbranschens otaliga småsäljande artisters nya ekonomiska uppsving har inte förverkligats i mindre befolkningsgruppers nischmusik. Även om digitaltekniken har gjort det billigt att producera och sprida musik så har det inte nödvändigtvis blivit lönsamt att sälja ekonomiskt marginell folkmusik. Svartsmaterialet tyder på att de här ekonomiska villkoren har anammats som ett sätt att se på folkmusikens plats och möjligheter inom musikindustrin. Till exempel Mats Granfors (FMI 497/33), som skriver både poplåtar för den ostasiatiska marknaden och folkmusiklåtar i sydösterbottnisk stil, beskriver sitt skapande som en klart tudelad verksamhet där poplåtarna är "någonting man konstruerar och gör på beställning, och väldigt, väldigt kommersiellt, men sen så skriver jag ju också folkmusik då, och det är ju totalt okommersiellt".

Definitionen okommersiell musik står i samklang med tanken att folkmusik är lokal och traditionell musik som primärt förmedlas ansikte mot ansikte. Man kan också säga att den motsvarar de icke-kommersiella ideal som ingår i genrens värdeomdömen. En del inspelningar och videor görs för att spridas inom den närmaste kretsen, via egen Facebook-sida och så vidare. Professionella musiker och mera etablerade ensembler gör i och för sig cd-skivor fastän de inte skulle förtjäna på dem. Som motiv kan anges att skivorna utgör ett slags norm, de kan ha ett värde som dokument, sporra till kreativitet, periodisera och strukturera jobbet, skapa sammanhållning, ge möjligheter till spridning via bibliotek och skolor samt helt enkelt vara ett nöje för musikerna att producera (t.ex. FMI 497/33, FMI 497/5, FMI 497/27). Det upplevs också viktigt att musiken finns tillgänglig i de nyare digitala plattformarna och strömningstjänsterna så att den inte "förlorar all samhällsrelevans eftersom en allt större del av befolkningen helt enkelt inte känner till den" (kvinna, f. 1978, Petalax, FMI 485/9). Digitaltekniken har även gjort det lättare att publicera sig och till med att i princip nå en internationell publik, men samtidigt är

musikerna medvetna om att publikens kvalitetskrav stigit kontinuerligt då de småskaliga produktionerna finns jämsides med de mest påkostade på de digitala plattformarna. I den här bemärkelsen har digitaliseringen ökat möjligheterna men även konkurrensen i branschen.

Sammanfattning

Den tekniska utvecklingen har onekligen påverkat folkmusikens praktiker och förutsättningar bland Finlands svenskspråkiga befolkning. Det här gäller såväl förmedling och skapande som musikens kopplingar till dess sociokulturella ramverk och upplevelser av kulturell tillhörighet. Samtidigt är det skäl att se upp för förenklingar i fråga om förhållandet mellan teknik och kultur. I vardagligt tal och till och med i forskning om folkmusik kan man ofta skönja en föreställning om teknikens inverkan på kulturen snarare än en motsatt påverkan, vilket implicit inbegriper en föreställning om folkmusiker som passiva mottagare snarare än aktiva personer med agens (Keegan-Phipps 2013: 38–39). Ändå påverkas folkmusiken inte ensidigt av den tekniska utvecklingen. Folkmusikerna är inte passiva mottagare av en utomstående teknik och därmed sammanhängande praktiker och värderingar, utan aktiva subjekt med agens.

Förhållandet mellan folkmusik och teknik präglas av ett ständigt pågående jämkande mellan olika affordanser, förväntningar, premisser och gränsdragningar. Det här betyder att de flesta musikerna redan länge utvecklat ett förhållande till teknisk innovation och den nya tekniken får således alltid anpassa sig till befintliga normer och villkor. Man kan konstatera att det är svårt att dra en klar gräns mellan personer som använder digitalteknik och dem som inte överhuvudtaget gör det – sådana idealtyper existerar inte enligt svars materialet.

Svaren visar dels hur vedertagna antaganden och förklaringsmodeller kan ge en förenklad bild av den komplexa verkligheten, dels på allmänna trender i förhållandet mellan folkmusik, teknik och etnicitet. Relationen mellan digitalteknik och folkmusik har i många hänseenden byggt vidare på tidigare växelverkan mellan

olika traderingssätt och kommunikationsmedel, musikaliska preferenser, idéhistoriska strömningar, samhälleliga perspektiv och estetiska uppfattningar. Det är betecknande att förhållandet mellan till exempel gehörsförmedling och notskrift redan en längre tid genomsyrats av en samtidig opposition och samverkan. På motsvarande sätt kan man säga att flera olika tekniker använts samtidigt och sinsemellan stödande, och digitaltekniken är inget undantag i det här historiska kontinuumet.

Den snabba tekniska utvecklingen till trots förändras normerna och värderingarna kring musiken förhållandevis långsamt. I musiklivet ingår flera utsagda hierarkier som styr hur förhållandet mellan musik och teknik bedöms. Digitaliseringen erbjuder stora möjligheter att ta till sig och skapa nytt, men samtidigt förväntas det här ske i enlighet med en lokalt förankrad traditions principer. Exakt var gränserna går för vad som är mera eller mindre önskvärt varierar och underhandlas beroende på kontext. Ett genomgående drag är att tekniken anses vara acceptabel om den på ett lämpligt sätt stöder existerande ideal. Tekniken bör med andra ord vara ett medel som gör det enklare att uppnå ett mål och inte ett mål i sig. Samtidigt lägger dock många musiker alltmer tid på sitt arbete med digitalteknik och vid en närmare granskning kan man notera att de exakta definitionerna av mål och medel kan vara mångskiftande och föränderliga.

I de positivaste svarskommentarerna anses digitaltekniken erbjuda möjligheter att förnya återskapandet av traditionen, bredda dess uttryckssätt och sprida den på ett effektivt sätt. En ofta återkommande tanke är dock att det inte ska påverka det centrala förmedlingssättet och sammanhanget, nämligen musicerandet ansikte mot ansikte som en del av en traditionell gemenskap. För en mindre befolkningsgrupp som de svenskspråkiga i Finland kan det vara svårt att skapa livskraftiga nätgemenskaper som skulle stöda den här typen av verksamhet. Dynamiken på internet verkar också göra det svårt för institutioner att toppstyrt skapa eller upprätthålla gemenskaper som egentligen per definition borde vara spontana och informella. Behovet av att ingå i nätbaserade gemenskaper är förmodligen större bland dem som intresserar sig

för musik från andra, mera avlägsna kulturer. Samtidigt finns det också flera som anser att den egna folkmusiktraditionen ofta i praktiken ter sig rätt avlägsen för många svenskspråkiga i Finland. Digitaliseringen har i den bemärkelsen gjort musiken tillgänglig också i den egna kulturkretsen, även om det inte uppstått några egentliga nya nätbaserade gemenskaper. Ökad tillgänglighet behöver med andra ord inte automatiskt leda till en starkare tillhörighetskänsla.

Ur ett minoritetsperspektiv och med fokus på folkmusik är det speciellt svårt att finna belägg för teorier som hävdar att digitaliseringen skulle ha gjort mindre nischmarknader ekonomiskt lönsamma. Digitaliseringen har utan tvekan gjort det lättare att skapa, spela in och distribuera musik, men den svenskspråkiga befolkningsgruppens ringa storlek i kombination med folkmusikens småskaliga ekonomiska potential utgör fortfarande ett hinder för en märkbar förändring av de ekonomiska förutsättningarna. Folkmusikerna har dock inte särskilt stora förväntningar om större intäkter, ur deras perspektiv står folkmusik ofta för det icke-kommerciella såväl i ideologisk som praktisk mening.

Folkmusikens roll som en central byggsten i det finlandssvenska etnicitetsbygget har knappast rubbats av digitaliseringen. För musiken har till exempel internet erbjudit nya dimensioner även om nätet inte blivit musikens nya hemvist. Traditionsmedvetenheten och regionaliteten, liksom överlag kulturella kategorier och värdeomdömen, har inte försvunnit som en följd av förändringarna. Däremot har de omförhandlats, liksom folkmusikens roll i konstruktionen av finlandssvenskhet. Det här är också en process som fortsätter kontinuerligt i och med att de arkivtranskriptioner och -inspelningar samt skivutgåvor och numera till exempel videor som finns tillgängliga i digital form kommer att inlemmas i traditionen och bidra till den framtida förståelsen av den.

4. POPULÄRMUSIKENS PARODISKA SJÄLVUTTRYCK – FRÅN HEMSTUDION TILL RUNDRADION

I BÖRJAN av 2000-talet dök det upp en ny generation svenskspråkiga artister som använde digital teknik för att skapa och distribuera sina ofta estetiskt och tekniskt oslipade och uppseendeväckande produktioner. Bland andra humorduon Pleppo, underhållaren Alfred Backa och ”humorgruppen” KAJ slog då igenom med olika former av underhållning och uppträdanden som ofta inkluderade musik (Brusila 2020). Gemensamt för dessa artister var att de härstammade från den österbottniska landsbygden, som traditionellt har influerats av rikssvenska medier. En annan gemensam nämnare är att de var unga män med ett intresse för det tekniska och hade den kompetens som krävdes för att publicera eget material på internet. De fanns också föregångare med liknande bakgrund som utgjorde förebilder för artisterna, som det Närpesiska heavy metal-bandet 1G3B (Brusila 2010).

Artisterna fick en stor följarskara på nätet och både som en följd av egna ambitioner och behovet av nya talanger på det nationella rundradiobolaget Yle började flera av dem producera program för de svenskspråkiga radiokanalerna. Yle reagerade för sin del på den tekniska utvecklingen genom att tillämpa nya produktionstekniker och medier som en del av sin egen verksamhet.

Den här utvecklingen är intressant med tanke på att populärmusikidiomet oftast förknippas med den fria marknadsekonomins principer och krav på storskalig försäljning och ekonomisk lönsamhet. Traditionellt har till exempel den svenskspråkiga befolkningens ringa storlek och stora kulturella mångfald ansetts förhindra lönsam företagsverksamhet. Musik med svenska sångtexter eller med en uttrycklig koppling till språkgruppen har därför traditionellt blomstrat främst i den småskaliga personliga sfären, inom tredje sektorn eller i offentligt finansierade institutioner. Artister som är intresserade av att skapa en professionell karriär inom populärmusikbranschen tvingas antingen byta till finska och uppträda

för majoritetspubliken eller rikta in sig på en karriär utanför Finland (Brusila 2015c).

Ur ett optimistiskt perspektiv kan man se utvecklingen som ett exempel på hur nya, lägre kostnadsstrukturer som skapats av digitaliseringen lett till ökade ekonomiska möjligheter och en större kreativ frihet även för de minsta kulturerna och befolkningsgrupperna (Anderson 2006; Fox 2002; Frost 2007; Lessig 2008). Å andra sidan har andra kritiskt ifrågasatt omfattningen av de strukturella förändringarna i musikindustrin, betonat att det snarare rör sig om omstrukturering än radikala förändringar och kritiserat ogrundade förhoppningar om att öka möjligheterna till kulturellt uttryck (Galuszka 2015; Elberse 2008; Jones 2002; Rogers 2013; Hesmondhalgh 2019).

Den tekniska utvecklingen är naturligtvis inte enbart sammankopplad med ekonomisk strukturuomvandling – minst lika viktig är dess kopplingar till den kulturella utvecklingen. Tekniken har använts för att på enklare, effektivare och billigare sätt skapa inom etablerade ramar, men också tänja på ramarna och söka nya sätt att uttrycka sig. En förändring som ofta lyfts fram är den ökade visualisering av populärmusikfältet som framför allt internet medfört. Det som tidigare endast kunde produceras av stora mediebolag inom film, tv och skivindustrin har numera blivit möjligt att framställa med hjälp av billig och lättanvänd digital utrustning. Populärmusikforskaren Fabian Holt har kallat skeendena kring millennieskiftet för en ”videovändning”, då äldre film- och tv-praktiker konvergerade med nya nätbaserade praktiker och samtidigt övergick från äldre media till social media och från industriellt skapade produkter till användargenererat material (Holt 2011: 50; se även Manovich 2008: 33; Dijck 2009: 41, 52).

Mot bakgrunden av ovanstående är det motiverat att studera digitaliseringens inverkan på det svenskspråkiga populärmusikfältet i Finland genom att beakta förhållandet mellan individers personliga skapande och rundradions utveckling, samt studera hur båda parterna tacklat förändringarna i produktion, förmedling och konsumtion av medieprodukter. I det här kapitlet diskuterar vi således hur digitaliseringen har skapat nya affordanser med speciell

fokus på musikvideo och Yle. Det här tangerar även frågor om i vilken utsträckning praktiker och strukturer samt överlag perspektiv på musikmedier och kultur har förändrats, vilket i sin tur aktualiserar frågor om mångfald och kvalitet samt hur dessa aspekter har tolkats i den föränderliga mediemiljön.

Analysen bygger på tre fallstudier. Den första är humorduon Pleppo, det vill säga Ted Forsström och Kaj Korkea-aho, som slog igenom med sina egna webbsidor och kontroversiella Muminvideor för att sedan etablera sig som radiomedarbetare på Yle. Motsvarande karriärutveckling, det vill säga från självproducerat material till programproduktioner för Yle, gäller också för den andra fallstudien, Alfred Backa. I den tredje fallstudien beskrivs hur Yle själv, framför allt genom ungdomsradiokanalen Radio X3M började använda nya medier i sin egen verksamhet. Slutligen diskuteras vilka generella följder strukturförändringarna och de nya arbetspraktikerna haft för musikkulturen.

Humorduon Pleppo: från studentlya till det nationella rundradiobolaget

Bland dem som redan i ett tidigt skede framgångsrikt använde sig av ny digital teknologi kan nämnas Ted Forsström och Kaj Korkea-aho, som bildade komikerduon Pleppo som tonåringar i slutet av 1990-talet. Duons båda medlemmar är födda 1983 och de förklarar sin framgång med att de hade kunskap om både den analoga och den digitala eran, vilket skiljer dem från tidigare generationer som inte hängde med i den digitala övergången och den yngre generation som inte visste vad som föregick digitaltekniken (FMI 497/13). Redan som skolbarn hade Forsström och Korkea-aho producerat en egen hemsida med humoristiska texter, lekar och påhittade intervjuer och nyheter. Till en början var det fråga om ett opretentiöst och ungdomligt vågat projekt som kunde förverkligas tack vare grundläggande IT-kunskaper, men verksamheten utvecklades stegvis till en framgångsrik och mångsidig karriär i underhållningsbranschen. Under åren har Pleppo bland annat producerat podcaster och videor, radio- och tv-program för nationella rundradiobolaget Yle, samt ståupp- och teatershower.

Framför allt i början av Pleppos karriär byggde duons humor mycket på ungdomligt skämtande om familjeliv, sociala normer och stereotyper, sexualitet och absurda ordlekar. I videorna skapas den humoristiska effekten ofta genom oväntade kombinationer av verbala, narrativa, visuella och musikaliska element. Det här är kanske som tydligast i animerade videoklipp som till exempel "Välkomna till mommos!" (Pleppo 2009), som beskriver hur en familj motvilligt besöker sin mormor. Det visar sig att mormodern är en nästan diabolisk karaktär som påtvingar sina läckra bakverk på familjemedlemmarna samtidigt som hon sjunger melodin till Guns N' Roses-låten "Welcome to the Jungle". Här skapas den humoristiska effekten genom en absurd kombination av förutfattade meningar om familjemöten med morföräldrar och en sång som betecknar ett syndigt rockliv.

Pleppo fick sitt genombrott på internet 2004–2005 med sina kontroversiella versioner av den animerade barnserien *I Mumindalen* som visats på tv i början av 1990-talet. Duon ville ironisera över bilden av den perfekta finlandssvenska familjen, som mumin-trollen enligt Pleppo har kommit att representera (Yle 2007). De nya versionerna namngavs *Mumin visar allt* och överlag bygger skämten på att originalen redigerats så att muminfamiljen uppför sig illa och är involverad i olika perversioner. Videorna gjordes genom att duon redigerade stillbilder från den ursprungliga animerade serien med Photoshop-bildredigeringsmjukvara, lade till ny talad dialog och musik och slutligen redigerade hela materialet till en video med Windows Movie Maker-programmet. De nya videorna använder sig av Electric Six rocklåt "Gay Bar" som inlednings-signatur, vilket skapar en kontroversiell grundton i förhållande till originalets signaturmelodi "I mumindalen" med Benny Törnroos.

Då gör det själv-kulturen (*do it yourself, DIY*) utvecklades i början av 2000-talet gav tv-serien *I Mumindalen* upphov till flera remixproduktioner, ofta med mycket provokativt innehåll (Lepistö 2016). Pleppos videor kan ses som en del av denna trend, men utöver allmän provokation riktar sig kritiken i Pleppos videor också explicit mot den finlandssvenska självuppfattningen som ofta manifesterats i begreppet "Mumindalen", med vilket man sarkastiskt

brukar syfta på små slutna cirklar där allt är trevligt och alla känner alla. Pleppos ironiserande inbegriper också att de gör sig lustiga över det finlandssvenska standardspråk som används i den ursprungliga Mumin-tv-serien och som skiljer sig markant från de dialekter och den slang som svenskspråkiga barn och unga i Finland använder sig av. För att betona den här diskrepansen använde sig Pleppo bland annat av fraser ur transkriberade intervjuer med finlandssvenska unga som Korkea-aho fått tillgång till under sina studier vid Åbo Akademi, då duon skrev dialogen till videorna.

Under vintern 2004–2005 sågs Pleppos Mumin-videor av 60 000 besökare. Populariteten ledde dock till komplikationer då Moomin Characters Limited – som övervakar upphovsrättsliga frågor kring Mumin – krävde att videorna måste avlägsnas från nätet (Yle 2007). Pleppo följde bolagets begäran, men kopior på videorna och även nya versioner gjorda av Pleppos fans cirkulerar fortfarande på nätet (t.ex. Nybergh 2005).

Flera projekt av Pleppo utgår från samma teknik och estetik som internets så kallade mashup-kultur: de bygger på att existerande digitala verk modifieras och nya verk skapas (jfr Tough 2010: 206). Liksom en stor del av mashup-humorn uppstår den humoristiska effekten av inkongruensen mellan de ihopblandade elementen. I mashupsen tillämpas chockeffekter som huvudsakligt sätt att håna, vilket bär spår av punkens ironiska estetik (jfr Ellis 2012: 58, 73). Slutresultatet tvingar publiken att ifrågasätta stereotypa uppfattningar och förutfattade meningar om sociala grupper. När skämtet riktas mot den finlandssvenska självidentifikationen och grupp-sammanhållningen erbjuder humorn en möjlighet för de unga artisterna och deras publik att omförhandla sina positioner och sitt förhållande till sin sociala bakgrund.

Publiciteten kring muminvideorna gjorde Radio X3M intresserad av Pleppo och erbjöd dem arbete på kanalen. Således började duon 2005 producera ett program veckovis för X3M med titeln Radio Pleppo. Programmen bestod främst av sketcher men också massor av musikaliska inslag, som humoristiska coverversioner av låtar gjorda av andra artister, dramaturgisk musik, signaturmelodier och några egna låtar.

Denna övergång från oberoende gör det själv-produktionskontext till ett stort medieföretag är ett vanligt strukturellt skifte i underhållningsindustrierna. För Forsström och Korkea-aho, som vuxit upp under den analoga eran, verkade det nationella rundradiobolaget vara ett överlägset alternativ när det gällde att bredda publiken, tjäna pengar och i allmänhet hitta nya, större och mer intressanta sociala kretsar (FMI 497/13). För artister som verkar inom majoritetskulturen eller planerar en internationell karriär kan det vara naturligt att försöka nå ett kontrakt med kommersiella majorbolag, men i fråga om den svenskspråkiga befolkningen kan tredje sektorn vara det primära alternativet.

I forskning brukar man ofta beskriva förhållandet mellan oberoende bolag och så kallade majorbolag inom musikindustrin (se Negus 1995; Hesmondhalgh 1999; Frith 2000; Strachan 2007) genom motsättningar – till exempel i fråga om företagets kontroll mot individuellt artisteri, teknisk överproduktion mot gör det själv-estetik, juridisk kontroll mot anarkistisk frihet och säljande av sig själv mot autentisk trovärdighet. De här motsättningarna kan i praktiken få komplexa former, vilket Pleppos arbete på Yle är ett bra exempel på. Trots det nya forumet producerade duon fortfarande sin show i sin studentlya som fodrades med madrasser för att dämpa akustiken, samt med hjälp av en dator, två enkla mikrofoner, en digital keyboard och ibland gitarr. Även i juridiska termer fortsatte Pleppos program i samma stil med obehörig kopiering och redigering av material som laddats ner från internet, parodiska coverversioner av populära låtar och andra element som i strikt juridiska termer var problematiska i företagssammanhang. Medlemmarna förklarar att de kom undan med det eftersom det uppenbarligen var i linje med ungdomskanalens dåvarande allmänt provocerande profil och ingen verkade bry sig om formella detaljer i deras produktioner (FMI 497/13). Radiosamarbetet innebar dock att de kontroversiella videorna som tidigare hade inneburit deras stora genomslag uteblev och verksamheten fokuserades på auditiva produktioner.

Radio Pleppo upphörde 2007, men duons karriär på Radio X3M har fortsatt med poddar och andra program (Yle Arenan: Ted

& Kaj; Radio Pleppo). Så småningom har programmen blivit en populär del av kanalens standardproduktion och produktionerna har utvecklats mer i linje med företagets allmänna principer, även om till exempel poddarna fortfarande spelas in hemma. Ted Forsström har också varit anställd som producent på Yle i många år.

Alfred Backa: självproducerad finlandssvensk (själv)ironi

Alfred Backa yrkesbana har många likheter med Pleppos. Backa, som är född 1988, började med att spela in egna sketcher framför en webbkamera, skapa egna webbsidor och videor och så småningom en egen Youtube-kanal (tv-apa). Han skrev och uppträdde också för live-revyer, gjorde stand-up-shower och producerade egna skivor (t.ex. *Komitragik*, Backa 2015). Hans intresse utvecklades till en yrkeskarriär, med studier i nya medier vid Luleå tekniska universitet i Sverige och radioproduktioner för Yle. Även för honom motiverades en flytt från gör det själv-scenen till det stora mediebolaget av en önskan att kunna nå en större och trogen publik och arbeta inom en professionell ram (FMI 497/4).

En allmän utgångspunkt för Backas videor och musikaliska sketcher är en inkongruens som skapas genom att han kombinerar skämtens teman med oväntade musikstilar. Skämt om generationsklyftor och förutfattade meningar om äldre kan till exempel behandlas med hjälp av hiphop eller annan modern musik. I ”Pensionärsrap” spelar Alfred Backa (2011a) en äldre man som rappar om sitt liv genom att använda sig av oväntat oförskämda och fräna uttryck och gester på ett sätt som underminerar den klichéartade bilden av äldre människor som svaga och passiva. I ”Åka Gambä Style” (Alfred Backa 2012) är Backa en ung man som klär ut sig till en äldre man för att åka med billigare pensionärsbiljett. Låten är en version av den koreanska artisten Psys hit ”Gangnam Style” och den komiska effekten skapas genom en kombination av musik, sångtext (framförd på dialekt), ämnet och Backas klumpiga dansrörelser, som är baserade på Psys dans i originalvideon.

Det satiriska förlöjligandet utvecklas längst i Backas politiska sånger som ofta angriper nationalistiska och populistiska tendenser i finsk politik. Den humoristiska effekten skapas ofta av

att en enkel diatonisk melodi som påminner om en glad barnvisa framförd på synth kombineras med sarkastisk politisk parodi. I till exempel "Sannfinländarnas nya ordlista" (Alfred Backa 2011b) hånar Backa det populistiska partiet Sannfinländarna genom att sjunga sådana ord som partiets ledning har förbjudit sina anhängare att använda för att undvika att bli anklagade för rasism. Listan innehåller bland annat pejorativa ord som hurri, neger och zigenare. Skämtet bygger på idén att det räcker med att undvika vissa uttryck för att korrigera partiets offentliga bild, eller som Backa ironiskt kommenterar i sångens slutord: "När du skäller ut en mörkhyad person, kalla honom inte neekeri, för då har du trovärdigheten mist, då kan man tro att du är rasist." Den här typen av kritisk satir kan kallas överlägsenhetshumor i en form som ofta förekommer bland protestsångare, som positionerar sig i en moraliskt högre ställning i förhållande till sina objekt och använder humor som social tillrättavisning (jfr Ellis 2012: 5 om Billy Bragg).

Backas kritik riktas ofta, men inte uteslutande, mot konservativ nationalism; den kan också inkludera självironi och riktas mot den finlandssvenska befolkningen. Sången "När Svenskfinland dog" (Alfred Backa 2011c) uttrycker den här mångtydigheten, som både skapar en humoristisk effekt och tvingar lyssnaren att tänka på vad hen egentligen skrattar åt. "När Svenskfinland dog" bygger på Don McLeans hit "American Pie", som utgavs 1971 och som ofta anses beskriva hur 1960-talets liberala strömningar dog efter Vietnam-kriget, vilket ledde till att samhällsklimatet blev hårdare. Backas nya text kan tolkas som en beskrivning av samhällsklimatet i Finland där minoriteter känner sig hotade av högerpopulismen och nationalismen. Samtidigt är det klart att Backas sång, liksom McLeans original, kan förstås på många olika sätt. Sångtexten och videons visuella material driver också med det självgodas finlandssvenska etablissemang och dess oförmåga att lösa problem som berör svenskans framtid. En etablerad artist som Backa riktar därmed en del av ironin mot sig själv och mot de finlandssvenska kulturarbetarna vars egen mesighet utprickas som en orsak till finlandssvenskhetens förfall. Sången avslutas med raderna: "Den som skrivit den här sången borde fan få spö, men den dag vi slutar driva

med varandra och vår språkmiljö är väl dan vi lät Svenskfinland dö.” Utgående från Scrutons (1987) klassifikation kan man säga att raderna uttrycker självironi snarare än sarkasm. Den finlandssvenska publikens skratt riktas inte i första hand mot Backa eller de finlandssvenska kulturarbetarna, utan mot den finlandssvenska gemenskapen och dess ömma punkter.

Backa har skrivit nya versioner av ”När Svenskfinland dog” och anpassat texten till olika aktuella skeenden i samhället eller olika uppförandesituationer. I en version ingår textrader som ironiserar över hur finlandssvenskarna under tryck försöker mobilisera en motattack genom att samla en segelbåtsarmada, som saknar vapen och därför tvingas skjuta champagnekorkar mot fienden (Backa 2014). Samtidigt som Backa kritiserar det politiska och kulturella läget i Finland kommenterar han också standardklichéer om den finlandssvenska eliten och kulturarbetare som han själv. I humorns många nivåer ingår sarkasm och ironi: man skrattar åt och tar avstånd från de konservativa och elitistiska tendenserna samtidigt som sången erbjuder en finlandssvensk publik möjlighet att skratta åt sig själv.

Även om ”När Svenskfinland dog” bygger på Don McLeans original och Backa kontinuerligt skapar nya versioner har låten och videorna inte genomgått någon regelrätt upphovsrättslig process. Det här innebär bland annat att det är svårt att spela låten i Yle:s normala programutbud och enligt Backa (FMI 497/4) kan man säga att ”låten blivit folkmusik” i och med att den lever i stunden och på Youtube utan formella ramar.

Efter att Backa började arbeta för Yle har han i stort sett fortsatt att uttrycka sig i samma gör det själv-stil som tidigare. Backas två längre radioserier, ”Sedlighetens vänner” och ”Nittonhundranånting”, bygger på sketcher med musiknummer, coverversioner, egna låtar skrivna i samma stil som andra artister, dramaturgisk musik och signaturmelodier. De musikaliska utdragen framförs av Backa, producerade i hans hemmastudio med hjälp av ett enkelt elektroniskt klaviatur och gitarr. En stor del av musiken innehåller upphovsrättsskyddat material från andra artister som Backa har använt i parodiska rekreationer, i stor utsträckning efter de praktiker som är vanliga i gör det själv-produktioner på internet.

Backa har också fortsatt att publicera videor på sin egen hemsida. I de här produktionerna har han fortsatt att utveckla sitt konstnärskap inom ramen för gör det själv-traditionen genom att bland annat kontinuerligt kopiera och redigera material på vad man kunde kalla ett opolerat och i viss mening juridiskt kontroversiellt sätt. Backa betonar att det inte finns något ekonomiskt incitament att lägga ut material på exempelvis Youtube; han får inte en direkt inkomst eller tjänar pengar på sin kanal som huvudsakligen fungerar som reklam för hans övriga verksamhet (FMI 497/4).

Pleppos och Backas framgångar bygger till stor del på artisternas förmåga att på ett humoristiskt sätt kombinera internationella element och funktioner med den finlandssvenska kontexten. Ett viktigt inslag i många av radioprogrammens sketcher och musikalnummer är parodi. Produktionerna bygger ofta på imitation, men samtidigt på ett kritiskt avstånd till den text det hänvisas till, vilket är ett avgörande inslag i parodi (jfr t.ex. Hutcheon 2000; Boxman-Shabtai 2019: 7). Coverversionerna är baserade på imitation och ett subversivt spel med identiteter, vilket skapas genom en spänning mellan det ursprungliga professionella musikaliska materialet och de fiktiva humoristiska, ofta töntiga, lantliga, äldre eller studentikosa karaktärerna som uppträder i coverversionen. Det här skapar en självironisk kommentar till parodiernas finlandssvenska kulturella sammanhang. I många fall är den humoristiska effekten helt enkelt baserad på nöjet att känna igen referensen till originalmaterial, vilket gör den nya versionen mer till en pastisch (Jameson 1990) än en parodi. Ibland är det dock möjligt att tala om ett parodiskt omkullkastande av samhällliga och konstnärliga normer (Bakhtin 1982).

Radio X3M: "webben först i allt vi gör"

För europeiska nationella rundradiobolag som Yle har den digitala produktionstekniken och internet ställt krav på att ständigt förnya sig och återuppfinna sig som så kallade public service-medier (Bardoel och Lowe 2007). Ett exempel på det här är Svenska Yles musikdirektör Amie Borgars sammanfattning av enhetens nya produktionsstrategi: "Det är 'webben först' i allt vi gör och med stor

tonvikt på sociala medier.” (FMI 497/14) Denna strategi kan ses som en återspeglning av public service-bolagens nya produktions-sätt där innehållet inte riktas mot något specifikt medium, utan snarare kretsar kring en kärnidé eller ett koncept som förverkligats med hjälp av nya arbetsmetoder och en ny arbetskultur på olika sätt på olika medieplattformar (Leurdijk 2007: 72). Strategin bygger på tanken att den traditionella radioverksamheten kan stå inför en kris, men att konsumtionen av auditiva produkter samtidigt ökar som ett resultat av *on demand*-lyssnande.

Den nya produktionsteknologin och internet-förmedlingen innebar också att det blev möjligt för radion att på ett enkelt och kostnadseffektivt sätt utvidga verksamheten från ljudmaterial till audiovisuellt material. I sin mest grundläggande form innebar förändringen att framför allt Svenska Yles ungdomskanal Radio X3M började spela in och direktströmma videor med till exempel intervjuer och framträdanden av sångare som besökte radion eller något skämtsamt som radioredaktörerna själva gjorde i studion. Småningom började kanalen också skapa egna musikvideor med hjälp av ny billig digitalteknik och en stil som präglades av självständiga internetproduktioners gör det själv-estetik. Flera av de här videorna är nya versioner av hitlåtar, i vilka humorn skapas av en spänning mellan imitation och originalitet. Tematiskt relaterar videorna ofta till den svenskspråkiga ungdomens vardag med en ironisk eller självvironisk knorr. Till exempel videon ”Grani Style” (X3M 2012b) följer samma trend som även Alfred Backa utnyttjat, det vill säga att man skapar en egen version av en hitlåt. ”Grani Style” bygger på den koreanska artisten Psys ”Gangnam Style”, som ironiserar över det förnäma Gangnam-området i Seoul. Genom att omplacera sången till Grankulla skämtar man om finlandssvensk snobbism och stereotypa uppfattningar om Grankullaborna som en välbärgad och högfärdig elit.

I den här typen av videor, som bygger på en dagsaktuell hit och förverkligas snabbt och billigt, uppstår en humoristisk spänning mellan det professionellt förverkligade originalet och den nya versionens gör det själv-stil samt mellan imitation och originalitet. Element ur originalet lånas in och tillskrivs nya meningar i ett nytt

sammanhang på ett parodiskt sätt, som rör sig mellan repetition och avvikelse (jfr Boxman-Shabtai 2019; Hutcheon 2000).

För Yle var det naturligtvis ingenting nytt att producera musik och underhållningsmaterial. Rundradiobolaget hade bland annat under 1960–1990-talen producerat så kallade ”originalinspelningsband” (*kantanauha*), vars mål var att erbjuda högklassiga alternativ till den kommersiella musikindustrin (Lipponen 1983: 92–95; Vilkkö 2010: 113). En viktigt poäng med inspelningarna var dock att de skulle uppfylla bolagets kvalitetskrav. All musik som spelades i programmen skulle hålla samma estetiska och produktionsmässiga höga standard, oberoende om det var fråga om kommersiella eller egna produktioner. I det här hänseendet stod det självproducerade material som framställdes med hjälp av ny digitalteknik i början av 2010-talet i bjärt kontrast till tidigare produktioner. Paradoxalt nog bibehöll radion sina kvalitetskrav då det gällde till exempel skivproduktioner med svenskspråkiga artister medan de videoproduktioner som Radio X3M:s egna dj:s producerade inte höll samma tekniska standard.

Radio X3M anlätade dock också professionella sångare, låtskrivare och privata mediebolag för att framställa högklassigare audiovisuella produktioner. Ett exempel är musikvideon ”Drottningen av Åland”, som publicerades i juni 2012. Bakgrunden till videon har av de inblandade förklarats vara den sannfinländska riksdagsledamoten Teuvo Hakkarainens uppseendeväckande uttalanden (P4 Morgon 2012, Vedin 2012, Grönroos 2021, FMI 497/13). Hakkarainen kritiserade minoriteter och Svenska folkpartiet och föreslog att homosexuella, lesbianer och somalier borde förflyttas till Åland (t.ex. Miettinen 2011). Videon skapades som en ironisk motkommentar till Hakkarainens utspel. Anneli ”Pandora” Magnusson, som kallats 1990-talets eurodance-drottning, anlätades som sångerska och låtidén går ut på att hon ska bli drottning av Åland och samla utsatta minoriteter till ett nytt drömsamhälle. Musiken skrevs av Pandora tillsammans med producenten Jaakko ”JS16” Salovaara, som även han blev känd i slutet av 1990-talet inom elektronisk dansmusik genom sitt samarbete med bl.a. Bomfunk MC:s och Darude. Texten skrevs av Radio X3Ms värdar

Janne Grönroos och Ted Forsström tillsammans med Magnusson. För musikvideon anlätades produktionsbolaget Eva Lingon, som etablerat sig genom flera tv- och videoproduktioner.

Slutresultatet blev en lekfull pastisch på 1990-talspop som nådde framgångar både som radiolåt och internet-video. Inom en period på två veckor hade videon setts 100 000 gånger på Youtube (P4 Morgon 2012) och låten valdes bland annat till årets "finlandssvenska låt" (*Hufvudstadsbladet* 2012). Radio X3M publicerade också en video om hur videon gjordes, "Making of X3M feat. Pandora: Drottningen av Åland" (Yle X3M 2012a). Därtill gjordes också videon "Drottningen av Åland på Rockoff" (X3M 2012c) som visar låtens uppförande på den åländska festivalen Rockoff. Med allt material lätt tillgängligt på Youtube nådde X3M inte endast sina lyssnare utan också ny publik. Känslan av gemenskap med kanalen och av en finlandssvensk tillhörighet är påfallande i Youtube-sidornas kommentarsfält. Kanalen lyckades också aktivera sin publik som bland annat aktivt kommenterade videorna, spred dem på nätet och gjorde egna versioner av dem (se t.ex. TheSefikichi 2012).

"Drottningen av Åland" kan både ses som en frän politisk kommentar i en dagspolitisk fråga och som en lättsam populärkulturell produkt som attraherade publiken. Ända sedan Radio X3M grundades har kanalens kontroversiella stil väckt diskussion i och med att kanalen inte till alla delar nödvändigtvis allmänbildade sin publik på det sätt som man traditionellt hade förväntat sig av ett nationellt rundradiobolag (för en sammanfattning se t.ex. Berg 2012). Enligt Grönroos (2021) upplevde kanalens personal att det fanns förväntningar på att göra något samhällsaktuellt, men egentligen var det Pandoras krav som formade låten till ett direkt minoritetspolitiskt ställningstagande. Slutresultatet blev en blandning av professionell underhållning och kanalens provokativa stil. Samtidigt erbjöd den möjligheter till finlandssvensk identifikation. Med tanke på att Hakkarainen i sitt ursprungliga utlåtande inte egentligen nämner de svenskspråkiga som en grupp människor som enligt hans plan borde tvångsflyttas till Åland kan man säga att videon också erbjuder möjligheter att spela offer i ett stramare

politiskt klimat. Ett centralt drag i videon är också att låten, dess text och det audiovisuella materialet skapar en ironisk, humoristisk helhet, som ger möjligheter till många tolkningar och som därmed samtidigt kan leda till mångfasetterade, osäkra, negativa och uppskattande läsningar.

Ur den nationella rundradioverksamhetens synvinkel innebar de nya musikvideoproduktionerna ett steg från radiokanal till webbmedium. Som ett led i ändringen började Yle använda de externa webbtjänsterna, såsom Youtube, för att fånga upp publiken på internet och leda den till rundradiobolagets egna tjänster (FMI 497/14). Den nya verksamhetsmodellen var inte till alla delar friktionsfri, bland annat för att nyare mediebolag såsom Youtube, existerar i en kontinuerlig spänning mellan kommersiell affärslogik, folkligt skapande och juridiska interventioner (Burgess & Green 2009). Det här ställer nya krav då de kommersiella internetbolagens verksamhet inte är transparent och det kan bli svårt för ett rundradiobolag att balansera mellan kommersiell dynamik, kontroversiell kreativitet och det nationella rundradiobolagets målsättning (se t.ex. Brusila & Ramstedt 2019). Även om till exempel Radio X3M:s användning av Youtube som primär kanal har minskat har de utmaningar digitaliseringen lett till inte försvunnit. I takt med att de nya medieformerna upptagit en allt större andel av publikens totala mediekonsumtion måste även de traditionella medierna ändra sina strategier så att man lyckas balansera förhållandet mellan kärnmedium och stödmedium, eller mellan det auditiva och det audiovisuella, både nu och i framtiden.

Sammanfattning

Digitaliseringen har utan tvekan haft ett stort inflytande på både populärmusik och musikförmedling, vilket även märks i fråga om musikvideo. Effekterna är inte bara tekniska utan affordanserna inbegriper även strukturella, sociokulturella och estetiska aspekter. Förenklade antaganden om att den tekniska utvecklingen skulle ha uteslutande positiva eller negativa följder är i ett större perspektiv missvisande. Det har egentligen inte skett någon radikal maktförskjutning eller total upplösning av tidigare strukturer utan snarare

en omstrukturering av fältet (jämför Jones 2002). Hur omstruktureringen utformats för de olika parterna beror på flera kontextuella faktorer.

Ny programvara och hemstudioutrustning har möjliggjort billig, effektiv musikproduktion för musiker, de så kallade ”nya amatörerna” (Prior 2018 & 2019), men det har inte blivit ekonomiskt lönsamt för privata företag att distribuera musik på mindre nischmarknader som den svenska i Finland, och musikerna har fortfarande svårt att nå en publik på internationella streamingplattformar. Andersons (2006) förutsägelse att digital teknik skulle förvandla snävt riktade varor och tjänster till ekonomiskt lönsamma produkter har inte realiserats. Nischmarknader är fortfarande inte livskraftiga, och en mycket liten mängd blockbusters står för en oproportionerligt stor andel av alla intäkter (jämför Elberse 2008).

Digitaliseringen har dock lett till förändringar också i rundradioverksamheten, som fortfarande är en viktig förmedlare av populärmusik och underhållning bland den svenskspråkiga befolkningen i Finland. Digitaliseringen har bland annat lett till att Yle börjat använda ny teknik och gör det själv-metoder i sina egna produktioner. Det här har gjort det möjligt att billigt och snabbt skapa musiknummer för underhållningsprogram och audiovisuellt material för internet. Musikens dramaturgiska och humoristiska roll i sammanhanget följer till stor del de traditioner som skapats inom tv- och radiounderhållning, inklusive parodi och satir, men då man började använda sig av den nya tekniken byggde produktionsstilen och estetiken framför allt på de gör det själv-praktiker som är vanliga på internet. Det här har lett till en paradoxal situation där finlandssvenska artisters musikinspelningar har diskvalificerats för att de inte uppfyller kanalernas tekniska produktionsnormer, samtidigt som kanalernas egna produktioner har följt gör det själv-normer. En liknande paradox utgör det faktum att de audiovisuella produktioner för internet, som gjorts med en gör det själv-strategi av radiopersonalen, högst antagligen inte skulle uppfylla kvalitetskraven för sändningsföretagets egna tv-kanaler. Samtidigt profesjonaliseras amatörskapandet på Youtube och möjligheterna att

delta i och få uppmärksamhet inom webbens gör det själv-kultur blir allt svårare för amatörer, framför allt utan att förlora sin integritet (Jones 2020). Ändå har de blivit viktiga delar i programproduktionen och kanalernas offentliga verksamhet i allmänhet.

Införandet av digital teknik har på sätt och vis ökat mängden musik som produceras av radion, men till skillnad från den analoga eran har detta inte skett med några uttryckligt högre kulturpolitiska mål i åtanke. De produktioner som diskuterats i det här kapitlet är inte i första hand tänkta att vara ett alternativ till skivbolagens kommersiella produktion, dokumentationer av unik kultur eller inspelningar av högkvalitativ musik som uppskattats för dess estetiska värde. I stället är musiken oftast underordnad den dramaturgiska humoristiska idén i dess programkontext, eller så utgör den en del av en audiovisuell helhet som publiceras på internet.

De här produktionernas kulturella betydelse är ett resultat av deras humoristiska, parodiska karaktär. Skämten handlar ofta om den svenskspråkiga befolkningens vardag, fenomen som rör kulturell tillhörighet och ibland i en explicit form även finlandssvensk identitet. Materialet som används i sketcherna och videorna kan lånas eller samplas från internationella medieprodukter som kodas om så att underhållande inkongruenser skapas. Tack vare sin tvetydiga natur gör humor av det här slaget det möjligt att omförhandla etnisk tillhörighet (Brusila 2020). Omförhandlandet har dock också sina begränsningar. En omkodning av material från den internationella underhållningsindustrin kan tilldela de kulturella elementen nya betydelser, men de kan också sprida befintliga betydelser och bekräfta deras betydelse (Joo 2011), eller helt enkelt fungera som tom postmodern pastisch (Jameson 1990), snarare än att till exempel bekräfta en identitet eller bidra till egenmakt. De optimistiska skildringarna av en ny deltagarkultur (Jenkins 2006), som skulle öka den individuella agensen genom att omstrukturera förhållandet mellan de etablerade medieföretagen och deras publik, har bara delvis besannats. Endast sällan ingår lyssnarnas egna produktioner i rundradioverksamheten och för artisterna är en flytt till det nationella radio- och tv-bolaget fortfarande jämförbar med

en traditionell, betydande övergång från en oberoende scen till ett stort mediekonglomerat.

Ur det här perspektivet har den nya tekniken ökat möjligheterna, men inte på ett sätt som per automatik skulle leda till förändringar i praktiker eller strukturer. Förändringarna har inte skett genom någon förutbestämd automatik utan de är resultat av komplexa, kontinuerliga omförhandlingar av produktion, konsumtion och varierande sätt att tillskriva medieprodukterna olika meningar.

5. DIGITAL HÖGKULTUR? OPERA OCH KONSTRUKTIONEN AV SVENSKHET I FINLAND

OPERA I FINLAND har traditionellt många kopplingar till den svenska befolkningen. Trots det har konstruktionen av den finlandssvenska identiteten snarare byggt på folkmusiken, medan förhållandet mellan konstmusik och identitet har fått mindre uppmärksamhet. I dagens läge produceras opera regelbundet av såväl institutioner som fristående sällskap, professionella och amatörer inom den svenska kulturen i Finland, men ändå problematiserar operaproducenter sällan kopplingen mellan opera och den svenskspråkiga befolkningen.

Globalt sett har operakonsten under de senaste decennierna påverkats av den digitala tekniken, både vad gäller distribution och marknadsföring och i fråga om kulturella uttryck och kreativitet: operahusen världen över sänder sina föreställningar digitalt och nyskrivna operor liksom nya uppsättningar av äldre verk tillämpar nya estetiska element som digitaltekniken möjliggjort. Digitala lösningar borde göra det möjligt för flera människor att till ett lägre pris såväl skapa som sprida opera, vilket torde påverka operans betydelse för kulturell tillhörighet och identitetskonstruktion. Emellertid är opera en traditionsmedveten konstform vars starka normer som sceniskt musikdrama med orkester kan begränsa benägenheten att använda ny teknik.

I detta kapitel frågar vi oss hurdana konsekvenser den tekniska utvecklingen, vid sidan av övriga samhälleliga trender, har haft för operans kulturella betydelse i och för det svenskspråkiga Finland. Hur har digitaliseringen påverkat den svenskspråkiga befolkningens uppfattning om opera, och hur påverkar denna uppfattning operans betydelse för konstruktionen av svensk minoritetsidentitet i Finland? Vi diskuterar hurdana konsekvenser digitaliseringen har haft för den svenskspråkiga befolkningens tillgång till och delaktighet i opera, samt hur den tekniska utvecklingens möjligheter inom sceniskt uttryck och självuttryck har tagits emot av den svenska

befolkningen. Slutligen frågar vi oss hur förändringarna samverkar med och motarbetar minoritetskonstruktionen och -identiteten.

I stället för att lägga fram en analys av det estetiska uttrycket i operaverk vill vi i detta kapitel undersöka operans kulturella betydelse för den svenska kulturen i Finland. Därmed begränsas användningen av begreppet opera i denna text inte till att beteckna endast ett operaverk, utan begreppet syftar till ett kulturellt och socialt fenomen: opera som en form av kulturellt uttryck bland många, med tillhörande sociala normer och estetiska ideal, och som en arena för social och politisk handling i samhället (jämför Bereson 2002: 14). Vi kombinerar här opera- och kulturpolitikforskning med musiketnologisk forskning där den svenskspråkiga minoritetens musikkultur står i fokus, samt med forskning i musikteknologi, i detta fall digitalteknik och dess inverkan på tillgängligheten till den musikkultur som anknyter till minoritetsidentiteten. En viktig teoretisk jämförelse i diskussionen om opera och kulturell identitet är kompositören och musikforskaren Mikko Heiniös studie om nationella attribut i finska operor under den så kallade operaboomen på 1970- och 1980-talen, men vi diskuterar även argument av bland andra operaforskarna Liisamaija Hautsalo i inhemsk kontext samt Emanuele Senici, Gundula Kreuzer och James Steichen, medieforskaren Philip Auslander, filosofen Walter Benjamin och kulturforskaren Yves Evrard.

För att undersöka kopplingarna mellan operans kulturella roll, den tekniska utvecklingen och det svenska i Finland har material samlats och skapats om den svenska operakulturen i Finland. Huvuddelen av materialet består av nio intervjuer med aktörer på operafältet med varierande utbildningar och uppgifter, institutionella kopplingar samt verksamma i olika språkliga och regionala miljöer (FMI 497). Utöver intervjuer består materialet av programblad och övrigt marknadsföringsmaterial, webbsidor och konton på sociala medier, nyhetsartiklar, produktionsrelaterat material såsom budgetar och ansökningstexter, observation samt uppgifter om operaprojekt som ansökt om understöd från de två största svenskspråkiga fonderna, Svenska kulturfonden (endast beviljade, 2002–2019) och Föreningen Konstsamfundet (alla ansökningar,

2000–2019). Uppgifter om de enskilda ansökningarna till fonderna får inte publiceras, de har använts som bakgrundsinformation, och skillnaden i materialens omfattning beror på fondernas datasystem och tillgången till tidigare ansökningar.

Materialets omfattning står i proportion till det svenska operafältet i Finland och lämpar sig för analys av konstruktionen av minoritetsidentitet inom det. Verksamhetens småskalighet sätter emellertid begränsningar för hur långtgående slutsatser man på basis av denna analys kan dra om identitetskonstruktion inom operapraktiker i en minoritetskontext på ett allmännare plan.

Det produceras opera regelbundet och med en bred geografisk spridning inom det svenskspråkiga Finland: mellan två och sex produktioner per år. Antalet operaproduktioner, men även de som inte fått anslag, har ökat stadigt sedan år 2000, parallellt med att fondernas tillgängliga utdelningsmedel har ökat. För produktionen står ofta en arbetsgrupp eller en förening, som en operaförening eller kör, men det är också vanligt att institutioner, som skolor på olika nivåer och kommunala teatrar, producerar opera (Föreningen Konstsamfundet 2020; Svenska kulturfonden 2020).

Vi inleder diskussionen med att studera vilken inverkan möjligheten till digital distribution har haft på den svenska operakulturen i Finland. Digital distribution har inneburit en drastisk förändring i operans tillgänglighet globalt med långtgående konsekvenser inom andra områden av operaproduktion även på lokal nivå. Därefter diskuteras hur det är möjligt att genom digitalisering engagera publiken och göra den delaktig i opera. Från marknadsförings- och kommunikationsaspekter övergår vi till att behandla opera som en form av självuttryck inom den svenska kulturen i Finland och ser hur den digitala tekniken inverkar på vem som har möjlighet att uttrycka sig genom opera. Även möjligheten att tillämpa tekniska lösningar i nyskapande produktioner analyseras innan vi slutligen diskuterar hur dessa företeelser är knutna till konstruktionen av svenskspråkig minoritetsidentitet i Finland.

Digital distribution av opera

Genom den digitala tekniken kan operaproduktioner spridas över internet och därmed nå en publik även utanför det närmaste geografiska området. Detta gör både inhemsk och utländsk opera mer tillgänglig också för den svenskspråkiga befolkningen i Finland. Finlands enda operahus, Finlands Nationalopera och -balett, befinner sig i Helsingfors, men endast 22,7 procent av den svenska befolkningen bor i huvudstadsregionen (FOS 2020). Samtidigt koncentreras de svenska operaföreställningarna till städerna, medan 41 procent av den svenskspråkiga befolkningen bor på landsbygden (Finlands officiella statistik 2020). Den digitala distributionen har med andra ord potential att göra opera mera tillgänglig än tidigare för en ansevärd andel svensktalande finländare.

Globalt slog de digitala sändningarna igenom år 2006 när The Metropolitan Opera i New York inledde HD live-sändningar (HD för *high definition*, hög upplösning) av sina lördagsmatinéer. De visades i biosalonger världen över, och sedan dess har såväl större som mindre operahus börjat sprida sina scenproduktioner digitalt. I Finland har man kunnat se sändningarna från Metropolitan på Finnkinos biografer sedan 2008 (Suomen Filmikamari – Finlands Filmkammare ry 2020) och Nationaloperan lanserade 2016 sin egen digitala service Stage24 2016 (Nationaloperan och -baletten 2017). Innehållet på Stage24 är gratis och består av filmatiseringar av scenproduktioner som kan ses via tjänsten en viss tid efter att produktionen ägt rum på Nationaloperan, samt av trailers, intervjuer och annat bakgrundsmaterial. På europeisk nivå och med stöd av EU fungerar plattformen OperaVision som började sända gratis filmatiseringar av föreställningar från flera europeiska operahus och -sällskap 2015, inklusive Finlands Nationalopera (Opera Europa 2020).

Av alla operaaktörer i Finland är det endast Nationaloperan som har resurser att satsa på kontinuerlig digital distribution av operaföreställningar. Utöver sändningarna på Stage24 sänder Nationaloperan digitalt via rundradion (tv- och radiosändningar samt digitala, gratis versioner av dessa på Yles webbtjänst Arenan)

och landets största tidning *Helsingin Sanomats* webbsida; dessa samarbetsmodeller har gällt i årtionden. Nationaloperans konstnärliga ledare Lilli Paasikivi betonar att distribution utanför operahuset är mycket viktigt för Nationaloperan:

Det är inte alla i Finland som kan resa hit för att se liveföreställningar och om man tänker att varenda livestream eller temasändning som vi gör med de här produktionerna som vi har här ... om man tänker att vi har en publik på lite över 10 000 som ser det här i huset så kan det vara dubbelt så många som kan njuta av det via digitala kanaler, tv-sändning och radio. Med radio är det ju ännu mera, det kan vara 100 000 som lyssnar på en inspelad eller live radiosändning. (FMI 497/46.)

Paasikivi knyter distributionen av operorna till institutionens uppgift som en nationell kulturinstitution som ska rikta sig till hela befolkningen, inte bara dem som bor i huvudstadsregionen och har möjlighet att komma till operahuset. Hennes ståndpunkt motsvarar en uppfattning om kulturens demokratisering, där målet är att sprida kultur till en publik som på grund av ekonomiska eller utbildningsrelaterade faktorer inte har tillgång till den (Evrard 1997: 167). I enlighet med demokratiseringstanken gläds Paasikivi åt att med hjälp av tekniska lösningar kunna utvidga publikunderlaget och diversifiera publikens demografiska struktur. År 2018 tog Nationaloperan i bruk en ny strategi som sträcker sig till år 2025. Enligt den är husets grunduppgift att ”ansvara för att skapa, framföra och utveckla internationellt högklassig opera- och balettkonst” och målsättningen är att föreställningarna är ”tillgängliga för alla antingen fysiskt eller digitalt före år 2025” (verksamhetsberättelse, Nationaloperan och -baletten 2017). De tekniska lösningarna som möjliggör digital distribution av opera är med andra ord centrala för Nationaloperans demokratiseringspolitik.

Finlands svenskspråkiga befolkning, i synnerhet utanför huvudstadsregionen, har tidigare kunnat ta del av operasändningar på nationell tv eller radio tack vare Nationaloperans samarbete med rundradion, men de digitala sändningarna har ökat möjligheterna. Ändringen kan tyckas radikal men i verklighet har den kanske inte

haft så stor inverkan på konsumtionen av opera. Att gå på opera är enligt statistik den klart ovanligaste formen av kulturdeltagande, och andelen 10 år fyllda finländare som under de senaste 12 månaderna besökt opera låg 2017 på samma nivå som 2002 och 1981, nämligen 6 procent (FOS 2018). Samtidigt visar statistiken att det mellan 1991 och 2017 har skett en markant minskning i lyssnandet av klassisk musik hos finländare (FOS 2019).

I ljuset av de statistiska uppgifterna kan man därför fråga sig om den digitala utvecklingen kan ha räddat operakonsten från att dö ut. I en studie av HD-sändningarna från The Metropolitan Opera skriver musikkforskaren James Steichen att opera riskerade att bli förlegad både estetiskt och ekonomiskt så länge den höll fast vid en kultur där endast liveföreställningar var möjliga, medan HD-sändningarna och övrig digital distribution kommer att förlänga operans livstid med flera årtionden (Steichen 2011: 450). Enligt Steichens logik kan man alltså förmoda att utan digital distribution skulle opera som kulturellt fenomen bland svenskspråkiga i Finland i dag vara ännu mer marginaliserad. Samtidigt påpekar Steichen att det förlegade eller omoderna utgör kärnan i operakonsten som föddes som ett försök att blåsa liv i det förflutna, och att konstformen under sin 400-åriga historia har genomgått radikala förändringar med 30 eller 40 års mellanrum för att inte förtvina (Steichen 2011: 450–451). Med andra ord är det inte opera om det inte är på väg att dö bort.

Att opera kan upplevas i inspelat format utanför den levande scenen är i sig inget nytt fenomen, men de digitala plattformarna har gjort distributionen effektivare och snabbare – och billigare för konsumenten. Innan den digitala tekniken möjliggjorde strömning av långa operor på internetbaserade plattformar distribuerades operor som inspelningar. Operan *Henrik och Häxhammaren*, som engagerade svenskspråkiga amatörmusiker från många föreningar och producerades av Åbolands Kammarkör under Åbos kulturhuvudstadsår 2011, utkom som liveinspelad cd inför julhandeln samma år. Cd:n såldes i det svenskspråkiga informations- och kulturcentret Luckan, i skivaffärer och av körmedlemmarna direkt och marknadsfördes som ”ett paket åboländsk kultur med ljuv musik

och minnen från kulturhuvudstadsårets största svenskspråkiga satsning” (Facebooksida, *Henrik och Häxhammaren* 2020). Operan bandades även som dvd för dokumentations- och promotionsändamål och en scen har laddats upp på Youtube i maj 2012, men tolv år senare har den bara dryga 500 visningar (ÅK Ensemble 2012). Den effektiva och snabba spridningen till trots kan man alltså fråga sig huruvida man genom digital spridning av opera når ny publik. James Steichen påpekar att trots att HD-sändningar av operor på bio gör opera mer tillgänglig och förmodligen lättare för en nybörjare att ta till sig, besöks de främst av en publik som redan känner till opera och att föreställningar på bio ändå är en nischprodukt (Steichen 2011: 454).

Den digitala distributionen av opera kan även leda till att man tänjer på gällande ekonomiadministrativa principer eller till ren piratverksamhet. Operan *MagnusMaria – en opera om rätt kön*, producerad av Katrina Kammarmusikfestival, framförd på Åland och på en Nordenturné 2014–2015, har laddats upp i sin helhet på Youtube av Nordiska Rådets Musikpris – enligt operans producent Ros-Mari Djupsund utan lov av eller avtal med produktionsgruppen (FMI 497/39). Att en kulturinstitution som Nordiska Rådets Musikpris bryter mot upphovsrättsavtal kan ses som paradoxalt, i synnerhet när mindre operaaktörer samtidigt lider av att inte kunna sprida sina produktioner på nätet på grund av de medverkandes rätt till höga ersättningar. Djupsund, som var ekonomiansvarig för operan *Figaro 1917* som Kulturföreningen Katrina producerade på Åland år 2017, uppger att produktionsgruppen hade önskat kunna sprida operan i biosalonger och på nätet men måste nöja sig med endast en bioföreställning som även den blev orimligt dyr (FMI 497/39). Vidare berättar Djupsund att när Kulturföreningen Katrina planerar nästa operaprojekt har man den digitala spridningen i åtanke redan vid förhandlingarna med orkestern: ”Så nu håller vi på och diskuterar med Estonian Sinfonietta [...], det är en frilansorkester som har ganska unga men professionella musiker och med dem håller vi på och förhandlar då. Men genom att de är frilans så är det ju lättare med sådana här avtal, att diskutera.” (FMI 497/39)

Parallellt med den digitala teknikens utveckling har det finländska operafältet genomgått strukturella förändringar och möjligheten att sprida opera digitalt har påverkat fältets interna maktbalans. Det politiska kravet på kulturell demokratisering som konkretiseras i uttalanden som Nationaloperans strategiska målsättning ovan, uppnås med hjälp av digital distribution som gör opera tillgänglig. Digital distribution har blivit ett kulturpolitiskt redskap. Det är endast aktörer i Nationaloperans storleksklass som har råd att ersätta de medverkande enligt gällande avtal, medan de mindre aktörerna förhandlar med frilansmusiker som är tvungna att avstå från de kollektivavtalsenliga ersättningarna för att över huvud taget få jobb. Att ge sitt samtycke till gratis digital spridning av opera blir en konkurrensfördel för frilansmusiker. Detta framgår tydligt i uttalandet från Ville Salonen, konstnärlig chef för operasällskapet Opera BOX:

Nå vi följer de där instruktionerna, att det inte får vara för långa snuttar och vi ber personerna om lov, vi gör det nog helt officiellt och trampar inte på nån. Vi vill inte medvetet förtrycka nåt men vi är inte heller en jättestrikt organisation, de där reglerna har ju skapats av människor och det är klart att vi vill respektera allas, inte lägger vi ut nån dålig snutt av någon och vill inte lyfta fram människor i dåligt ljus. Men de flesta av oss är, eller alla är frilansare och vi vet alla att synligheten är det viktigaste. Om du inte syns finns du inte. (FMI 497/45.)

Salonens handlingsutrymme på fältet styrs av att ”synligheten är det viktigaste”. Med andra ord blir synlighet via digital distribution en affordans som påverkar frilansmusikernas användning av medier men även operafältets strukturer. Digitaliseringen och synligheten på nätet är viktiga aspekter på ett allt mer splittrat arbetsfält där allt fler produktioner görs av frilansare vars karriärer är beroende av synlighet – och digitala medier erbjuder en möjlighet att synas kostnadseffektivt. Även på Nationaloperan har kollektivavtalen och artisternas ersättning varit ett aktuellt ämne under 2010-talet, och Lilli Paasikivi berättar att förhandlingar om inspelningsavtal med personalen var bland det första hon tog itu med när hon tillträdde som konstnärlig chef år 2013:

Klart det alltid är mycket sittande och diskuterande när det gäller vilka stora avtal som helst. Men jag tror att alla som jobbar i branschen inser hur viktigt det är att det som vi gör når ut och att folk är medvetna om vad som händer, och kan ... det handlar mycket om acceptans också, och tillgänglighet. På det sättet ... viljan fanns, men sedan är det ju alltid fråga om pengar. (FMI 497/46.)

Det framgår av de två citaten att Nationaloperan, som Paasikivi representerar, har en annan förhandlingsposition på fältet än det lilla operasällskapet Opera BOX. Medan Paasikivi kan tala om avtalsförhandlingar som relaterar till operans acceptans och tillgänglighet i samhället är Salonens perspektiv frilansmusikerns vars uppehälle är beroende av kommande anställningar. Samma avtal som för Paasikivi handlar om en "vilja" att synas blir för Salonen "regler som ju skapats av människor". Den teknologiska affordansen får olika uttryck beroende på de institutionella positionerna inom fältet.

Här ligger en förklaring till att många regionaloperor försvunnit från det finländska operafältet under 2000-talet. Som kommunala institutioner, ofta i regi av stadsteatrar eller stadsorkestrar, var de förpliktade att följa kollektivavtal gällande ersättning för distribution, vilket bidrog till att produktionskostnaderna till sist blev outhärdligt stora. De nya små operasällskapen som fötts i stället kan välja att avstå från gällande avtal. Fenomenet är inte unikt för finländska förhållanden. James Steichen (2011) förklarar regionaloperornas hotade ställning med konkurrensen från livesändningarna: det finns en risk att publiken börjar föredra det estetiska uttrycket i HD-sändningarna från Metropolitan – närbilder på artisterna, bar hud och bakom kulisserna-inslag – framom de lokala föreställningarna i regionerna (2011: 454–457). Steichen ser detta som en hotbild eftersom regionaloperorna enligt honom är "den bredare amerikanska operakulturens hörnsten" (2011: 457): det är tack vare de mindre operorna som både de stora stjärnorna och publikens livslånga intresse för opera föds.

Dylika tendenser finns också på det finländska operafältet och bland de svenskspråkiga operaaktörerna. Lilli Paasikivi konstaterar att förväntningarna hos publiken har höjts:

Så det konstnärliga medvetandet har vuxit enormt genom digitala kanaler. Så vi har en mer krävande publik nuförtiden tror jag och det är ju jättebra för oss, för väldigt ofta ser de ju också att vad vi gör här kan ju jämföras när som helst. (FMI 497/46.)

Paasikivi berättar vidare att inspelningarna kräver teknisk utrustning samt tekniskt kunnig personal (producent, ljudtekniker och tv-regissör), samtidigt som detaljerna i dekor, rekvisita, kostymer, smink och frisyrr måste göras med större noggrannhet för att tåla närbilder: "När man spelar in är det mycket mindre tolerans än på en icke inspelad föreställning" (FMI 497/46). Hon placerar Nationaloperan i en global kontext, som en aktör vars produktioner bedöms enligt motsvarande estetiska parametrar som Metropolitans. Före den digitala distributionen tillämpade regionaloperorna andra kvalitetskriterier, vilket framgår av citatet från Emilie Gardberg, producent för flera operor i Åbo 2006–2017:

Att göra saker så där häpnadsväckande och fint kräver så jättemycket andra resurser. Sådana här, så att säga vanliga regionaloperor vet jag inte hur mycket ... jag antar att det kommer på ett sätt att minska på sådana här mera traditionella buskiga 80-, 90-talsvarianter, att man har lite gamla kostymer och så. För man har ganska hög konstnärlig ambition nu också i regionerna ofta, och det är nog bara bra. Men det kräver förstås hela tiden att det ska vara professionella organisationer och människor ska vara ganska hängivna, trots att det samtidigt ska finnas kvar den här talkoandan och det här med att körerna inte har betalt och allt det här andra. Det är en svår balansgång. (FMI 497/44.)

Gardberg beskriver en förändring och den ekonomiskt svåra situation som uppstår när förväntningarna på kvaliteten har stigit och operaproducenten måste balansera mellan att garantera kvalitet, det vill säga anlita professionella, och hålla kostnaderna låga, det vill säga skapa "talkoanda".

Digitaliseringens roll i de strukturella förändringarna kan även betraktas ur ett annat perspektiv. Musikforskaren Gundula Kreuzer ser en koppling mellan vad hon kallar för operans "skärmifikation"

och uppkomsten av små ”indieoperor”. Hon hävdar att de påkostade, storslagna produktioner som Metropolitan och andra rika operahus sänder ut har lett till en motrörelse som hyllar operans rötter som teaterkonst (Kreuzer 2019: 131). Centralt för indieoperor (från *independent*) är enligt Kreuzer en betoning av det kammarmusikaliska och kopplingen till *live performance* (Kreuzer 2019: 131). I en intervju bekräftar Ville Salonen, chef för operaföreningen Opera BOX, att de nygrundade operasällskapen i Finland verkar på andra premisser än de tidigare regionaloperorna. Enligt Salonen har fristående produktioner möjliggjorts av högkonjunktur som gjort att stiftelser har kunnat dela ut större summor, men eftersom de fria aktörerna måste betala orkestern själva påverkar det repertoarvalen (FMI 497/45):

Man kan inte göra stora Verdin, Puccinin och Wagners där man behöver den där stora orkestern. Det låter inte som nånting om där är nån stråkkvartett som spelar. Det här leder till att man gör mindre produktioner som är snarare artist- eller teaterdrivna. (FMI 497/45.)

Precis som Kreuzer betonar Salonen det intima och teateraktiga i en operaproduktion. Detta gör han eftersom hans position på det finländska operafältet avviker strukturellt från Nationaloperans och regionaloperornas. I den utveckling som har lett till en polarisering av operafältet är digitaliseringen en komponent vid sidan av övriga samhällliga trender. De stora, påkostade produktionerna distribueras digitalt och blir tillgängliga för befolkningen på ett mera demokratiskt sätt än tidigare. Ökad tillgänglighet leder dock inte automatiskt till ökad konsumtion av eller intresse för opera bland den svenska befolkningen i Finland, och den leder definitivt inte till ökade inkomster för operaproducenterna utan innebär tvärtom högre ersättningar och en ny sorts arbetsmarknadspolitik. Samtidigt bidrar digitaliseringen till att det föds nya operasällskap som gör artist- och teaterdrivna produktioner med betoning på det intima och kammarmusikaliska i en liveföreställning.

Digitalisering som en del av publikkontakt och marknadsföring

Digitaliseringen påverkar inte bara spridningen av opera utan också mottagandet av den, och i detta avsnitt diskuterar vi digitaliseringens roll i publikarbetet inom den svenska operakulturen. Ekonomerna Hasan Bakhshi och David Throsby (2012: 209) ser livesändning av scenkonst som en av de mest betydande tekniska innovationerna för att utvidga publikunderlaget. För den svenska operakulturen i Finland innebär digitaliseringen och den digitala spridningen med andra ord nya möjligheter att nå en större publik, men frågan är huruvida de realiseras.

Samhällsvetarna Kevin F. McCarthy och Kimberly Jinnett (2001) har analyserat kulturinstitutioners strategier för publikarbete och identifierat tre strategier som motsvarar olika målgrupper och därmed olika faktorer för att öka publikens deltagande och engagemang: Om kulturinstitutionen vill *diversifiera* publiken riktar den sig till den del av populationen som anser att kulturupplevelser inte angår dem, och tillämpar en strategi som går ut på att förändra uppfattningarna om kulturupplevelserna. När målet däremot är att *utvidga* publikunderlaget riktar man sig till personer som redan är benägna att konsumera kultur, och förser sådana personer med praktisk information om hur man kan ta del av upplevelserna. Den tredje strategin är att *fördjupa* publikens engagemang, vilket innebär att göra det mera lockande och belönande för den existerande publiken att engagera sig genom att öka deras kunskap om kulturupplevelsen samt genom att ingjuta en känsla av tillhörighet till en gemenskap kring kulturformen. (McCarthy & Jinnett 2001: 32)

Utvecklingen av digitala teknologier har inverkat på alla dessa strategier för ökat publikdeltagande. Bakhshi och Throsby påpekar (2012: 209) att möjligheten att interagera via sociala medier och interaktiva webbsidor samt möjligheten att ta del av kulturupplevelser var, när och hur man själv vill, är centrala effekter som fördjupat publikens engagemang. På det svenska operafältet i Finland kan alla dessa tre strategier identifieras och verksamheten kring

publikarbete upplevs som viktig. Valet av strategier påverkas av aktörernas resurser och institutionella status men också av deras förhållande till det svenska i Finland och till opera som konstform.

En typisk strategisk målsättning för aktörer inom svensk opera i Finland är att diversifiera publikunderlaget genom att locka finskspråkig publik. Det här upplevs som viktigt i synnerhet i tvåspråkiga regioner. Till exempel gjordes så gott som alla Facebookuppdateringar för *Operan Klara*, som sångaren och sångpedagogen Maria Linde producerade i Lovisa 2019, på både svenska och finska (*Operan Klara Ooppera 2020*). Operans föreställningspråk var svenska men det användes också finska på scenen. Maria Linde förklarar bakgrunden till operans språkval:

Grejen var den att jag ville ju att också finskspråkiga kommer och lyssnar på det. Om det bara är på svenska så blir det så nischat, och sedan funderade jag helt konkret också på 20-talet i Lovisa, vad var det för språk? Det var i huvudsak svenska och lite finska. (FMI 497/43.)

Även om Linde här uttryckligen syftar på scenspråket reflekterades föreställningens språkval i marknadsföring och publikkontakt. En annan vanlig målsättning bland de svenska operaaktörerna är att diversifiera publik genom att nå ut till den lokala (svenskspråkiga) befolkningen som inte är intresserad av opera. Sociala medier fungerar som ett bra verktyg för diversifieringen av publiken där syftet enligt McCarthy och Jinnett (2001: 33) är att "få dessa personer [som inte är benägna att delta] att uppfatta konst som något tillgängligt, påtagligt och närmare relaterat till deras vardag". Produktionsgruppen bakom *Operan Klara* satsade aktivt på att synas på Facebook och Instagram och produktionen fick bra synlighet där, inte minst eftersom de medverkande amatörerna delade inlägg och engagerade sig i diskussioner (*Operan Klara Ooppera 2020*). Även i det här fallet kan man tala om en typ av demokratisering, men medan digital distribution av opera stöder en tanke om kulturens demokratisering – spridning av konst till befolkningen – handlar *Operan Klaras* satsning på synlighet i sociala medier om en motsatt tanke, nämligen kulturell demokrati.

Enligt kulturforskaren Yves Evrard (1997: 168) baserar sig kulturell demokrati på konsumentens individuella val och smak. Att ändra på konsumenternas uppfattning om svenskspråkig opera genom att dela bild- och videomaterial på sociala medier och därmed låta dem bedöma innebär att man utmanar operans status som något högklassigt eller värdefullt, och i stället lyfter fram den subjektiva estetiska bedömningen. Linde uttalar denna tanke tydligt vid ett annat tillfälle under intervjun:

På något sätt har jag alltid stört mig på att det måste delas in i fack och bestämma att något är lite finare för att det är opera. Det har varit folkets ... inte fritidssysselsättning men något som alla har tyckt om att gå till, inte har det beräknats att vara bara för vissa människor. Eller det är klart, förstås har det varit så för alla har inte haft råd men om man i dag jämför musikteater och opera så borde det inte vara så stor skillnad på dem, tycker jag. Det har gjorts en konstig gräns som jag inte gillar. (FMI 497/43.)

Lindes målsättning är att förändra uppfattningen om opera som ett finare kulturuttryck. Det är denna uppfattning som enligt henne hindrar personer från att uppleva opera som tillgänglig. Samma tanke går att finna hos de kompositörer, regissörer och beslutsfattare som hade en central roll för den finska operaboomens startskott på 1970-talet. Kompositören Aulis Sallinen argumenterade ständigt för att begreppet "opera" skulle ersättas med "musikdrama" och "musikteater". Mikko Heiniö ser en koppling mellan uppfattningen om de finska så kallade "pälsmösseoperorna" (*karvalakki-oopperat*) som enkla, autentiska och avskalade och försöken att komma "närmare de djupa folklagren som tidigare hade upplevt opera som främmande" (Heiniö 1999: 280).

Om Linde nyttjar sociala medier för att förändra den finskspråkiga befolkningens uppfattning om svenskspråkig kultur samt för att förändra lokalbefolkningens uppfattning om opera som något avlägset, kan synlighet på Facebook även användas för att ifrågasätta operakonstens normer och försöka förnya konstformen. Essi Luttinen, konstnärlig ledare för Ooppera Skaala, en Helsingforsbaserad operaförening som grundades 1996, berättar att synlighet

på Facebook är viktig för föreningen och att de satsade extra mycket på det i samband med den svenskspråkiga produktionen *Edith Södergran – Vierge Moderne*, som kombinerade element från elektronisk musik och opera och framfördes i Helsingfors och Åbo 2017–2018. På Facebook publicerade Ooppera Skaala trailers, intervjuer med publiken och material filmat bakom kulisserna i syfte att nå ut till personer som är intresserade av elektronisk musik men inte opera (FMI 497/47). Alla inlägg gjordes ändå på finska eftersom produktionsgruppen inte behärskade svenska tillräckligt bra, och Luttinen bedömer att operans publik bestod till mindre del av vänner av elektronisk musik och till större del av svenskspråkig operapublik som hade hört om produktionen via de traditionella svenskspråkiga medierna (FMI 497/47).

Sociala medier och möjligheten till interaktivitet på webben erbjuder flera verktyg för att diversifiera publikunderlaget och har därmed underlättat detta arbete. Ann Sandelin, producent för operan *Madame Butterfly* i Borgå 2008, berättar att produktionen endast hade en hemsida men inga andra kanaler på nätet. Hon förmodar att man i dagens läge inte skulle kunna tänka sig en motsvarande produktion utan sociala medier (FMI 497/42). Det är emellertid klart att de digitala kanalerna inte räcker för att diversifiera publikunderlaget – också andra åtgärder behövs, som till exempel att engagera lokala medarbetare.

Digital teknik utnyttjas på det svenskspråkiga operafältet i Finland också för att utvidga publikunderlaget, det vill säga rikta sig till dem som redan är intresserade av opera. Den på Åland producerade operan *Figaro 1917* har till exempel distribuerats digitalt och visats på Bio Savoy i Mariehamn, och därmed underlättat för den potentiella publiken att ta del av operan. Genom att strömma produktioner på nätet, att köpa biljettförsäljningstjänsten av företag som säljer biljetter på nätet samt informera om operaproduktioner på nätsidor och i sociala medier anpassar operaproducenterna sig till konsumenternas livsstil (jämför McCarthy & Jinnett 2001: 33). Inte heller här är de digitala lösningarna de enda strategiska åtgärderna utan nyttjas vid sidan av andra metoder. Av intervjuerna och ansökningstexterna till Konstsamfundet och Kulturfonden framgår,

att minst lika viktig som internet är som kanal för information och marknadsföring är de traditionella medierna, i synnerhet de lokala svenskspråkiga tidningarna och radiokanalerna, samt direkt biljettförsäljning till grupper som företag och föreningar och distribution av affischer. Nationaloperans konstnärliga chef Lilli Paasikivi konstaterar att marknadsföringen i dagens läge är mycket splittrad och att det är utmanande att balansera mellan olika kanaler, budskap och målgrupper:

Så nog har det blivit mycket mera komplicerat de senaste åren, just det här med marknadsföring. Man ska vara på så många kanaler samtidigt, man ska ha papperskataloger, man ska ha [synlighet] i traditionell media och sedan ska man ha lite olika synvinklar på Insta och FB och Twitter. [...] Vi har väldigt många roller, det är verkligen sant och det ska man alltid komma ihåg i allt vad vi gör. Alltså utbudet, programplaneringen ... som det enda professionella operahuset i landet har vi väldigt många roller och vi måste tillfredsställa väldigt många olika behov. Det är ju just den balansgången. (FMI 497/46.)

Enligt Paasikivi har digitaliseringen och splittringen av informationslandskapet lett till större utmaningar inom marknadsföring då val av informationskanal i sig är en del av budskapet och måste anpassas till olika målgrupper (jämför McLuhan 1966). Paasikivis problemformulering motsvarar en analys som medieforskaren Philip Auslander (2014) har presenterat om artisters deltagande i det postmoderna samhällets medialiserade informationsflöde. Enligt Auslander måste dagens artister konstant anpassa presentationer av sig själva till de många plattformar på vilka de syns (Auslander 2014: 519). Auslanders analys kan åter jämföras med Evrards (1997) tanke om kulturell demokrati och den subjektiva smakbedömningen. Bakom det som Paasikivi beskriver som en utmaning för marknadsföringen i den digitala eran ligger en kamp om hur Nationaloperan kan anpassa presentationer av sig själv enligt konsumenternas subjektiva smakbedömning, utan att ge upp föreställningen om opera som representant för det fina och högkvalitativa, det vill säga kampen mellan kulturens demokratisering och kulturell demokrati.

När det gäller att fördjupa den existerande publikens engagemang för opera erbjuder Facebook och Instagram möjligheter att både dela tilläggsinformation om produktionerna och artisterna och skapa en virtuell gemenskap. Nationaloperan har exempelvis låtit någon från personalen ta över Instagramkontot för en dag och på det sättet visat livet bakom kulisserna (FMI 497/46). Det Helsingforsbaserade operasällskapet Opera BOX har i sin tur lyckats skapa en virtuell gemenskap på Facebook där de diskuterar allt från programplanering till dagsaktuella händelser inom operafältet med sina Facebookföljare (FMI 497/45). Både Paasikivi från Nationaloperan och Salonen från Opera BOX betonar att den här typen av kontakt med publiken är värdefull.

Sociala medier och interaktiva plattformar på internet skulle kunna erbjuda en möjlighet att skapa gemenskap uttryckligen inom den svenska operakulturen i Finland. Även om internetanvändningen i övrigt var väl etablerad i början av 2020-talet, hade inga grupper, konton eller webbsidor av det här slaget uppkommit. Den svenskspråkiga operapubliken beskrivs som marginal: "operapubliken, och den svenskspråkiga operapubliken, den är nog ändå ganska liten" (FMI 497/45), "ja den ökar nog [produktionens] marginalitet, svenskspråkigheten" (FMI 497/47). Till och med Vasa Opera, som traditionellt har engagerat svenskspråkiga aktörer och som verkar i en språkmiljö där de finska och svenska språkgrupperna är ungefär lika stora, kommunicerar enbart på finska på sin Facebooksida (Vaasan Ooppera 2020). Även om sociala medier erbjuder agens att skapa samhörighet inom en liten och geografiskt splittrad grupp som de svenskspråkiga operaentusiasterna i Finland, är det möjligt att affordansen står i konflikt med föreställningarna om opera och dess publik.

Frågan om högkultur på svenska

Trots att den svenskspråkiga befolkningen alltid har varit med om att skapa opera i Finland, har man sällan talat om opera som en specifikt finlandssvensk konstform eller som representant för "det finlandssvenska". Den svenskspråkiga Helsingforspubliken vurmade för ett eget operahus med svenska föreställningar under språk-

striderna på 1870-talet (Broman-Kananen 2012, Paavolainen 2012: 126). Det hade dock varit omöjligt med skilda svensk- och finskspråkiga operahus på grund av det begränsade publikunderlaget och resursbristen och med tiden blev operan ett nationellt projekt. Man kan se detta som ett exempel på hur opera från början har haft funktionen att legitimera den statliga makten (Bereson 2002). Även i Finland har opera och övrig konstmusik uttryckt nationell tillhörighet och finskhet, medan operans roll i konstruktionen av en svensk identitet i Finland knappt har debatterats sedan Finland blev självständigt.

Att den svensktalande befolkningens andel är liten är en orsak till detta, men samtidigt är Finland känt internationellt för sitt ovanligt aktiva operafält. Från 1960-talet till 2000-talet producerade regionaloperorna cirka en opera per år också på förhållandevis små orter (Heiniö 1999: 18), och mellan 2000 och 2017 uruppfördes hela 350 inhemska operor (Hautsalo 2018). I Finland är antalet operauruppföranden per capita oerhört stort i internationell jämförelse, vilket antyder att det finns grogrund för en mer utbredd svenskspråkig operakultur som skulle kunna knyta an till konstruktionen av en svenskspråkig minoritetsidentitet.

Kulturforskaren Sven-Erik Klinkmann som analyserat konstruktionen av det svenska i Finland från bland annat populärmusikens synvinkel beskriver relationen mellan det finlands-svenska och frågan om kultur som komplex och splittrad (Klinkmann 2011: 227). Han menar att i botten av den svenska kulturen i Finland ligger, trots mångfald, ett gammalt system som föredrar det borgerliga och högkulturella, alltså ett kultursvenskt perspektiv framom ett bygdesvenskt (Klinkmann 2011: 227–228). Benämningarna kultursvenskhet och bygdesvenskhet härstammar från 1800-talets diskussioner om svenskans position och olika förhållningssätt till nationalism, där man inom det kultursvenska perspektivet betonade det rättsliga och kulturella arvet från Sverige medan det bygdesvenska perspektivet var förankrat i den svenskspråkiga allmogen (Thylin-Klaus 2012: 65–66). Frontfigurerna inom kultursvenskheten strävade efter att motarbeta den radikala finskhetsrörelsens nationalism och betonade den svenska kulturens roll som

en länk till den västliga, europeiska kulturtraditionen (Lindman 1983: 171–172). Inom svenskspråkigt musikdrama i Finland framstår då opera – en essentiellt europeisk konstform – som ett uttryck för kultursvenskhet, medan den bygdesvenska identiteten snarare kommit till uttryck i revy och musikal.

Tanken att göra opera på landsbygden på svenska utmanar tudelningen kultursvenskhet–bygdesvenskhet. Ann Sandelin, producent för *Madame Butterfly* på Postbackens sommarteater i Borgå 2008, beskriver publikens reaktioner med följande ord:

Alltså, jag skulle säga att från den här, citationstecken, ”vanliga Postbackenpubliken” – som också faktiskt kom! – så var det mera det att ”aj, det här är ganska roligt”, ”oj”. Så jo, det kom nog inte några negativa. Att ”varför gör ni något sådant här, hemskt allvarligt och högkulturellt och sådant”, nej, det kom inte. Vi hade noga försökt nedtona den här tröskeln på något sätt hela tiden. (FMI 497/42.)

Sandelin överraskades av att publiken, som annars vant sig vid komedier på Postbackens sommarteater, ”också faktiskt kom” på opera och dessutom inte dömde ut det som ”hemskt allvarligt och högkulturellt”. Hon beskriver också sin uppfattningen under produktions gång, att det existerar en tröskel som medvetet behöver ”tonas ner”. I och med denna ”nedtoning” har hon förhandlat om gränsen mellan det högkulturella och det folkliga utan att bryta den. Genom att föra opera till ”den vanliga Postbackenpubliken” förverkligar Sandelin tanken om kulturens demokratisering vilket samtidigt innebär att hon konstruerar opera i kontrast till det folkliga. På samma sätt som Linde problematiserar gränsen mellan opera och musikteater i Lovisa (ovan), kan Sandelins uppfattning om opera som förs till ”den vanliga publiken” placeras i den finska ”pålsmosseoperatraditionen” och synen på opera som hela folkets konst – dock så att det högkulturella behåller sin status (Heiniö 1999: 285–286).

Diskussionen om opera som högkultur i motsats till populär underhållning är på inget sätt ny när det gäller konstformens historia eller unik för den svenska kulturen i Finland. När opera som konstform uppstod var det viktigt för de första kompositörerna att definiera den som ett återupplivande av antikens scenkonst.

Musikforskaren Susan McClary påpekar att kompositörerna torde ha varit medvetna om att den så kallade nya konstformen baserade sig på samtida populärmusikpraxis men valde att konstruera "den humanistiska myten" för att "smickra de kultiverade patronernas lärdom" (McClary 1985: 155). På 1600- och 1700-talen blev opera den första och största kommersiella kulturattraktionen och lockade publik från alla samhällsklasser (Storey 2002: 33).

Det är först under 1800-talet som opera började uppfattas som högkultur. Kulturforskaren John Storey förklarar att denna utveckling fick sin början i New York i USA där samhällseliten använde tre strategier för att särskilja opera från populär vardagsunderhållning: de uppförde byggnader avsedda för operaframföranden, skapade beteendenormer för operabesök och fastställde normer för framförandena enligt vilka endast opera på främmande språk ansågs fylla kvalitetskriterierna (Storey 2002: 33–34). Medan uppfattningen om opera som elitistisk eller högkulturell har sitt ursprung i det amerikanska kulturlivet, blev nationalismen en central ideologi under samma tidsperiod i Europa. I nationalismens anda förvandlades de före detta hovoperorna till nationella operahus och opera som konstform började representera det nationella (Kotnik 2013).

Under senare delen av 1900-talet och början av 2000-talet har operans elitistiska prägel diskuterats flitigt. Från och med 1990-talet har olika typer av introduktionsböcker om opera utkommit, vilket kan tolkas som ett försök att göra opera som konstform mera tillgänglig utan att operans status som högkultur går förlorad (Storey 2002). Motsvarande strävanden i dag konkretiseras i frågor gällande den digitala tekniken som möjliggör förstärkning och bearbetning av ljud och som operaaktörer måste ta ställning till. I synnerhet inom en heterogen minoritet som de svenskspråkiga i Finland skulle flera personer med hjälp av ljudförstärkning och -bearbetning kunna uttrycka sig genom opera, men frågan är huruvida operauttrycket kan göras tillgängligt utan att operans kulturella status äventyras. I grund och botten handlar tillämpning av digitalteknik om gränsdragningen mellan opera och andra folkligare former av musikteater som musikal, där ljudförstärkning är normen.

Av de intervjuade operaaktörerna lägger Maria Linde, Essi Luttinen, Ville Salonen och Riikka Sirén särskild vikt vid att diskutera gränsen mellan opera och andra typer av musikteater. De betonar att deras projekt kan ha influerats av musikteater i olika grad men ser det ändå som viktigt att behålla en tydlig gräns mellan opera och andra typer av musikteateruttryck. Maria Linde lyfter fram teknologi som en avgörande faktor som skiljer opera från övriga typer av musikteater:

Det var det som jag sa till Lovisakören som var med i operan, de är alla amatörsångare och var förskräckta över hur svårt det var och hur det skulle gå, "inte kan vi sjunga opera". Så jag sa att tänk när operan Carmen blev till, den gjordes i Frankrike på franska, det var ju den tidens musikteater men man hade ju inte förstärkare och grejer så sångarna måste ju sjunga för att höras över orkestern, de måste ju sjunga bel canto, operastil, för att få det att höras. Det är ju bara en sorts musikteater för mig. (FMI 497/43.)

Lindes syfte är att tona ner gränsen mellan opera och andra typer av musikteater, men samtidigt definierar hon opera som en genre med en specifik sångstil och utan förstärkning. I stället för att upphäva gränsen förhandlar hon om den och stöder sig på historiska argument när hon konstruerar konstformen historiskt som populär underhållning.

Ett annat sätt att motivera gränsdragningen mellan opera och andra typer av musikteater är att betona de medverkandes professionalitet som musiker och musikens roll som central i produktionen. Riikka Sirén, producent och sångare i den tvåspråkiga produktionen *Båtoperan Fendrar* som uppfördes i Åbolands skärgård sommaren 2015, berättar:

[J]a jag räknar det nog som musikteater. Men sedan å andra sidan är vi operasångare, [...] utpräglade, även om han har gjort mycket musikalerna men nog är han operasångare ändå. [...] Och där var nog det att man nog inte kan framföra det utan den där musiken. Att musiken var en väsentlig del av det och allt sen ändå kom tillbaka till musiken. I det avseendet tänker jag ändå att det är opera. (FMI 497/41.)

Gränsen mellan opera och musikteater är inte självklar för Sirén, men i slutändan är det ändå viktigt för henne att definiera produktionen som opera och inte upplösa gränsen mellan opera och musikteater. För henne och de andra medverkande i operan är det enligt Sirén viktigt att identifiera sig själva som operasångare – om de upplöser gränsen mellan opera och musikteater sätts denna identifikation och dess kulturella mening på spel. Motsvarande tankegång finns hos Essi Luttinen, konstnärlig chef för Ooppera Skaala:

Men det är också att den där *opera* kan också vara väldigt ... vissa folkgrupper kan sky det ordet helt totalt. Där finns just den där svårigheten: hur skulle vi kunna nå de personer som, om de kunde övervinna den där fördomen, kunde komma på opera och märka att hej, de tyckte ju om det här? Det är dels – dels. För å andra sidan vill vi ju att vi är operaartister, allihopa. Vår utgångspunkt är att vi inte vill göra nåt annat, och opera är vad vi kan göra, låt vara att vi sen har vår egen vision om hur man enligt oss borde göra det. Inte vill vi då börja låtsas som nåt annat än ett operasällskap. (FMI 497/47.)

Medan *Båtoperan Fendrarna*, producerad av Sirén, hade som avsikt att vara ”rolig och intressant och lätt” i opera buffa-stil (FMI 497/41), har operasällskapet Ooppera Skaala enligt Luttinen som mission att ”söka nya uttrycksformer för opera och den vägen lyfta fram vår egen vision av åt vilket håll man kunde utveckla operakonsten för att den skall följa sin tid, i stället för att vara något ganska dammig och främmande för dagens åhörare” (FMI 497/47). Med andra ord försöker både Sirén och Luttinen tona ned skillnaden mellan opera och musikteater, men den ena gör det genom att konstruera opera som opera buffa, den andra genom att experimentera och ha som konstnärlig ambition att förnya och modernisera operakonsten.

Skiljelinjen mellan kultursvenskhet och bygdesvenskhet blir tydlig när man betraktar operor som sätts upp på svenska. Genom att välja svenska som scenspråk tar producenterna medvetet avstånd från uppfattningen om opera som svåruppfattat – ett av de drag som blivit centralt för konstruktionen av opera som elitens

konstform (Levine 1988) – vilket tjänar deras syfte att presentera opera för vanliga människor. Ann Sandelin, producent för *Madame Butterfly*, berättar att det från början var centralt att operan skulle göras på svenska:

[D]et här med opera på svenska. [...] Det är inte heller hemskt allmänt för att komma med. Det var nog en poäng hela tiden. [...] Och sedan med tanke på Östnyland över huvud taget. Att introducera något sådant här, måste man försöka göra det åtminstone så lätt som möjligt att närma sig. Att det inte ska skrämma. Att herre jess, opera. För det kan ju göra det! Vissa. Eller sådana som är vana vid att komma på komedier på sommaren till Postbacken. (FMI 497/42.)

För Sandelin är valet av scenspråk kopplat till ambitionen att göra opera så att den är lätt att närma sig. Samtidigt uppger hon att det kändes ”hemskt galet” att uppföra opera på svenska (FMI 497/42), vilket antyder att hon är medveten om uppfattningen om opera som svårtillgänglig. Sandelin upplever sig bryta normen när hon vill att svenskspråkiga i bygderna ska få ta del av opera på sitt modersmål.

En motsatt åsikt gällande opera på svenska framförs av Emilie Gardberg, operaproducent i Åbo 2006–2017. Enligt henne förstärker opera på originalspråket den svenska kulturen i Finland: ”För det är en kulturgärning [...], jag vill inte att man ska översätta *La Bohème* eller sådana till svenska, jag vill inte höra dem på svenska men jag vill gärna höra dem så att jag tänker att det här stärker vår allmänbildning och vårt kulturutbud, jag kan läsa det här på svenska och jag kan få den här tjänsten på svenska.” (FMI 497/44.) I motsats till Sandelin upplever Gardberg att opera på originalspråket ger ett mervärde för den svenskspråkiga minoritetskulturen. I enlighet med tesen om kulturens demokratisering efterlyser Gardberg tillgång till värdefulla kulturella verk för den svenskspråkiga befolkningen. Dock förutsätter idén om kulturell demokratisering att det som befolkningen demokratiskt får tillgång till har definierats som värdefullt av någon (Evrard 1997), det vill säga: det finns en auktoritet vars smakbedömning är mer betydelsefull än befolkningens, en smakbedömning som definierar det

högkulturella i kontrast till det folkliga. Opera på originalspråket kan med andra ord ses representera det kultursvenska perspektivet.

Tekniska hjälpmedel kan emellertid användas till att överbrygga uppfattningen om opera som svårtillgänglig utan att dess högkulturella position utmanas. Att texta en opera på originalspråk till svenska, vilket Gardberg har låtit göra (FMI 497/44), är ett sätt att behålla det främmande språkets kulturella status i fråga om uppförandep Praxis, men samtidigt göra uppförandet mera tillgängligt och förstärka kopplingen till den svenska kulturen. Gardberg berättar också att hon har behövt motivera valet att framföra operor på originalspråk för de svenskspråkiga finansierarna (FMI 497/44).

Operans roll som en representant för den svenska kulturen i Finland försvåras av dess högkulturella status som lyfter fram klyftan mellan kultursvenskhet och bygdesvenskhet. Medan flera operaaktörer kritiserar uppfattningen om opera som högkultur fortsätter de ändå att ställa opera i kontrast till det folkliga, till exempel för att förverkliga en tanke om demokratisering eller försvara sin professionella identitet som operasångare. Tekniska hjälpmedel, som möjliggör textning av opera på främmande språk, kan bidra till att förstärka kopplingen mellan opera och den svenska kulturen i Finland, men gränsen mellan det kultursvenska och det bygdesvenska perspektivet suddas inte ut.

Tekniska lösningar möter traditionella normer

Om den svenskspråkiga befolkningens möjligheter till självuttryck via opera begränsas av uppfattningen om opera som representant för kultursvenskhet, utgör ekonomiska frågor en annan begränsande faktor. Tekniska lösningar kan emellertid göra det lättare ekonomiskt att skapa opera för mindre publik och på mindre orter. Enligt en del forskare har den digitala tekniken gjort det lättare för vem som helst att skapa och sprida sin musik och därmed uttrycka sin identitet (se bland andra Lessig 2008). För att opera som en form av självuttryck bland svenskspråkiga i Finland ska bli mera utbredd behövs tekniska lösningar som omförhandlar operans kulturella status och gör det ekonomiskt möjligt för flera personer att skapa opera.

I enlighet med ekonomerna Baumols och Bowens (1966) berömda dilemma kan man dock konstatera att det krävs lika stor personal för att producera en operaföreställning i dag som för över hundra år sedan, samtidigt som personalkostnaderna hela tiden ökar. Med andra ord går det inte att effektivera operaföreställningar på samma sätt som man effektiviserat produktionen inom andra industrier. För en operaföreställning krävs både konstnärliga, tekniska och administrativa personalresurser, och medan en del tekniska eller administrativa uppgifter kan utföras effektivare med hjälp av tekniska verktyg, förblir de konstnärliga personalkostnaderna höga. Tekniken i dag borde emellertid göra det möjligt att spara också här, och därmed öka möjligheterna för en minoritet att skapa opera, men tekniska lösningar möter ofta motstånd på operafältet.

Ekonomiska realiteter tvingar den som vill skapa opera att välja mellan att använda färdiginspelade partier för att uppföra verk som kräver stor orkester eller kör, eller att gå mot ett mera kammar-musikaliskt ideal. Användning av färdiginspelat material försvåras av att det upplevs som oäkta, komplicerat och osäkert, vilket framgår av följande citat av Ville Salonen, konstnärlig chef för Opera BOX:

Det skulle kräva en jättebra teknik för att det funkade vattentätt och så. Det skulle vara trevligare om man hade riktiga människor där som sjöng, men ibland är man så illa tvungen. (FMI 497/45.)

Salonen förklarar att man i Opera BOX produktioner emellanåt valt att använda färdiginspelade partier för körsatser men ser detta som ett nödtvång. Ekonomiska realiteter ligger även bakom operasällskapet Ooppera Skaalas beslut att ersätta orkestern med elektroniskt producerad musik (FMI 497/47). Ooppera Skaala har rentav gjort det till en konstnärlig målsättning att göra operakonsten tillgänglig med hjälp av elektronisk musik. Detta är samtidigt ett sätt att profilera sig på operafältet – Ooppera Skaalas användning av digitalteknik i sina musikaliska produktioner är unik. Operasällskapets konstnärliga chef Essi Luttinen medger att hon gärna skulle framföra opera med levande orkester eftersom den levande orkestern på ett sätt är ”helt oersättlig, och är det alltså, obestrid-

ligt – men då man helt enkelt inte har råd” (FMI 497/47). Luttinen motiverar valet att ändå använda elektroniskt framställd musik dels med den konstnärliga ambitionen att modernisera operakonsten, dels med de effekter som hon anser att framförandet då får: ”Vi får liksom klangen av stor opera, vi får det där stora dundret som opera ju på ett sätt handlar om, opera kräver att man har de där stora känslorna, att man har den där stora orkestrationen” (FMI 497/47). Luttinens argumentation för digitalteknik bygger alltså på en paradox: Ooppera Skaala använder elektroniskt framställd musik för att förnya opera men vill samtidigt göra opera som opera traditionellt görs. Konflikten mellan strävan till förnyelse med hjälp av digitalteknik och operakonstens normer leder till att Ooppera Skaala emellanåt har kritiserats för att deras produktioner inte längre kan räknas som opera och att Luttinen allt tydligare måste försvara sin definition av opera (FMI 497/47).

Paradoxalt nog förutsätter operans kvalitetskrav att digitaltekniken, om den används, är av mycket hög kvalitet för att man till exempel ska undgå diskrepanser i tid – det ska med Salonens ord fungera ”vattentätt”. Detta i sin tur gör att kostnaderna blir höga vilket begränsar möjligheterna att skapa opera med hjälp av teknik. Ironiskt nog är det den tekniska utvecklingen som har lett till höga förväntningar på musikalisk kvalitet i en opera. Enligt musikforskaren Emanuele Senici har utvecklingen lett till att opera i dag uppfattas primärt som en musikform, det som klingar. Han förklarar att i takt med att opera har blivit mera tillgänglig i form av ljudupptagningar – från radio till skivor och digital distribution, den ena mera ”hi-fi” än den andra – har begreppet opera kommit att betyda musiken i ett operaverk (Senici 2020). Därför bör musiken i ett operaverk presenteras i en så autentisk form som möjligt. Risken är att färdigt inspelade partier leder till asynkronisering och därmed en förändring i det som klingar, det vill säga själva operaverket.

Skillnader i attityderna till användning av teknologi tydliggör en gräns mellan amatörer och professionella musiker. En allmän uppfattning är att en professionell operasångares röst skall höras oberoende av akustik och plats, även utomhus, vilket framkommer till exempel i en kommentar av Ros-Mari Djupsund, producent för

operan *MagnusMaria*: ”Jag sa att om de är utbildade operasångare så ska de nog minsann klara av att sjunga i den där salen, det måste bara ordnas på det sättet” (FMI 497/39). Däremot berättar producenten Olaf Eklund att man i operan *Henrik och Häxhammaren*, som framfördes av en amatörkör, ansåg att ljudteknik var nödvändig för att ljudbilden skulle bli så bra och balanserad som möjligt och därmed fylla de medverkandes förväntningar på hur opera ska låta (FMI 497/40: 1 & 2). För att opera ska kunna bli mera utbredd som en form av självuttryck borde man antingen sänka kvalitetskraven eller öka möjligheten att använda digitala tekniker som gör att även amatörer kan fylla kvalitetskriterierna. Frågan kvarstår ändå om vad som räknas som opera; *Henrik och Häxhammaren* kallades officiellt folkopera – inte opera.

Eftersom användning av färdiga inspelningar i liveföreställningar utgör ett hot mot operabegreppet väljer många aktörer att göra opera i mindre skala och med mindre ensemble. Man motiverar beslutet med kammarmusikaliska ideal och scenkonstens presens här och nu i kontakten mellan aktör och publik. Det kammarmusikaliska utgör ett estetisk ideal, vilket också framhålls av Ros-Mari Djupsund, producent för operan *MagnusMaria*: ”I mitt tycke satt den så perfekt, och det var kanske just det att det var det här kammarmusikaliska sättet att jobba” (FMI 497/39). Viktigt för alla aktörer är att betona musikernas, och i synnerhet instrumental-musikernas, professionalitet som något man inte tullar på ens under ekonomiskt kärva omständigheter. Även här är det tydligt att det musikaliska i ett operaverk är centralt för konstruktionen av opera. Ann Sandelin, producent för *Madame Butterfly* 2008, berättar:

De var hemskt professionella killar som skötte det här. Och alla som skötte, var med om att sköta musiken liksom. Både de här transportörerna, pianostämmaren som kom varje dag och så vidare. Den måste ju stämmas varje dag på grund av att den stod där ute. [...] Och pianisterna självfallet. (FMI 497/42.)

Även i en produktion av ”fickopera”, som *Madame Butterfly* på Postbackens sommar-teater i Borgå kallades, där omständigheterna enligt Sandelin var ”vansinnigt primitiva”, ifrågasattes det inte att

musiken spelas på en flygel som dagligen stäms – tvärtom förklarar Sandelin att ”någon Yamaha som man kunde hyra så kom inte, absolut inte på frågan” (FMI 497/42).

Man kan även säga att den tekniska utvecklingen har förstärkt uppfattningen om scenkonst som något som sker här och nu. I en studie om tids- och rumsaspekterna i livevideor av opera understryker Emanuele Senici att filmatiserad opera ska accepteras på sina egna villkor, och inte jämföras med en liveföreställning (Senici 2010: 66, 78). Uppfattningen om liveföreställningens överlägsenhet i förhållande till en medierad föreställning härrör från filosofen Walter Benjamin, som i sin berömda essä från 1930-talet lyfte fram en autenticitetsideologi enligt vilken en liveföreställning erbjuder en psykologiskt och emotionellt autentisk upplevelse, en ”aura” som försvinner när konstverket återges (Benjamin 1999: 215). Av detta följer att en medierad föreställning är underordnad en liveföreställning och endast fungerar som en otillfredsställande ersättning. Eftersom denna autenticitetsideologi är rådande i dagens operavärld begränsar den tillämpningen av de möjligheter som inspelningsteknik kunde erbjuda (Senici 2010: 66; 78). Liveföreställningens autenticitet har diskuterats grundligt av Philip Auslander som påpekar att det som skiljer liveföreställningen och den medierade föreställningen från varandra inte är deras inre egenskaper utan deras positioner inom kulturekonomin (Auslander 2008: 56).

Benjamins autenticitetsdiskurs utmanas i någon grad av digitalt distribuerade operaföreställningar. Både Senici (2010) och Steichen (2011) påpekar dock att det kan ligga i operahusens ekonomiska intressen att bevara uppfattningen om den medierade föreställningen som underordnad en liveföreställning: att se på opera på bio eller via nätet ersätter inte liveupplevelsen som konstrueras som genuin och värdefull. Lilli Paasikivi bekräftar tanken: liveföreställningar är alltid Nationaloperans högsta prioritet – även om de digitala sändningarna har mycket flera tittare:

Vår produkt är en *live performance*, det är det. Hittills har det varit det. En streaming är ju alltid på något sätt [...] en *edited version*. Vi vill att folk ska komma hit och se på ett liveframträdande, men sedan

kan det ju vara att vi gör någon produktion helt och hållet för digital publik, det är naturligtvis inte uteslutet. Och ju mera det blir *devices* och förmodligen i framtiden *virtual reality* eller något sådant så vill jag definitivt vara öppen för sådana möjligheter också. Om man nu tänker på Met-föreställningarna på bio eller möjligheter hemma, alla slags hemteatrar i var och ens vardagsrum och så vidare, så det är någonting som vi måste undersöka. Men det är en kollektiv upplevelse att titta på opera och det är det viktigaste och mest värdefulla. Artister vill också kommunicera direkt med publiken som sitter i salen. Så jag tror inte att man nödvändigtvis kan ersätta det, någonsin. (FMI 497/46.)

Eftersom tillämpning av tekniska lösningar i musiken i en opera är mot normen, måste de aktörer som väljer att använda sådan i högre grad lyfta fram tekniken som en central del av sitt konstnärliga nyskapande, som Ooppera Skaala gör. Detta blir då ett sätt att skilja sig från mängden eller visa att operakonsten följer med sin tid. Samtidigt uppger Essi Luttinen på Ooppera Skaala att det är en svår balansgång att förnya operakonsten och få det hela att gå runt ekonomiskt – det senare förutsätter att man sätter upp en standardrepertoar. Hon beklagar sig över att efterfrågan på marginella produktioner är så liten i Finland (FMI 497/47). Det är lätt att inse att den svenskspråkiga befolkningens ringa storlek gör det ännu svårare att producera experimentella operaprojekt.

I operan *Eerik XIV* som uppfördes i Åbo 2011 tillämpades nya digitaltekniska lösningar för både ljudåtergivning och scenografi i ovanligt stor utsträckning. Operan var en höjdpunkt under stadens år som Europas kulturhuvudstad och invigde det nya kulturcentret Logomo där hela akustiken byggdes upp digitalt, samtidigt som digital teknik också användes i form av projiceringar som filmades live under operaföreställningen. Operans producent Emilie Gardberg berättar att det gick mycket energi åt att jobba bort diskrepansen i tid och att de tekniska lösningarna blev mycket dyra eftersom de måste vara tillräckligt bra. Men att tillämpa digitalteknik var ”jättetrendigt” och ”i ropet”, mycket tack vare HD-sändningarna från Metropolitan (FMI 497/44).

Det är anmärkningsvärt att dessa två experiment med nyskapande tekniska lösningar på det svenska operafältet i Finland

– operan *Edith Södergran – Vierge moderne* av Ooppera Skaala (2017–2018) och operan *Eerik XIV* (2011) – har gjorts av professionella aktörer. Även teknik är underordnad kvalitetsdiskursen inom opera och bör därmed förverkligas på en sådan nivå som inte inverkar på kvaliteten på det som klingar. I praktiken är det således endast Nationaloperan som har resurser att utforska användningen av tekniska lösningar på ett bredare plan. Detta ser Lilli Paasikivi också som ett viktigt uppdrag (FMI 497/46). År 2019 lanserade Nationaloperan projektet Opera Beyond med syftet att ”upptäcka, bryta gränser och skapa extraordinära immersiva upplevelser” (Opera Beyond 2020). Hösten 2020 utmynnade projektet i urpremiär av verket *Laila*, som på Nationaloperans webbsidor beskrevs som ett ”interaktivt verk” eller en ”immersiv installation”, inte opera:

Esa-Pekka Salonens, Paula Vesalas, Tuomas Norvios och Ekho Collectives nya interaktiva verk för Nationaloperan gallrar bort alla traditionella roller, i och med att både musiken och visualiseringen lever och förvandlas i växelverkan. I *Laila* är du inte publik, du deltar i att skapa verklighet. *Laila* är en unik upplevelse, olik varje gång. (Nationaloperan och -baletten 2020.)

Produktionen av *Laila* påverkades dock kraftigt av covid-19-pandemin och de restriktioner som gällde för anordnande av kultur- och konstevenemang med publik. Verket betecknas inte heller i medierna som opera. *Hufvudstadsbladet* beskriver *Laila* som ”inte nödvändigtvis en djärv risktagning med höga odds, men tveklöst den mest okonventionella föreställning som jag bevistat i operakolossen” (Kvist 2020), medan *Helsingin Sanomat* benämner *Laila* som ett ”immersivt audiovisuellt verk” (Tiikkaja 2020).

Inom den sociokulturella sfären handlar experimentella operaprojekt inte endast om ekonomiska möjligheter till högklassiga tekniska lösningar utan också om rätten att förnya konstformen. Musikforskaren Jelena Novak anser att operaprojekt där teknik tillämpas i stor utsträckning bryter operans traditionella form i en så pass hög grad att de behöver en egen benämning: postopera (Novak 2015). Om användningen av tekniska lösningar upplöser

definitionen av genren, uppstår frågan om representanter för en minoritetskultur har rätten att omdefiniera en hel konstform – i synnerhet opera som i Finland avnjuter en speciell nationell status.

Samtidigt ter det sig klart att de svenskspråkiga amatöraktörerna inte är intresserade av att förnya operakonsten och tänja operabegreppets gränser. För dem är det viktigt att göra uttryckligen opera ”helt så som opera ska vara” (FMI 497/43) – det vill säga bevara operakonsten precis som den är. Detta antyder att opera i den traditionella formen har en viktig kulturell betydelse och att de svenskspråkiga amatöraktörerna upplever sig ta del av något värdefullt när de sätter upp opera. Paradoxalt nog konstrueras opera som högkultur om och om igen i de folkliga produktionerna.

Sammanfattning

Som konstaterats i detta kapitel har digitaliseringen gjort opera mer tillgänglig för den svenska befolkningen i Finland, gjort det lättare att engagera den svenskspråkiga publiken och underlättat produktioner av svensk opera i Finland. Alla dessa affordanser efterföljs emellertid av ett ”men”. Digitaltekniken har gjort opera mer tillgänglig *men* konkurrensen har ökat, vilket innebär att fördelarna för en liten minoritet inte nödvändigtvis överväger. Interaktiva plattformar och sociala medier lockar till att diversifiera, utöka och fördjupa publikunderlaget och dess engagemang – *men* i praktiken visar materialet att dessa försök återskapar tidigare normer, drunknar i mängden och misslyckas i att skapa gemenskap inom den svenska operakulturen. Tekniska lösningar erbjuder möjligheter för flera att skapa opera, *men* samtidigt konstrueras opera som ett högkulturellt, högkvalitativt kulturuttryck vilket ställer en del aktörer och produktioner utanför genren. Med andra ord: uppfattningen om opera som högkulturell består.

Man kan ändå fråga sig varför opera i den traditionella och oföränderliga formen inte kan upplevas ha en starkare koppling till den svenska kulturen i Finland. En förklaring kan finnas i den svenska befolkningens heterogenitet. En intressant jämförelse är Mikko Heiniös studie i hur pälsmösseoperorna under 1970- och 1980-talen blev nationella identitetssymboler och hur finskhet

konstruerades i diskussionerna om dessa operor. En förutsättning för att pälsmösseoperorna kunde bli nationella identitetssymboler var enligt Heiniö att de gav en möjligheten att känna igen sig i operornas miljöer, handlingar och i synnerhet karaktärer (Heiniö 1999: 284). Den svenska identiteten i Finland, som den konstrueras i kulturella uttryck, bygger i sin tur snarare på en splittring mellan kultursvenskhet och bygdesvenskhet än en förenad finlandssvensk identitet. Inom denna tudelade finlandssvenska identitet förblir opera ett uttryck för det högkulturella och associeras till kultursvenskhet, med kopplingar till europeisk kultur och bildning. Försöker man inom svensk opera i Finland motarbeta denna konstruktion, till exempel med den nya teknikens möjligheter, riskerar man att övergå till populär- eller folkkulturella former av musikdrama såsom musikal eller revy.

Så länge en kultur upplevs befinna sig i en hotad minoritetsposition (se till exempel Lönnqvist 2001a: 446) behöver den stöd av kulturella markörer som står för kvalitet och värde. Operans kulturella mening ligger i att ge prestige åt den svenska kulturen i Finland och lyfta den till en position bland andra civiliserade västerländska kulturer, och därför behöver föreställningen om opera som högkultur vidmakthållas. Tillämpning av digital teknologi i operans uttryck sätter denna kulturella mening på spel. För den svenska operakulturen i Finland har digitaliseringen inneburit en omförhandling av gränsen mellan opera och populär- eller folkkulturella former av musikdrama på ett sätt som möjliggör att gränsen bibehålls. Den tekniska utvecklingen gör denna omförhandling till en pågående process.

6. ENSAMVARGEN QRUU – DELTAGANDE OCH TILLHÖRIGHET I EN HIPHOP-GEMENSKAP

RAPMUSIKEN UPPSTOD på 1970-talet i New York och växte snabbt under påföljande decennier till ett globalt fenomen. Samtidigt har den och hiphopkulturen överlag blivit forum för underhandling av identitet och utanförskap. En central faktor i utvecklingen har varit digitaliseringen (se t.ex. Forman 2002: 282). I Finland fick rapmusik en stark nätnärvaro i början av 2000-talet på egna diskussionsforum och på nättjänster där musiker kan ladda upp sin musik (se t.ex. Ramstedt 2019b: 294; Salavuo & Häkkinen 2005: 121). Man kan anta att hiphopintresserade i Finland dessutom använt sig av digitala plattformar för att följa med hiphopkulturen i Sverige, som ofta beskrivs som förebild i Finlands hiphophistoria (se t.ex. Sykäri m.fl. 2019).

För enskilda individer erbjöd internet nya möjligheter att ta till sig och dela med sig av tidigare svårspredd musik, men också att ingå i en större gemenskap. Längre kunde de svenskspråkiga som bodde längs Finlands västkust följa med populärkulturens trender via Sveriges medier, men internet gjorde det möjligt för alla att inte bara ha tillgång till musikutbudet i Sverige utan också skapa personliga kontakter med likasinnade och ta del av interaktionen kring musiken. I det här kapitlet studerar vi hur digitaliseringen har påverkat svenskspråkiga hiphopintresserade personers möjligheter att ingå i en svenskspråkig gemenskap genom att se närmare på den svenskspråkiga finländska rapartisten Johan ”Qruu” ”Ensamvarg” Kvarnström. Kvarnström har i hiphop-sammanhang använt sig av benämningen ”Ensamvarg” för att beskriva sin känsla av utanförskap som finlandssvensk rapartist. Det här började redan när han som tonåring i slutet av 1990-talet upplevde att han var ”den enda som bor i Karis skogar, läser svenska hiphopmagasinet King Size och samlar på skivor” (Kvarnström 2009). Känslan av utanförskap fortsatte som en följd av hans personliga poetiska stil och positionering i förhållande till den

rikssvenska hiphopscenen, som han hittade med hjälp av en klasskamrats googlande. Kvarnström började skriva raptexter 1999 och via internet erbjöds han en möjlighet att publicera dem, först på det svenska hiphopforumet svenskunderjord.com och därefter på Whoa.nu, där han nådde popularitet och kunde kommunicera med likasinnade (Kvarnström 2009). Den här verksamheten skedde huvudsakligen i skriven form, inte som framförd musik, vilket förmodligen ökade språkets betydelse i kommunikationen. Kvarnströms egentliga karriär som uppträdande rapartist började senare då han vann en mikrofon i en raptexttävling på Whoa och därefter gav ut flera skivor under artistnamnet Qruu (Kvarnström 2009, se även t.ex. Katter 2009, Knopman 2010, Sandell 2011 och 2013, Strandberg 2017).

Syftet med kapitlet är att studera hur digitaltekniken gjort det lättare att både sprida och lyssna på musik, men också ingå i en gemenskap som skapas kring musiken. Med hjälp av Johan Kvarnströms aktivitet på hiphopforumet Whoa.nu studerar vi hur digitaliseringen har påverkat svenskspråkiga hiphopintresserade finländares möjligheter att ta del av och ingå i genren på svenska, samtidigt som vi också analyserar vilka möjligheter och begränsningar att påverka de nya strukturerna innebär. Det här inbegriper frågor om vilka affordanser som utgör basen och ramverket för möjligheterna och vilken agens individen kan ha samt vilka slags tillhörigheter som realiserar genom verksamheten. Det valda perspektivet inbegriper motsatsförhållanden, som spänningen mellan utanförskap och tillhörighet, eller mellan kompromisslöst självuttryck och prestationer som ses som framgångsrika på plattformen. Hur spänningarna underhandlas och realiserar i olika former varierar, men de ramar ändå in en stor del av verksamheten.

Analysen bygger på tre fokusområden. Inledningsvis studeras plattformen Whoa och dess affordanser. Här läggs fokus på plattformen som en digital struktur och hur forumets grundstrukturer påverkar möjligheterna till deltagande eller upplevelsen av deltagande. Efter det flyttas tyngdpunkten till analyser av Kvarnströms raptexter med fokus på hur han som svenskspråkig rapartist i Finland positionerar sig i den svenska hiphopgemenskapen på Whoa.

Slutligen granskas olika sätt att förverkliga gemenskap på plattformen. Det omfattar analyser av de reaktioner och kommentarer, inklusive kritik, som Kvarnström fått på forumet.

Whoa – deltagande och struktur

Whoas utveckling kan ses som ett uttryck för så kallad deltagarstyrd kultur (*participatory culture*) (Jenkins m.fl. 2005), som kännetecknas bland annat av en relativt låg tröskel för konstnärligt skapande och distribution av innehåll, informellt mentorskap, tro på den egna verksamhetens meningsfullhet och social samhörighetskänsla bland användarna. I de mest optimistiska visionerna av musiklivets framtid beskrivs ett sådant deltagande som en kulmination av mänsklig solidaritet och en motkraft mot det moderna samhällets individualism. Medie- och musikforskaren David Hesmondhalgh (2013: 88–97) har dock kritiserat den här typen av teorier om musikaliskt deltagande eftersom de enligt honom förbiser modernitetens komplexitet och skapar en idealiserad bild av något slags förlorad primitiv socialitet.

I ett bredare perspektiv kan man också säga att begreppet deltagande lätt förenklas i de optimistiska visionerna. Enligt antropologen Christopher Kelty (2016) anknyter begreppet deltagande i själva verket till en rad laddade och högst politiserade föreställningar om till exempel demokratisering och engagemang. Deltagandet inbegriper också en känsla av att uppleva sig vara en del av något (Kelty 2017: 88), vilket kommer fram i engelskans *participation* som på svenska kan betyda både deltagande och delaktighet. Det är också skäl att notera att deltagandet inte upplevs likadant i alla sammanhang. Ibland är deltagandet en så uppslukande kollektiv erfarenhet att det inte är meningsfullt att göra en skillnad mellan deltagaren och helheten. I andra sammanhang handlar det om att utföra mindre, i sig själv kanske triviala eller till och med meningslösa och besvärliga uppgifter för att uppleva känslan att man bidrar till ett större syfte. För att uppleva deltagande i den här bemärkelsen räcker det inte att man har möjlighet att uttrycka sig, utan man bör även uppleva att man har blivit hörd (Kelty 2019: 18). Utgående från de här resonemangen förstår vi deltagande inte

endast som samverkan med andra människor och teknologier utan även som en upplevelse av att vara del av något på ett sätt som inbegriper ett bemötande och en möjlighet att påverka.

Hur deltagandet utformas i praktiken är en fråga som hänger samman med hur de tekniska affordanserna utvecklas och realiseras. I Whoas fall utgör internetforumet ett ramverk som genom sin diskursiva organisering av diskussionerna skapar hierarkier med därtill sammanhängande möjligheter och begränsningar. I vår analys har vi utgått från lingvisten och hiphopforskaren Jannis Androutsopoulos (2009, även 2006) kategorisering av hiphoppens tre diskursiva sfärer, som korrelerar med graden av makt och möjligheter att påverka kulturen. Den första sfären utgörs av artisternas konstnärliga uttryck, eller "primära texter" för att använda kultur- och medieforskaren John Fiskes (1987) terminologi, såsom inspelningar, uppträdanden och musikvideor. Skaparna i den första sfären är mest delaktiga i kulturen i och med att man inte kan göra en skillnad mellan deras roll som deltagare i hiphopkulturen och kulturen själv (jfr Kely 2019). De påverkar både medierna och lyssnarna och visar riktningen för musiken. Den andra sfären består av "sekundära texter" (Fiske 1987), det vill säga medietexter som beskriver, värderar eller marknadsför de primära texterna. Här kan deltagandet ses som makten att påverka publikens åsikter om kulturen samt möjligheten att påverka vilka texter som tillhör den första sfären. Den tredje sfären utgörs av publikens nivå och innehåller texter som på något sätt uttrycker en tillhörighet i hiphopkulturen. Möjligheten att kunna påverka kulturen i högre grad på denna nivå är begränsad, men man kan uppleva att man deltar i kulturen genom interaktion med olika slags innehåll och övriga anhängare av kulturen.

I sin analys betonar Androutsopoulos (2009: 46) att de tre sfärerna flyter in i varandra i hiphop. Det sker som en följd av att kulturen är förankrad i lokala aktiviteter i en urban gatukultur och som ett resultat av de senaste årtiondenas medieutveckling som främjat amatörproduktioner. Androutsopoulos ger flera exempel på hur gränserna till vissa delar suddas ut, men frågan är hur omfattande förvandling det egentligen handlar om. Digitaliseringen har

sänkt tröskeln för skapande och raptexterna kräver mindre musik- och rösttekniska resurser, men i vilken mån kan utvecklingen förklaras med hiphoppens koppling till gatukultur? Populärmusikforskaren Keith Negus (1999: 84–103) har till exempel kritiserat beskrivningar av hiphop som en praktik och estetik som på något sätt befinner sig på "gatan", utanför de samtida musikindustrierna, för att vara rasifierande. När det gäller Whoa är det också skäl att fråga sig om det faktum att alla tre textsfärer är placerade bredvid varandra på samma sida verkligen betyder att de är jämställda, eller om det i själva verket ändå skapas gränsdragningar mellan dem genom webbsidans struktur.

Whoas utveckling är på många sätt beskrivande för hur struktureringen av sfärerna över tid påverkar förhållandet mellan dem. Webbforumet grundades år 2000 under namnet Backlash.nu och var ursprungligen en enkel elektronisk anslagstavla i textform utan visuella element eller igenkännbar grafisk profil. Whoa skapades som ett examensprojekt med syftet att sammanföra likasinnade människor så att de skulle kunna dela sitt gemensamma intresse och lära sig av varandra (Thorgersen 2020: 4). Alla diskussioner på forumet fördes under en och samma rubrik vilket uppenbarligen fyllde behoven av samverkan. Det fanns inte heller klara strukturer eller regler för deltagande och tonen i vissa kommentarer kunde tidvis vara nedsättande och förolämpande.

Då antalet användare ökade uppstod ett behov av att organisera webbsidan effektivare. År 2004 infördes en struktur där diskussionerna grupperades i teman med ytterligare förgreningar under vilka användarna skapade diskussionstrådar om specifika ämnen. Samtidigt upprättades ett regelverk för att styra deltagarnas aktiviteter och flera moderatorer anlätades för att övervaka diskussionerna. Den här strukturen bibehölls, trots en del uppdateringar, tills aktiviteten upphörde i slutet av 2013 (Thorgersen 2020: 5).

Strukturen på Whoas ingångssida tyder på flera gränsdragningar mellan de olika sfärerna, vilket också kan ses som en återspeglning av hur maktförhållanden och möjligheterna till deltagande har organiserats. Fokus ligger uppenbart på det redaktionella innehållet, det vill säga den "andra sfären" (Androutsopoulos

2009), som tar upp mest utrymme på webbsidan, med tydliga bilder för varje enskilt inlägg. Det här är speciellt intressant i och med att forumet ursprungligen skapades endast för användargenererat innehåll och de redaktionella strukturerna introducerades först 2006–2007 (Thorgersen 2020). Man kan se utvecklingen som ett uttryck för hur Whoa efter tillväxten och den svenska rapmusikens ökade popularitet småningom tydligare åtog sig rollen av traditionell medieaktör. Överst på sidan finns länkar till musikinnehåll, både hela album ("Netplays") och enskilda låtar ("Aktuell mp3") som ges ut i Whoas regi, samt länkar till andra skivor och låtar som redaktionen betraktat som värdefulla för den svenska hiphopgemenskapen ("Skivsläpp 2013"). Slutligen, i en kolumn till vänster under rubriken "Forumet" ser man den "tredje sfären", det vill säga interaktionen användarna emellan, och de teman som diskussionerna är indelade i.

Med tanke på användarnas möjligheter att agera eller skapa innehåll inom kulturen är Forumens indelning i "Vår Hiphop" och "Svensk Hiphop" intressant. Indelningen antyder att den förstnämnda kategorin innehåller skapelser av forumets medlemmar, men eftersom det finns en annan kategori för "Svensk Hiphop" framstår det som om medlemmarnas alster inte formellt betraktas som en del av den etablerade svenska hiphoprepertoaren. Forummedlemmarna deltar alltså inte i hiphopkulturen som skapare av dess primära produkter utan genom att reagera på och diskutera den här primära sfären. I forumets regler fastslås att skillnaden mellan "Vår Hiphop" och "Svensk Hiphop" bygger på en tanke om graden av professionalitet, där forumets aktiva medlemmar ställs i kontrast till de mer professionella aktörerna. Regelverket skapades som en av åtgärderna för att undvika potentiellt "kaos" (Thorgersen 2020: 5) och varje enskilt delforum har detaljerade bestämmelser om vem som får skapa inlägg och hurudant innehåll som tillåts samt hur interaktionen på forumet ska se ut. I reglerna för delkategorin "Audio & Video" under "Svensk Hiphop" fastslås till exempel att forumet "är till för att samla musiken från de lite mer stora/kända/etablerade på den svenska hiphopscenen!" och därefter följer en utförlig beskrivning av hur man definierar de här skaparna:

Det är inte kvalitén på musiken som bestämmer vilka trådar som syns i detta forum eller inte. Detta då folk helt enkelt har olika smak och det skulle bli för svårt att enas om vad som är bra och dåligt. Istället väljer vi att dra gränsen utifrån hur etablerad/uppmärksam/känd en artist är.

För att räknas till en av de mer etablerade/uppmärksammade/kända artisterna måste denne ha blivit uppmärksam i minst två olika media vid minst två olika tillfällen. Först och främst utgår vi ifrån de stora hiphopaktörerna: Whoa (dvs vår startsida) Kingsizemagazine.se, djsilenceblog.blogspot.com, Ametistazordegan.com, Klubbkoll.se, Duvetinte.se, En kärleksattack på svensk hiphop, P3 hiphop, P3 soul m.fl, men även större svensk press såsom kvällspress, tv och lokaltidningar. Andra faktorer som vi väger in i beslutet är t.ex. om artisten släppt ett album på ett bolag eller inte och om artisten gästade eller ingår i samma konstellation/grupp som en annan mer känd/etablerad/stor artist.

För att bilda oss en så rättvis uppfattning som möjligt försöker vi dessutom att googla runt efter träffar på artisten namn. Resulterar en sådan sökning mest i träffar från sidor som t.ex. artistens myspace, artistens hemsida, forum, små bloggar osv. så räknar vi inte artisten som en av de mer etablerade/kända/uppmärksammade på den svenska hiphopscenen.

De artister som inte tillhör de mer etablerade/uppmärksammade/kända hänvisas till forumet vår hiphop audio & video, oavsett om de alltså gör bra musik eller inte. Tanken är att om en artist faktiskt gör bra musik så kommer han/hon/de förr eller senare att börja uppmärksammas för den, och då kan han/hon/de börja posta sina trådar i svensk hiphop. (Whoa 2011a.)

För att en produktion ska bli erkänd som en del av kulturens primära texter bör dess position alltså legitimeras av ett etablerat medium, vilket i själva verket innebär att Whoa följer musikindustrins normala förfaringssätt. En annan möjlighet är att en artist blir erkänd genom samarbete med etablerade artister. Det här kan sägas återspegla förväntningen att enskilda rappare ska ingå i en grupp, ofta från samma ort. Medlemmarna i den här typen av "possen" (Negus 1999) gästar regelbundet varandras produktioner och uppträdanden. Den här typen av strukturer beskrivs ofta som en central organiserande princip för musikskapandet, jämförbar med band inom rockmusik.

I reglerna nämns även att rättvisa ska uppnås med hjälp av sökmotorer, som då manifesterar en artists grad av popularitet. Det här kan ses som ett exempel på hur man i allt högre grad, utan att problematisera, anlitar digitala sökverktyg och algoritmisk teknik för att undvika mänskligt ansvar och mänsklig felbarhet eftersom man upplever att resultatet blir mera pålitligt som en följd av teknikens logiska, opartiska och neutrala beskaffenhet (se t.ex. Gillespie 2016, Hillis m.fl. 2013, Zimmer 2010). Det man då ofta frånsär är att tekniken har sina begränsningar, den anpassas efter sökaren och utformas av olika ekonomiska faktorer. Det här betyder också att sökresultaten anpassas på basis av vilken region användaren befinner sig i (Google 2020), vilket leder till att Finlands svenskspråkiga medier inte har någon större vikt i processen. Man kan med andra ord fråga sig i vilken mån artister som Kvarnström, som verkar utanför de etablerade kretsarna i Sverige och jobbar individuellt, har möjlighet att uppnå den primära sfären och bli betraktad som en del av svensk hiphop. Det här är något Kvarnström själv behandlar i sina texter på forumet.

Ensamvargen – utanförskap, tårar och hiphoppoesi

Utgående från optimistiska teorier om deltagarstyrd kultur och digitaliseringens demokratiserande inverkan kan man se Whoa som ett exempel på ett virtuellt rum som överskrider tidigare gränser mellan producent och konsument eller centrum och periferi, och sammansmälter hiphoppens diskursiva sfärer. Det är dock uppenbart att upplevelsen av deltagande påverkas av forumets struktur och därtill sammankopplade kulturella, geografiska och socioekonomiska faktorer. Mot bakgrunden av Whoas strukturering av deltagandet är det intressant att se hur Kvarnström som en svenskspråkig rapartist från Finland förhandlat sin position på hiphopforumet. Genom sina texter uttrycker han tidvis både en delaktighet och en upplevelse av utanförskap i förhållande till såväl Whoa som hiphop överlag.

Kvarnström använder sig i många av sina texter av beteckningen "Ensamvarg" för att beskriva hur han upplever sin ställning i gemenskapen. I en text som han namngett "Kulturambassadören" upprepas till exempel följande text som en refräng efter varje vers:

Som en ensamvarg, och ensam är svag
Det är nånting som fattas vareviga dag
Nu letar jag svar, översvämmas av frågor

Vägen känns lång när man kämpar med plågor

(Whoa 2010a.)

Karakteriseringen ensamvarg kan anses uttrycka ett utanförskap som bygger både på personliga livsupplevelser och den känsla som uppstår när man är en av de få svenskspråkiga rapartisterna i Finland och i någon mån utomstående i den svenska hiphop-gemenskapen.

Den här hållningen inbegriper också en konstnärlig dimension och positionering i spänningsfältet mellan alternativa autenticitetsideal å ena sidan och musik som anses vara kommersiell å andra sidan (för diskussion om motsättningarna i rap, se t.ex. Bower 2011, Rantakallio 2019, Rose 2008, Šentevska 2017). När Kvarnström nämner amerikanska influenser i sina texter rör det sig om till exempel "Dead prez" (Whoa 2006), "Vinnie Paz" och "Ill Bill" (Whoa 2011b), som alla är kända för sina samhällliga och politiska texter, medan han däremot nämner att han "mår illa" efter att ha läst en recension av den populära rapparen Kanye West (Whoa 2011b) Kvarnströms position som en av få svenskspråkiga rapartister i Finland innebär begränsad ekonomisk framgångspotential. Men detta är således inte enbart en svaghet utan också en ställning som naturligt sammanfaller med värderingar inom hiphoppens alternativa kretsar.

Samma motsatsförhållande och positionering återspeglas också i Kvarnströms sätt att behandla populära finskspråkiga rapartister i sina texter. Han nämner till exempel inte den möjligtvis kändaste rapparen Cheek vid namn, utan hänvisar till honom som "Mr. Sämst-i-landet" (Whoa 2010b). Först efter att han blir tillfrågad av en annan användare vem detta syftar på avslöjar Kvarnström att det är fråga om Cheek, som här alltså får stå som en representant för den kommersiella rapmusiken och en popmusikrelaterad framställning som Kvarnström distanserar sig från.

Referenser till svenska artister placeras inte i samma spänningsfält mellan det alternativa och kommersiella, utan fungerar mera som ett bekräftande av att Kvarnström inte är en nykomling eller främling när det gäller den svenska hiphoptraditionen:

Jag lärde av Looptroop att lagens arm är lång
Och Fattaru fick mig vilja riva Babylon

(Whoa 2010a.)

Försöker bemästra hela rap-konceptet
Går in med hela själen fastän hjärtat räcker
Har koll på svensk hip-hop från Cap till Petter

(Whoa 2009c.)

Kvarnström signalerar på flera ställen en kännedom om och tillhörighet till den svenska hiphoptraditionen. Han har även i andra sammanhang ofta sagt att det framför allt var svensk rap som väckte hans intresse för genren (Kvarnström 2009; Strandberg 2017; Vegas sommarprat 2019). Samtidigt är det uppenbart att han även upplever sig vara annorlunda än de andra användarna på plattformen. Kvarnströms inlägg på Whoa avslutas till exempel ofta med signaturen "Hälsningar från Finland" (t.ex. Whoa 2005a, Whoa 2005b, Whoa 2005c), med vilket han markerar sin position som en utomstående eller gäst på forumet. Det här betyder inte att han entydigt skulle uppleva sig vara utanför hela gemenskapen eller den svenska hiphoppen. Man kan snarare se det som ett uttryck för en komplex, tidvis även ambivalent ställning i förhållande till Whoa och dess gemenskap.

I texterna beskriver Kvarnström tydligt en delaktighet i förhållande till Whoa samtidigt som han ofta uttrycker en upplevelse av utanförskap i och med att han är en av de få artisterna som rappar på svenska i Finland. I en text förmedlar Kvarnström sin frustration över avsaknaden av en livskraftig lokal "scen" i sin omedelbara omgivning i Finland:

Scenen är väl död eller åtminstone så medvetlös
Att man kan undra vad fan det är den lever för
Ska vakna till liv när jag skapar musik ...
Så fans unik att den saknar publik.
Chiiiiill ... kanske en del av det jag lever för
Men långt ifrån mitt levebröd så fortsatt vara medvetlös
Här nedanför ytan är nog hungern den samma
Skrev ner versen på direkten så det kunde besannas
På micken i Finland, men rappar på svenska
Till och med då ingen jävlen fattar nån svenska!
Snacka om ensam, men tackar för känslan
Av vemodighet för den ger fler ord till er
Levererar allt mer, det smyger bars ur käften
Ingen känner riktigt till den här trojanska hästen
Och just när ni vet ordet av sprider jag en eld i stan
Ingen har nån aning, alla jävlar undrar vem det var ...

(Whoa 2009a.)

I texten vänder sig Kvarnström direkt till användarna av plattformen med ordet ”ni” och skapar på så sätt en direkt kontakt med sina läsare. Med ironi tackar han sin potentiella publik i Finland som inte förstår eller uppskattar språket och vänder minoritetsställningen till en fördel genom att inspireras av sin ensamhet. Ord som ”död” eller ”medvetlös” kan ses som beskrivande för hur Kvarnström uppfattar den svenskspråkiga hiphopgemenskapen i Finland; det finns inte riktigt någon verksamhet att ens tala om. Men han använder också ordet ”scen” och nämner en drivkraft ”nedanför ytan”, vilket tyder på att svenskspråkig rap i Finland kanske inte är allmänt känd, men ändå existerar som en slags undergroundverksamhet. Den här upplevelsen av alternativitet kan således ses representera äkthet i hiphopkulturen.

Genom att hänvisa till sig själv som en ”trojansk häst” markerar Kvarnström en särställning som kan tolkas på olika sätt. Man kan se det så att han är en förtäckt deltagare från Finland i Sveriges hiphopkretsar eller att han är en representant för den svenska hiphopkulturen i Finland. Det senare är något han även tar upp i en annan text där han kallar sig ”den svenska hip-hoppens ambasadör” (Whoa 2010a). Som analysen av Whoas regelverk visade,

stöder forumets strukturer etablerade artister som redan tillhör en gemenskap eller en specifik gruppering av artister. Att distansera sig från den här konventionen signalerar ett medvetet ställningstagande mot normerna och forumets regelverk, fastän Kvarnström också uttrycker ett deltagande i och genom forumet i den svenska hiphopscenen.

Utanförskapet och upplevelsen av ensamhet kan också ses som en mångskiftande bakgrundsfaktor och inspirationskälla. Kvarnström konstaterar att ensamheten ”ger fler ord till er, levererar allt mer” och blir ett sätt att skilja sig från andra på forumet. Ensamheten kan även vara en abstrakt existentiell hållning då han till exempel ”översvämmas av frågor” och ”letar [...] svar” (Whoa 2010a). Känslan har också ofta konkreta kopplingar till Kvarnströms personliga liv. En frekvent förekommande manifestation av ensamhet gäller hans uppväxt som enda barnet till en ensamstående mamma: ”Hela mitt liv har byggts upp av min mamma” (Whoa 2012b). Ensamstående moderskap har traditionellt behandlats mycket i amerikanska raptexter och Kvarnströms positiva beskrivning av ämnet kan ses som ett sätt att förankra sig i hiphoptraditionen. Överlag ingår det i texterna många referenser till familjeförhållanden och ärliga skildringar ur hans privata liv. Allvaret och sorgen kommuniceras ofta genom hänvisningar till tårar, vilket också står för en äkta upplevelse i hiphopkulturen. Den här typen av ärliga skildringar av den privata verkligheten har varit ett av rapmusikens mest centrala värden och något som fortfarande förväntas av artister (se t.ex. Rose 2008). Medan personliga erfarenheter i en amerikansk kontext kopplats framför allt till svårigheter skapade av strukturella problem relaterade till fattigdom, klass och ras, har äkta erfarenheter för finländska artister snarare handlat om upplevda svårigheter på ett mera individuellt plan (se Westinen & Rantakallio 2019: 130).

Kvarnströms smeknamn ”Ensamvargen” kan tolkas stå för de här privata erfarenheterna, men det kan även uppfattas som en positionering som svenskspråkig finländare. Han hänvisar sällan direkt till det svenska i Finland, men det finns två modernistiska konstnärer som han nämner i sina texter. Den ena är bildkonstnären

Helene Schjerfbeck, och han liknar sitt eget skrivande med hennes penseldrag: ”spetsa örönen som Batmandräkten / När min penna målar som Schjerfbecks pensel” (Whoa 2009c). Den andra är poeten och tonsättaren Elmer Diktonius, vars verk och framför allt tidiga produktion kännetecknas av radikalism. Diktonius var känd för sina vänstersympatier och det är också i denna anda som Diktonius refereras till i Kvarnströms lyrik:

Jag är mina tankars slav, en idiot utan manual,
min egen spökskrivare, radikal, Diktonius jaguar
Jag kom, jag såg och var synlig så jag anammades.
Jag tänkte, skrev och såg nu tydligt hur jag behandlades
Annorlunda!

(Whoa 2005d.)

Kvarnström har ett socialt engagemang, som med åren har utvecklats till en politisk karriär inom Finlands socialdemokratiska parti (och under 2010-talet till att han blev riksdagsledamot). I sin text hänvisar Kvarnström till Diktonius kända dikt ”Jaguaren”, som med sin rovdjursliknelse tydligt anspelar på upplevelsen av att vara ensamvarg. Referensen till Diktonius kan även tolkas som en distansering från en normativ svenskhet i Finland (Klinkmann 2017). Bland alla referenser till hiphopkulturen verkar det här vara ett sätt att söka en förankring och motsvarighet i det svenska i Finland. Diktonius, som en radikal, kosmopolitisk och oppositionell poet, tonsättare och musikkritiker, blir något han kan använda för att koppla hiphoppens erfarenhet av utanförskap till en svensk-språkig kontext i Finland.

Hänvisningen till Diktonius innebär också att Kvarnström knyter an sina egna raptexter till en modernistisk poetisk tradition, som ofta beskrivs som central i den finlandssvenska litteraturens historia. I själva verket började Kvarnström skriva sina texter utan att tänka på huruvida de kunde framföras som rap. Han beskriver själv sin stil som ”blandning mellan poesi och raptexter” (Kvarnström 2009). I princip var texterna enligt Kvarnström poesi, men i en form som hade influerats av raptexter med till exempel långa vokalrim och assonanser.

Ett återkommande tema i diskussionerna och kritiken kring Kvarnströms texter är spänningen mellan å ena sidan raplyrik, med idéer, form och uttryck främst från amerikansk hiphop, och å andra sidan poesi. I Whoas kontext upplevs texterna emellanåt vara experimentella, eller ”udda” (Whoa 2005a), som en skribent kommenterar dem. Kvarnströms benämning ”Ensamvarg” innefattar således en känsla av att vara annorlunda både i fråga om kulturell bakgrund och estetiska ideal.

Påverkan, språk och deltagande

Kvarnströms poetiska raptexter, författade ur såväl ett delaktigt som ett utomstående perspektiv, placeras inom Whoa under något som strukturellt representerar den tredje sfären. Ändå blir de primära texter som en följd av interaktionen kring dem. De har också väckt diskussion och lett till sekundära texter av andra forumdeltagares kommentarer, beskrivningar och värderingar. Med tanke på Whoas struktur är det intressant att studera i vilken mån gränserna mellan de här sfärerna och den tredje sfären, som utgörs av publiknivån, överskrids eller omformas. Man kan utgå från att forumet och dess struktur skapar vissa affordanser som påverkar Kvarnströms agens och hans deltagande och eventuella inverkan på forumet.

För en svenskspråkig finländare utgör internetforum som Whoa en omvälvande möjlighet att i realtid ingå i en svensk musikgemenskap. Möjligheten att samverka med andra medlemmar och sprida sina egna alster utgör ett deltagande, men den centrala frågan ur en demokratiseringssynpunkt är i vilken mån enskilda deltagares produktioner är jämställda och vilka möjligheter enskilda deltagare har att delta i centrala beslutsprocesser. Whoas struktur är, som redan konstaterats, trots allt hierarkisk på ett sätt som kan begränsa deltagarnas möjligheter att påverka forumet eller den svenska hiphopkulturen. Samtidigt har de här användarnas produktioner och sociala interaktion ändå ett visst inflytande inom gemenskapen.

Det är intressant att notera hur Kvarnström blir mest delaktig i gemenskapen då han tydligast antar rollen som ”ensamvarg”, det vill säga talar om utanförskap och sin privata upplevelsesfär. Det är de här texterna som kommenteras mest och som han får mest beröm för.

Högt upp!

Och sjuk propps till dig som vågar va så personlig. (Whoa 2012a.)

Det är så jävla personligt och bra, helt underbart. Lycka till (Whoa 2012a.)

det har [här] var bland det absolut fetaste jag har last [läst], sa [så] personligt och vackert skrivet. Hoppas allt gar [går] bra man, i really do! (Whoa 2009a.)

Kommentarerna antyder att hans texter innebär att han blir ”hörd” (Kelty 2019: 18) och uppskattad av andra användare på Whoa. Upplevelsen av att stå utanför något är det som gör Kvarnström delaktig i något större. Genom en personlig positionering och berättelser som bygger på egna erfarenheter skapar han en text som upplevs som äkta. Utöver att Kvarnström blir hörd i gemenskapen påverkar hans texter även andra:

Underbar läsning! Du är och förblir en inspirationskälla vad gäller lyricism. UPP! (Whoa 2005c.)

Jag måste verkligen uppa den här texten. Känner den så himla mycket och ger mig otrolig inspiration. Ingen annan på den här sidan är mer inspirerande för mig. (Whoa 2009b.)

I ovanstående kommentarer beröms Kvarnströms texter, men skribenterna försöker även skapa mera uppmärksamhet kring texterna med hjälp av så kallade ”upp”. På Whoa placeras inläggen med de nyaste kommentarerna högst upp på forumet där de noteras bäst än inlägg som inte väckt några reaktioner och fallit lägre ner på den i övrigt kronologiskt organiserade listan. Det har lett till att användarna ”uppar” inlägg genom att kommentera dem och få dem att stiga högre på diskussionslistan. Sådana interaktioner är exempel på hur forumskribenterna kan uppleva att de bidrar till ett större syfte och deltar i Whoas gemenskap. Makten att ta beslut ligger alltså inte hos en enskild individ, utan distribueras till flera användare som gemensamt skapar mer uppmärksamhet för inlägget.

Ett exempel på Kvarnströms inflytande är ett fall där en deltagare publicerade en text som följer samma struktur och format som en raptext Kvarnström hade publicerat på forumet tidigare. Överst i inlägget nämns Kvarnströms influens: ”Fick inspiration och idé från crew’s [Qruus] text ’65/100’” (Whoa 2009c). Den här typen av aktiviteter bekräftar Androutsopoulos (2009) tanke att det är svårt att dra klara skiljelinjer mellan hiphoppens olika diskursiva sfärer i en digital kontext. Whoas digitala strukturer skapar hierarkier när det gäller vem som har makt att bestämma över kulturen, men samtidigt blir de som inte innehar maktprivilegier också meningsfulla för gemenskapen och delaktiga i kulturen genom sin interaktion med sina gelikar.

Delforumet ”Vår hiphop” tjänar ett pedagogiskt syfte i och med att de oetablerade artisterna kan utveckla sitt artisterskap genom att presentera sina alster och ta del av kommentarer om dem (Thorgersen 2020). Kvarnström är dock inte intresserad av att ta emot förslag på revideringar utan anser att hans texter är färdiga som de är, vilket han också uppger i sina svarsinlägg:

Visserligen har jag svårt att verkligen ta åt mig kritik, det erkänner jag, men jag kan i alla fall låta mig tas ner på jorden!

(Jag vill ännu att texterna skall se ut exakt som de gör ...)
(Whoa 2005d.)

Kvarnströms förhållande till sina raptexter är förankrat i ett konstnärsideal som betonar den enskilda skaparens suveränitet över skapandet av verket, det vill säga av en slutgiltig ”primär” text. Det här skiljer sig markant från den typen av deltagande och kollektivitet som präglar den så kallade deltagarinriktade kulturen.

Bland de aspekter som kommenteras är Kvarnströms språk. Det händer att han antas ha finska som modersmål och hans goda kunskaper i svenska noteras: ”uppmärksamma denna man, han må vara från Finland men han kan bättre svenska än de flesta svenskar och hans texter är extrema” (Whoa 2008a). Ibland orsakar Kvarnströms svenska också missförstånd:

[Forumavändares kommentar:] 'Just gick jag stolt runt med Agnes i vagnen'?? Antar att du glömt lägga in ett nyss eller dylikt någonstans. [...]

[Kvarnströms svar:] Jag antar, pga vad du påpekar, att "just" är en finlandism för "nyss", varpå raden blir komplett för mig. (Whoa 2008a.)

[Forumavändares kommentar:] Detta var bra. Just 'utgångsläget/hur dom lever' skär sig som fan, bortsett från det så var allt tungt. [...]

[Kvarnströms svar:] Finlandssvenskt uttal, hehe ... tack. (Whoa 2008b.)

I det första exemplet blir Kvarnströms formulering svår att förstå som en följd av finlandismen "just". Hans svar på kommentaren tyder också på att han inte upplever något behov av att skriva om eller göra sina texter förståeliga för de svenskar som läser texterna på Whoa eftersom raden är "komplett" för honom. I det andra exemplet fungerar ett rim endast om det uttalas "finlandssvenskt", såsom Kvarnström konstaterar i sitt svar. Han låter också här förstå att han inte låter läsekretsen och gemenskapen i Sverige påverka hans skapande.

Även om Kvarnström inte är beredd att göra språkliga kompromisser för att tilltala läsarna i Sverige är han medveten om att hans språk är annorlunda. Upplevelsen av språkligt utanförskap införlivas även i Kvarnströms texter, som i följande exempel: "Min dialekt finns i ett gränsland så det låter väl fel" (Whoa 2009d). I det här fallet kan man tala om en ensamhet som inte består i att höra till de få svenskspråkiga rapartisterna i Finland utan explicit som en känsla av utanförskap i förhållande till gemenskapen i Sverige. Det är intressant att Kvarnström inte endast beskriver sin dialekt som annorlunda utan han skriver att det "låter väl fel". Det här kan också tolkas som en kommentar till uttalet på de inspelningar han gör med sina raptexter och sedan publicerar på Whoa och på skiva. På inspelningarna rappar Kvarnström inte på sin västnyländska dialekt eller med ett allmänt finlandssvenskt talspråksuttal. I stället är hans intonation starkt influerad av uttalsformer som förekommer

i Sverige och på svenska hiphoputgåvor. I intervjuer har Kvarnström tagit avstånd från det västnyländska uttalet (Sandell 2013) och man kan se det rikssvenska inflytandet som ett exempel på avsaknaden av svenskspråkiga förebilder i Finland. Samtidigt har Kvarnström dock märkt hur hans uttal upplevs vara annorlunda i både Finland och Sverige: ”Det är ju så att här [i Finland] tror folk att jag rappar på rikssvenska och i Sverige tycker dom att jag inte gör det, så det måste ju vara mitt emellan, det är ju inte nån viss typ av rikssvenska egentligen heller” (Kvarnström 2009). Hans språkliga ställning motsvarar med andra ord hans konstnärliga balansgång mellan ensamhet och allmän acceptans.

Sammanfattning

Johan Kvarnströms aktivitet på hiphopforumet Whoa är ett exempel på de möjligheter till ökade kontakter och ökad delaktighet som digitalisering har fört med sig. För svenskspråkiga musikintresserade i Finland har det blivit betydligt lättare att ta del av och ingå i gemenskaper som är förankrade i Sverige, liksom även mer avlägsna platser. Samtidigt är det uppenbart att det här inte nödvändigtvis betyder att den nya teknikens demokratiseringspotential automatiskt skulle förverkligas fullt ut enligt mera idealistiska visioner. Komplexiteten i förhållandet mellan affordanserna och individernas agens gör att deltagandet kan få olika former – det må vara fråga om tillgång, samverkan, bemötande, eller en känsla av att tillhöra och kunna påverka. Bland de faktorer som påverkar utgången utgör förhållandet mellan hiphoppens diskursiva sfärer ett centralt ramverk. Mot bakgrunden av tidigare forskning är det således intressant att fråga sig i vilken mån den primära texten, alltså artisternas konstnärliga uttryck, relateras till de sekundära medietexterna eller den tredje sfären, det vill säga publik- och tillhörighetsnivån.

Whoas digitala struktur påverkar gemenskapen och deltagandet genom hierarkier som påverkar användarnas möjligheter att delta på olika sätt. Plattformen började som en användargenererad anslagstavla, men genom att organisera innehållet med hjälp av regler och strukturer rangordnades musik och inlägg i vad som

uppfattades vara etablerad svensk rapmusik, interaktion med fans, mediediskurser och deltagarproduktioner. Även om de olika textsfärerna i princip står jämsides på webbsidan har det till exempel krävts legitimering av vedertagna medier eller koppling till redan etablerade artister för att en artist eller produktion ska upptas i den primära sfären. De här processerna har bidragit till att prioritera nätverken och medierna i Sverige, vilket kan sägas ha missgynnat en svenskspråkig artist från Finland.

Med tanke på Whoas struktur är det intressant att se hur Kvarnström har förhandlat sin position på hiphopforumet. Med hjälp av smeknamnet "Ensamvarg" har han positionerat sig som en alternativ rapartist både på forumet och i förhållande till hiphoppens kommersiella huvudfåra. Benämningen återspelar ett utanförskap som samtidigt utvecklas till en fungerande form av delaktighet. Genom att förklara sin avvikande kulturella bakgrund och estetiska ideal skapar sig Kvarnström en ställning som trovärdig artist med integritet. De personliga motgångarna och känslouttrycken motsvarar de förväntningar på äkthet som är vanliga inom hiphop och han profilerar sig som en poet som arbetar med hiphoppens uttryckssätt. I det här sammanhanget är det inte förvånande att han hänvisar till den finlandssvenska modernisten Elmer Diktonius, vars poesi utgör en estetisk och sociokulturell referensram för Kvarnströms poetiska raptexter.

Kvarnströms upplevelser av deltagande på Whoa är mångfasetterade: dels kan man säga att han påverkar gemenskapen med sina texter, dels påverkar gemenskapen hans tillhörighet som en svenskspråkig rapartist från Finland. Förhållandena mellan aktörerna är med andra ord inte starkt hierarkiska eller enkelriktade. Trots forumets pedagogiska syfte uppfattar Kvarnström inte sina alster som övningar utan som fulländade verk och beaktar inte ändringsförslag. Han balanserar även mellan olika former av svenska genom att hålla sig till finlandismer och framföra sina texter med en blandning av uttalsformer som förekommer i svensk rap och svenskt tal-språk i Finland, dock så att han undviker västnyländsk dialekt.

Digitaliseringen har förenklat olika former av samverkan mellan likasinnade personer med ett specifikt musikaliskt intresse. Det här

betyder ändå inte att möjligheterna till större uppmärksamhet och framgång har demokratiserats till den grad att hierarkiska strukturer helt skulle ha suddats ut och deltagandet skulle vara allomfattande och jämlikt. Digitala gemenskaper återskapar flera äldre musikindustriella strukturer och verksamhetslogiker som bygger på personliga nätverk och etablerade infrastrukturer. Det här motverkar flera av de kännetecken som förknippas med de optimistiska visionerna om deltagarstyrd kultur, som enkelt skapande och distribuerande av konstnärliga alster, informella praktiker och solidaritet. Samtidigt är det dock klart att skapande individer nu, liksom tidigare, ändå upplevt sig motiverade att underhandla sig en plats i de nya strukturerna. När Kvarnström valde att kommunicera via Whoa positionerade han sig i förhållande till sådana hållpunkter som var centrala för honom, som den hiphoptradition som han ville relatera till och den egna bakgrunden och identiteten som svenskspråkig finländare. Även om de här aspekterna innebar att hans utanförskap manifesterades i hans verksamhet och kommunikation fann han som "ensamvarg" sin egen väg, sin publik och erbjöd inspiration inom gemenskapen.

7. FRITIDSMUSICERANDETS ANALOGA OCH DIGITALA STIGAR

ENLIGT EN ALLMÄNT förekommande uppfattning sjunger alla finlandssvenskar i kör. Även om det endast är en minoritet av de svenskspråkiga som gör det har körsången ofta fått utgöra en metafor för ett fungerande kulturellt kollektiv. Kopplingen mellan körsång och annat fritidsmusicerande å ena sidan och finlandssvenskhet å den andra har sitt ursprung i den så kallade finlandssvenska samlingsrörelsen i slutet av 1800-talet, då den bildade klassen ville manifesteras språkgruppens särart och sammanhållning med hjälp av allmogens kultur (Lönnqvist 2001a). Man samlade in folklig musik och arrangerade om den för bland annat körer som tidigt profilerades språkligt (Brusila 2015a). Kopplingen mellan finlandssvenskhet och musik manifesterades även bland annat i sångfesterna, som från och med 1890-talet fick en språklig särprägel i föreningen Brage, som grundades 1906 för att vårda och främja finlandssvensk folkkultur, och i Finlands svenska sång och -musikförbund, som grundades 1929 som en takorganisation för den svenskspråkiga befolkningens amatörmusicerande. Målet var att värna om och sprida den svenska folkliga kulturen i Finland så att man kunde skapa, bibehålla och uttrycka en finlandssvensk identitet genom musik. Flera institutioner och praktiker som grundades kring sekelskiftet 1900 finns fortfarande kvar och ingår i det föreningsnätverk som fortsättningsvis anses utgöra en grundbult i den finlandssvenska identitetskonstruktionen (jfr Saaristo 2020).

Den koppling som finns mellan finlandssvenskhet och amatörmusicerande har dock inte alltid varit konfliktfri. Körsången kan visserligen kallas för ett slags identitetsskapande folkrörelse med tusentals aktiva sångare, men samtidigt har det också efterlysts kvalitativ utveckling, professionell kompetens och musikaliskt nyskapande på det finlandssvenska körfältet (t.ex. Kronqvist 2014: 6). Det här är ett exempel på att det finns en grundläggande spänning mellan å ena sidan verksamhetens sociala och identitetsbärande

målsättning och å andra sidan estetiska ideal som ofta härrör sig till högkulturella, professionella normer. Likaså har det också pågått en diskussion om vilken musik som kan anses vara folkets ”äkta” tradition (för t.ex. en diskussion om Otto Anderssons autenticitetstänkade, se Nyqvist 2007: 102–103). Det har naturligtvis alltid funnits ett omfattande intresse bland den svenskspråkiga befolkningen för sådana musikformer och influenser som inte i första hand förknippats med finlandssvenskhet.

Med tanke på att digitaliseringen inbegriper en demokratiserande potential att öka kulturella flöden och erbjuda nya uttrycksmedel, samtidigt som den kan upplevas innefatta ett hot mot äldre kulturformer och gemenskaper, är det intressant att fråga sig i vilken mån den påverkat den svenskspråkiga befolkningens fritidsmusicerande. Man kan tänka sig att en mindre befolkningsgrupp har bättre tillgång till musik och möjlighet att med hjälp av musik uppleva, skapa, omforma och uttrycka sin kulturella tillhörighet. De här positiva följderna kan dock överskuggas av att digitaliseringen också kan ställa nya krav och försvaga en känsla av sammanhållning. Mot den bakgrunden frågar vi oss i det här kapitlet i vilken mån och på vilket sätt fritidsmusicerandet bland svenskspråkiga finländare har förändrats och om kopplingen mellan musikskapande och finlandssvensk tillhörighet har förstärkts eller försvagats som en följd av digitaliseringen. En utgångspunkt är då att fråga sig till vilka delar det skett en förändring och varför affordanserna utformats på ett visst sätt. Vi har bland annat ställt följande frågor: Upplever svarspersonerna att villkoren för deras fritidsmusicerande har förändrats under de senaste årtiondena? Hur talar och skriver de svenskspråkiga fritidsmusikerna om sitt förhållande till musikteknik och hur förklarar de utvecklingen av förhållandet? Hurdan koppling mellan finlandssvensk tillhörighet och fritidsmusicerande går det att utläsa ur materialet?

I det här kapitlet läggs tonvikt på skapandet och utövandet av musik på fritiden. Det vedertagna uttrycket för den här typen av aktivitet är amatörmusicerande eller hobbymusicerande. Det är dock ett uttryck som inte nödvändigtvis är entydigt. Dels är det helt enkelt svårt att dra en klar gräns mellan amatör och proffs

inom musik, dels är begreppen "amatör" och "hobby" inte alltid populära bland personer som kan uppleva att deras kompetenser och engagemang förringas av de negativa associationer begreppen kan inbegripa. Vi har dock valt att följa forskningstraditionen och huvudsakligen använda oss av beteckningarna amatör- eller fritids-musicerande för att avgränsa den utforskade verksamheten från sådan som primärt är professionell.

För de inblandade är fritidsmusicerandet ofta väldigt viktigt och något man sysslar med av fri vilja på ett sätt man själv upplever som meningsfullt. Den personliga agensen är således av största vikt. Det här ska dock inte förstås som att samhälleliga och kulturella strukturer inte skulle spela någon roll för verksamheten. I vår forskning utgår vi från att samspelet och motsättningarna mellan individuell agens och samhälleliga och kulturella mönster utgör ett naturligt ramverk för forskning kring människors musikaktiviteter på fritiden. Förhållandet mellan individen och hens sociala samverkan är naturligtvis speciellt viktigt då man studerar kopplingarna mellan musicerande och etnisk tillhörighet. För att diskutera vilka faktorer som påverkar musikaktiviteterna har vi valt att tillämpa Ruth Finnegans begrepp "musikalisk stig" (*musical pathway*), som beskriver de rutter människor väljer eller leds in i via sin musikaliska verksamhet (Finnegan 1989: 305–306). Begreppet betonar de utstakade rutternas regelbundna men samtidigt också flexibla och processuella utformning.

Kartläggningen av de analoga och digitala musikaliska stigarna bland den svenskspråkiga befolkningen i Finland inleddes med en frågelista som riktade sig till personer som skapar eller utövar musik på fritiden. Frågelistan gav 41 svar, och materialet utökades med svar från projektets andra frågelistor eftersom svaren hade relevans för frågeställningarna i den här fallstudien. Det skrivna materialet fördjupades därefter med personliga temaintervjuer. Utöver frågelistor och intervjuer analyserades även skriftligt och audiovisuellt material för att utvidga perspektiven.

Kapitlet inleds med en genomgång av begreppet musikalisk stig och dess relevans för forskningens huvudteman samt en kritisk diskussion av tudelningen i amatörer och proffs. Därefter diskuteras

valet av musikalisk stig utgående från de musikaliska influenser, former av inläring och olika repertoarval som påverkar stigvalet. Digitaliseringens inflytande på individers musikaliska självuttryck och förmedling av musik redovisas med hjälp av exempel ur frågelist- och intervjuvaren, varpå ämnet behandlas med fokus på erfarenheter av körsång under coronapandemin. Slutligen sammanfattas kopplingarna mellan svenska identifikationer, teknik och fritidsmusicerandets olika former.

Musikaliska stigar i Svenskfinland

Sociala och etniska grupper beskrivs ofta med hänvisning till en musiktradition som anses manifesteras gruppens särart, sammanhållning och karaktär. I kultursociologiska sammanhang brukar man kartlägga den här typen av homologier (t.ex. Gans 1974; Bourdieu ([1979] 1984) för att tydliggöra och förklara kopplingarna mellan samhällsliga strukturer och kultur. De här infallsvinklarna har dock kritiserats för att bygga på förenklade förklaringsmodeller som egentligen inbegriper essentialistiska antaganden om befolkningsgruppers karaktär och hur dessa alltid och utan åtskillnad uttrycks genom kultur (se t.ex. Negus & Velázquez 2002: 135–136). Estetiska praktiker inrymmer trots allt en stor skala variationer och deras funktion kan i själva verket vara att uttrycka komplexa identitetsschatteringar snarare än manifesteras en social kategori.

Redan en första överblick över den svenskspråkiga befolkningens musikvanor ger vid handen att det rör sig om en mångfald praktiker av vilka en del är institutionellt förankrade och andra i högsta grad privata. Språkgruppens sociala sammansättning är brokig liksom dess kulturella beteende. Det är med andra ord svårt att utpeka någon entydig homologi mellan den svenskspråkiga befolkningen och exempelvis någon viss genre, stil eller smakpreferens. Även om det i offentligheten ofta presenteras tankar om att den svenskspråkiga befolkningen föredrar dur framom moll, sjunger i kör, gillar snapsvisor och sysslar med vissång, är det svårt att finna empiriska belägg för att den här typen av historiskt betingade uttalanden skulle beskriva samtliga svenskspråkiga personers musikaliska vardag (se t.ex. Djupsund 2019).

Med tanke på de svenskspråkiga fritidsmusikernas sociala och kulturella heterogenitet i fråga om till exempel social klass, utbildning, urban eller rural bakgrund är det svårt att i det här sammanhanget tillämpa begrepp och teorier som myntats för att beskriva mindre och enhetliga folkgrupper. Exempelvis *community* syftar traditionellt på en gemenskap som kunde beskrivas som ett stabilt och geografiskt sammanhållet närsamhälle vars medlemmar sysslar med samma slags musik, vilket skiljer sig markant från moderna, lösare sammansättningar (jfr Shelemay 2011). Studier av kulturella gemenskaper i större samhällen har å sin sida ofta betonat sociala faktorer som inte nödvändigtvis är relevanta i samband med den svenskspråkiga befolkningen i Finland. I den engelska så kallade Birminghamskolans tradition har man till exempel intresserat sig för subkulturer som uppfattats som homologa reflektioner av en huvudsakligen klassbetingad upplevelse av tillhörighet (t.ex. Hebdige 1979). Subkulturens karaktär av en social motströmning med en enhetlig livsstil och en uniform kulturell stil är svår att applicera på heterogena sammansättningar som den finlandssvenska etniciteten.

Frågelistsvaren visar att flera svarspersoner spontant anser att finlandssvenskheten kan vara en delförklaring till att deras musicerande utformats på ett visst sätt, men att till exempel frågor om genre och därtill sammanhängande socialiseringsprocesser ändå kan vara mycket viktigare än språklig eller samhällelig tillhörighet. Det är med andra ord motiverat att se upp för allt för rigida klassifikationer som utgår från en homolog korrespondens mellan identifikation och musikande. Musikintresset utformas ofta av flera samverkande faktorer. Individer påverkas ofta omedvetet av samhällliga och kulturella strukturer. Vare sig de vill det eller inte tvingas de ofta positionera sig och sitt musikande i förhållande till exempelvis frågor om etnicitet, men en homolog koppling behöver inte vara total eller oundviklig, den kan snarare indikera en större sannolikhet för vissa musikaliska val än för andra (Middleton 1990: 9–10). De sociala tillhörigheterna och avståndstagandena återspeglas i och förverkligas ofta uttryckligen genom kultur. I den bemärkelsen är också finlandssvenskheten ett exempel på en

imaginär gemenskap (Anderson 1991) som konstruerats med hjälp av symboler (Cohen 2001 [1985]), däribland även genom musikverksamhet.

För att nyansera bilden av förhållandet mellan musikpraktiker och samhällsliga strukturer har vi valt att använda oss av folkloristen Ruth Finnegan (1989) begrepp *stig* (*pathway*). Finnegan lanserade det för att beskriva amatörmusicerandet i den engelska staden Milton Keynes. Redan i initialfasen av projektet märkte Finnegan att fritidsmusicerandet samtidigt inbegriper både en brokig mångfald och olika återkommande, grundläggande mönster. Enligt Finnegan inbegriper begrepp som *community* en tanke om stabilitet och totalitet som inte nödvändigtvis motsvarar verksamhetens karaktär i en urban miljö. Den här typen av fritidsaktiviteter utgör inte slutna utan snarare överlappande världar med flexibla gränser, som kan sträcka sig långt utöver ett närsamhälle eller en snävare gemenskap. I praktiken väljer amatörmusikerna att beträda olika stigar som strukturerar människors aktiviteter i mångfalden. Det är fråga om invanda mönster och regelbundna rutiner som de aktivt involverade känner till och upprätthåller, men som utomstående ofta inte ens lägger märke till. Vissa stigar är breda och bekanta medan andra är smalare och mera individuella. Stigarna överlappar och korsar varandra och människor lämnar dem och återvänder till dem under sitt musikaliskt aktiva liv. Framför allt i amatörmusikers liv är de musikaliska stigarna endast några av alla stigar i en människas liv och musiken är endast ett sätt för människan att finna sin väg i det moderna urbana livet.

Finnegans forskning har varit inflytelserik men har också rönt kritik både för att den ansetts negligera samhällsliga strukturer (Hesmondhalgh 2013: 121) och åsidosätta individen (Amit-Talai 1994: 188) samt för att den endast beskriver fenomenets komplexitet utan att förklara dess egentliga sammansättning (Slobin 1993: 40–41). Även om Finnegan tar avstånd från enkla homologier eller individcentrerade modeller understryker hon att det finns olika begränsningar och möjligheter, som genus, ålder och social förankring, som får en individ att dras till eller stötas bort från vissa stigar, eller som påverkar det sätt på vilket individen beträder stigen

(t.ex. Finnegan 1989: 316–317). Det är relationen mellan fastare strukturer och föränderliga processer som fått forskare att tillämpa Finnegans begrepp stig i sin forskning (t.ex. Cohen 1993; Basegmez 2005). Ur det här perspektivet lämpar sig begreppet för att tydliggöra de rutter individer och kollektiv kontinuerligt skapar sig inom musik, identitet och livsstilar.

Finnegans specifika intresse för en urban miljö motiverade henne att skapa en modell som belyser hur individers liv inte nödvändigtvis inskränker sig till en och samma plats med en klart avgränsad människogrupp. Den här strävan att kartlägga det urbana musikkulturens socialt föränderliga miljöer som saknar entydig geografisk förankring gör begreppet stig speciellt intressant i samband med studier kring digitaliseringens inverkan på amatörmusicerandet. Den svenskspråkiga befolkningen i Finland har inte bara i social bemärkelse alltid varit väldigt heterogen, utan också geografiskt spridd med förankring i varierande miljöer. Ändå har den konstruerats som en gemenskap, samlad bland annat under det geografiska begreppet "Svenskfinland". Den sociala samhörighetskänslan och den geografiska distansen förekommer fortsättningsvis simultant och utgående från tidigare forskning kan man tänka sig att digitaliseringen och inte minst internet har ökat möjligheterna att påverka såväl tillhörigheten som avståndet.

Av svaren framgår att det är vanligt att man inte upplever någon koppling mellan det egna musicerandet och finlandssvenskhet eller Svenskfinland. Det verkar med andra ord vid en första anblick som om de musikaliska stigarna skulle vara åtskilda från svenskheten. Det kan vara fråga om att man helt enkelt uppger att man "lyssnar till och spelar väldigt lite finlandssvensk musik" (man, f. 1965, Jakobstad, FMI 499/9), eller betonar att språkliga aspekter överlag inte har någon nämnvärd betydelse eftersom "instrumental musik är global och kan på intet sätt bindas till en etnisk grupp" (man, f. 1958, Egentliga Finland, FMI 499/10). Av mera detaljerade beskrivningar framgår dock ofta att också personer som tar avstånd från kategoriseringar som "finlandssvensk" ändå kan markera tydliga gränser mellan till exempel finlandssvenskt, finskt och rikssvenskt:

Jag brukar inte tänka på musik som finlandssvensk, svensk, engelsk osv. Jag tycker att typen av musik och budskapet den berättar säger mera om min musikidentitet än att kompositören var t.ex. finlandssvensk. Jag sjunger en del på svenska i mina sånglektioner och annars för att det är mitt modersmål, men det är både finlandssvenskt och svenskt och jag brukar inte göra så starka distinktioner mellan dem. Tidigare härmade jag något slags sverigesvenska när jag sjöng svensk pop, men nu sjunger jag alltid på finlandssvenska, också om originalet är sverigesvenskt. [...] Finska är också ett språk jag har en ganska stark känslomässig relation till, så troligtvis sjunger jag väl helt okej också på finska. (Kvinna, f. 1991, Åbo/Esbo, FMI 499/17.)

Trots att modersmålet inte styr musikverksamheten kan gränserna mellan det svenska i Finland och Sverige eller mellan svenskan och finskan i Finland upplevas relevant. Inte oväntat förknippas finlandssvenskhet i samband med musik ofta med sångspråk och uttal samt tonsättarens eller textförfattarens kulturella bakgrund. Reflektionerna kring ämnet utvidgas dock ofta till associationer som visar på barndomens och skoltidens betydelse, eller hur vissa genrer – såsom folkmusik, dansbandsmusik, visor, snapsvisor och körsång – förknippas med finlandssvenskhet.

Flera svarare nämner också de institutioner som har som sin explicita uppgift att upprätthålla eller stöda finlandssvensk musik, som blåsorkestrar och körer inom svenska sång- och musikförbund, och körer som är knutna till exempelvis svenska utbildningsenheter. Förmodligen som en följd av frågelistans sociokulturella spridning är det ofta studentkörer man associerar med finlandssvenskhet, eller som en äldre körsångare med bakgrund i Åbo Akademis manskör Brahe Djäknar (BD) uttrycker saken: "Brahe Djäknar är ju det mest finlandssvenska man kan tänka sig." (Man, f. 1950, Karleby, FMI 497/11.) Körstigen beskrivs ofta då personer berättar om hur musiken har blivit en viktig hobby, och i vissa fall kan det vara fråga om en tradition som anammats redan i barndomshemmet: "Mina föräldrar träffades i en kör, som baby låg jag på en filt vid mammas fötter under körövningen, som barn och ung har jag sjungit i olika körer och som vuxen är en kväll i veckan fortsättningsvis ägnad åt kören." (Kvinna, f. 1996, Helsingfors, FMI 499/4.) Enligt svarspersonerna kan körernas repertoar anknyta

till finlandssvenskhet men det behöver inte nödvändigtvis finnas en sådan koppling. Däremot upplever man körerna som finlandssvenska om medlemmarna är svenskspråkiga, om deras verksamhet finansieras av stiftelser och fonder som stöder finlandssvensk kultur och om de verkar i så kallade finlandssvenska rum, till exempel i anknytning till en svenskspråkig utbildningsenhet.

Sådana institutioner och därmed även körerna bidrar till att kontinuerligt konstruera finlandssvenskhet. Man kan i enlighet med sociologen Michel Fleury (2014: 85) säga att den här typen av institutioner inte är stabila och koherenta totaliteter utan processer som uppstår i spänningen mellan det inrättade och det inrättande, mellan dekonstruktion och rekonstruktion av sociala former. Institutionerna bidrar således till att inte bara reflektera eller manifesteras en finlandssvenskhet, utan till att kontinuerligt återskapa finlandssvenskhet i olika former.

Det är intressant att flera svars personer redan tidigt har musicerat inom musikutbildningsinstitutioner, föreningar, körer eller ensembler som har kopplingar till finlandssvenska institutioner utan att reflektera över hur finlandssvensk deras musikaliska stig är. Det är också rätt vanligt att personer som under merparten av sitt liv verkat i den här miljön betonar hur liten roll finlandssvenskheten har för deras musicerande, eller att de betonar att sådan musik som i allmänhet förknippas med finlandssvenskhet inte är deras favoritmusik. Musicerandet kan därmed vara starkt förankrat i en finlandssvensk bas med sina affordanser, men det behöver inte betyda att individerna skulle sakna agens eller hålla sig till denna bas. Den finlandssvenska strukturen kan bilda ett ramverk inom vilket det förekommer olika möjligheter och en viss flexibilitet. Viktigare är dock att notera att de explicit finlandssvenska institutionerna och det musikliv som oftast förknippas med finlandssvenskhet endast utgör en del av den musikaliska mångfald som Finlands svenskspråkiga befolkning sysslar med på sin fritid.

Fritidsmusicerandets former

Ett centralt stigval för personer som passionerat sysslar med musik gäller huruvida intresset ska utvecklas som en fritidssyssla eller ett

yrke. Flera personer diskuterar det personliga valet mellan amatör- och proffsmusikerskap, men också om man överhuvudtaget ska åtskilja de två stigarna. I sin enklaste form handlar det om huruvida man har musik som yrke och får betalt för det man gör eller om man helt enkelt sysslar med musik utan ersättning. Tadelningen kommer till exempel upp när en av de intervjuade, med yrkesutbildning och arbete som dirigent för studentkör, förklarar hur han skiljer på verksamheterna: "Den som får betalt är professionell, that's it, det är väl det tydligaste. Amatör är någon som gör det gratis. Egentligen tycker jag att det är den bästa definitionen." (Man, f. 1957 Åbo, FMI 497/38.) Trots denna till synes enkla skillnad medger också han att det finns fall där gränsen inte är entydig: amatörenssembler kan få gager, körer med professionella ambitioner kan verka yrkesmässigt men aldrig ha ekonomiska möjligheter att försörja sig, och så vidare.

Problemet med att dra en gräns mellan amatör och proffs är något som flera forskare diskuterat. Redan Finnegan (1989: 12–18) konstaterar att de flesta personer hon studerade egentligen kan placeras i en gråzon mellan de två polerna. Begreppen amatör och proffs kan verka entydiga och baserade på objektiva och klara fakta, men verkligheten är betydligt mer komplex än kategorierna låter påskina. Begreppet "professionell" kan inrymma en tendentiös klang som ger ett sken av hög kvalitet och status medan "amatör" kan ha en pejorativ klang som antyder både konstnärliga och övriga svagheter (jfr Pitts 2016: 22). Forskare har använt olika begrepp för att beskriva musiker vars verksamhet kunde klassificeras som professionell även om de inte förtjänar sitt levebröd på det, som *independent* eller "oberoende" musiker (Hracs 2010), *small-time* (Bennett 1980) eller "semiprofessionell" (Tunnell & Groce 1998). Digitaliseringen har enligt forskare gjort klassificeringen ännu svårare. Sociologen Nick Prior (2018; 2019) har myntat begreppet "ny amatör" (*new amateur*) för att beskriva hur digitaliseringen bidragit till att upplösa motsättningen mellan amatör- och proffsmusiker. De nya amatörerna är tekniskt kunniga, seriöst engagerade och jobbar enligt professionella standarder men utan det infrastrukturella stöd och den konventionella meritering

som gäller för professionella (Prior 2018: 89). Enligt Prior (2019: 340–341) positionerades ”den gamla amatören” som den moderna professionalismens alter utgående från avsaknad av kunskap, men nu håller de nya amatörerna på att förändra de omständigheter som utgjort tudelningens grundpremissor i och med att de nya amatörernas roll, agens och digitala kompetens har ökat – samtidigt som hela kulturlivet har digitaliserats.

Man kan med andra ord säga att polariseringen amatör–proffs egentligen döljer en komplex verklighet där både amatörskap och professionalitet utgör tillspetsade ytterligheter mellan vilka det finns otaliga variationer. Samma person kan också i olika sammanhang och under olika skeden av sitt liv placera sig olika mellan ytterligheterna. I och med att vi i materialinsamlingskedet explicit har vänt oss till personer som sysslar med musik på sin fritid ligger tyngdpunkten snarare på amatörer än proffs, men vi har också inkluderat och intervjuat personer som klassificeras som halvprofessionella och professionella av både sig själva och andra. Gemensamt för svarspersonerna och de intervjuade är att de, oberoende av klassificering, upplever att musikverksamheten är en viktig del av deras liv och flera av de tillfrågade uppgav sig syssla med musik dagligen i flera timmar. Det är också vanligt att svarspersonerna uppger sig koppla samman musicerandet med sitt välmående: ”Jag brukar säga, om jag inte får spela så kan jag ju bli sjuk.” (Man, f. 1996, Vasa, FMI 499/5.) Den här typen av svar förekommer både bland dem som sysslar mera och dem som sysslar mindre professionellt eller systematiskt med musik.

Det är rätt vanligt i såväl journalistiska som akademiska diskussioner om fritidsmusik att man betraktar hängivna amatörer som aspirerande proffs med ambitioner på en yrkeskarriär efter en period av icke-avlönad verksamhet, och att man antar att de som inte lyckas nå målet ofta lägger av (t.ex. Aldredge 2006; Lee 2009). Ändå är det uppenbart, även i vårt material, att många har fortsatt med sitt musicerande under en lång tid av sitt liv utan några egentliga ambitioner på en professionell musikstig (Miller 2018). I själva verket uppfattar många att finlandssvenskhet begränsar möjligheterna att överhuvudtaget förverkliga en professionell karriär.

Den svenskspråkiga befolkningens ringa storlek betyder att artister upplever sig vara tvungna att göra karriär på finska för att klara sig ekonomiskt och om de väljer att använda svenska eller engelska så måste de försöka rikta sig utanför Finland (se Brusila 2015b). Digitaliseringen verkar ha erbjudit större möjligheter att förverkliga sig själv inom musik, men den tekniska utvecklingen har inte nödvändigtvis gjort det lättare att förtjäna ekonomiskt på sin musik (Brusila 2021a). Det är således vanligt till och med bland etablerade artister att deras inkomster består av till exempel gager, undervisningsarvoden, fondstöd och löner från andra än musikrelaterade sysslor. Avsaknaden av en storskaligare marknad betyder dock inte att ekonomiska aspekter skulle vara betydelselösa. Under coronapandemin framgick det klart hur svårt det är att ersätta live-ekonomin med digitala lösningar och även om de uteblivna intäkterna var små kunde de vara avgörande för en redan tidigare småskalig aktivitet. Sångaren Kenneth Norrlin förklarar att uteblivna spelningar med ett coverband som spelar Motörhead också påverkat hans andra bandprojekt, såsom deathpunkgruppen Lords of Chernobyl och punkbandet Die Zlaskhinx: "Det är en ekonomisk förlust för det [cover]bandet använder vi för att finansiera de andra projekten, eftersom det är ett coverband som får betalt." ("Vår Musik" 27.4.2020.) Begreppet amatörmusiker innefattar med andra ord någon grad av fritidsaktivitet, men det betyder inte att ekonomiska aspekter skulle vara betydelselösa.

Även om det kan vara svårt att dra någon entydig gräns mellan amatörverksamhet och professionell verksamhet på basis av ekonomi, kunskap eller engagemang, är det klart att de här aspekterna dryftas då man diskuterar fritidsmusikens karaktär och målsättning. I själva verket konkretiseras frågorna om amatörverksamhet ofta i motsättningar mellan verksamhetens estetiska och sociala målsättningar. När musiken inte utövas av ekonomiska orsaker eller med formella krav på behörighet kan frågorna bli speciellt känsliga. I amatörmusicerandet underhandlas motsättningar mellan unik excellens och inkludering, individuell intention och social interaktion samt kollektiv process och estetisk produkt (Mantie & Smith 2017). I ett finlandssvenskt sammanhang kan det här vara

speciellt känsligt då estetisk excellens positioneras i motsatsförhållande till verksamhetens betydelse både för social gemenskap och etnisk tillhörighet överlag. Det här exemplifieras i en kommentar av en körsångare som också varit aktiv inom Finlands svenska sång- och musikförbund och haft översyn över fältet under en längre tid:

Jag hör ju till den där falangen som ju är att: ”höj ribban, höj ribban, höj ribban”. Till skillnad från de där [som anser] att: ”alla skall få vara med, alla skall få vara med!” Jo, men alla vill inte lyssna på alla [skratt]. Så att det finns den där konflikten, men man skall låta alla blommor blomma. Men ambitiösa ensembler är ju befläckade av mindre seriösa ensembler, som går upp på scen med icke färdiga produkter och så tar de betalt för det och det där tycker ju publiken inte om för det motsvarar ju inte [publikens förväntningar]. Och de som har högre ambition, som kan ta betalt, som har mera utgifter, men de vet att produktionen håller, att publiken verkligen får en behållning ... Men all publik hittar inte dit, för de [bättre ensemblerna] blir ju alltid jämförda med de här hembygdskörerna eller vad vi ska kalla dem. (Man, f. 1960, Åbo/Helsingfors/Vasa, FMI 497/40.)

Den svenskspråkiga miljöns småskalighet kan leda till att ensembler med högre estetiska ambitioner utvidgar sin rekryteringsbas och verksamhet över språkgränsen. Körsången utgör en betydande del av den explicit finlandssvenska föreningsverksamheten och diskussionen om den musikaliska målsättningens betydelse i relation till upplevelsen av grupptillhörighet har dryftats under en längre tid inom Finlands svenska sång- och musikförbund (se t.ex. Kronqvist 2014). Det är kanske mot den bakgrunden man bör se vissa svarspersoners önskan att betona både fritidsmusicerandets egenvärde och kvalitetsambitioner:

Min mamma brukade säga att hobbymusik är precis lika värdefullt som proffsmusik, och hon hade rätt. Jag älskar att sjunga och musicera men det är absolut tillräckligt för mig att göra det på hobbynivå. Jag har kommit upp till en väldigt hög nivå av musicerande även om det är som amatör, eftersom jag hela tiden har sökt nya utmaningar. (Kvinna f. 1996, Helsingfors, FMI 499/4.)

Den spänning som förekommer mellan estetisk excellens och social gemenskap i exempelvis körverksamhet kan utgöra ett hot mot samstämmigheten i de etablerade ensemblerna, samtidigt som balansgången kan ses som en berikande faktor.

Influenser, inläring och repertoarval

Vilken musikalisk stig en person väljer och vilken praktisk utformning och grad av institutionalisering aktiviteterna därmed får kan bestämmas i ett rätt tidigt skede i livet. Uppväxtmiljö, musicerande i familjen, spelktioner, inläring med hjälp av jämnåriga vänner, körsång i anknytning till studier och så vidare skapar ofta kulturella mönster och normer som består även om till exempel internet skulle öppna helt nya möjligheter. Tekniken kan men behöver nödvändigtvis inte påverka själva stigvalet särskilt mycket, fastän den ofta erbjuder lättare och effektivare sätt att förverkliga sig på inom stigens ramar.

Det är intressant att notera att en del svarspersoner gör skillnad mellan olika former av musikintresse. Den musik man själv skapar inom sin musikaliska stig kan skilja sig från hur man i övrigt njuter av musik. En körsångare lyssnar med andra ord inte nödvändigtvis på körmusik:

Jag sjunger Evivakörens repertoar. Jag lyssnar dock inte så mycket på körmusik (förutom i övningssyfte), utan mera på annat. Hemma lyssnar jag på vokalgrupper typ Rajaton, Real Group och Club for five. I bilen gillar jag att lyssna på popmusik och top hits från radion. (Kvinna f. 1962, Helsingfors, FMI 499/31.)

Skillnaden mellan vad man framför och vad man lyssnar på förklaras ofta av att musiken fyller olika funktioner i olika sammanhang, vilket i sin tur även inbegriper olika tekniska hjälpmedel i olika sammanhang. I princip kan tekniken användas till att lättare kunna lyssna på olika slags musik, men man kan också vara mera experimentell och betona bredd i sitt musicerande medan lyssnandet följer invanda banor: ”Jag tycker om att prova på lite allt möjligt, vilket jag får göra i kören. [...] Variation ger livet färg. Då jag lyssnar blir det dock ofta ganska samma.” (Kvinna f. 1996, Helsingfors/

Raseborg, FMI 499/4.) Vissa svarspersoner gör också en åtskillnad mellan musicerande som inbegriper offentliga uppträdanden och privat musicerande där det senare, liksom även det egna musiklyssnandet, gärna hålls mycket privat och utanför sociala medier.

Den nya tekniken har ökat möjligheterna att ta till sig nya musikformer, men digitaltekniken är egentligen bara ett led i en lång räkka av innovationer som tillämpats kreativt av människor som skapar musik. En man i Vasa berättar till exempel hur han i sin ungdom började med att lyssna på Sveriges Radios kanal P3 eller på Finlands Rundradios få program med populärmusik och banda in låtarna för att sedan försöka lära sig dem på gehör: "så man satt ju då med bandspelaren och hörde när kommer det och så ... nä ... inte ännu ... nä ... och så blev man ju arg då när de började prata i slutet på låten då man inte fick med allting, men då bandade man in dem då och så lyssnade man på de där kassetterna och därifrån försökte man ta ut [låtarna]" (man, f. 1955, Vasa, FMI 497/31). Radiolyssnandet kunde kompletteras med lån av notböcker med populärmusik från biblioteket, vilket gjorde det möjligt att kopiera texterna och ackorden för hand. Numera har den här verksamheten i stor utsträckning ersatts av att musikintresserade gör sökningar på nätet för att hitta text, ackord, tabulaturer och kanske även färdiga arrangemang. I regel använder man sig av gratissidor där entusiaster laddat upp sina transkriptioner, men om man söker efter något mera specifikt eller avancerat kan man också betala för materialet. Personer som inte läser noter kan också ty sig till handledningsvideor och annat material på Youtube som kan användas för att stöda den egna gehörsbaserade inläringen. Den här metoden har en av intervjupersonerna använt sig av då hon lärt sig spela piano på egen hand:

Om man ser någon på Youtube som spelar på videon så ser man ju ungefär var de trycker [ner tangenter på pianot] så får man fara själv och testa [på sitt piano]. Jag skriver ibland ner så att jag ska komma ihåg att 'nu tar jag H, och så tar jag ett A' men jag skriver inte noter, jag skriver bara själva tonerna [tonernas namn]. (Kvinna f. 1994, Eugmo, FMI 497/9.)

Inläringen kan bestå av mycket varierande praktiker som utformats utgående från den enskilda personens förkunskaper och behov. Det är med andra ord fråga om ett aktivt nyttjande av tillbudsstående möjligheter som kräver aktivitet inte bara när materialet sällas fram från nätet utan också när det arrangeras för att passa ens egen stil eller uppsättning. Det ger också personen agens och känsla av att trots eventuella svaga kunskaper klara av att musicera på ett tillfredsställande sätt. Musikpraktikerna inrymmer också en mångfald tekniker som tillämpas individuellt enligt vad som är invant och praktiskt för ett visst ändamål. Både analoga och digitala tekniker och källor blandas i olika former då musiken lärs och övas in, framförs och memoreras, vilket exemplifieras väl i följande svar där en drygt tjugoårig kvinna beskriver en musikstund som är typisk för henne:

Jag plockar ner min ukulele från min bokhylla, går till min keyboard där jag har en mapp med de senaste sångerna jag har lärt mig, tar med den och sätter mig ner på soffan. Jag öppnar sidan med ukulele ackord och börjar spela "Space Oddity" av David Bowie och sjunger med med låg röst för att grannarna inte ska höra. Sedan spelar jag några andra sånger innan jag kommer att tänka på en viss sång. Då söker jag upp den på datorn och hittar dess ackord och försöker spela med. Går det bra skriver jag ner dess ackord på samma sida som de andra sångerna under dens namn, går det inte bra glömmer jag den. Jag spelar tills jag har ont i fingrarna. Sedan kan jag gå till min keyboard och spela igenom "Married Life" från filmen Up, den enda sången jag kan nästan helt utantill med båda händerna. Efter den kommer några korta delar av sånger jag lärt mig själv, som Tetris-theme, "A moment of rest", "Kimi ni todoke". Jag försöker lära mig något nytt som ibland fastnar, ibland inte. Jag går tillbaka till "Married Life" och slipper lite längre tills jag måste kolla noterna igen. (Kvinna, f. 1998, Åbo, FMI 499/18.)

Det här sättet att använda både äldre och nyare teknik sida vid sida är ett bra exempel på praktikernas mångfald. Det är också ett exempel på att uppfattningen om att nyare tekniker övervinner och ersätter äldre tekniker är missvisande. De äldre förmedlingsteknikerna lever ofta kvar, sida vid sida med de nyare, som även införlivar delar av och interagerar med de äldre teknikerna

(Duguid 1996: 135). Utvecklingen har inte heller nödvändigtvis gått från det analoga till det digitala på individnivå. Intresset för analogt musicerande kan ha fötts som en följd av digital musikverksamhet, som då datorspelet "Guitar Hero" inspirerade en av de yngre manliga svarspersonerna till att börja spela elgitarr: "Vi spelade det här spelet som heter 'Guitar Hero' och vi blev ganska bra så jag tänkte att jag vill ha något svårare [skratt], så jag började med en riktig [gitarr]." (Man, f. 2000, Sundby, FMI 497/35.) Även om äldre och nyare tekniker kan flyta samman i musikvardagen behöver de kulturella gränserna och med dem sammankopplade normer inte ha suddats ut. Det kan tvärtom hända att svarspersonerna noga beskriver vilka tekniker de använder för någon speciell del av sina musikaktiviteter samt vilka de undviker i någon annan del av aktiviteterna.

Digitaliseringen har även erbjudit nya inlärningsmöjligheter och inspirationskällor för större etablerade ensembler. Det har blivit allt lättare att hitta notmaterial via webben och det är vanligt att körerna, som i stora delar av världen huvudsakligen drivs av amatörer, nätpublicerar videor med sina framföranden som sedan kan användas som inspiration för andra ensembler. Flera dirigenter nämner att det här har breddat de finlandssvenska körens repertoar, eller kanske till och med "världsbild" (kvinna, f. 1980, Helsingfors, FMI 497/21). Övergången från notbunden förmedling till auditiv förmedling kan också påverka kördirigenternas jobb och egna skapande så att det auditiva helhetsintrycket blir viktigare än tidigare: "jag har gått från ett teoretiskt ideal till [...] klangbildsideal, hur det faktiskt skall låta" (man, f. 1957, Åbo, FMI 497/38). På motsvarande sätt har allt flera körer gått från att öva in stämmor med hjälp av noter till att koristerna erbjuds datorfiler med klingande stämmor som auditivt stöd vid inövning. Även i skolundervisning används strömningstjänster allt mer för att dels bredda repertoaren, dels lära ut musik åt eleverna.

De flesta svarspersoner betonar att digitaliseringen har ökat möjligheterna att bekanta sig med nya influenser och få fram nytt material på ett sätt som berikar ens eget musicerande. Det kan vara fråga om att man har lättare att ta till sig musik över nationsgränser, vare sig det är fråga om att lyssna på rikssvensk eller latinamerikansk

musik, eller att man kan hitta pedagogiskt material då man vill bekanta sig med nya musikformer. Samtidigt reflekterar flera svars-personer kring digitaliseringen på ett sätt som tyder på att man ser att utvecklingen har både positiva och negativa följder. Till de uppenbara problemen hör kravet på teknisk kompetens, vilket för många kan vara en oöverstiglig tröskel. Det kan röra sig om svaga IT-färdigheter, men också om bristande språkkunskaper eller tidsbrist som gör det svårt att förkovra sig i tekniken. Digitaliseringens gränsöverskridande möjligheter ifrågasätts också av många som märkt att allt inte finns tillgängligt på nätet, fastän man lätt vilseleds att tro det. Ju mindre specialområde inom musik det är fråga om desto svårare kan det vara att hitta material på nätet.

Även om internet anses erbjuda nya möjligheter att bredda repertoarurvalet så känner en del svars-personer en viss oro för att nätet också kan leda till ökad likriktning. Bland körerna har det till exempel skapat hits som sedan spridits snabbt både internationellt och nationellt:

Till julkonserterna nu föregående säsong, 2019, så valde jag ett stycke redan i augusti av en norsk kompositör som heter Ola Gjeilo som är jättopulär just på some-kanaler [sociala medier]. Det heter *Northern Lights* det här stycket och finns för både damkör, manskör och blandad kör. Jag tänkte att det här är lämpligt. Jag var på ganska många julkonserter här i Helsingfors, och av åtta julkonserter sjöngs *Northern Lights* på sju [konserter] [skratt]. Sedan när man börjar googla runt lite, såg jag att också en massa andra körer som jag inte hade varit på julkonserterna till [framförde verket]. Men fan anamma! Så tror man att man är innovativ och tar något som ingen annan tar! Det här är ett faktum med många sånger, de blir så här virala hits och alla vill sjunga dom men det blir ju skittråkigt att alla sjunger samma repertoar. Å ena sidan har vi öppnat dörrarna till att det finns massor [att välja mellan], men av någon anledning blir det ändå ganska smalt det här urvalet. (Kvinna f. 1980, Helsingfors, FMI 497/21.)

Internet erbjuder tidigare oanade möjligheter att hitta ny musik, men tillgängligheten behöver inte automatiskt betyda att körerna får en bredare repertoar. Det här är en återspeglning av den paradox som diskuterats flitigt i samband med ekonomiska analyser av

kulturindustrins digitalisering. Man kan säga att paradoxen är ett uttryck för diskrepansen mellan de så kallade superstjärnorna, de få artister som dominerar försäljningsstatistiken, och den så kallade långa svansen, det vill säga den stora massan av artister som inte får någon större uppmärksamhet eller inkomst (t.ex. Brynjolfsson m.fl. 2010). Även om det har blivit allt lättare för ”den långa svansen” att producera och distribuera sin musik, tyder forskning på att marknaden i allt högre grad domineras av superstjärnor och storsäljare (t.ex. Elberse 2008; Mulligan 2014). På individuell nivå kan man alltså uppleva ökad mångfald fastän strömningstjänsternas automatik i själva verket skulle rekommendera ett allt snävare utbud (Fleder & Hosanagar 2009). Mångfalden i strömningstjänsternas utbud kan också bidra till en känsla av större diversitet och agens inom den musikaliska stig man valt, även om tillgängligheten inte nödvändigtvis leder till att man väljer helt nya stigar.

Musikskapandets många möjligheter

Digitaliseringen har inte enbart ökat möjligheterna att lära känna ny musik och inlemma den i sin repertoar – den har också erbjudit nya sätt att skapa, öva in och bearbeta musik. Utgående från svars-personernas beskrivningar kan man dra slutsatsen att ny teknik används oberoende av vilken genre och stig individen har valt, men hur tekniken tillämpas i praktiken och framför allt hur man förhåller sig till teknik varierar från fall till fall. Tekniken kan också användas i lägsta möjliga grad eller tillämpas med stor kunskap och ambition enligt professionell standard av personer som kunde kallas ”nya amatörer” (med terminologin i Prior 2018).

Digitaltekniken används i regel som en möjliggörare då man vill förverkliga sig själv på ett sätt som tidigare hade krävt professionell utrustning, kompetens eller verksamhetsmiljö. För många utgörs det första steget i musikskapandet av att man spelar in en egen idé eller en version av någon annans verk eller av att man gör en verbaliserad anteckning om den i elektronisk form. Efter det här bearbetas idén ofta med hjälp av datorprogram, som Garageband. I samband med ensemblespel, där deltagarna kan bo på olika orter, kan skapandet förverkligas genom att medlemmarna

sinsemellan delar inspelade filer och kommentarer med hjälp av digital teknik. De nya nätbundna praktikerna innebär också att man aktivt kan följa med internationella trender och använda sig av internationella nätaffärer då man skaffar instrument och annan utrustning. Sångare som vill spela in eller framföra låtar till ackompanjemang av ett band men inte har tillgång till ett kan ladda ner karaokeackompanjemang från nätet, eller beställa ett av professionella musiker i Sverige eller USA. Bland svarspersonerna finns till exempel en aktivt musicerande amatör som säger sig välja det här alternativet om han känner att han inte själv klarar av att skapa ett ackompanjemang (man f. 1955, Vasa, FMI 497/31). I projekt med professionella eller halvprofessionella artister har amerikanska musiker också nyttjats (t.ex. i samband med Benny Törnroos och Kent Sjömans projekt, "Vår Musik" 5.11.2018).

Att använda sig av de möjligheter internet erbjuder för att följa med internationella trender, skapa kontakter och skaffa sig utrustning eller material från olika håll i världen kan ses som ett avstånds-tagande från en lokalt förankrad finlandssvenskhet, men samtidigt kan de nya tekniska möjligheterna också utvidga förutsättningarna att uttrycka identiteten. Med hjälp av Deleuzes och Guattaris (1987) samt De Landas (1997) begrepp kan man säga att tekniken har bidragit till en avterritorialisering som destabiliserar inte bara geografiska områden utan också sociala identiteter genom att öka den interna heterogeniteten. Det är dock skäl att notera att avterritorialiseringen ofta tenderar att leda till återterritorialisering där vardagsmusicerandets nya platser och rum tillskrivs nya meningar som en följd av teknisk förändring (Den Tandt 2004, 156–157; Grossberg 1992, 398–399). Det här innebär att till och med relativt små lokala tillhörigheter kan omformas och återuppstå på nya spridda geografiska platser och i sociala nätbaserade rum, vilket exempelvis är fallet när bandet 1G3B med sin dialektrock lyckats återterritorialisera en "närpesiskhet" på nätet (Brusila 2010).

Återterritorialiseringen kan i dag även inbegripa nya former av finlandssvenskhet som skapas då personer med invandrarbakgrund uttrycker sin identitet musikaliskt. En svarsperson som hade flyttat från Peru till Österbotten hade skapat en cd-skiva genom

att kombinera inspelningar gjorda i Österbotten med inspelningar gjorda i Lima. Motivet var att med hjälp av de enkla medel som numera står till buds konkretisera den tudelade position han befinner sig i: ”jag har ju ändå två kulturer här [i mitt liv], så jag tänkte [att på] den här skivan ska jag försöka få ihop peruansk och finlandssvensk musik eller musiker” (man, f. 1962, Vasa/Lima, FMI 497/36). Projektet förverkligades genom att personen själv reste till Lima, men huvudsakligen genom att de olika parterna arbetade separat och förmedlade inspelningar till varandra via internet. På det här sättet återterritorialiserades den nya identiteten konkret både genom musikalisk praktik och i det klingande slutresultatet.

De verktyg för självuttryck som digitaliseringen har erbjudit har med andra ord tillämpats även för att skapa, underhandla och omforma tillhörighet. Vissa artister, såsom 1G3B, Alfred Backa och Pleppo (Brusila 2010; Brusila & Ramstedt 2019), kan sägas exemplifiera den nya formen av mixningskultur, eller *remix culture* (Lessig 2008), där aktiva individer uttrycker sin identitet genom att anamma och omforma kulturindustrins produkter på sådana sätt som ofta tänjer på upphovsrätten. Det kan vara fråga om verksamhet där passiv konsumtion och aktiv produktion smälter samman i nya praktiker, vilket av forskare beskrivits som bland annat *prosumption* (Ritzer & Jurgenson (2010) och *produsage* (Bruns 2008). I ljuset av det insamlade materialet och de former av musikskapande som uppmärksammas i medier eller når större spridning på internet, verkar digitaltekniken dock huvudsakligen användas för att på ett enklare och effektivare sätt återskapa redan existerande ideal och bredda möjligheterna inom den musikaliska stig man redan verkar inom. De optimistiska visioner som förutspått en ”semiotisk demokratisering” där konsumenterna inte endast tillskriver kulturindustrins produkter nya betydelser (i enlighet med t.ex. Fiske 1987) utan även själv omformar produkterna så att de kommer att stå för nya oppositionella meningar och värderingar, verkar inte ha blivit någon ny norm inom fritidsmusicerandet. Det är med andra ord mera pragmatism än digital semiotisk kamp för ens samhällsliga rättigheter eller nyskapande uttryckssätt som präglar vardagen.

Framför allt i samband med musikpraktiker inom traditionella ramverk, som körsång, är det uppenbart att den nya tekniken huvudsakligen används för att göra det lättare att nå etablerade målsättningar. Körerna har redan länge använt olika hjälpmedel, från kopieringsmaskiner till c-kassetter, för att underlätta repertoarinlärningen och stäminövningen. Under 2000-talet har man i allt högre grad ersatt de här metoderna med digitala ljudfiler och notfiler som ofta bevaras och sprids med hjälp av digitala kommunikationsmedel. Arrangemangen utarbetas och lärs ut med hjälp av datorprogram som Sibelius, MuseScore eller Garageband, vilka även ger en möjlighet att skapa och sprida klingande versioner av hela körsatser eller ackompanjemang till sångstämmor. Dirigenter kan också sprida förinspelade ackompanjemang eller länkar till inspelningar på Spotify och Youtube för att göra det lättare för koristerna att öva in repertoaren. Körverksamhetens digitalisering tog ett stort steg framåt som en följd av coronapandemin som lamslog många tidigare verksamhetsformer. Samtidigt utvecklade den finlandssvenska amatörmusikens takorganisation Finlands svenska sång- och musikförbund olika aktiviteter och stödfunktioner för att underlätta ibruktagandet av digitala hjälpmedel. Organisationen belönade även funktionärer som stött utvecklingen.

De nya praktikerna är exempel på hur digitaltekniken inbegriper en demokratiserande potential som dock kan förverkligas väldigt olika. Den nya tekniken erbjuder möjligheter att uttrycka sig och sprida sin musik på tidigare oanade sätt. I praktiken rör det sig dock ofta om att man inom institutionaliserade verksamhetsformer återskapar äldre estetiska ideal. Svartpersonerna lyfter ofta fram att det är värdefullt att enkelt kunna använda sig av gehörsförmedling, vilket kan ha stor betydelse för dem som inte kan läsa noter. Tekniken är i bästa fall snabb och förhållandevis billig och effektiv. Den kan också lösa praktiska problem, som att kunna öva i en höghuslägenhet utan att störa andra, vilka för en utomstående kan verka banala men ändå är av stor betydelse för musicerandet. Dirigenterna betonar för sin del att tekniken förenklar arbetet, stöder olika inlärningsbehov och höjer utgångsnivån när ensembler inleder de gemensamma övningarna.

Samtidigt är det dock uppenbart att den nya teknikens affordanser också kräver kompetenser och resurser som många upplever att de inte har. Allmänna färdigheter är avgörande för hur väl man lyckas orientera sig i nya tekniska miljöer och framför allt de som inte har fallenhet för digitaltekniska studier känner sig lätt utanför. Svarspersonerna kan uppfatta kunskaperna som en generationsfråga, men åldern behöver inte vara en entydig förklarande faktor. I själva verket är det flera äldre personer som uppger att de efter pensioneringen haft mera tid och därmed större möjligheter att aktivt syssla med digital teknik.

Tekniken har också lett till ökade kvalitetskrav vilket såväl enskilda musikutövare som dirigenter känner av. För körer kan ljudförstärkning skapa möjligheter att utvidga repertoaren och prova på olika sångtekniker men samtidigt ställer den också högre krav. Bland de körer som gått in för att förstärka koristernas sång finns bland annat en som använder sig av mer än 40 mikrofoner och 60-kanalers mixning, vilket ställer tekniska och ekonomiska krav, men även musikaliska förväntningar på koristerna:

I den ensemble som jag sjunger använder [man] numera personliga mickar och har egen ljudtekniker som sköter ljudet. Väl man börjat sjunga i mick finns ingen återvändo till naturligt ljud. Det är mycket roligt men också krävande att sjunga i mick, allt hörs både då det går bra men också om man sjunger fel. (Kvinna f. 1958, Tammerfors, Åbo, FMI 499/13.)

I samband med inspelningar kan digitaltekniken naturligtvis användas för att korrigera enskilda misstag och mixa en önskad helhetsklang. För dirigenterna är det här en möjlighet, men samtidigt också en tidskrävande utmaning. Bland annat beskriver en professionell kördirigent som jobbar med amatörkörerna det som ”helvetes mycket putsande hemma” om slutmålet förväntas stå sig i konkurrens med de bästa professionella ensemblernas webbpublicerade material:

Där är professionella sångare och allting är proffsigt och klockrent, det finns inte en fel ton och jag vet att de använder sig av olika former av autotune och allt sådant. Sätter du en

amatörkör i ett rum så låter det ju aldrig som när [professionella sångensemblen] Rajaton sjunger, du kan inte drömma om det. (Kvinna, f. 1980, Helsingfors, FMI 497/ 21.)

För personer som jobbar med den här typen av fritidsmusik har tekniken inte enbart skapat nya möjligheter utan också bidragit till att öka skillnaderna inom den musikaliska stigen. Ensemblernas möjligheter att nyttja de nya teknikerna återspeglas också i det klingande slutresultatet. Den ökade användningen av teknik har även lett till större skillnader mellan körer och till och med spänningar inom körer, eftersom distansövandet på egen hand kräver personligt engagemang. En av de intervjuade dirigenterna nämner att det har lett till högre konstnärlig ambition bland en del körsångare, medan andra kanske känner sig utanför gemenskapen i högre grad och till och med slutar i kören.

Tekniken har med andra ord förstärkt en del ofta sinsemellan motsägelsefulla tendenser. Den har å ena sidan erbjudit tidigare oanade möjligheter att skapa nytt och minskat på skillnaderna mellan proffs och amatörer. Å andra sidan har den också ställt ökade krav och breddat klyftan mellan amatörer och proffs, liksom även internt mellan olika amatörer. Till en viss grad har tekniken bidragit till att sudda ut kategoriska och ofta förenklade gränsdragningar mellan amatörer och proffs, kommersiell och icke-kommersiell verksamhet eller finlandssvenska och icke-finlandssvenska musikaliska stigval.

Den nya tekniken har även erbjudit nya verksamhetsmodeller för samhällliga institutioner vilket i sin tur ökat enskilda musikers och ensemblers agens. Ett exempel är bandet Creative Library Group som skapades då gruppens primus motor Carolina Wendelin publicerade inlägg på Facebook och samlade kring sig en skara intresserade som sedan spelade in sin musik i de studior som finns till gratis förfogande i huvudstadsregionens bibliotek ("Vegatopen" 13.12.2018). Det här gav de medverkande, av vilka flera studerade för att bli yrkesmusiker, en friare tidtabell än vad kommersiell studiotid hade gett utan att man behövde tumma på ambitionsnivån. Den här typen av "nya amatörer" (Prior 2018; 2019) visar hur den monopolisering av specialistkunskap som präglade 1900-

talet nu har blivit instabilare som en följd av tillgänglighet och tillämpning av materiella och tekniska infrastrukturer. Enligt Prior (2018: 89) är det utmärkande för de nya amatörerna att det inte längre är fråga om ett slags alternativ gör det själv-ideologi, utan en verksamhet som införlivats i de kommersiella miljöer där musiken spelas in och konsumeras. I ett land som Finland utgör den offentliga sektorn och tredje sektorn aktörer i den här utvecklingen.

Även om tekniken kan bidra till att verksamhetsformer och normer förändras verkar flera svars personer ändå ha starka åsikter om vad de anser vara acceptabelt och oacceptabelt eller bra och dåligt. Exakt var gränserna dras kan dock variera stort beroende på ens förhållande till teknik. Det är också svårt att finna entydiga korrelationer mellan en individs förhållande till teknik och vilken roll musiken har för social tillhörighet eller personens val av musikalisk stig.

En del svars personer upplever digitalteknik eller teknik överlag som avlägsen från det egna musicerandet, men ändå kan personen förklara sig ha praktisk nytta av och använda sig av teknik i olika former av rent pragmatiska skäl. Man anser ändå att olika typer av teknik passar för olika delar av musikskapandet. Ofta utgör äldre teknik normen som man uppskattar och eftersträvar eller åtminstone jämför nyare praktiker med. Man kan till exempel fortfarande periodisera sin verksamhet och skapa material med en cd-skiva som slutmål eftersom den fortfarande kan utgöra en kulturell måttstock för hur man gör musik: ”När jag spelar in min egen musik kommer jag troligtvis att ge ut den också på CD eftersom det länge var en stor dröm för mig att ge ut musik på CD.” (Kvinna, f. 1991, Esbo, FMI 499/17.) Cd-skivan värderas ofta fortfarande högt fastän en nätutgåva skulle vara mera ändamålsenlig med tanke på lyssnarna: ”Jag gav ju den [körens cd] också i julklapp åt släktingar och vänner men det är ju nästan ingen som kan lyssna på den för man har ju inte CD-spelare hemma längre.” (Kvinna, f. 1962, Lahtis, FMI 497/26.)

Många svars personer skiljer mellan det som benämns ”akustiskt” och det som benämns ”elektroniskt” eller mellan ”analogt” och ”digitalt”. De här begreppen utgår dock sällan från en stram kategorisering av olika tekniska hjälpmedel eller praktiker. I allmänhet

återspeglar begreppen en generell värdebedömning enligt vilken ett äldre klangideal uppskattas högre än ett modernare. Vissa personer anser att det är acceptabelt att använda körmikrofoner som förstärkare av sång, medan andra anser att de förvränger den naturliga klangen och därmed helt enkelt är "fel sak att göra" (man, f. 1950, Karleby, FMI 497/11). Gränsen mellan vad som accepteras och vad som inte accepteras kan definieras med begreppen digitalt och analogt även om det i praktiken är väldigt svårt att specificera någon skiljelinje – dagens ljudåtergivnings- och inspelningsutrustning kan innefatta element av båda teknikerna. Genom att kritisera digital teknik vill svarspersonerna ofta ta avstånd från någon viss praktik som primärt förknippas med nyare digitalteknik, som bruket av förinspelade spår som återges med sekvenser i samband med uppträdanden:

En orkester bestående av bara en eller 2 personer som framför dansmusik där flera instrument än de själv för tillfället trakterar är som konserverad mat eller [konserverad] musik. Visst kan de själva vara skickliga och musiken låta proffsig, men det är ändå fusk att s.a.s. uppträda live med enbart sång till färdigt inbandad musik. (Man f. 1949, Pargas, FMI 499/2.)

Att musik upplevs som oärlig eller oäkta på grund av att den förverkligas med teknik är ofta ett uttryck för det vurmande för autenticitet som utgjort en central del av moderna och senmoderna musikkulturella värderingar (se t.ex. Keightley 2001; Moore 2002; Anttonen 2017). Inom rockmusik har autenticitet ofta förknippats med ett undvikande av teknik, vilket musiksociologen Simon Frith (1986, 256) sammanfattat i vad man kunde kalla för ett semiotiskt skämt: råa sound upplevs vara mera autentiska än kokta sound. I den här rockdiskursen blandas moraliska och estetiska värderingar med musikaliska, tekniska och ekonomiska aspekter. Tekniken kan upplevas som ett förföriskt surrogat som man tar till i brist på kompetens och resurser, vilket i sin tur förknippas med ekonomisk vinning framom estetiska eller sociala ideal:

Det finns i dagens läge så avancerade program att du kan ha hur bra gitarrsound som helst som du hittar på Garageband eller vad fan det nu finns, Pro Tools hit och dit. Så du liksom inte ens behöver spela gitarr. Eller så spelar du in vad som helst och mixar om ljudfilen till vad som helst. Samma med sång och så här. Jag är lite allergisk för det här att du till exempel är en DJ och så får du tiotals tusen för ett uppträdande där du spelar andras musik och gör några små grejer. Okej, dom är artister men kalla, ta mig fan, inte dom för musikartister för dom gör ingen musik. Det är jag allergisk för. Eller det att du inte kan spela någonting själv och så anses ditt yrke ändå vara musiker, att du får pengar för att någon spelar din musik som du inte egentligen har gjort, utan du är bara bra [på] att använda datorprogram. Inte vet jag, det är nu bara lite old school-tänkande, men jag anser att om du är en artist som uppträder live och kanske till och med får betalt för det, så nog ska du ha x antal timmar på nacken då du har lärt dig någonting, att du a: kan spela ett instrument och b: kan dessutom göra några sånger. Eller kanske inte göra, men att ens spela någon annans låtar hyffsat bra. En trubadur tycker jag är ett bra exempel, det behövs inte något annat än en mikrofon och en gitarr och han kan spela alla världens sånger i sin egen tolkning, det respekterar jag. Men sen att du gör samma sak med att bara leka med en mus, då får du inte min respekt på samma sätt men det är bara min personliga åsikt. Alla får göra sina personliga val och jag förstår att världen ändrar och blir mera digital och tyvärr, om man nu använder min åsikt så, kommande generationer så kommer inte kanske se någon skillnad mellan elektronisk och akustisk musik om vi inte ser till i vår pedagogiska uppfostran att det på riktigt finns instrument. (Man, f. 1976, Helsingfors, FMI 497/17.)

Exakt vilken teknik som betraktas som autentisk och anses värd att bevara och överföra till kommande släktled är ofta generationsbundet: "Elvis rock den var ju rock n roll det, men det var ju hederligt gammaldags vis, att nog gör de ju rock n roll idag och det låter bra det också men det är kanske mera mekaniskt ändå." (Man, f. 1955, Vasa, FMI 497/31.) Acceptansen och distanseringen uttrycks ofta genom polariseringar så att känsla ställs mot mekaniskt eller tekniskt: "nog tycker jag det är bra bara inte tekniken tar över liksom känslan" (man, f. 1955, Vasa, FMI 497/31). Det kan dock vara svårt att verbalisera vad som upplevs vara äkta och vad som är "fel" slags teknik. Bedömningen är ofta förknippad med en estetisk värdering som i sin tur kan vara mycket personlig

och kanske till och med verka motsägelsefull för en utomstående. När en svarsperson uppger att han tar avstånd från en del av den modernare populärmusiken som han upplever som "digital och elektronisk" kallar han det han hör som "repetitivt", "fattigt" och "platt", och därmed som en motsats till det han vill höra: "sångbar musik" med bra "melodier" (man f. 1962, Vasa/Lima, FMI 497/36). Ändå uppskattar han till exempel Ed Sheerans och trubadurers sätt att använda digital looputrustning för att spela in och återge melodislingor som ett repetitivt ackompanjemang under konsertspelningar. Han har också själv planerat att använda sådan utrustning. Det här är ett exempel på att de estetiska normerna ofta förklaras med hänvisningar till teknisk utrustning som anses vara icke-autentisk, fastän bedömningen egentligen gäller komplexa formmässiga och klangliga strukturer.

Musikteknikens utveckling har med andra ord inte minskat musikens sociala relevans eller de socialt förankrade aktiviteter som förekom redan före digitaliseringen. Den har inte heller raderat gränserna mellan musik och teknik, autentiskt och icke-autentiskt, eller mellan digitalt och analogt. Det som däremot skett är att gränsdragningarna omförhandlats kontinuerligt. Faktorer som genre, generation, institutionell koppling och så vidare kan påverka hur en musikalisk praktik kategoriseras. I det sammanhanget är redan frågan om vad som upplevs vara "digitalt" komplext då det ofta konstrueras socialt som en negation till något annat än det "analogt". I praktiken har kategorin analog naturligtvis inte existerat före det blev aktuellt att skilja det digitala från det som föregick den nya tekniken (Sterne 2018). För flera svarspersoner och intervjuade är tudelningar som musik/teknik, autentiskt/icke-autentiskt eller digitalt/analogt viktiga eftersom de erbjuder ett sätt att positionera sig i musiklivet och beskriva hur mycket musiken, och därigenom traditioner och estetiska värderingar, betyder. Genom att ta avstånd från det man benämner tekniskt eller digitalt och som representerar oönskade drag i musiken, kan man också visa hur viktig hobbyn är för en själv. Det här kan också vara ett sätt att betona musikens estetiska värde framom dess sociala värde, eller dess betydelse i frågor som berör tillhörighet eller musikaliska stigval.

Förmedling av musik och information

Tekniken har inte enbart förändrat skapande, inövning och normer. Den har också lett till betydande omställningar i musikförmedling och kommunikation i anknytning till musik. I sin enklaste form rör det sig om att ensembler använder sig av mobilteknologi och appar som WhatsApp eller Messenger för att kommunicera internt. Flera personer uppger att det här är en viktig del av informationsflödet inom ensemblen, men också ett sätt att skapa gemenskapskänsla, vilket blev speciellt tydligt i samband med restriktionerna under coronapandemin. I kommunikation utåt och i förmedling av musik till en större skara lyssnare förekommer en mångfald praktiker där framför allt amatörmusiker ivrigt nyttjat de resurser som digitaltekniken fört med sig. Man provar ofta på olika möjligheter att utvidga verksamheten och kringgå de massmediala grindvaktfunktioner som tidigare styrde förmedling av information och musik.

Den nya tekniken har bland annat gjort det möjligt att förmedla musik inom den närmaste sociala kretsen till och med när den är geografiskt utspridd. Framför allt då coronapandemin gjorde det svårt att möta släkt och vänner övergick många till att använda mobilen för att hålla kontakten: "På min födelsedag fick jag ta emot ett tiotal sånger i telefon – varav flera var nya för mig, mycket roligt!" (Kvinna, f. 1950, Esbo, FMI 508/27.) Kommunikationen generationer emellan kan också skötas med hjälp av mobil musikförmedling från yngre till äldre: "Då jag var snuvig så ville jag vara försiktigt och inte åka och hälsa på farmor så jag spelade Lasse Mårtensons 'Stormskärs Maja' på dragspelet via telefon." (Kvinna, f. 1994, Eugmo, FMI 508/31.) Musiken kan också kommuniceras från äldre till yngre: "Jag spelar in på telefonen o skickar visor till småbarnen i slakten." (Kvinna, f. 1948, Vasa, FMI 508/10.) Den här typen av musikförmedling kan vara viktig för det privata musicerandet som traditionellt ansetts utgöra ett kärnområde för minoritetsmusicerande. Om en mindre befolkningsgrupp har svårt att finna sociala rum i samhället kan musiken inom den privata kretsen präglas av minoritetstillhörigheten. Mobiltekniken kan således utgöra en vidareutveckling av sammanhållande musikpraktiker.

Amatörensembler drar ofta nytta av plattformar på internet som ger en möjlighet att på ett enkelt sätt sprida sin musik och information om den. Flera ensembler uppger sig använda till exempel Youtube, Facebook, Soundcloud, Spotify och egna hemsidor, men hur det hela görs och på vilket sätt varierar beroende på de involverades ålder, den tänkta målgruppen, musikgenre och så vidare. Plattformarna kan bland annat användas för att sprida information om ens artisteri och aktuella händelser, eller helt enkelt bredda kontaktnätet genom olika slag av nätkิจกรรมer. Den här typen av verksamhet anses vara viktig för att nå en publik, men samtidigt upplevs den också vara tidskrävande och många uppger att de inte förväntar sig särskilt många reaktioner på nätinlägg. Att publicera sin musik på nätet är inte heller någon självklarhet, framför allt kan det kännas främmande för de amatörmusiker som huvudsakligen spelar för sitt eget nöje. Det kan förklaras med blyghet eller att musicerandet helt enkelt uppfattas som en privat angelägenhet. I vissa fall kan man också ond göra sig över att någon annan spelar in ens uppträdande och laddar upp inspelningen utan tillstånd.

I flera fall har verksamheten på sociala medier, kommunikationen inom gruppen, informationsspridningen till personer utanför gruppen och förmedlingen av musik konvergerats och smultit samman på tidigare oanade sätt. I sådana fall kan det vara allt svårare att dra klara gränser mellan produktion, förmedling och konsumtion. Det är med andra ord fråga om ett slags *musiciking* (Small 1998) eller musikande (Lilliestam 2006), där de nya praktikerna ifrågasätter uppfattningen om musik som en produkt som skapas av ett fåtal aktiva och konsumeras av en större, passiv publik. Det här är inte nytt i sig, men digitaliseringen har skapat nya möjligheter där produktion, distribution och reception konvergerar (Prior 2019: 344). På basis av materialet verkar det här gälla inom flera olika musikalska stigar, men vilka alternativ som står till buds och vilka som används varierar stort beroende på de medverkandes intressen och ambitioner.

De restriktioner som infördes under coronapandemin ledde till att nya möjligheter till konvergens utforskades och anpassades till olika verksamhetsformer. Redan tidigt under pandemin erbjöd

flera finlandssvenska kulturinstitutioner utrymme, teknisk hjälp, webbplattformar eller helt enkelt ekonomiskt stöd så att musicerandet kunde förverkligas på internet. Körerna utarbetade nya möjligheter att musicera och sprida sången via internet-plattformar och applikationer med stöd av Finlands svenska sång- och musikförbund. Musiktillställningar av olika slag strömmades av flera österbottniska tidningar och när-tv-stationer samt kommunala kulturenheter, konserthus och -lokaler samt pensionärsförbund och ungdomsföreningar. Den här typen av institutionell bas och mediekonvergens stödde skapandet och spridandet så att musiken hade en möjlighet att nå ut till en större publik som å sin sida ofta deltog i evenemangen genom att till exempel kommentera händelserna i realtid i sociala medier. Strömningen verkar överlag ha aktiverat flera personer då den förankrades i existerande nätverk och fick karaktären av en händelse med en här och nu-känsla. På det sättet skapades finlandssvenska rum på internet som samlade människor kring samma musikaliska stig. Konvergensen hade dock också sina begränsningar. Det är svårt att anpassa verksamheten till en digital nätomgivning för sådana genrer som i och för sig associeras med svenskhet men har en funktion och miljö där den fysiska närvaron är central, som dansbandsmusik.

En utgångspunkt i forskning kring digitaliseringens inverkan på musiklivet har varit att framför allt amatörernas agens främjats av tillgången till sådana tekniska hjälpmedel som tidigare varit förbehållna yrkesverksamma musiker. Även om det här är en viktig aspekt av utvecklingen är det ändå skäl att notera att gränsdragningen mellan amatörer och professionella alltid varit komplex och att det inte enbart är så kallade amatörer som anammat professionella arbetsmetoder – influenserna har också gått i motsatt riktning. Flera stora mediebolags produktioner, däribland rundradiobolagens program (se Brusila & Ramstedt 2019), har tillämpat tekniker och estetiker som tidigare varit kännetecknande för ett gör det själv- tillvägagångssätt och oberoende producenters arbete. Under pandemin konkretiserades det här då professionella artister arbetade på att utveckla nya uttryckssätt och metoder att nå fram till publiken. Till exempel Fredrik Furu gjorde en musikvideo till

sin låt "Sommartid" genom att skapa en animation hemma med hjälp av ett par vänner och föremål han hittade i hushållet (Furu 2020; Schildt 2020). På motsvarande sätt gjorde designartisten Stefan Lindfors med enkla medel en video till kören Muntra Musikanterers tolkning av U2:s MLK, som blev en hyllning till dem som kämpade med covid-19. Lindfors skapade videons bildspel med hjälp av upphovsrättsfritt visuellt material och genom att filma solisten Jonne Sandström med en gammal videokamera och två ficklampor samt en mörklägningsfilt i Svenska Klubbens källare i Helsingfors (Norrena 2020: 42).

Även de få etablerade finlandssvenska artister som i normala fall lyckats livnära sig på sina uppträdanden tvingades under pandemin skapa nya, enkla former för att kunna uppträda för sin publik. Till exempel Philip Järvenpää strömmade uppträdanden från sin balkong på sin Facebook-sida med kontinuerlig kontakt till lyssnarna med hjälp av sidans diskussionsfält. På motsvarande sätt strömmade den norskfödda sångaren Geir Rønning sina hemuppträdanden för en finlandssvensk och skandinavisk publik. I Rönning's fall gav nätkonserterna en möjlighet att nå publiken i hans tidigare hemland Norge och dessutom förtjäna pengar i och med att lyssnarna, som kunde önska sig låtar, erbjöds en möjlighet att donera medel till sångaren. Pandemin ledde också till nya former av tv-verksamhet. Thomas Enroth samlade finlandssvenska artister och musiker till internet-tv-serien "En sommarkväll på Thomas Enroth's brygga", som i medier beskrevs som "en rå variant av tv-programmet 'Så mycket bättre'" (Björklund 2020). Det nationella rundradiobolaget Yle producerade programserien "Hemmalive" där tio finlandssvenska musiker gav minikonserter från sina vardagsrum. Gemensamt för de nya formaten och verksamhetsmodellerna var att förhållandet mellan amatörskap och professionalism förhandlades om då också yrkesutövande musiker tvingades utveckla nya arbetsmodeller. För de inblandade institutionerna, men även för många av de enskilda artisterna med stark position bland den svenskspråkiga befolkningen, var det viktigt att finna möjligheter att nå en publik och klara av den svåra situationen. Eller som Thomas Enroth motiverade sina internet-program:

”Finlandssvensk musik måste få komma ut och blomstra, det är viktigt” (“En sommarkväll på Thomas Enroths brygga” 1.6.2020).

De nya medierna och konvergenserna har inte ersatt de äldre mediernas betydelse. För flera artister utgör fortfarande Yle och bolagets kvalitetskrav ett slags måttstock för framgångsrik verksamhet. Likaså upplever många att de nya medierna trots alla möjligheter ändå kräver tid och hängivenhet samt en hel del professionella kompetenser, vilket leder till begränsningar och kringsskar deras positiva potential. Redan upphovsrätten kan ställa besvärliga krav. Vid strömning av musik ur den egna produktionen har flera ensembler stött på problem då internet-plattformen avbrutit förmedlingen när den automatiska detektorn känt igen musiken och utgått från att framförandet bryter mot upphovsrätten. Det här är ett exempel på vilka administrativa kompetenser som behövs för att verka i den digitala miljön. I vissa fall hämmas också kreativiteten. Det finns en lång tradition i finlandssvensk musik av att göra egna versioner av internationella hitlåtar, framför allt med lokala humoristiska texter i till exempel revyer. Som en följd av upphovsrättsbegränsningar har den verksamheten inte funnit någon storskaligare etablerad form i nätmiljön. Den kulturella logik som styr tillhörighet kan stå i kontrast till den affärslogik som styr nya medier, som Youtube (t.ex. Burgess & Green 2009: 151).

Flera musiker upplever också att den dominerande affärslogiken och lösningar som bygger på artificiell intelligens gynnar storskalighet, vilket leder till att minoritetsgrupperingars småskaliga produktioner har svårt att klara sig. Bland annat inom rockmusiken kan klubbar förvänta sig att banden marknadsför sina konserter i sociala medier och kan uppvisa att ett visst antal personer anmält att de tänker komma för att klubben ska gå med på att arrangera tillställningen (man, f. 1976, Helsingfors, FMI 497/17). En allmän uppfattning bland fritidsmusikerna och artister vars musikaliska stig präglas av självvalt eller påtvingat kommersiellt oberoende är att tekniken numera erbjuder stora möjligheter att distribuera både deras musik och information om den via internet, men att det ändå är svårt att nå ut till en publik. Materialet stöder således tidigare forskningsresultat som visar att digitaliseringens positiva

betydelse ofta överskattats. I enlighet med Haynes och Marshalls (2018) analys av de sociala mediernas betydelse för oberoende musiker kan man konstatera att det är väldigt svårt att omvandla en online-succé till ekonomiskt hållbara lösningar. Sociala medier upprätthåller också effektivare etablerade publikkontakter än skapar nya – internet kan i och för sig göra ”det osynliga synligt” men oftast kan man snarare tala om osynlig synlighet eftersom det är så sällan mindre kända artister får digitalt genomslag. Slutligen måste man konstatera att musikindustrins äldre grindvakter fortfarande är betydelsefulla och dessutom har det kommit nya grindvakter. Till de här allmänna iakttagelserna kan man ännu lägga att en bidragande orsak till att internets positiva effekter kanske inte förverkligats fullt ut i fråga om svensk musikkultur i Finland är att det inte finns några finlandssvenska forum, plattformar eller modeller som skulle främja verksamheten.

Gemenskap och avståndstagande

Coronapandemin ledde till ett uppsving i så kallade virtualkörer, där körmedlemmarna sjunger in sin del på distans och körledaren sammanställer en video av samtliga sångares insats samt publicerar slutresultatet på internet. De största arrangerades av Finlands svenska sång- och musikförbund och samlade 100–200 deltagare per video. Repertoaren bestod av Månskensbondens dialektpoplåt ”Döpt i Kyrö älv” (2020) och barnmusikduon Sås och Kopps ”Papper och bark” (2021), samt högtidssångerna ”Den blomstertid nu kommer” i samband med skolvslutningen 2020 och ”Finlandia” i anknytning till självständighetsdagen 2020. Flera körer och skolor firade också årshögtider med egna virtualkörer och videoinspelningar. Finlands svenska sång- och musikförbund arrangerade kurser i hur man kan skapa virtualkörer och förverkliga körövningar på distans. Förbundet lanserade också en egen mobilapplikation, ”We are the voice”, med vilken medlemmarna kunde öva in repertoaren inför förbundets stora sång- och musikfest 2021.

De finlandssvenska institutionernas nya digitala verksamhetsformer möjliggjordes av en existerande, stark organisationsstruktur och ekonomiskt stöd från finlandssvenska fonder. Slutresultatet

upplevdes positivt av många. Studentkörerna Brahe Djäknars och Florakörens virtuella vårhälsning beskrivs till exempel som ”ett gott substitut till BD:s traditionella sång på Vårdberget i Åbo” (man, f. 1980, Åboland, FMI 508/8). I Finlands svenska sång- och musikförbunds tidskrift uppger en kördeltagare att det digitala forumet till och med möjliggör en större gemenskap än vad man upplever i en fysisk grupp (Strömgård 2020: 11). Av forskningsmaterialet framgår emellertid att avsaknaden av levande framträdanden och körgemenskap också har upplevts som någonting negativt.

Enskilda personer utvecklade nya sätt att fira högtider med hjälp av internet utan att behöva delta i större evenemang:

Jag har fått inbjudningar till olika virtualkörprojekt men det har inte lockat så mycket. Däremot har vi sjungit snapsvisor virtuellt och på en fest vi hade med gänget sjöng vi också snapsvisor tillsammans och lite körsång. [...] Vi har haft en egen fest då vi firade Norges nationaldag (eller egentligen 16 mai) och då sjöng vi snapsvisor och lite körsång som vi framförde live via telefonen till Oslo. Det var roligt i och för sig. Men det är det enda. Då hade vi lagat egna sånghäften för hand så att alla sex skulle kunna sjunga med, vi klädde upp oss i frack och långklänning och så hade vi ordnat med en egen fotovägg och tog massa foton, precis som på en riktig fest. Vi höll tal, och efter talen sjöngs en sång som den som höll tal valde, precis som på en vanlig fest. Så vi försöker nog upprätthålla musiktraditionerna men det är mest att man saknar det från riktiga livet, så man försöker återskapa festligheterna privat. Det var i alla fall en väldigt lyckad kväll trots att vi var bara några, mycket bättre än de här virtuella festerna som jag har försökt delta på. Det går inte att sjunga tillsammans för det laggar lite och bryts. (Kvinna, f. 1995, Åbo, FMI 508/28.)

De finlandssvenska virtualkörprojektens stora deltagarantal och den välorganiserade manifestationen av en gemenskaps känsla kan också upplevas distanserande och då kan nätet användas för att skapa gemenskap inom en mindre krets. Det är ett bra exempel på hur digitaliseringen lett till lösningar som inte nödvändigtvis bygger på etnisk tillhörighet eller någon större sammanslutning, utan som i själva verket innebär ett alternativ till dem.

Frågan om finlandssvensk identifikation berör också motsättningen mellan å ena sidan social gemenskap och identitetsbärande målsättningar och å andra sidan estetiska ideal och kvalitativ utveckling. I internationella studier har det hävdats att den typ av kollektivt sjungande vars primära mål är att konsolidera en ideologisk gemenskap håller på att ge vika för gemenskaper som huvudsakligen skapas kring estetiska och musikaliska intressen (Wierød Borčak 2020). På basis av forskningsmaterialet är det svårt att bedöma hur vanligt det är, men man kan åtminstone säga att den sociala gemenskapskänslan upplevs vara mycket viktig fastän den inte nödvändigtvis bygger på någon abstrakt ideologisk tillhörighet. Det rör sig snarare om att man i kören ingår i en gemenskap där man på ett eller annat sätt känner att man hör hemma och kan ge utlopp för sina sociala behov. Det här kom också klart fram under coronapandemin då körerna tvingades övergå till distansövningar. När sångarna kommenterar perioden uppger de ofta att de saknade den sociala gemenskap som skapas då man träffas under övningarna, medan körledarna ofta kommenterar tekniska praktikaliteter och estetiska kvaliteter (se även Knuters m.fl. 2020; jfr Theorell 2020). I körsammanhang verkar också de äldre kvalitetsnormerna i fråga om till exempel tonbildning och klang fortleva förhållandevis starka trots all teknisk utveckling. Inom till exempel populärmusik har man kunnat märka att en del av det kunskapsmonopol som skapat normerna för professionalism, skicklighet och kunskap eroderat då de nya amatörerna etablerat sig (Prior 2018: 89; Prior 2019: 343). Inom körmusiken verkar det däremot råda institutionaliserade strukturer som uppehåller idealen och praktikerna.

Det är intressant att notera att flera svarspersoner uttrycker ett avståndstagande från institutioner och i vissa fall även från all uttalad finlandssvenskhet genom att betona att deras musikaliska stigning huvudsakligen gjorts utgående från individuella preferenser. En fritidsmusiker som producerar sin musik ensam med en avancerad utrustning i sitt sovrum för att sedan publicera den på internet, förklarar till exempel att digitaltekniken gjort det möjligt för honom att "göra min egen grej, en grej som kanske inte hörts förr" (man,

f. 2000, Sundby, FMI 499/7). Det här kan ses som ett val där frågan om språklig tillhörighet inte spelar någon roll jämfört med individualistisk kreativitet och estetiska preferenser. I andra fall upplevs musicerandet vara något så privat att man inte vill dela med sig av det eller koppla ihop det med någon grupp. En av svarspersonerna ifrågasätter hela tanken om att grupptillhörighet skulle spela någon roll i det digitala musicerandet: ”Jag anser att alla (digitala) musiker är individualister och strävar att skilja sig från ALLA andra – även minoriteter. Det är skilt med musiker som är medlemmar i en fysisk orkester och tvingas in i ett format av orkesterns repertoar.” (Man, f. 1958, Egentliga Finland, FMI 499/10.)

Digitaliseringen omformar förhållandena mellan etablerade institutioner med ett klart etniskt eller språkpolitiskt syfte, fritidsmusiker med egna nätverk och individuella estetiska målsättningar samt publiken med olika tillhörigheter och multipla identiteter. Digitaliseringen kan stärka social tillhörighet men också generera motreaktioner som får framför allt yngre människor att söka sig till nya avgränsade sociala nätverk (Marlowe 2017). De nya tillhörigheter som skapas via internet kan då innehålla både drag av äldre etniciteter som existerat under längre tider och framväxande element som är specifika för de nya kommunikationsmiljöerna (Diamandaki 2003). Förutom att de här processerna inbegriper en samverkan mellan det lokala och det globala samt det finlandssvenska och det icke-finlandssvenska, bygger de också på en interaktion mellan digital internet-baserad verksamhet och traditionell fysisk interaktion.

Sammanfattning

På basis av frågelistsvaren och intervjuerna kan man konstatera att den svenskspråkiga befolkningens musicerande förändrats under de senaste årtiondena och att digitaliseringen ofta varit en faktor i processen. Det är dock inte fråga om någon oundviklig, homogen förvandling orsakad uteslutande av tekniska framsteg, utan snarare en komplex samling olika potentialer som realiserats på olika sätt i olika sammanhang. Det är möjligt att vår forskningsmetod påverkat resultatet i och med att vi uttryckligen ställt frågor om

finlandssvenskhet och teknik och för att vi försökt få svarspersoner som representerar olika sidor av musikandet bland de svenskspråkiga. Ändå verkar mångfalden naturlig också med tanke på hur heterogen den svenskspråkiga befolkningen är i fråga om både musikpraktiker och upplevelser av social tillhörighet. Ur mångfalden går det ändå att utläsa tendenser och riktningar som ger en bild av hur förhållandet mellan teknik, fritidsmusicerande och tillhörighet utvecklats.

Utgår man från en teknikdeterministisk synvinkel och studerar till vilka delar de tekniska vinningarna påverkat utvecklingen och i vilken mån förändringarna kan förstås som hot mot eller möjliggörare av sociala eller individuella intressen, så kan man konstatera att digitaliseringen skapat affordanser med såväl positiva som negativa följder. Den har erbjudit en starkare agens genom att ge fritidsmusiker flera möjligheter att välja musikalisk stig. Det har blivit möjligt att lättare, billigare och effektivare ta del av nya influenser samt skapa och förmedla musik. Nya stigar har skapats, liksom återterritorialiseringar och estetiska uttryckssätt. Olika sätt att bedriva amatörverksamhet och få synlighet har även uppstått som en följd av framstegen. Samtidigt är det klart att det inte rör sig om entydigt positiva förändringar. I materialet framkommer en oro för ökad likriktning och avterritorialisering, vilket kan beskrivas som att allt färre stigar leder till en svenskhet i Finland medan flera leder bort från tillhörigheten. Den nya tekniken kräver kompetenser och resurser och att man uppmärksammar juridisk-ekonomiska faktorer på ett nytt sätt, vilket kan öka klyftan mellan amatörer och proffs, samt internt amatörer emellan. Även om tekniken möjliggör till exempel nyskapande används den för att effektivare återskapa äldre ideal. Likaså behöver inte de nya kanalerna för musikförmedling leda till någon större spridning av ny musik eftersom flödet ändå styrs av äldre och nyare grindvakter.

Man kan sammanfatta förändringen med att konstatera att tekniken ofta stärkt motsägelsefulla tendenser. Den till synes paradoxala utvecklingen har visat att många av de grundpremissor som styr den allmänna diskussionen bygger på förenklade motsatspar. En viktig aspekt är att begrepp som finlandssvenskhet, digitalisering

och amatörmusik bygger på en underförstådd dualism, där begreppen skapas genom negation. Till exempel finlandssvenskhet skapas som något annat än det som är finskt, rikssvenskt eller internationellt, det digitala är det icke-analoga, och amatörmusik definieras som motsatsen till det professionella. Sådana implicita begreppsliga par går ofta att utläsa ur svaren, vilket är förståeligt i och med att det klargör sådana tendenser som svarspersonerna önskar lyfta fram. Begreppen behöver sina motsatser för att bli meningsfulla och gränserna mellan motsatserna förhandlas kontinuerligt om. Samtidigt pekar analysen på hur komplexa de här begreppen och deras inbördes förhållanden sist och slutligen är.

Begreppen får sin betydelse då de används normativt för att beskriva hur viktigt musicerandet är på ett personligt och konstnärligt plan, även om det är fråga om en fritidssyssla. Det här betyder att svars personer kan ta avstånd från det finlandssvenska som i deras tankemönster i första hand förknippas med sociala motiv som ställs mot konstnärliga och estetiska ambitioner. På motsvarande sätt kan man distansera sig från det digitala och teknik som primärt förknippas med sådant som i ens värdeföreställning inte är konstnärligt eller äkta. Vid en närmare analys ter sig de här gränsdragningarna ofta paradoxala. Det är inte ovanligt att personer som säger att de inte ser någon koppling mellan finlandssvenskhet och sitt musicerande i själva verket ger en bild av hur stor betydelse de språkligt förankrade institutionerna från första början har haft för personens musikaliska stigval. På motsvarande sätt kan personer som barskt uppger sig ta avstånd från digitalisering i själva verket använda mycket teknik som inbegriper digitalteknik i sitt musikande.

Även om gränserna kan verka konstgjorda eller godtyckliga för en utomstående bör man se dem som uttryck för ett behov av att markera var man står i frågor om kulturella preferenser gällande till exempel etnicitet, estetik eller tradition. I praktiken inrymmer den svenskspråkiga befolkningens fritidsmusicerande en stor mångfald tekniker och praktiker som kopplas samman med olika sociala aspekter på många olika sätt. Gränserna och behovet av att dra upp gränser verkar inte ha försvunnit som en följd av digitali-

seringen, men gränsdragningen har påverkats av tekniska förändringar. Den är således främst ett uttryck för ett sätt att underhandla sin position i den mångfald av musikande som på olika sätt och med olika följder förknippats med finlandssvenskhet och ny teknik.

8. SLUTDISKUSSION

I DEN HÄR BOKEN har vi analyserat digitaliseringens inverkan på minoritetsmusik genom att fokusera på Finlands svenskspråkiga befolkning. Med hjälp av fallstudier som belyser olika delar av musikkulturen har vi utforskat bland annat för vem och på vilka sätt musiken är tillgänglig i den digitaliserade miljön, hurdana former av kreativitet och nya kulturuttryck utvecklingen lett till och vilka kulturella betydelser som skapas och distribueras. I ett vidare perspektiv anknyter de här frågorna till mera generella problemkomplex som berör individers agens och kulturella självbestämmande och i vilken mån digitaliseringen stöder, sammanfaller med eller motarbetar kulturell tillhörighet.

De här infallsvinklarna berör den moderna kulturforskningens kärnområden och centrala begrepp som kultur, identitet, teknik och demokratisering. För att göra helheten mera hanterlig valde vi inledningsvis att positionera oss i förhållande till dem och tidigare forskning i ämnet. Under projektets gång utformades vår infallsvinkel till en balansgång mellan å ena sidan klart utstakade och definierade begrepp och å andra sidan en mångfald kontinuerligt föränderliga tankemönster som på sätt och vis av egen tyngd ledde till vad man kunde kalla ett dekonstruktionistiskt angreppssätt. I och med att vi ville gå vidare från tidigare musikindustriforskning och fokusera på kulturella aspekter, föll det sig naturligt att utgå från människors upplevelser och förklaringar snarare än kvantifierbara data. Det här konkretiserade onekligen arbetet, men samtidigt kunde det kännas som att försöka greppa en hal tvål då kopplingen mellan finlandssvenskhet, musik och digitalisering diskuterades med svarspersonerna. Karakteristiskt för den här typen av fenomen, framför allt då de studeras ur ett konstruktivistiskt perspektiv, är att de i sin processualitet är ständigt föränderliga och därmed också omdefinieras kontinuerligt utgående från betraktarens position. Det här betyder att vårt jobb som forskare har präglats av

en tolkande reflexivitet där vi begrundat de element som påverkat forskningen, det må vara i fråga om våra egna eller svarspersonernas positioner, eller den valda fallstudiens sociokulturella ramverk.

På basis av de valda fallstudierna kan man säga att svarspersonernas förhållande till teknik och minoritetsidentitet varierar stort både sinsemellan men också i olika livssituationer och vardagliga levnadsmönster. De flesta nyttjar digitalteknikens möjligheter på olika sätt och anpassar sig smidigt efter vilken roll och aktivitetsgrad de har. Rätt många har en otvungen inställning till teknikbruk och kan lösgöra sig från förväntade praktiker. Den här mångfalden döljer dock flera underliggande strukturer som bidrar till att utforma bland annat tillgänglighet, deltagande, tillhörighet, agens och meningsskapande. Digitaliseringen har inte raserat tidigare sammansättningar, öppnat upp gränslösa möjligheter eller neutraliserat spänningar. Den har snarare bidragit till att nya kopplingar mellan olika element kan skapas och äldre strukturer omförhandlas. De här processerna har vi sammanfattat utgående från dimensionerna tillhörighet, teknik och demokratisering.

Tillhörighet

Redan i ett tidigt skede av fältarbetet märkte vi att en del svars personer upplevde projektets explicita fokusering på finlandssvenskhet och musik i samband med digitalisering som något avlägset och främmande. De kunde reagera på projektets frågor och allmänna utgångspunkter med att uttrycka att de inte upplevde att finlandssvenskheten är relevant för deras musikande eller att språk och etnicitet är betydelselösa i fråga om musik eftersom musik är ett internationellt språk. I vissa fall tog svars personerna också avstånd från finlandssvenskhet i samband med musik och kanske till och med övriga livssfärer. Avståndstagandet återspeglar sig också i hur de upplevde digitaliseringens inverkan på identiteten.

Den här typen av svar är inte särskilt ovanliga i forskning som berör identitet, kultur och vardag. Explicita frågor om de här fenomenen blottlägger spänningar mellan något som upplevs naturligt, kanske naturlagsenligt, för en själv och sådant som upplevs påtvingat utifrån. Ur ett konstruktivistiskt perspektiv är det fråga

om en rätt logisk reaktion. Svenskheten i Finland är inte och har aldrig varit en oföränderlig monolit – snarare ett komplext fenomen som består av många olika slags svenskheter och grader av tillhörighetskänsla, kanske till och med avståndstaganden. I fråga om dylika etniciteter och identiteter anses digitaliseringen ofta erbjuda tidigare oanade möjligheter att skapa nya multipla identifikationer och individuella musikrelaterade praktiker. På basis av vårt forskningsmaterial kan man säga att den potentialen onekligen finns, men att det ändå är naturligt att se den utvecklingen som en fortsättning på en lång process snarare än en radikal omvälvning. Upplevelsen av mångfald och mångtydighet, som digitaliseringen ofta anses bidra till, har alltid varit en central del av svenskhet i Finland.

I själva verket var det inte ovanligt att samma personer som tagit avstånd från kopplingen mellan svenskhet och musik ändå i sina svar kunde beskriva en väldigt stark anknytning till utpräglat finlandssvenska musikinstitutioner eller personlig aktivitet inom sådana musikpraktiker som i allmänhet förknippas med finlandssvenskhet. Likaså visade det sig att de svarande kunde uttrycka väldigt nyanserade iakttagelser om att de uppfattar viss musik som finlandssvensk och annan musik som till exempel rikssvensk, finsk eller internationell. Förutom språkval verkar skiftningar i uttal, tolkning, repertoar, genre, härkomst och dylikt samfällt bidra till att musiken betecknar till exempel finlandssvenskhet, rikssvenskhet eller finskhet. Gränserna mellan finlandssvenskhet och dess huvudsakliga alter går med andra ord ofta att finna i implicita kategoriseringar.

I optimistiska visioner beskrivs digitaliseringen som ett hjälpmedel för att överskrida gränser eller kanske till och med radera dem, så att allt blir tillgängligt för alla och alla kan delta i vad som helst var som helst. Utgående från vårt svarsmaterial verkar flera gränser, kulturella föreställningar, identifikationer, hierarkier och modeller ändå vara rätt bestående – i själva verket kan de digitala strukturerna bidra till att upprätthålla dem. Ett exempel på det här är Johan "Ensamvargen" Kvarnströms möjligheter att verka i och påverka den svenska hiphop-plattformen Whoas forum. Även om digitaliseringen på ett tidigare oskådat sätt har gjort det möjligt att i realtid ingå i en större gemenskap baserad i Sverige så betyder det

inte att gränserna mellan det svenska i Finland och Sverige, eller mellan kulturella och positionsbaserade strukturer, skulle ha mist sin betydelse. De här aspekterna omförhandlas snarare på nya sätt eftersom det har blivit möjligt att ta del av och sprida musik samt musikande effektivt och snabbt i större omfattning. Genom att delta i forumet lyckades Kvarnström ändå finna en gemenskap som han inte hade hittat i Finland, samtidigt som han fann en plattform och ett konstnärligt uttryck för sitt utanförskap och sina olika tillhörigheter som svenskspråkig finländare och hiphopartist.

Flera svarspersoner kommenterar de ökade kulturella flöden som digitaliseringen har fört med sig i positiva ordalag, men en del har också en ambivalent eller neutral hållning – man betraktar det som sker som ett faktum som man inte problematiserar desto mer. Många upplever dock att digitaliseringen gör det möjligt att bevara en finlandssvensk musikkultur. Frågorna om musik och tillhörighet konkretiseras framför allt i samband med val som inbegriper barns musikaliska uppfostran och kulturella tillhörighet då man önskar säkra kulturens fortlevnad bland yngre generationer i en föränderlig värld. Bevarandet av finlandssvenska traditioner med hjälp av digitalisering konkretiserades för många under coronapandemin då till exempel årshögtider, familjefestligheter och körverksamhet upprätthölls med hjälp av nätlösningar. I fråga om förmedling och bevarande av tradition innehar folkmusiken fortfarande en central plats. I det fallet kan den kontinuerligt ökade musikaliska mångfald som digitaliseringen fört med sig ses som ett hot för något man upplever vara ”egen” musik i lokal, regional eller etnisk bemärkelse. Samtidigt har även folkmusikfältet utvecklat lösningar som gör det möjligt att bevara, sprida och utveckla den egna musiken med hjälp av digitalteknik under en tid då de äldre modellerna som bygger på förmedling inom slakten eller ansikte mot ansikte inte längre har samma centrala ställning som tidigare.

De nya medierna har självfallet inte enbart bidragit till att göra musiken tillgänglig. De har också skapat plattformar för nya decentraliserade, subkulturella och transnationella gemenskaper kring till exempel olika musikstilar. För etablerade minoritetsinstitutioner kan det här innebära en svårhanterlig konkurrenssituation. Det

verkar svårt att skapa en samhörighet och ett engagemang genom toppstyrda aktioner. De flesta musikrelaterade svenska nätforum, diskussionsgrupper och Facebook-sidor i Finland används huvudsakligen som anslagstavlor för information om kommande evenemang medan diskussioner och djupare socialisering sker i andra sammanhang. Undantaget som bekräftar regeln verkar vara Radio X3M:s tidigare webbforum. Även om det kan vara svårt för etablerade institutioner att anpassa sin verksamhet till den förändrade omgivningen tyder flera svar på att man förväntar sig att public service-bolaget Yle, till skillnad från de kommersiella strömnings-tjänsterna, ska följa med, stöda och upprätthålla en finlandssvensk musikkultur.

En grundläggande spänning i fråga om musik och tillhörighet som inte har minskat är den mellan estetiska och sociala ideal. Av en del svar kunde man utläsa att ett avståndstagande från finlandssvenskhet i samband med musik eftersom man önskade betona unik excellens och individuell konstnärlig intention eller upplevelse, medan andra svarare framhöll musikens betydelse för kulturell tillhörighet och social interaktion, det vill säga för en finlandssvensk identitet och tradition. Digitaliseringen har i princip gjort det lättare för så kallade nya amatörer att skapa och distribuera allt högklassigare produktioner, men det innebär inte att frågan om vilken gemenskap man ingår i eller riktar sig till skulle ha mist sin betydelse. Än mindre har det blivit lättare att jämka olika förväntningar på tillhörighet i musikkretsar och utanför dem.

Teknik

Projektets fokus på kopplingarna mellan tillhörighet, musikande och digitalteknik inbegriper begreppslig komplexitet också i fråga om digitalteknik. Ur ett rent tekniskt perspektiv är digitalisering en process som innefattar en omvandling av information från analog till digital representation i form av nollor och ettor. I och med att projektets intresse för ämnet primärt är kulturellt är det dock främst teknikernas genomgripande konsekvenser för minoritetsmusiken som utgjort studieobjekt. Det innebär att termen digitalisering trots sin rent tekniska enkelhet kan vara mycket

komplicerad och mångtolkad som forskarbegrepp och i svarspersonernas vardagliga bruk. Liksom termen finlandssvenskhet är det fråga om ett begrepp som kräver kontinuerlig omvärdering och dekonstruktion för att olika aspekter ska kunna klargöras.

Numera förstås begreppen digital och analog som ett motsatspar där båda definieras som en negation till sin motpol och behöver sin motpol för att bli meningsfull. Det inbegriper också ofta värdeomdömen om den ena eller andra polens fördelar och nackdelar i förhållande till den andra. Svarspersonernas beskrivningar tyder ofta på att de inte nödvändigtvis har en exakt förståelse av vilka delar av deras praktiker som i rent teknisk mening är analoga eller digitala. Det är inte ovanligt att man uppskattar till exempel ett analogt instrument eller en analog återgivningsutrustning fastän inspelningen eller förmedlingstekniken i övrigt inbegriper flera digitala tekniker. En orsak till det är att digitaltekniken inte har ersatt den äldre tekniken utan båda lever sida vid sida och interagerar, snarare än utesluter varandra. Individer kan i ett sammanhang använda sig av ena eller båda, för att i ett annat sammanhang igen byta teknik. För de flesta är det egentligen inte av så stor betydelse när eller hur den ena eller andra tekniken används så länge man har möjligt att förverkliga sina intentioner. Ändå väcker frågor om digitalteknik ofta starka känslor framför allt bland dem som själva skapar musik. I sådana fall rör det sig oftast om gränsdragningar mellan acceptabla och oacceptabla tekniker och praktiker, som i ett vidare perspektiv reflekterar allmänna kulturella värderingar kring ny teknik.

Musikandets praktiker kan förändras förhållandevis snabbt och den nya tekniken anammas ofta smidigt, medan ideologier och normer förändras långsammare. Många svars personer uttrycker en positiv inställning till att använda sig av ny teknik för att skapa musik, men ofta drar man ändå en skiljelinje mellan vad man anser vara acceptabel teknik och vad som är mindre uppskattat. Den nya tekniken kan beskrivas som en god dräng men dålig husbonde. Man uppskattar att det blivit möjligt att lättare och mera effektivt nå etablerade estetiska mål medan teknik som ses som ett slags surrogat eller svagare ersättare av något man upplever är autentiskt, uppfattas som negativt.

Vad som bedöms som acceptabel eller oacceptabel teknik skiljer sig beroende på bland annat genre, generation och målsättningar. Det är inte ovanligt att preferenserna beskrivs med hjälp av begreppsparet analogt–digitalt, men det här behöver inte betyda att det finns en faktisk teknisk skiljelinje – alla vet till exempel inte i vilken mån deras utrustning innehåller analog eller digital teknik. Fritidsmusiker som spelar populärmusik kan till exempel hänvisa till enskilda element inom inspelningsteknik, instrumenturval eller återgivningsteknik då de uttrycker gillande eller fördömande, utan att desto mera reflektera över vilken teknik de övriga elementen i själva verket bygger på. Samtidigt kan det vara mycket viktigt att förstå vilka betydelser olika typer av utrustning tillskrivs i olika sammanhang.

Inom folkmusik uppfattas gehörsförmedling som det primära sättet att överföra musik och därtill kopplade etniska lokalitetsmarkörer. Det här har lett till att man uppskattar inspelningar och återgivning av klingande musik och därmed också de möjligheter digitaltekniken erbjuder. Trots det reflekterar man inte nödvändigtvis över inspelningens särart som en dokumentation av ett unikt framförande, producerat i ett visst syfte inom ramen för specifika kulturella föreställningar och värderingar. Den normativa föreställningen om primär och sekundär verksamhet motsvarar inte heller nödvändigtvis musikernas tidsanvändning och prioriteter: även om normen är akustiskt spel ansikte mot ansikte så kan man lägga ner betydligt mera tid på teknikbaserad eller -relaterad verksamhet.

I musikkulturen överlag underhandlas motsättningarna mellan unik excellens och gruppslig inkludering samt mellan individuell intention och social interaktion, vilket innebär att musiken kan användas både för att skapa gemenskap och ta avstånd. Ofta beskriver personer sin relation till finlandssvenskhet och teknik som likgiltig, men ändå går det att skönja många underliggande perspektiv, kategoriseringar och normer som tyder på det motsatta. Både finlandssvenskhet och teknik konstrueras genom negation med estetik i fokus; en distansering från det finlandssvenska kan vara ett sätt att betona ens primärt estetiska intresse medan tek-

nik ofta får stå för något annat än musik och något som en seriös musikidkare tar avstånd ifrån. Ändå är det uppenbart att det finlandssvenska institutionella ramverket och tekniska val på ett betydande sätt påverkar verksamheten.

Demokratisering

Digitaliseringen har inom forskning ofta diskuterats som en fråga om ökande eller avtagande kulturell jämlikhet och det är inte ovanligt att frågor om tillgänglighet, mångfald eller möjligheter till självuttryck behandlas av svarspersonerna. Många svarare dryftar sina personliga digitala val och vilka ramar som påverkat dem i ett bredare perspektiv. Det är dock vanligt att de här ämnena diskuteras indirekt snarare än explicit. Direkt ekonomiska faktorer tas sällan upp eller tillmäts någon större betydelse i samband med förändringarna under de senaste decennierna. På grund av den svenskspråkiga befolkningens ringa storlek verkar man inte ha särskilt stora förhoppningar om att förtjäna pengar på sitt musicerande om man verkar på svenska i Finland. Ur ett ekonomiskt perspektiv kan man konstatera att det egentligen skett få omfattande musikindustriella strukturella förändringar som skulle påverka det egna musikandet.

Det är uppenbart att digitaliseringen har en potential till ökad demokratisering av kultur i den bemärkelsen att den nya tekniken har gjort det möjligt att sprida och ta till sig olika slags musik – mer eller mindre oberoende av ekonomiska förutsättningar eller social bakgrund. Det gäller även spridningen av sådan musik som ofta anses höra till den egna traditionen, men som kanske negligerats eller till och med glömts bort. Ändå är det svårt att påvisa någon revolutionerande förändring i de etablerade kulturinstitutionernas publikunderlag eller i konsumtionsvanorna. Folkmusikproducenter och högkulturella institutioner som operahus och -föreningar kan sprida sin musik via nya kanaler, men det betyder inte att deras reella publikunderlag avsevärt skulle breddas. I själva verket kan det ökade flödet leda till att det blir ännu svårare att nå en publik och att man dessutom tvingas konkurrera med musik från hela världen. Digitaliseringen inbegriper med andra ord en möjlighet

till demokratisering av kultur, men huruvida den här potentialen förverkligas beror på flera sammanhängande faktorer, inte enbart tekniska.

I fråga om kulturell demokratisering, det vill säga möjligheten att kunna förverkliga sig själv genom den kultur man upplever som sin egen, har digitaliseringen erbjudit på rikligt med nya tekniska resurser som blivit tillgängliga för allt fler. Man kan säga att den nya tekniken skapat nya amatörer som med hjälp av förmånlig utrustning förmått producera och sprida sina alster på högre kvalitativa nivåer. Det här har lett till att man kunnat återskapa och manifesteras identifikationer på nya estetiska sätt. Ett bra exempel är de digitala produktioner i vilka uppfattningen om finlandssvensk etnicitet omförhandlas i humoristiska alster som ofta kombinerar ljud och bild. Genom att producera ironiska musikvideor eller poddar har svenskspråkiga artister dels kunnat ifrågasätta vedertagna normer och förutfattade meningar om finlandssvenskar, dels skratta åt sig själva som vidareförmedlare av en uppfattad "normativ" finlandssvenskhet. Tekniken har med andra ord gett nya verktyg att omförhandla identitetsuppfattningar.

Även om man med digitala medel kan skapa mer eller mindre vilka ljud som helst så används utrustningen sällan till särskilt radikala estetiska experiment. De rör sig oftare om en pragmatisk förhållning där man använder den nya tekniken för att lättare, mera ekonomiskt, snabbare och så vidare uppnå äldre estetiska ideal och uppfylla existerande normer. Det här verkar vara vanligt oberoende av musikgenre, även om idealen och hur de förverkligas kan variera. Till exempel inom opera påverkas bruket av ny teknik av genrens särart som uttryck för högkultur med kopplingar till europeiska kultur- och bildningstraditioner. Inom den svenska kultursfären i Finland konstrueras genren som en del av så kallad kultursvenskhet i motsats till populärare kulturformer och så kallad bygdesvenskhet. Försök att upplösa den här binariteten till exempel genom att införa ny teknik i operaproduktioner har uppfattats som glidningar mot populär- eller folkkulturella former av musikdrama (såsom musikal eller revy) och har stött på motstånd. Operans kulturella roll och värde för den svenskspråkiga befolkningen

består därmed fortsättningsvis i att representera högt uppskattad, värdefull kultur. Digitaliseringen har således inneburit att gränsen mellan opera och populär- eller folkkulturella former av musikdrama i någon mån omförhandlats utan att ändå försvinna.

Överlag har digitaliseringen erbjudit vägar till ökad agens och åtminstone en omstrukturering av flera vedertagna affordanser. Det här innebär ändå inte att den tekniska utvecklingens potential nödvändigtvis skulle nyttjas, eller ens upplevas som relevant. Hur idealen och de estetiska målsättningarna i praktiken realiserats kan variera. Socioekonomiska faktorer som utbildning och kulturell bakgrund spelar fortfarande en stor roll. Tekniken har blivit tillgänglig och den är lättare att använda, men den har inte raderat alla hinder som skapat olika höga trösklar när individer väljer hur de tar till sig musik eller uttrycker sig musikaliskt. Agens och affordans utformas i en komplex helhet i vilken bland annat ekonomi, makt och etnicitet fortfarande spelar en stor roll. Det är givet att digitalteknikens kopplingar till finlandssvensk musikkultur beror på flera samverkande kulturella och sociala faktorer.

Den nya teknikens möjligheter till ökad demokratisering av kultur och kulturell demokratisering betyder inte att potentialen alltid skulle förverkligas eller att de här möjligheterna skulle samverka med människors strävan efter tillhörighet eller ett upprätthållande av en minoritetskonstruktion. De digitala musikaliska stigarna gör det till exempel ofta lättare för individer att finna nya musikbaserade tillhörigheter medan få stigar verkar leda till de mera explicit minoritetsförankrade musikpraktikerna. Digitaliseringen kan också bidra till att inte bara förstärka mångfalden utan också motsättningarna inom den svenskspråkiga befolkningens musikpraktiker på ett sätt som gör det svårare att diskutera finlandssvenskheten eller den finlandssvenska musikkulturen som avskilda och homogena enheter.

Digitaliseringen har haft flera olika följder som kan bedömas som positiva eller negativa beroende på vems perspektiv som anläggs. Det går inte att urskilja någon komplett enhetlig förändring eller något homogent allomfattande kausalförhållande mellan den nya tekniken och den språkliga tillhörigheten inom musik.

Snarare tydliggör analyserna hur komplexa de centrala begreppen digitalisering och finlandssvenskhet är samt hur snäva många av de binariteter som begreppen bygger på, som analogt–digitalt eller minoritet–majoritet, kan vara. I kulturell och social mening är digitaliseringen inte ett klart avskilt tekniskt förlopp eller en historisk period, utan en mångfald samverkande processer som anknyter till allmänna, större utvecklingslinjer. Den nya tekniken har inte helt ersatt tidigare tekniker eller därmed sammanbundna praktiker. I den här bemärkelsen är det också naturligt att många av de nya fenomen som kan verka radikala då de dyker upp i själva verket ofta är förstärkningar av redan tidigare existerande företeelser.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

Arkiv

Folkmusikinstitutet, Svenska litteratursällskapet i Finland

FMI 485, *Folkmusik och teknologi*. Frågelista inom forskningsprojektet

Digitaliseringens inverkan på minoritetsmusik (DIMM), april–juni 2018.

FMI 494, *Musiken i din vardag*. Forskningsprojektet DIMM:s frågelista, maj–juli 2019.

FMI 497, *Digitaliseringens inverkan på minoritetsmusik*. Intervjuer gjorda inom forskningsprojektet DIMM samt forskningsdagböcker, transkriptioner och fotografier.

FMI 499, *Musicerande som hobby*. Forskningsprojektet DIMM:s frågelista, september–oktober 2019.

FMI 508, *Musik under coronakrisen*. Forskningsprojektet DIMM:s frågelista, maj–juni 2020.

Fonogram

Backa, Alfred (2015), *Komitragik*. Komit2015.

Intervjuer

Grönroos, Janne (i2021), intervjuad av Kim Ramstedt virtuellt 30.3.2021. Intervjuanteckningar i intervjuarens ägo.

Kvarnström, Johan (i2009), intervjuad av Johannes Brusila 4.3.2009. Inspelning i intervjuarens ägo.

Radioprogram, podcaster

Backa, Alfred (2011–12). ”Sedlighetens vänner”, Podcast (Yle Arenan),

<https://arenan.yle.fi/1-1487024> (besökt 28.2.2019).

Backa, Alfred (2014–16). ”Nittonhundra-nånting”, Podcast (Yle Arenan),

<https://arenan.yle.fi/1-2327257> (besökt 28.2.2019).

”En sommarkväll på Thomas Enroths brygga”. Yle Vega Österbotten, 1.6.2020.

Redaktör Pia Lagus.

P4 Morgon (2012). ”Anneli 'Pandora' Magnusson intervjuas i P4 Morgon”,

Podcast (Sveriges Radio P4 Morgon), <https://sverigesradio.se/artikel/5163192>

(besökt 28.2.2019).

Pleppo (2015). ”Radio Pleppo”, Podcast (Yle Arenan), <https://arenan.yle.fi/1-2891918>

(besökt 28.2.2019).

Ted & Kaj (2015–2019). ”Ted & Kaj”, Podcast (Yle Arenan), <https://areena.yle.fi/1-3071751>

(besökt 28.2.2019).

Vegas sommarpratara (2019). ”Johan Kvarnström”. Yle Arenan, 29.7.2019.

<https://areena.yle.fi/audio/1-50183656> (besökt 19.11.2020).

”Vegatoppen: Creative Library Group”. Yle Vega, 13.12.2018. Redaktör Jukka Isojoki.

”Vår Musik: Kent Sjöman är skådespelare och musiker”. Yle Vega, 5.11.2018.

Programvärd Tomas Ek.

”Vår Musik: Musiker, pappa och permitterad kock – Kenneth Norrlin rockar allt”.

Yle Vega, 27.4.2020. Programvärd Lasse Grönroos.

Tidningar

- Berg, Jens (2012). "Gamla Extrem är det nya Vega". *Hufvudstadsbladet* 5.11.2012.
- Björklund, Jenny (2020). "Finlandssvenska artister tar plats på Larsmobrygga: 'Det blir personligt'". *Österbottens Tidning* 18.4.2020.
- Hufvudstadsbladet* (2012). "Musikern Janne Hyöty prisades i Vasa". *Hufvudstadsbladet* 22.9.2012.
- Katter, Annika (2009). "Eftertänksam rap-musik". *Västra Nyland* 29.1.2009.
Skivrecension: *Verkliga illusioner*.
- Knopman, Benjamin (2010). "Ensamvargen är tillbaka". *Västra Nyland* 3.12.2010.
Skivrecension: *Hellre smutsig än falsk*.
- Knuters, Nina, Monica Sirén, Carina Nilsson, Gunilla Stenfors, Benita Bärlund, Carita Björkestam, Mia Lindholm & Heli Pakkanen (2020). "Så sjunger Svenskfinlands körer genom coronakrisen". *Resonans* nr 2, 18–21.
- Kvist, Wilhelm (2020). "Jag hör röster, bland annat min egen". *Hufvudstadsbladet* 20.8.2020.
- Miettinen, Kirsi (2011). "Homojen suosikki? Teuvo Hakkarainen ihmeissään." *Ilta Sanomat* 22.10.2011.
- Norrena, Kimmo (2020). "Sällskapet MM (Muntra Musikanter)". *Resonans* 2/2020, 42.
- Sandell, Ralf (2011). "Finlandssvensk hiphop med hårda r". *Hufvudstadsbladet* 26.1.2011.
Skivrecension: *Hellre smutsig än falsk*.
- Sandell, Ralf (2013). "Musikrecension: Finlandssvensk rappar på rikssvenska". *Hufvudstadsbladet* 16.1.2013. Skivrecension: *Brorsa från annan morsa*.
- Schildt, Saku (2020). "Ensinäyttö: Fredrik Furu näyttää, miten musiikkivideon voi askarrella karanteenissa kotikonstein". *Soundi*. <https://www.soundi.fi/uutiset/ensinaytto-fredrik-furu-nayttaa-miten-musiikkivideon-voi-askarrella-karanteenissa-kotikonstein/> (besökt 21.1.2022).
- Strandberg, Mira (2017). "Qruu lägger micken på hyllan". *Västra Nyland* 24.9.2017.
Skivrecension: *Kämpa på*.
- Strömgård, Sofia (2020). "Svenskfinlands största virtualkör sjöng in sommaren". *Resonans* nr 3, 10–11.
- Tiikkaja, Samuli (2020). "Tekoälyolio Laila saa tärkeän roolin Kansallisoopperan uudessa teoksessa: Vain kuusi kuulijaa kerrallaan pääsee kokemaan jatkuvasti muuttuvaa teosta kupolin sisään". *Helsingin Sanomat* 19.8.2020. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006606967.html> (besökt 28.8.2020).
- Vedin, Elisabeth (2012). "Pandora bakom årets sommarhit – i Finland". *Expressen* 21.6.2012.

Tv-program

- Yle (2007). *Seportaget: Episod 11, Ted och Kaj*. Redaktör Eero Wallén, FST, sänd 23.4.2007. <https://areena.yle.fi/1-50140639> (besökt 11.9.2019).

Videor

- Backa, Alfred (2011a). "Pensionärsrap". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wnoWsj8fYFo> (besökt 22.4.2020).
- Backa, Alfred (2011b). "Sannfinländarnas nya ordlista". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AEfrpQhTqjA> (besökt 22.4.2020).
- Backa, Alfred (2011c). "När Svenskfinland dog Studioversion". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uMSTfHm-3qo> (besökt 22.4.2020).

- Backa, Alfred (2012). "Åka Gambä Style (Psy – Gangnam Style)". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cqPtlYztX2M> (besökt 22.4.2020).
- Backa, Alfred (2014). "När Svenskfinland dog 2014 – Alfred Backa". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=C-CjNMifHdc> (besökt 22.4.2020).
- Furu, Fredrik (2020). "Fredrik Furu – Sommartid (official video)". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hk6b8z4DBjw> (besökt 21.1.2022).
- Pleppo (2009). "Välkomna till Mommos!". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=IQjgIASHSt4> (besökt 22.4.2020).
- TheSefikichi (2012). "Drottningen av Åland / Kjell Dance Special". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8WkOKQoSgQ> (besökt 7.11.2022).
- X3M (2012a). "X3M feat. Pandora: Drottningen av Åland". Youtube 6.12.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=4XlKJ8DCH6U> (besökt 28.2.2019).
- X3M (2012b). "X3M presenterar: Grani Style". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=l7B-Y2RndZ> (besökt 28.2.2019).
- X3M (2012c). "Drottningen av Åland på Rockoff". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=zaGd2Qpa3K8> (besökt 28.2.2019).
- ÅK Ensemble (2012). "Folkoperan Henrik och Häxhammaren, scen 4 'På fiskmarknaden'". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DoMvPSZsG7I> (besökt 15.3.2024).

Webbsidor

- Henrik och Häxhammaren* (2020). Facebooksida. <https://www.facebook.com/pages/category/Musician-Band/Henrik-och-H%C3%A4xhammaren-147547745267782/> (besökt 2.6.2020).
- Nationaloperan och -baletten (2020) "Laila". <https://oopperabaletti.fi/sv/repertoar-och-biljetter/laila/> (besökt 11.6.2020).
- Nybergh, Thomas (2005). [Webbsida med arkiverade Mumin Visar Allt-videor]. <http://420.thrashbarg.net/muminvisarallt/index.htm> (besökt 6.10.2020).
- Opera Beyond (2020). <https://operabeyond.com/> (besökt 11.6.2020).
- Opera Europa (2020). "After One Year". <http://www.opera-europa.com/en/operavision/after-one-year> (besökt 26.6.2020).
- Operan Klara Opera (2020). Facebooksida. <https://www.facebook.com/operanklara/> (besökt 3.6.2020).
- Seaside Sounds* (2019). "Det största hotet mot den finlandssvenska kulturen är finlandssvenskarna själva". Pressmeddelande 7.10.2019. https://www.seasidesounds.fi/wp-content/uploads/2019/10/Tiedote_SeasideSounds_2019_SE.pdf (besökt 5.8.2022).
- Suomen Filmikamari – Finlands Filmkammare ry (2020). "Finnkino tuo New York Metropolitan oopperan esitykset valkokankailleen". <https://www.filmikamari.fi/finnkino-tuo-new-york-metropolitan-oopperan-esitykset-valkokankailleen/> (besökt 6.7.2020).
- Vaasan Ooppera (2020). Facebooksida. <https://www.facebook.com/VaasanOoppera/> (besökt 3.6.2020).
- Whoa 2005a. "Crew – Hans sanning. En Annorlunda text". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/430367/1.aspx> (besökt 21.5.2020).
- Whoa 2005b. "Crew – Flum eller djupa tankar?". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/388885/1.aspx> (besökt 21.5.2020).
- Whoa 2005c. "Crew – Rimmen dör...". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/428766/1.aspx> (besökt 21.5.2020).

- Whoa 2005d. "Crew – Cocktail från mitt huvud. (Flera texter!)". www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/366362/1.aspx (besökt 21.5.2020).
- Whoa 2006. "Crew – Ingen nåd!". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/459914/1.aspx> (besökt 16.5.2020).
- Whoa 2008a. "Qruu – 25/100". www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/622849/1.aspx1/1 (besökt 21.11.2019).
- Whoa 2008b. "Qruu – 37/100". www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/629473/1.aspx1/1 (besökt 21.11.2019).
- Whoa 2009a. "Qruu – 86/100". www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/672820/1.aspx (besökt 22.11.2019).
- Whoa 2009b. "Qruu – 79/100". www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/664937/1.aspx (besökt 20.11.2019).
- Whoa 2009c. "Qruu – 68/100". www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/654219/1.aspx (besökt 21.11.2019).
- Whoa 2009d. "Qruu – 73/100". www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/658230/1.aspx (besökt 20.11.2019).
- Whoa 2010a. "Qruu – Kulturambassadören". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/697069/1.aspx> (besökt 19.11.2019).
- Whoa 2010b. "Qruu – Livet är galet". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/699167/1.aspx> (besökt 19.11.2019).
- Whoa 2011a. "Regler för forumet Svensk Hiphop Audio & Video – Audio & Video – Svensk Hiphop | Whoa community". <http://whoa.nu/forum/svensk-hiphop/audio-och-video/706088/1.aspx> (besökt 21.11.2019).
- Whoa 2011b. "Qruu – Ser på Kanye och mår illa". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/711704/1.aspx> (besökt 19.11.2019).
- Whoa 2012a. "Qruu (FIN) – Brorsa från en annan morsa". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/725478/1.aspx> (besökt 19.11.2019).
- Whoa 2012b. "Qruu (FIN) – Minnen (fragment av ett liv)". <http://www.whoa.nu/forum/var-hiphop/lyricism/725485/1.aspx> (besökt 19.11.2019).
- Whoa 2023. Ingångssida. <http://www.whoa.nu> (besökt 30.7.2023).

Annat forskningsmaterial

- Konstsamfundet (2020). Information om operaprojekt som ansökt om understöd, alla ansökningar, 2000–2019.
- Nationaloperan och -baletten (2017). Hallituksen toimintakertomus 2017.
- Svenska kulturfonden (2020). Information om operaprojekt som ansökt om understöd, endast beviljade, 2002–2019.

Litteratur

- Alasuutari, Pertti & Maarit Alasuutari (2010). *Mökkihulluus. Vapaa-ajan asumisen taika ja taito*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Aldredge, Marcus (2006). "Negotiating and Practicing Performance: An Ethnographic Study of a Musical Open Mic in Brooklyn, NY". *Symbolic Interaction* 29:1, 109–117. <https://doi.org/10.1525/si.2006.29.1.109>
- Amit-Talai, Vered (1994). "Urban Pathways: The Logistics of Youth Peer Relations". *Urban Lives: Fragmentation and Resistance*. Eds. Vered Amit-Talai & Henri Lustiger-Thaler. Toronto: McClelland & Stewart Inc., 183–205.

- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Anderson, Chris (2006). *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of more*. New York: Hyperion.
- Androutopoulos, Jannis (2006). "Online Hip Hop Culture". *Contemporary Youth Culture: An International Encyclopedia Volume 1*. Eds. Shirley Steinberg, Priya Parmar & Birgit Richard. Westport & London: Greenwood Press, 217–234.
- Androutopoulos, Jannis (2009). "Language and the Three Spheres of Hip Hop". *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. Eds. H. Samy Alim, Awad Ibrahim & Alastair Pennycook. London & New York: Routledge, 43–62.
- Antonen, Salli (2017). *A feel for the real: discourses of authenticity in popular music cultures through three case studies*. Diss. Joensuu: University of Eastern Finland.
- von Arx, Kim (2002). "LitOral: A New Form of Defamation Consciousness". *Canadian Journal of Law and Technology* 1:2, 63–75.
- Attali, Jacques (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- Auslander, Philip (2008). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. 2nd edition. London & New York: Routledge.
- Auslander, Philip (2014). "Barbie in a meat dress: performance and mediatization in the 21st century". *Mediatization of Communication*. Ed. Knut Lundby. Berlin & Boston: De Gruyter Mouton, 505–524. https://doi.org/10.1515/9783110272215_505
- Bakhshi, Hasan & David Throsby (2012). "New technologies in cultural institutions: theory, evidence and policy implications". *International Journal of Cultural Policy* 18:2, 205–22. <https://doi.org/10.1080/10286632.2011.587878>
- Bakhtin, Mikhail M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist, transl. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin, TX: University of Texas Press.
- Bal, Mieke (2002). *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bardoel, Jo & Gregory Ferrell Lowe (2007). "From public service broadcasting to public service media: The core challenge". *From Public Service Broadcasting to Public Service Media*. Eds. Gregory Ferrell Lowe & Jo Bardoel. Göteborg: Nordicom, 9–26.
- Barnes, Susan B. (2002). *Computer-Mediated Communication: Human-to-Human Communication Across the Internet*. Boston: Allyn & Bacon.
- Basegmez, Virva (2005). *Irish Scene and Sound: Identity, Authenticity and Transnationality among Young Musicians*. Stockholm: Stockholm University.
- Baumol, William J. & William G. Bowen (1966). *Performing Arts: the Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. New York: Twentieth Century Fund.
- Benjamin, Walter (1999 [1970]). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt, transl. Harry Zorn. London: Pimlico.
- Bennett, H. Stith (1980). *On Becoming a Rock Musician*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Bereson, Ruth (2002). *The Operatic State. Cultural Policy and the Opera House*. London & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203219393>
- Berg, Martin (2015). *Netnografi. Att forska om och med internet*. Lund: Studentlitteratur.
- Berger, Anna Maria Busse (2005). *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520930643>

- Blaukopf, Kurt (1979). "The Sociography of Musical Life in Industrialised Countries: A Research Task". *The World of Music* 21:3, 78–83.
- Bohlman, Philip V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (1998). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bonde, Lars-Ole (2009). *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi*. Fredriksberg: Samfundslitteratur.
- Born, Georgina & David Hesmondhalgh (2000). "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music". *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Eds. Georgina Born & David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 1–58. <https://doi.org/10.1525/9780520923799-002>
- Bossius, Thomas & Lars Lilliestam (2011). *Musiken och jag: rapport från forskningsprojektet Musik i människors liv*. Göteborg: Ejeby.
- Bourdieu, Pierre (1984 [1979]). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bower, Kathrin (2011). "Minority Identity as German Identity in Conscious Rap and Gangsta Rap: Pushing the Margins, Redefining the Center". *German Studies Review* 34:2, 377–398.
- Boxman-Shabtai, Lillian (2019). "The practice of parodying: YouTube as a hybrid field of cultural production", *Media, Culture & Society* 41:1, 3–20. <https://doi.org/10.1177/0163443718772180> (besökt 21.3.2024).
- Brennen, J. Scott & Daniel Kreiss (2016) "Digitalization". Eds. Klaus Bruhn Jensen & Robert T. Craig. Oxford: Wiley, 556–565. <https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect111>
- Brown, Barry & Abigail Sellen (2006). "Sharing and Listening to Music". *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. Eds. Kenton O'Hara & Barry Brown. Dordrecht: Springer Science & Business Media, 37–56. https://doi.org/10.1007/1-4020-4097-0_3
- Bruns, Axel (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. New York: Peter Lang.
- Brusila, Johannes (2008a). "Den finlandssvenska populärmusikens vara eller inte vara – diskursiva och nymaterialistiska utgångspunkter för etnicitetsinriktad musikforskning". *Etnomusikologian vuosikirja 2008*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 301–321. <https://doi.org/10.23985/evk.101203>
- Brusila, Johannes (2008b). "Men var blev musiken av? Infallsvinklar kring musikens gehörsmässighet och nya förmedlingstekniker". *STM-Online* 11. http://musikforskning.se/stmonline/vol_11/brusila/index.php?menu=3 (besökt 21.3.2024).
- Brusila, Johannes (2010). "Maximum Output for Minimum Input.' 1G3B and the Reteritorialization of a Finland-Swedish Metal Identity on the Internet". *IASPM@ Journal* 1:2. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/541/567 (besökt 21.3.2024). [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2010\)vi12.1en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2010)vi12.1en)
- Brusila, Johannes (2015a). "Durmusikens förvaltare och mollmurens vältare: Dansbandsmusiken som av- och återterritorialiserare av Svenskfinland". *Modersmålets sånger: Finlands svenskheter framställda genom musik*. Red. Johannes Brusila, Pirkko Moisala & Hanna Väättäin. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 109–159.

- Brusila, Johannes (2015b). "How critical can a critical re-evaluation of music history be? Historiographical reflections from a Finland-Swedish minority perspective". *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Eds. Markus Mantere & Vesa Kurkela. Aldershot: Ashgate, 213–226.
- Brusila, Johannes (2015c). "Why do Songs have Words in Different Languages? Negotiating Minority Identity through Language Choice among Swedish-Speaking Musicians in Finland." *Speaking in Tongues. Pop lokal global*. Hrsg. Dietrich Helms & Thomas Phleps. Bielefeldt: Transcript, 9–32. <https://doi.org/10.14361/9783839432242-002>
- Brusila, Johannes (2020). "Vi dör ut. Ack, så tragiskt. Ack, så roligt.' Självironiskt förhandlande av finlandssvensk tillhörighet i internet-musikvideor". *Etnomusikologian vuosikirja 2020*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 76–96. DOI: <https://doi.org/10.23985/evk.91774>
- Brusila, Johannes (2021a). "The Impact of Digitalization on Minority Music: Technological Change and Cultural Belonging among the Swedish-speaking Finns". *The Oxford Handbook of Global Popular Music*. Ed. Simone Krüger Bridge. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190081379.013.65>
- Brusila, Johannes (2021b). "Self-ironic Playing with Minority Identity: Humorous Web Music Videos as Empowering Tool among Swedish-speaking Finns". *Music and Marginalisation: Beyond the Minority-Majority Paradigm*. Eds. Ursula Hemetek, Inna Naroditskaya & Terada Yoshitaka. Osaka: National Museum of Ethnology, 31–46.
- Brusila, Johannes (2021c). "Digitalteknikens inverkan på musikkulturer: en god dräng eller en dålig husbonde?" *Ikaros – tidskrift om människan och vetenskapen* 2021:1, 24–28. https://issuu.com/ikaros_tidskrift/docs/ikaros_1_21_issuu/s/12211536 (besökt 21.3.2024).
- Brusila Johannes, Martin Cloonan & Kim Ramstedt (2022). "Music, Digitalization, and Democracy". *Popular Music and Society* 45:1, 1–12. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1984018>
- Brusila, Johannes, Pirkko Moisala & Hanna Väätäinen (2015a). "Inledning". *Modersmålets sånger. Finlands svenskbeter framställda genom musik*. Red. Johannes Brusila, Pirkko Moisala & Hanna Väätäinen. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 9–23.
- Brusila, Johannes, Pirkko Moisala & Hanna Väätäinen (red.) (2015b). *Modersmålets sånger. Finlands svenskbeter framställda genom musik*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Brusila, Johannes & Kim Ramstedt (2019). "From audio broadcasting to video streaming: The impact of digitalization on music broadcasting among the Swedish-speaking minority of Finland". *Journal of European Popular Culture* 10:2, 145–159. https://doi.org/10.1386/jepc_00006_1
- Brusila, Johannes & Kim Ramstedt (2024). "The Irony of 'Drottningen av Åland': Politics and Aesthetics in the Changing Landscape of Finland Swedish Popular Music". *Journal of Finnish Studies* 26:2, 266–294. <https://doi.org/10.5406/28315081.26.2.07>
- Brynjolfsson, Erik, Yo Hu & Michael D. Smith (2010). "Long Tails vs. Superstars: The Effect of IT on Product Variety and Sales Concentration Patterns". *Information Systems Research* 21:4, 736–747. <https://doi.org/10.1287/isre.1100.0325>
- Bull, Michael (2005). "'No Dead Air!' The iPod and the Culture of Mobile Listening". *Leisure Studies* 24:4, 343–355. <https://doi.org/10.1080/0261436052000330447>
- Bull, Michael (2007). *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. London: Routledge.

- Burgess, Jean & Joshua Green (2009). *You Tube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Burkart, Patrick (2014). "Music in the Cloud and the Digital Sublime". *Popular Music and Society* 37:4, 393–407. <https://doi.org/10.1080/03007766.2013.810853>
- Burke, Peter J. & Jan E. Stets (2009). *Identity Theory*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195388275.001.0001>
- Campos Valverde, Raquel (2019). *Understanding Musicking on Social Media: Music Sharing, Sociality and Citizenship*. Diss. London South Bank University.
- Carter, David & Ian Rogers (2014). "Fifteen years of 'Utopia': Napster and Pitchfork as technologies of Democratization". *First Monday* 19:10. <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/5543/4122> (besökt 21.3.2024).
- Cawley, Jessica (2018). "Using Web-Based Technologies During Musical Enculturation: Some Educational Implications for the Learning of Irish Traditional Music". *Proceedings of the 19th International Seminar of the ISME Commission on Music Policy: Culture, Education, and Media*. Eds. Hung-Pai Chen, Alethea De Villiers & Alexandra Kertz-Welzel. Munich: Culture, Education, and Mass Media, 32–48.
- Cawley, Jessica (2020). *Becoming an Irish Traditional Musician. Learning and Embodying Musical Culture*. Milton: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003083344>
- Clark, Jessica & Nick Couldry, Abigail De Kosnik, Tarleton Gillespie, Henry Jenkins, Christopher Kelty, Zizi Papacharissi, Alison Powell & José van Dijk (2014). "Participatory Dialogues on the Participatory Promise of Contemporary Culture and Politics Part 5: Platforms". *International Journal of Communication* 8, 1446–1473. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2905/1143> (besökt 21.3.2024).
- Clarke, Eric, Nicola Dibben & Stephanie Pitts (2010). *Music and Mind in Everyday Life*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198525578.001.0001>
- Cohen, Anthony P. (2001 [1985]). *The Symbolic Construction of Community*. London & New York: Routledge.
- Cohen, Sara (1993). "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music* 12:2, 123–138. <https://doi.org/10.1017/S026114300000511>
- Collins, Steve & Young, Sherman (2014). *Beyond 2.0: The Future of Music*. Sheffield: Equinox.
- Cook, Nicholas (2019). "Digital Technology and Cultural Practice". *Cambridge Companion to Music in Digital Culture*. Eds. Nicholas Cook, Monique Marie Ingalls & David Trippett. Cambridge University Press, 5–28. <https://doi.org/10.1017/9781316676639.002>
- Cook, Nicholas, Monique Marie Ingalls & David Trippett (2019). *Cambridge Companion to Music in Digital Culture*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316676639>
- Crafts, Susan, Daniel Cavicchi & Charles Keil (1994). *My Music*. Hanover: University Press of New England.
- Cutler, Chris (1984). "Technology, Politics and Contemporary Music: Necessity and Choice in Musical Forms". *Popular Music* 4:2, 79–300. <https://doi.org/10.1017/S0261143000006267>
- Daher, Okan, Lauri Hannikainen & Karoliina Heikinheimo (2012). *Suomen kansalliset vähemmistöt: kulttuurien ja kielten rikkautta*. [Helsinki:] Vähemmistöoikeuksien ryhmän Suomen jaosto MRG Finland.
- de Kloet, Jeroen (2010). *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1017/9789048511143>

- De Landa, Manuel (1997). *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*. London & New York: Continuum.
- December, John (1993). "Characteristics of Oral Culture in Discourse on the Net". Paper presented at the twelfth annual Penn State Conference on Rhetoric and Composition, University Park, Pennsylvania, July 8, 1993. <http://www.december.com/john/papers/psrcrc93.txt> (besökt 21.3.2024).
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Den Tandt, Christophe (2004). "From Craft to Corporate Interfacing: Rock Musicianship in the Age of Music Television and Computer-Programmed Music". *Popular Music and Society* 27:2, 139–160. <https://doi.org/10.1080/03007760410001685804>
- DeNora, Tia (1999). "Music as a technology of the self". *Poetics* 27:1, 31–56. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(99\)00017-0](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(99)00017-0)
- DeNora, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489433>
- Diamandaki, Katerina (2003). "Virtual Ethnicity and Digital Diasporas: Identity Construction in Cyberspace". *Global Media Journal* 2:2, 26–40.
- van Dijck, José (2004). "Mediated Memories. Personal Cultural Memory as Object of Cultural Analysis". *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies* 18:2, 261–277. <https://doi.org/10.1080/1030431042000215040>
- van Dijck, José (2009). "Users like you? Theorizing agency in user-generated content". *Media, Culture & Society* 31:1, 41–58. <https://doi.org/10.1177/0163443708098245>
- Djupsund, Ros-Mari (2019). 'Hur härligt sången klingar'. *Identitet, gemenskap och utanförskap i finlandssvensk sång*. Åbo: Åbo Akademi. <https://www.doria.fi/handle/10024/173442>
- Duguid, Paul (1996). "Material Matters". *The Future of the Book*. Ed. Geoffrey Nunberg. Berkeley, CA: University of California Press, 63–94.
- Elberse, Anita (2008). "Should You Invest in the Long Tail?" *Harvard Business Review* 86:7–8, 88–96.
- Ellis, Iain (2012). *Brit Wits: A History of British Rock Humor*. Bristol: Intellect.
- Eriksson, Karin L. (2021). "Att göra folkmusik: Lärares praxis på lätkurser i svensk traditionell musik". *Svensk tidskrift för musikforskning – Swedish Journal of Music Research* 103, 89–109. <https://doi.org/10.58698/stm-sjm.v103i.10366>
- Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars & Patrick Vonderau (2019). *Spotify Takedown: Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge, MA.: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/10932.001.0001>
- Evrard, Yves (1997). "Democratizing Culture or Cultural Democracy?" *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 27:3, 167–175. <https://doi.org/10.1080/10632929709596961>
- Fairclough, Norman (2003). *Analysing Discourse*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203697078>
- Finlands officiella statistik (FOS) (2018). Fritidsdeltagande [e-publikation]. Förändringar i kulturdeltagandet 2017. Helsinki: Statistikcentralen (hänvisat: 17.6.2020). http://www.stat.fi/til/vpa/2017/01/vpa_2017_01_2018-11-21_tie_001_sv.html
- Finlands officiella statistik (FOS) (2019). Fritidsdeltagande [e-publikation]. Musikklyssnande 2017. Helsingfors: Statistikcentralen (hänvisat: 6.7.2020). http://www.stat.fi/til/vpa/2017/04/vpa_2017_04_2019-05-22_tie_001_sv.html

- Finlands officiella statistik (FOS) (2020). Befolkningsstruktur [e-publikation]. Helsingfors: Statistikcentralen [hänvisat: 26.6.2020]. http://www.stat.fi/til/vaerak/index_sv.html
- Finnegan, Ruth (1973). "Literacy versus Non-literacy: The Great Divide?" *Modes of Thought. Essays on Thinking in Western and non-Western Societies*. Eds. Robin W. G. Horton & Ruth Finnegan. London: Faber and Faber.
- Finnegan, Ruth (1986). "The Relation between Composition and Performance: Three Alternative Modes". *The Oral and the Literate in Music*. Eds. Yoshiko Tokumaru & Osamu Yamaguti. Tokyo: Academia Music, 73–87.
- Finnegan, Ruth (1989). *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*. London & New York: Routledge.
- Fleder, Daniel M. & Kartik Hosanagar (2009). "Blockbuster Culture's Next Rise or Fall: The Impact of Recommender Systems on Sales Diversity". *Management Science* 55:5, 697–712. <https://doi.org/10.1287/mnsc.1080.0974>
- Fleury, Laurent (2014). *Sociology of Culture and Cultural Practices: The Transformative Power of Institutions*. Lanham: Lexington Books.
- Foley, John Miles (1988). *The Theory of Oral Composition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foley, John Miles (ed.) (1990). *Oral-Formulaic Theory. A Folklore Casebook*. New York: Garland Publishing.
- Foley, John Miles (2006). "Oral Tradition and the Internet: Navigating Pathways". *Folklore Fellows* 30, 12–13, 16–19.
- Forman, Murray (2002). *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Forsander, Annika & Elina Ekholm (2001). "Etniset ryhmät Suomessa". *Monietnisyyss, yhteiskunta ja työ*. Toim. Annika Forsander, Elina Ekholm, Petri Hautaniemi, Ali Abdullah, Anne Alitolppa-Niitamo, Eve Kyntäjä & Cuong Nguyen Quoc. Helsinki: Yliopistopaino, 83–113.
- Foucault, Michel (2002). *The Archaeology of Knowledge*. Hoboken: Taylor & Francis.
- Fox, Mark (2002). "Technological and Social Drivers of Change in the Online Music Industry". *First Monday* 7:2. <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/931> (besökt 29.8.2023).
- Frith, Simon (1986). "Art versus technology: the strange case of popular music". *Media, Culture & Society* 8, 263–279. <https://doi.org/10.1177/016344386008003002>
- Frith, Simon (2000). "The popular music industry". *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Eds. Simon Frith, Will Straw & John Street. Cambridge: Cambridge University Press, 26–52. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521553698.004>
- Frith, Simon (2003). "Music and Everyday Life". *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Eds. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. Second ed. New York & London: Routledge, 92–101.
- Fronzi, Giacomo (2016). "Listening to Music in the Digital Era". *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica 9:1 / Aesthetics of Streaming, 59–61. <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/download/887/885> (besökt 21.3.2024).

- Frost, Robert L. (2007). "Rearchitecting the music business: Mitigating music piracy by cutting out the record companies". *First Monday* 12:8. <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1975/1850> (besökt 21.3.2024). <https://doi.org/10.5210/fm.v12i8.1975>
- Fuentes, Christian, Johan Hagberg & Hans Kjellberg (2019). "Soundtracking: music listening practices in the digital age". *European Journal of Marketing* 53:3, 483–503. <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/EJM-10-2017-0753/full/html> (besökt 21.3.2024). <https://doi.org/10.1108/EJM-10-2017-0753>
- Galuszka, Patryk (2015). "Music Aggregators and Intermediation of the Digital Music Market". *International Journal of Communication* 9, 254–273.
- Gans, Herbert J. (1977). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
- Goodrich, Andrew (2019). "Spending their leisure time: adult amateur musicians in a community band". *Music Education Research* 21:2, 174–184. <https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1563057>
- Goody, Jack (1987). *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greasley, Alinka E. & Alexandra Lamont (2011). "Exploring engagement with music in everyday life using experience sampling methodology". *Musicae Scientiae* 15:1, 45–71. <https://doi.org/10.1177/1029864910393417>
- Grossberg, Lawrence (1992). *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York & London: Routledge.
- Hagberg, Johan & Hans Kjellberg (2017). "Digitalized music: Entangling consumption practices". *Digitalizing Consumption: How devices shape consumer culture*. Eds. Franck Cochoy, Johan Hagberg, Magdalena Petersson McIntyre & Niklas Sörum. London: Routledge, 167–189. <https://doi.org/10.4324/9781315647883-9>
- Hagen, Anja Nylund (2015). *Using Music Streaming Services: Practices, Experiences and the Lifeworld of Musicking*. Diss. Oslo: University of Oslo.
- Hall, Stuart (1996). "Who Needs Identity?" *Questions of Identity*. Eds. Stuart Hall & Paul du Gay. London: Sage, 1–17.
- Hampton-Sosa, William (2017). "The impact of creativity and community facilitation on music streaming adoption and digital piracy". *Computers in Human Behavior* 69, 444–453. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0747563216308044> (besökt 21.3.2024). <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.11.055>
- Hargreaves, David J., Raymond MacDonald & Dorothy Miell (2017). "The Changing Identity of Musical Identities". *Handbook of Musical Identities*. Eds. David J. Hargreaves, Raymond MacDonald & Dorothy Miell. Oxford: Oxford University Press, 3–23. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199679485.003.0001>
- Hargreaves, David J. & Adrian C. North (1999). "The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology". *Psychology of Music* 27, 71–83. <https://doi.org/10.1177/0305735699271007>
- Hautsalo, Liisamaija (2018). "Gene technology, local heroes and pipe and drain renovations – Finland is producing new operas like never before". *Finnish Music Quarterly*. June 24. <https://fmq.fi/articles/gene-technology-local-heroes-and-pipe-and-drain-renovations> (besökt 21.3.2024).
- Haynes, Jo & Lee Marshall (2018). "Beats and tweets: Social media in the careers of independent musicians". *New Media & Society* 20:5, 1973–1993. <https://doi.org/10.1177/14614444817711404>

- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Heiniö, Mikko (1999). *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvas-
sa 1975–1985*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hesmondhalgh, David (1999). "Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre". *Cultural Studies* 13:1, 34–61. <https://doi.org/10.1080/095023899335365>
- Hesmondhalgh, David (2002). "Popular music audiences and everyday life". *Popular Music Studies*. Eds. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold, 117–130.
- Hesmondhalgh, David (2013). *Why Music Matters*. Chichester. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Hesmondhalgh, David (2019). "Have digital communication technologies democratized the media industries?" *Media and Society*. Eds. James Curran & David Hesmondhalgh. 6th ed. London & New York: Bloomsbury, 101–120. <https://doi.org/10.5040/9781501340765.ch-006>
- Hesmondhalgh, David (2019). *Cultural Industries*, 4th ed. London: Sage.
- Hesmondhalgh, David & Keith Negus (2002). "Introduction: Popular Music Studies: Meaning, Power and Value". *Popular Music Studies*. Eds. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold, 1–10.
- Hilder, Thomas R., Henry Stobart & Shzr Ee Tan (eds.) (2017). *Music, Indigeneity, Digital Media*. Martlesham: Boydell & Brewer.
- Holt, Fabian (2011). "Is music becoming more visual? Online video content in the music industry". *Visual Studies* 26:1, 50–61. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2011.548489>
- Hracs, Brian J. (2010). *Working in the Creative Economy: The Spatial Dynamics of Employment Risk for Musicians in Toronto*. Diss. Toronto: University of Toronto. <http://hdl.handle.net/1807/26275>
- Hracs, Brian J., Michael Seman & Tarek E. Virani (eds.) (2016). *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315724003>
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Jacobsen, Martin M. (2002). *Transformations of Literacy in Computer-Mediated Communication: Orality, Literacy, Cyberdiscursivity*. Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Jameson, Fredric (1990). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press Books.
- Jeffery, Peter (1992). *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York & London: New York University Press.
- Jenkins, Henry, Ravi Puroshotma, Katherine Clinton, Margaret Weigel & Alice J. Robison (2005). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago: MacArthur.
- Johansson, Sofia & Ann Werner (2017). "Music, the Internet, streaming: Ongoing debates". *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*. Eds. Sofia Johansson, Ann Werner, Patrik Åker & Gregory Goldenzwaig. London: Routledge, 12–24. <https://doi.org/10.4324/9781315207889-2>
- Johansson, Sofia, Ann Werner, Patrik Åker & Gregory Goldenzwaig (2017). *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315207889>

- Jones, Ellis (2019). "What does Facebook 'afford' do-it-yourself musicians? Considering social media affordances as sites of contestation". *Media, Culture & Society* 42:2, 277–292. <https://doi.org/10.1177/0163443719853498>
- Jones, Ellis (2020). *DIY Music and the Politics of Social Media*. New York City: Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501359675>
- Jones, Steve (2000). "Music and the Internet". *Popular Music* 19:2, 217–230. <https://doi.org/10.1017/S026114300000012X>
- Jones, Steve (2002). "Music that moves: Popular music, distribution and network technologies". *Cultural Studies* 16:2, 213–232. <https://doi.org/10.1080/09502380110107562>
- Jones, Steve (2011). "Music and the Internet". *The Handbook of Internet Studies*. Eds. Mia Consalvo & Charles Ess. Malden: Blackwell Publishing, 440–451. <https://doi.org/10.1002/9781444314861.ch21>
- Joo, Thomas W. (2011). "Remix without romance". *Connecticut Law Review* 44:2, 415–479.
- Järviluoma, Helmi, Meri Kytö, Barry Truax, Heikki Uimonen & Noora Vikman (eds.) (2009). *Acoustic environments in change*. Tampere: Tampereen ammattikorkeakoulu.
- Kaljunen, Laura & Juhana Venäläinen (2010). "Pöpelikköä kuuntelemissa: ilomantsilainen luonto arjen ja työn äänimaisemana". *Musiikin suunta* 32:3, 30–40.
- Kantner, Justin (2009). "Studying with music: is the irrelevant speech effect relevant?" *Applied Memory*. Ed. Matthew R. Kelley. New York: Nova Science Publishers, Inc., 19–40.
- Karakayali, Nedim, Burç Kostem & Idil Galip (2018). "Recommendation Systems as Technologies of the Self: Algorithmic Control and the Formation of Music Taste". *Theory, Culture & Society* 35:2, 3–24. <https://doi.org/10.1177/0263276417722391>
- Katz, Mark (2010). *Capturing Sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520947351>
- Keegan-Phipps, Simon (2013). "An Aural Tradition with a Pause Button? The Role of Recording Technology in a North East English Folk Session". *Ethnomusicology* 57:1, 34–56. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.57.1.0034>
- Keegan-Phipps, Simon & Jo Miller (2018). *A report on digital technologies and practices among folk arts practitioners in England*. Digital Folk Project. <https://www.dhi.ac.uk/blogs/digitalfolk/wp-content/uploads/sites/15/2018/02/Digital-Folk-Report.pdf> (besökt 21.3.2024)
- Keightley, Keir (2001). "Reconsidering Rock". *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Eds. Simon Frith, Will Straw & John Street. Cambridge: Cambridge University Press, 109–142. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521553698.008>
- Kelty, Christopher (2016). "Participation". *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society & Culture*. Ed. Benjamin Peters. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 227–241. <https://doi.org/10.2307/j.ctvct0023.25>
- Kelty, Christopher (2017). "Too Much Democracy in All the Wrong Places: Toward a Grammar of Participation". *Current Anthropology* 58:S15, 77–90. <https://doi.org/10.1086/688705>
- Kelty, Christopher (2019). *The Participant. A Century of Participation in Four Stories*. Chicago & London: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226666938.001.0001>
- Kilpiö, Kaarina (2021). "De finlands-svenska festpraktikerna under coronarestriktionerna våren 2020". *Ikaros*. https://issuu.com/ikaros_tidsskrift/docs/ikaros_1_21_issuu/s/12211537 (besökt 21.3.2024).

- Kilpiö, Kaarina, Vesa Kurkela & Heikki Uimonen (2015). *Koko kansan kasetti – C-kasetin käyttö ja kuuntelu Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kilpiö, Kaarina & Heikki Uimonen (2010). "Kulkee mukana eikä maksa paljon: kuinka c-kasetti muutti äänimaisemaa". *Historiallinen Aikakauskirja* 108: *Historian äänet*, 329–341.
- Kjus, Yngvar (2018). *Live and Recorded. Music Experience in the Digital Millennium*. Palgrave. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-70368-8>
- Klinkmann, Sven-Erik (2011). *I fänrikarnas, martallarnas och dixietigrarnas land. En resa genom det svenska i Finland*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Klinkmann, Sven-Erik (2017). "Om finlandssvenska identiteter, intersektioner och hanteringsstrategier". Sven-Erik Klinkmann, Blanka Henriksson & Andreas Häger (red.). *Föreställda finlandssvenskheter. Intersektionella perspektiv på det finlandssvenska*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 29–55.
- Klinkmann, Sven-Erik, Blanka Henriksson & Andreas Häger (2017a). "Introduktion". *Föreställda finlandssvenskheter. Intersektionella perspektiv på det svenska i Finland*. Red. Sven-Erik Klinkmann, Blanka Henriksson & Andreas Häger. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 9–25.
- Klinkmann, Sven-Erik, Blanka Henriksson & Andreas Häger (red.) (2017b). *Föreställda finlandssvenskheter. Intersektionella perspektiv på det svenska i Finland*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Kotnik, Vlado (2013). "The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground". *IRASM* 44:2, 303–242.
- Kotsopoulou, Anastasia & Susan Hallam (2010). "The perceived impact of playing music while studying: age and cultural differences". *Educational Studies* 36:4, 431–440. <https://doi.org/10.1080/03055690903424774>
- Kozinets, Robert V. (2010). *Netnography. Doing ethnographic research online*. London: Sage.
- Kreuzer, Gundula (2019). "Operatic Configurations in the Digital Age". *The Opera Quarterly* 35:1–2, 130–134. <https://doi.org/10.1093/oq/kbz017>
- Krims, Adam (2007). *Music and Urban Geography*. London: Routledge.
- Kronqvist, Hanna (2014). *Körsång i Svenskfinland – en kartläggning*. Helsingfors: Svenska kulturfonden.
- Kurkela, Vesa (1989). *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri: Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisessa musiikki- ja nuorisojärjestöissä*. Diss. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Kurkela, Vesa (2012). "Sorrowful Folksong and Nationalism in Nineteenth-Century Finland". *Folklore and Nationalism in Europe during the Long Nineteenth Century*. Eds. Timothy Baycroft & David Hopkin. Leiden: Brill, 351–369. https://doi.org/10.1163/9789004211834_018
- Kytö, Meri (2010). "Kerrostalokodin akustemologiaa – yksityisen äänitilan rakentuminen". *Elore* 17:1, 41–59. <https://journal.fi/elore/article/view/78849/39751> <https://doi.org/10.30666/elore.78849>
- Kytö, Meri (2013). *Kotiin kuuluvaa. Yksityisen ja yhteisen kaupunkiaänitilan risteymät*. Diss. Joensuu: University of Eastern Finland.
- Kytö, Meri (2016). "Asumisen rajat: yksityinen äänimaisema naapurisuhteita käsittelevissä nettikeskusteluissa". *Äänimaisemissa*. Toim. Helmi Järviluoma & Ulla Pielä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 53–70.
- Laclau, Ernesto & Chantal Mouffe (1985). *Hegemony and socialist strategy*. London: Verso.

- Lee, Jooyoung (2009). "Open Mic: Professionalizing the Rap Career". *Ethnography* 10:4, 475–495. <https://doi.org/10.1177/1466138109347001>
- Lefebvre, Henri (1991). *Critique of Everyday Life*. Libdin: Verso.
- Lepestö, Onerva (2016). "Muistoja Yksinäisten vuorten kupeesta: tarkastelussa verkon vastakulttuuriset muumiesitykset". *WiderScreen* 19:1–2. <http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/muistoja-yksinmuumiesitykset/> (besökt 21.3.2024).
- Lessig, Lawrence (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. New York: Penguin Press. <https://doi.org/10.5040/9781849662505>
- Leurdijk, Andra (2007). "Public service media dilemmas and regulation in a converging media landscape". *From Public Service Broadcasting to Public Service Media*. Eds. Gregory Ferrell Lowe & Jo Bardoel. Göteborg: Nordicom, 71–85.
- Levine, Lawrence W. (1988). *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA & London, England: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674040137>
- Lewis, Jeff (2008). *Cultural Studies*. London: Sage.
- Lichterman, Paul (2015). "Interpretive reflexivity in ethnography". *Ethnography*, 18:1, 35–45. <https://doi.org/10.1177/1466138115592418>
- Lilliestam, Lars (1995). *Gebörsmusik. Blues, rock och muntlig trading*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Lilliestam, Lars (2006). *Musikliv: Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lindman, Sven (1983). "Kultursvenskhet". *Svenskt i Finland I. Studier i språk och nationalitet efter 1860*. Red. Max Engman & Henrik Stenius. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Ling, Jan & Märta Ramsten (1990). "Tradition och förnyelse i svensk spelmannsfolk: Leksandsspelet förr och nu". *Musik och kultur*. Red. Owe Ronström. Lund: Studentlitteratur, 211–246.
- Lipponen, Tapio (1983). *Kemut eetterissa – musiikin villitsijät vastaan vallitsijat: Tilastoja ja ajatuksia radiomusiikista*. Jyväskylä: Gummerus.
- Lord, Albert B. (1960). *The Singer of Tales*. New York: Atheneum.
- Lundberg, Dan (2015). "Archives as Applied Ethnomusicology". *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Eds. Svanibor Pettan & Jeff Todd Titon. Oxford: Oxford University Press, 671–708. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.22>
- Lönnqvist, Bo (2001a). "Diskursen och det oartikulerade varandet. Ett ifrågasättande av identitetskonstruktionen". *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävudelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Anna-Maria Åström, Bo Lönnqvist & Yrsa Lindqvist. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 443–450.
- Lönnqvist, Bo (2001b). "Retoriken i den etniska mobiliseringen". *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självhävudelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Anna-Maria Åström, Bo Lönnqvist och Yrsa Lindqvist. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 16–25.
- Magaudda, Paolo (2011). "When materiality 'bites back': Digital music consumption practices in the age of dematerialization". *Journal of Consumer Culture* 11:1, 15–36. <https://doi.org/10.1177/1469540510390499>
- Manovich, Lee (2008). "The practice of everyday (media) life". *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Eds. Geert Lovink & Sabine Niederer. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 33–44.

- Mantie, Roger & Gareth Dylan Smith (2017). "Grasping the Jellyfish of Music Making and Leisure". *The Oxford Handbook of Music Making and Leisure*. Oxford: Oxford University Press, 3–12. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190244705.013.33>
- Marlowe, Jay M., Allen Bartle & Francis Collins (2017). "Digital Belongings: The Intersections of Social Cohesion, Connectivity and Digital Media". *Ethnicities* 17:1, 85–102. <https://doi.org/10.1177/1468796816654174>
- Marotta, Vince (2011). "New Online Ethnicities and the Politics of Representation." *Journal of Intercultural Studies* 32:5, 539–555. <https://doi.org/10.1080/07256868.2011.603883>
- Marshall, Lee (ed.) (2013). *The International Recording Industries*. London & New York: Routledge.
- Mazierska, Ewa, Leslie Gillon & Tony Rigg (eds.) (2018). *Popular Music in the Post-Digital Age: Politics, Economy, Culture and Technology*. London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury Publishing. <https://doi.org/10.5040/9781501338403>
- McCarthy, Kevin F. & Kimberly Jinnett (2001). *A New Framework for Building Participation in the Arts*. Santa Monica, CA: RAND.
- McClary, Susan (1985). "Afterword. The Politics of Silence and Sound". *Noise. The Political Economy of Music*. Jacques Attali. Manchester: Manchester University Press.
- McLuhan, Marshall (1966). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library.
- McLuhan, Marshall (1969). *Gutenberg-galaxen: den typografiska människans uppkomst*. Övers. Richard Matz. Stockholm: PAN/Norstedt.
- Merriam, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Miller, Diana L. (2018). "Sustainable and Unsustainable Semi-professionalism: Grassroots Music Careers in Folk and Metal". *Popular Music and Society* 41:1, 71–88. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1209901>
- Mjøs, Ole J. (2012). *Music, Social Media and Global Mobility: MySpace, Facebook, YouTube*. New York & London: Routledge.
- Molteni, Luca & Andrea Ordanini (2003). "Consumption Patterns, Digital Technology and Music Downloading". *Long Range Planning* 36:4, 389–406. [https://doi.org/10.1016/S0024-6301\(03\)00073-6](https://doi.org/10.1016/S0024-6301(03)00073-6)
- Moore, Allan (2002). "Authenticity as Authentication". *Popular Music* 21:2 (May 2002), 209–223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Moring, Tom (2007). "Functional completeness in minority language media". *Minority Language Media: Concepts, Critiques and Case Studies*. Eds. Mike Cormack & Niamh Hourigan. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 17–33. <https://doi.org/10.21832/9781853599651-002>
- Moring, Tom & Charles Husband (2007). "The contribution of Swedish-language media in Finland to linguistic vitality". *International Journal of the Sociology of Language* 2007:187–188, 75–101. <https://doi.org/10.1515/IJSL.2007.051>
- Morris, Jeremy Wade (2015). *Selling Digital Music, Formatting Culture*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520962934>
- Mulligan, Mark (2014). *The Death of the Long Tail: The Superstar Music Economy*. MIDiA Consulting.
- Negus, Keith (1995). "Where the Mystical Meets the Market: Creativity and Commerce in the Production of Popular Music". *The Sociological Review* 43:2, 317–339. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1995.tb00606.x>

- Negus, Keith (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London & New York: Routledge.
- Negus, Keith & Patria Román Velázquez (2002). "Belonging and Detachment: Musical Experience and the Limits of Identity". *Poetics* 30:1-2, 133-145. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(02\)00003-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(02)00003-7)
- Nettl, Bruno (1983). *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Nordgård, Daniel (2018). *The Music Business and Digital Impacts: Innovations and Disruptions in the Music Industries*. Cham: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-91887-7>
- North, Adrian C., David J. Hargreaves & Jonathan J. Hargreaves (2004). "Uses of Music in Everyday Life". *Music Perception* 22, 41-77. <https://doi.org/10.1525/mp.2004.22.1.41>
- Novak, Jelena (2015). *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera. Surrey: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315601717>
- Nowak, Raphaël (2015). *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles, and Everyday Life*. London: Palgrave Macmillan.
- Nowak, Raphaël (2016). "Music Listening Activities in the Digital Age. An Act of Cultural Participation through Adequate Music". *Leonardo Music Journal* 26, 20-23. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00961
- Nowak, Raphaël & Andrew Whelan (eds.) (2016). *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-58290-4>
- Nye, David E. (2006). *Technology Matters: Questions to Live With*. MIT Press. <https://doi.org/10.1353/hsp.2006.0048>
- Nyman, Inka-Maria (2023). "Democratizing Opera. Accessibility to Opera in the Digital Age among Swedish-speaking Finns". *The International Journal of Cultural Policy* 29:6, 786-800. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2114469>
- Nyqvist, Niklas (2007). *Från bondson till folkmusikikon: Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*. Diss. Åbo: Åbo Akademis förlag. <https://www.doria.fi/handle/10024/15171>
- O'Hara, Kenton & Barry Brown (eds.) (2006). *Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. Dordrecht: Springer Science & Business Media. <https://doi.org/10.1007/1-4020-4097-0>
- Ong, Walter J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- Ong, Walter J. (1990 [1982]). *Muntlig och skriftlig kultur: teknologiseringen av ordet*. Övers. Lars Fyhr. Göteborg: Anthropos.
- Paavolainen, Pentti (2012). "Two Operas or One – or None: Crucial Moments in the Competition for Operatic Audiences in Helsinki in the 1870s". *Opera on the Move: in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Eds. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hesselager. Helsinki: Sibelius Academy.
- Pentikäinen, Juha & Marja Hiltunen (1997). *Suomen kulttuurivähemmistöt*. Helsinki: Suomen Unesco-toimikunta.
- Peters, John Durham (2015). "Infrastructuralism: Media as Traffic between Nature and Culture". *Traffic: Media as Infrastructures and Cultural Practices*. Eds. Marion Näser-Lather & Christoph Neubert. Leiden: Brill, 31-49.
- Pinch, Trevor & Karin Bijsterveld (2004). "Sound Studies: New Technologies and Music". *Social Studies of Science* 34:5, 635-48. <https://doi.org/10.1177/0306312704047615>

- Pitts, Stephanie (2016). *Valuing Musical Participation*. Milton Park: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315548432>
- Poster, Mark (2001). *What's the Matter with the Internet?* Minneapolis: University of Minnesota.
- Prior, Nick (2018). *Popular Music, Digital Technology and Society*. London: Sage.
<https://doi.org/10.4135/9781529714807>
- Prior, Nick (2019). "New amateurs revisited: Popular music, digital technology, and the fate of cultural production". *Routledge Handbook of Cultural Sociology*. Eds. Laura Grindstaff, Ming-Cheng M. Lo & John R. Hall. 2nd ed. London: Routledge, 340–348.
<https://doi.org/10.4324/9781315267784-37>
- Pöysä, Jyrki (2010). "Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina". *Vaeltavaat metodit*. Toim. Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 331–360.
- Raento, Pauliina & Kai Husso (2001). "Cultural diversity in Finland". *Fennia* 180:1–2, 151–164.
- Ramstedt, Kim (2019a). "Baltik Bass: Det lokala, det globala och det digitala". *Folk och Musik*. <https://fom.journal.fi/article/view/79612>. <https://doi.org/10.33343/fom.79612>
- Ramstedt, Kim (2019b). "Paljon hommaa mistä sun piti huolehtii". DJ:n vaihtelevat tehtävät ja rootit hip-hop-musiikin paikallistumisessa Suomessa". *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanovic. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 285–302.
- Rantakallio, Inka (2019). *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Diss. Turku: University of Turku.
- Reckwitz, Andreas (2002). "Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing". *European Journal of Social Theory* 5:2, 243–263.
<https://doi.org/10.1177/1368431022225432>
- Rice, Timothy (2001). "Transmission". *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046823> (besökt 21.3.2024).
- Rice, Timothy (2007). "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology". *Muzikologija/Musicology* 7:17–38. <https://doi.org/10.2298/MUZ0707017R>
- Ritzer, George & Nathan Jurgenson (2010). "Production, Consumption, Prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'". *Journal of Consumer Culture* 10:1, 13–36. <https://doi.org/10.1177/1469540509354673>
- Rogers, Jim (2013). *The Death and Life of the Music Industry in the Digital Age*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781780931463>
- Rogers, Richard (2013). *Digital Methods*, Cambridge, MA: MIT Press.
<https://doi.org/10.7551/mitpress/8718.001.0001>
- Ronzhy, Alexander, Ana Sofia Cardenal & Albert Batlle Rubio (2022). "Defining affordances in social media research: A literature review". *New Media & Society* 25:11. <https://doi.org/10.1177/14614448221135187>
- Rose, Tricia (2008). *The Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why It Matters*. New York: Basic Books.
- Saariketo, Minna (2020). *Kuvitelmia toimijuudesta koodin maisemissa*. Diss. Tampereen yliopisto, Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta. <https://trepo.tuni.fi/handle/10024/120383> (besökt 21.3.2024).

- Saaristo, Maria (2020). *The Construction, Consolidation and Transformation of the Ethnic, Collective Identity Finland-Swede in The Context of Swedish and Bilingual Voluntary Associations*. Diss. Helsinki: Publications of the Faculty of Social Sciences, University of Helsinki.
- Sachs, Curt (1948). *Our Musical Heritage*. New York: Prentice-Hall.
- Salavuo, Miikka & Päivi Häkkinen (2005). "Epämuodolliset verkkoyhteisöt musiikin oppimisympäristönä. Tapaus mikseri.net". *Musiikki* 35:1–2, 112–138.
- Sandström, Tuukka & Lassi A. Liikkanen (2012). "Kaus bitit karkaavat. Äänitemusiikin digitaalinen murros". *Tekniikan Waiheita* 31:2, 5–23. <https://journal.fi/tekniikanwaiheita/article/view/64073> (besökt 21.3.2024).
- Scruton, Roger (1987). "Laughter". *The Philosophy of Laughter and Humor*. Ed. John Morreall. New York: State University of New York, 161–171.
- Seeger, Anthony (1986). "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today". *Ethnomusicology* 30:2, 261–76. <https://doi.org/10.2307/851997>
- Seeger, Charles (1984 [1950]). "Oral tradition in music". *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Volume Two: J–Z*. Eds. Maria Leach & Jerome Fried. San Francisco: Harper & Row, 825–829.
- Senici, Emanuele (2010). "Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos". *The Opera Quarterly* 26:1, 63–80. <https://doi.org/10.1093/oq/kbq010>
- Senici, Emanuele (2020). "'In the Score': Music and Media in the Discourse of Operatic Mise-en-Scène". *The Opera Quarterly* 35:3, 207–23. <https://doi.org/10.1093/oq/kbz014>
- Šentevska, Irena (2017). "La Haine et Les Autres Crimes. Ghetto-centric Imagery in Serbian Hip Hop Videos". *Hip Hop at Europe's Edge. Music, Agency and Social Change*. Eds. Milosz Miszczynsky & Adriana Helbig. Bloomington & Indiana: Indiana University Press, 245–266. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20055m8.18>
- Shelemay, Kay Kaufman (2011). "Musical communities: rethinking the collective in music". *Journal of the American Musicological Society* 64:2, 349–390. <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.349>
- Slobin, Mark (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, NH: Wesleyan University Press & University Press of New England.
- Sloboda, John A. (2010). "Music in everyday life: The role of emotions". *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. Eds. Patrik N. Juslin & John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press, 493–514.
- Sloboda, John A., Susan A. O'Neill & Antonia Ivaldi (2001). "Functions of Music in Everyday Life: An Exploratory Study Using the Experience Sampling Method". *Musicae Scientiae* 5:1, 9–32. <https://doi.org/10.1177/1029864901000500102>
- Small, Christopher (1987). *Music of the Common Tongue. Survival and Celebration in Afro-American Music*. London: John Calder.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Hanover: Wesleyan University Press & University Press of New England.
- Star, Susan Leigh (2002). "Infrastructure and ethnographic practice. Working on the fringes". *Scandinavian Journal of Information Systems* 14:2. <http://aisel.aisnet.org/sjis/vol14/iss2/6> (besökt 21.3.2024).
- Steichen, James (2011). "HD Opera: A Love/Hate Story". *The Opera Quarterly* 27:4, 443–459. <https://doi.org/10.1093/oq/kbs030>
- Sterne, Jonathan (2012). *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822395522>

- Sterne, Jonathan (2018). "Analog". *Digital Keywords: A Vocabulary of Information Society and Culture*. Ed. Benjamin Peters. Princeton: Princeton University Press, 31–44. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtct0023.7>
- Stockfelt, Ola (1997). "Adequate Modes of Listening". *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. Eds. David Schwartz, Anahid Kassabian & Lawrence Siegel. Charlottesville: University Press of Virginia, 129–146.
- Storey, John (2002). "'Expecting Rain': Opera as Popular Culture?". *High-Pop. Making Culture into Popular Entertainment*. Ed. Jim Collins. Oxford: Blackwell Publishers.
- Strachan, Robert C. (2007). "Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry". *European Journal of Cultural Studies* 10:2, 245–262. <https://doi.org/10.1177/1367549407075916>
- Strobach, Hermann (1985). "Muntlig trading och folkloristisk forskning". *Kulturmöten och kulturell förändring*. Red. Anders Gustavsson. Malmö: Liber Förlag, 138–143.
- Styvén, Maria Ek (2010). "The need to touch: Exploring the link between music involvement and tangibility preference". *Journal of Business Research* 63:9–10, 1088–1094. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2008.11.010>
- Suhr, Cecilia (2012). *Social media and music. The digital field of cultural production*. New York: Peter Lang.
- Sykäri, Venla, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović (2019). "Johdanto". *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Dragana Cvetanović & Elina Westinen. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 7–32.
- Taylor, Timothy D. (2001). *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. New York: Routledge.
- Theberge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- Theberge, Paul (1999). "Technology". *Key Terms in Popular Music and Culture*. Eds. Bruce Horner & Thomas Swiss. Malden, Mass.: Blackwell.
- Theorell, Töres, Jan Kowalski, Ann Mari Lind Theorell & Eva Bojner Horwitz (2020). "Choir Singers Without Rehearsals and Concerts? A Questionnaire Study on Perceived Losses From Restricting Choral Singing During the Covid-19 Pandemic". *Journal of Voice* 37:1. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.11.006>
- Thorgersen, Ketil (2020). "Whoa.Nu: (Re)Constructing and Learning Swedish Hip-Hop Online". *Education Sciences* 10:12, 381. <https://doi.org/10.3390/educsci10120381>
- Thylin-Klaus, Jennica (2012). "Den finländska svenskan" 1860–1920. *Tidig svensk språkplanering i Finland ur ett idéhistoriskt perspektiv*. Diss. Åbo: Åbo Akademi.
- Titon, Jeff Todd (1984). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. New York: Schirmer Books.
- Toffler, Alvin (1980). *The Third Wave*. New York: William Collins Sons & Co. Ltd.
- Toivanen, Arja (2014). *Fan's Affect for Music Record Formats – from vinyl LP to MP3*. Master's Thesis. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/44085?locale-attribute=en>
- Tokumaru, Yoshiko & Osamu Yamaguti (eds.) (1986). *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo: Academia Music.
- Tough, David (2010). "The mashup mindset: Will pop eat itself?" *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Ed. George Plasketes. Farnham & Burlington: Ashgate, 205–212.

- Treitler, Leo (1989). *Music and the Historical Imagination*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Treitler, Leo (2003). *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and how it Was Made*. Oxford: Oxford University Press.
- Tunnell, Kenneth D. & Stephen B. Groce (1998). "The Social World of Semiprofessional Bluegrass Musicians". *Popular Music and Society* 22:4, 55–77. <https://doi.org/10.1080/03007769808591718>
- Tuomi-Gröhn, Terttu (2008). "Everyday Life as a Challenging Sphere of Research: An Introduction". *Reinventing Art of Everyday Making*. Ed. Terttu Tuomi-Gröhn. Frankfurt am Main: Peter Lang, 7–24.
- Vilkko, Arto (2010). *Soittolistan symbolinen valta ja vallankäytön mekanismit*. Tampere: Tampere University Press.
- Voida, Amy, Rebecca E. Grinter & Nicholas Ducheneaut (2005). "Social Practices Around Itunes". *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. Eds. Kenton O'Hara & Barry Brown. Dordrecht: Springer, 57–83. https://doi.org/10.1007/1-4020-4097-0_4
- Volgsten, Ulrik & Tobias Pontara (2017). "Domestic space, music technology and the emergence of solitary listening: Tracing the roots of solipsistic sound culture in the digital age". *Svensk tidskrift för musikforskning* 99:1, 105–123. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:oru:diva-63988> (besökt 21.3.2024).
- Välisalo, Tanja & Petri Karonen (2018). "Muistettu ja unohdettu musiikki: Mitä muistitieto ja äänitemyyntitilastot kertovat 1980-luvun nuorten musiikkikulttuurista". *Etnomusikologian vuosikirja* 30, 183–206. <https://etnomusikologia.journal.fi/article/view/69215> (besökt 21.3.2024). <https://doi.org/10.23985/evk.69215>
- von Wachenfeldt, Thomas, Sture Brändström & Juvas Marianne Liljas (2012). "Manifesta och latentia ideologier om lärande inom svensk spelmannsörelse på 1920-talet". *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 13*. Red. Sven-Erik Holgersen, Siw Graabræk Nielsen & Lauri Väkevä. Oslo: NMH-publikasjoner, 115–130.
- Waldfoel, Joel (2012). *And the Bands Played on: Digital Disintermediation and the Quality of New Recorded Music*. SSRN. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2117372> (besökt 21.3.2024).
- Waldron, Janice (2016). "An alternative model of music learning and 'last night's fun': Participatory music making in/as participatory culture in Irish traditional music". *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 15:3, 86–112.
- Walsh, David F. (1998). "Structure/Agency". *Core Sociological Dichotomies*. Ed. Chris Jenks. London: Sage, 8–33. <https://doi.org/10.4135/9781446222041.n2>
- Walter, John (2006). "Tertiary Orality, Secondary Literacy, and Residual Orality". *Machina Memorialis*. <http://www.jpwalter.com/machina/?p=325> (besökt 21.3.2024).
- Ward, Francis (2016). *Processes of Transmission in Irish Traditional Music: Approaching a Virtual Orality*. Diss. University of Limerick.
- Western, Tom (2015). *National Phonography: Field Recording and Sound Archiving in Postwar Britain*. Diss. University of Edinburgh. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn6t9.15>
- Westinen, Elina & Inka Rantakallio (2019). "'Keep it real' – Rap-artistien näkemyksiä autenttisuudesta". *Hiphop Suomessa. Pubeenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Dragana Cvetanović & Elina Westinen. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 124–149.

- Whiteley, Sheila & Shara Rambarran (eds.) (2016). *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199321285.001.0001>
- Wierød Borčak, Lea (2020). "Community as a discursive construct in contemporary Danish singing culture". *SoundEffects – An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 9:1, 81–97. <https://doi.org/10.7146/se.v9i1.113023>
- Wikström, Patrik (2013). *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge: Polity Press.
- Wikström, Patrik & Robert DeFillippi (eds.) (2016). *Business innovation and disruption in the music industry*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing. <https://doi.org/10.4337/9781783478156>
- Wilson, Samuel M. & Leighton C. Peterson (2002). "The Anthropology of Online Communities". *Annual Review of Anthropology* 31: 449–467. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.31.040402.085436>
- Woodward, Sophie & Alinka Greasley (2015). "Personal collections as material assemblages: A comparison of wardrobes and music collections". *Journal of Consumer Culture* 17:3, 659–676. <https://doi.org/10.1177/1469540515611202>
- Wyatt, Sally (2003). "Non-Users Also Matter: The Construction of Users and Non-Users of the Internet". *How Users Matter: The Co-Construction of Users and Technology*. Eds. Trevor Pinch & Nelly Oudshoorn. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 67–79. <https://doi.org/10.7551/mitpress/3592.003.0006>
- Yuval-Davis, Nira (2011). *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*. London: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781446251041>
- Zimmer, Michael (2010). "Web Search Studies: Multidisciplinary Perspectives on Web Search Engines". *International Handbook of Internet Research*. Eds. Naomi S. Baron, Jeremy Hunsinger, Lisbeth Klastrup & Matthew Allen. Dordrecht, Heidelberg, London & New York: Springer, 507–521. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9789-8_31
- Åkesson, Ingrid (2017). "From archival recording to aesthetical ideal: How individual performers have influenced style. *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*". Eds. Susanne Ziegler, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner & Susana Sardo. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 184–201.
- Åström, Anna-Maria, Bo Lönnqvist & Yrsa Lindqvist (2001). *Gränsfolkets barn. Finlandssvensk marginalitet och självbildelse i kulturanalytiskt perspektiv*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Öblad, Carin (2000). *Att använda musik: om bilen som konsertlokal*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.