

Om «progressiv rock» og «postrock» i Pekka Pohjolas musikk og komposisjonspraksis

Bjørn David Dolmen

Keywords

Understanding progressive rock, postrock, composing, postmodernism, text, sound, production

Abstract

In this article I examine the music and compositional practices of the Finnish composer Pekka Pohjola, with special attention given to the terms "progressive rock" and "post rock". After leaving The Sibelius Academy, Pohjola became part of Helsinki's experimental rock scene as one of the founders of Finnish "progressive rock". In the first part of the article I discuss the content of this term. A number of groups and composers that originated as rock musicians in the seventies, have in later years evolved from the expression they were once known for, and are today representatives of a musical aesthetic that is often ignored or overlooked in musicology. By analyzing Pohjolas composition "Metropolitan", my ambition is to add a new example to the notion of musical "post rock" as a relevant terminology.

Begrepet «musikalsk postmodernisme» blir gjerne brukt som samlebetegnelse på de siste års musikkliv, hvor modernistiske forestillinger om det musikalske materialets utvikling som historisk nødvendig, er utfordret av troen på musikalsk pluralisme som ideologi. Siden 1960-tallet har musikalsk postmodernisme imidlertid etter hvert blitt en stor «sekk» som synes å romme et utall retninger, stiler og uttrykk. I denne artikkelen vil jeg se nærmere på begrepene «progressiv rock» og «postrock» fra et kompositorisk ståsted. En rekke artikler og avhandlinger har i de senere år blitt skrevet med den intensjon å gjøre rede for så vel som finne begreper på

de mange retninger og uttrykk som har preget musikklivet. Flere grupper og komponister som begynte sine karrierer som rockemusikere i 1970-årene har for lengst utviklet seg bort fra sitt opprinnelige uttrykk, og representerer i dag en musikk som både overses i musikologien og knyttes «feilaktig» til ungdomsarbeidene som i første omgang gjorde dem kjente. Noen av dem – som for eksempel den finske komponisten og bassisten Pekka Pohjola – nevnes i slike akademiske arbeider, men det er min mening at flere analytiske eksempler vil bidra til å danne et klarere bilde av kunst- og populærmusikken slik den blant annet har fremstått i de siste femten årene. I mitt arbeid med Pekka Pohjolas musikk har jeg blitt stadig mer overbevist om denne komponistens relevans under musikkutviklingen i 1990-årene og på begynnelsen av 2000-tallet. Ikke minst ser jeg behovet for å tilføre flere eksempler til forestillingen om musikalsk «postrock» som relevant benevnelse innenfor «komposisjonsmusikken». I artikkelen vil jeg derfor analysere Pohjolas komposisjon «Metropolitan» med henblikk på denne benevnelsen. Sentrale spørsmål i den anledning blir: Vil Pekka Pohjolas musikk og komposisjonspraksis kunne ses i lys av musikologen Bill Martins forsøk på en postrock-definisjon i boken *Avant Rock: From The Beatles To Björk?* Og hvilke utviklingstrekk er det som kan ha ledet komponisten inn i den musikalske kulturen som synes å falle sammen med Martins foreslåtte kjennetegn? I forsøket på å besvare disse spørsmålene vil jeg gi artikkelen fire deler. Jeg vil begynne med en kort redegjørelse for Pohjolas musikalske historikk. Deretter vil jeg forsøke å plassere komponistens musikk og praksis inn i den progressive 1970-tallsrockens kultur, før jeg videre griper an på en analyse av verket «Metropolitan» (2002). Den siste delen av artikkelen vil være en diskusjon av denne komposisjonen med særlig henblikk på Martins teorier. Jeg gjør oppmerksom på at jeg i artikkelen først og fremst vil fokusere på Pohjola som «komponist»; det er den kompositoriske dimensjonen som her vil bli diskutert. Den utøvende dimensjonen som innebærer Pohjola som instrumentalist og artist vil med andre ord ikke behandles inngående i artikkelen.

Pekka Pohjola (1952-2008)

Pekka Pohjola ble ved Sibeliusakademiet skolert i den klassiske musikkens form og syntaks, men studietiden gjorde ham også fascinert av musikken til The Beatles. Denne fascinasjonen ledet Pohjola videre til å begynne å spille elektrisk bass og innta Helsinkis rockemiljø på midten av 1960-tallet. Hans profesjonelle karriere som komponist og utøver begynte da han i 1969 ble medlem av gruppen Wigwam. Pohjola var Wigwams komponist og instrumentalist på utgivelsene *Tombstone Valentine* (1970), *Fairyport* (1971), *Being* (1974) og *Live Music From The Twilight Zone* (1974).

Da Pohjola forlot Wigwam (1974), hadde han allerede utgitt platen *Pihkasilmä Kaarnakorva/ResinEye BarkEar* (1972), men de økonomiske forholdene var ikke gode nok til å holde frem en egen platekarriere. Dette skulle imidlertid raskt endre seg. Tidlig i 1975 begynte Richard Branson – som den gang var sjef for plateselskapet Virgin Records – å holde øye med den eksperimentelle musikkscenen i Finland, noe som fikk betydning for både Wigwam og Pekka Pohjola. Da Wigwams femte album, *Nuclear Nightclub*, ble utgitt på Virgin Records i juni 1975, høstet gruppen gode kritikker i den britiske populærmusikkpressen, og journalisten Allan Jones' lovord i musikkavisen *Melody Maker* var nok til å overbevise Branson om å investere mer penger i det eksotiske musikkuttrykket fra det nordøstlige kontinent. Bransons investeringer medførte at Pohjolas andre soloutgivelse, *Harakka Bialoipokku/B The Magpie*, ble utgitt på selskapet senere samme år. Under den første halvdel av 1970-tallet hadde Virgin Records utgitt en rekke utgivelser av band og artister som Mike Oldfield, Robert Wyatt, Tangerine Dream og Hatfield & The North. Den britiske gitaristen Mike Oldfield, som i perioden var Bransons mest suksessfulle artist, hadde fått stor kommersiell medvind da utgivelsen *Tubular Bells* fikk innpass i skrekkfilmen *The Exorcist* i 1973. En like god mottakelse fikk imidlertid ikke oppfølgeren *Hergest Ridge*, som utkom senere samme år. I et

forsøk på å redde Oldfields karriere, rådet Branson derfor gitaristen til å inngå et musikalsk samarbeid med Pohjola, hvis komposisjonspraksis nå for alvor skjøt fart. Resultatet ble den stilplurale *Keesojen Lehto*, utgitt i den engelsktalende verden som *Mathematician`s Air Display* i 1976. Grunnet Oldfields etablerte navn ble *Keesojen Lehto* Pohjolas gjennombrudd i internasjonal sammenheng, noe som var nok til å gi komponisten økonomisk dekning for å fremholde sin komponering under siste halvdel av tiåret. Av denne årsak fullførte Pohjola aldri sine studier, og i 1979 ble komponistens fjerde plateprosjekt, *Visitation*, utgitt.

I 1970-årene dyrket Pohjola sitt stadig mer eksperimentelle komposisjonsuttrykk, og han gjestet på en rekke finske og internasjonale utgivelser av band og artister som Made in Sweden (*Where Do We Begin*, 1976), The Group (*The Group*, 1978) og Mike Oldfield (*Exposed*, 1979). I løpet av perioden inngikk han også et musikalsk samarbeid med Frank Zappa – en komponist som helt siden første halvdel av 1970-tallet hadde latt seg fascinere av Pohjolas talent som komponist og utøver. Ved inngangen til 1980-årene utga Pohjola platen *Kätkävaaran Lohikäärme/The Dragon Of Kätkävaara Mountain* (1980) under navnet The Pekka Pohjola Group. Utgivelsen ble etterfulgt av de mer stileksperimenterende platene *Urban Tango* (1982), *Jokamies* (1983), *Space Waltz* (1985) og *Flight Of The Angel* (1986). Av disse utgivelsene ble de fire sistnevnte utgitt på Pohjolas eget plateselskap Pohjola Records – et underselskap av Rockadillo Records, som nylig hadde blitt startet av Pohjolas manager og personlige assistent, Tapio Korjus. Pohjolas 1980-tallsutgivelser representerte et mer synthesizertungt komposisjonsuttrykk med referanser til jazz og rock så vel som kirkemusikk, romantisk musikk, impresjonisme, minimalmusikk og tango. Årene ga også komponisten anledning til å gjestespile på *Espoo Big Bands Yesterday`s Games* (1986), samt dirigere Tapini Kansas verk *Betonimyllari* (1987). I 1989 tok Pohjola et to år langt avbrekk for å komponere sin første symfoni (*Sinfonia No 1*). Symfonien ble fremført og innspilt tidlig i 1990. Etter en kort periode med fokus på akustisk-orkestrale arbeider, returnerte Pohjola til sitt elektriske uttrykk med den

minimalmusikkinfluerte utgivelsen *Changing Waters* (1992), og etter noen måneder med intensiv turnéring ble konsertplatene *Live in Japan* og *Heavy Jazz – Live in Helsinki and Tokyo* (begge lansert i 1995) utgitt. Disse utgivelsene ble deretter etterfulgt av platen *Pewit* i 1997. I 1990 fikk Pohjola et statelig komponiststipend for sine innflytelsesrike bidrag til det finske kulturlivet.

I de siste ti årene komponerte og arrangerte Pohjola et større antall symfoniske og kammermusikalske verker for en rekke finske instrumentalister fra den neste generasjonen musikere (deriblant jazzsaksofonist Jukka Perkos konsertplate *Kaanaanmaa*, fra 2002). Blant de få prosjektene som er oppført eller utgitt under Pohjolas eget navn i denne perioden, finner vi den akustisk orienterte utgivelsen *Views* (2001), samt hans andre symfoni (*Sinfonia NO 2*) og en trekkspillkonsert fremført av Veli Kujala (med det finske symfoniorkesteret AVANTI!). I 2008 var Pohjola opptatt med å forberede sin første plateutgivelse på over seks år, men døde før prosjektet ble fullført.

Pohjolas musikk som «progressiv rock»

Begrepet «progressiv rock» blir gjerne brukt som en samlende benevnelse på den eksperimentelle rockebevegelsen som fant sted i Storbritannia og USA på 1960- og 1970-tallet. I enkleste forstand vil vi kunne si at bevegelsen ble igangsatt av en rekke ambisiøse låtskrivere, komponister og musikere som ønsket å videreutvikle 1950-tallsrockens form, tonespråk og klang ved å tilføye europeisk kunstmusikk, folkemusikk og jazz til tradisjonen. I løpet av 1970-årene ekspanderte uttrykket imidlertid ytterligere, og i dag synes begrepet å være vanskeligere å definere etter musikalske kriterier. Historien om 1960- og 1970-tallet som en pluralistisk orientert kunst- og populærmusikkpraksis er i dag velkjent. Allikevel er det nyttig å se nærmere på de faktiske rammene som i disse årene ble utsatt for ekspansjon.

Rocken hadde allerede på midten av 1950-tallet gjort seg kjent som den amerikanske ungdomskulturens musikalske stemme. I 1950-årene ble rocken gjerne referert til som rhythm & blues myntet på et «hvitt» publikum, og representerte et uttrykk som nokså uproblematisk lot seg avgrense etter klingende kriterier. I et forsøk på å generalisere over 1950-tallsrockens klang vil det for eksempel være mulig å si at musikken hadde en klar forankring i en tungt aksentuert firefjerdedelstakt, fulgte et begrenset harmonisk skjema (bluesskjema), og hadde slagverk, elektrisk bass og elektriske gitarer som klanglig basis. Rocken var også i 1950-årene stort sett begrenset til korte og dansbare musikkstykker med lettfattelig lyrikk, noe som skulle få musikken spilt på radio. Å utpeke et nøyaktig startpunkt for den progressive rocken vil være nært umulig, da ingen musikalske fenomener oppstår i et vakuum. En vanlig oppfatning er imidlertid allikevel at The Beatles bidro mer enn noen andre under utviklingen fra «sang» til «musikkstykke» og «verk», og at spesielt plateutgivelser som *Rubber Soul* (1965), *Revolver* (1966) og *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) ble springbrettet for en slags utopi om kunstnerisk frihet innenfor populærmusikk-kulturen.

I boken *Rock: The Primary Text* argumenterer Allan F. Moore for en rockemusikalsk basismodell – en klingende modell bestående av et spesifikt instrumentutvalg i en bestemt teksturforholdning som ikke synes å miste relevans idet 1950-årenes rhythm and blues går over i 1960-tallets eksperimentelle rock. Med utgangspunkt i den britiske rocken i perioden 1963-1967, foreslår Moore en modell bestående av fire lag: Det første laget representerer det rytmiske, noe som for rocken betyr klangen av slagverk og ulike perkusjonsinstrumenter. Deretter følger et lag viet de dypeste frekvensene i musikken. I så å si all rockemusikk domineres dette området av elektrisk bassgitar, noe som gjør at melodiske figurer får innpass i musikkens grunnstrukturer. Et tredje lag bestående av mer høyfrekvente melodier representerer musikkens «identitet», og i 1960-tallsrockens klangbilde er det gjerne gitarister og vokalister som dominerer dette området. Det fjerde og siste laget fyller «gapet» mellom lag to og lag tre

ved å supplere med harmonier knyttet til disse. I følge Moore er det mange instrumenter som kan utgjøre denne rollen, men i nevnte periode er området som regel fylt med klangen av elektriske gitarer, tangentinstrumenter og vokal (Moore, 2001, s. 69). Videre argumenterer Moore for at ingen av de progressive rockegruppene hadde egentlige intensjoner om å bryte ned 1950-tallsrockens klangideal, men snarere utvide uttrykket ved å sammenstille, fusjonere og tilføye andre stil- og tradisjonsuttrykk. Selv om dette kan diskuteres vil et grundigere blikk på noen av de mest sentrale progressive grupperingene være interessant.

Flere sentrale grupper skilte seg fra andre samtidige band og artister ved å kombinere instrumenter som fiolin, bratsj, cello og fløyte med 1950-tallsrockens klangideal. Et eksempel er det britiske bandet Deep Purple, som i 1969 oppførte verket *Concerto for Group and Orchestra* i The Royal Albert Hall. Oppføringen viste den musikkutdannede komponisten og organisten Jon Lord sammenstille og fusjonere Deep Purples elektriske instrumentasjon og energiske tungrock med London Symfoniorkester. En ikke ulik eksperimentering med det elektriske og akustiske finnes hos grupper som Procol Harum, The Nice og The Electric Light Orchestra, som alle gjorde tilsvarende prosjekter i perioden. En annen retning ble representert av band og artister ledet av klassisk skolerte instrumentalister som ønsket å utvide rockens rammeverk ved å tilføye egne tolkninger av programmusikalske og konseptuelle verker til repertoaret. Selv om flere band – som britiske Yes og nederlandske Ekseption – bidro til denne retningen, er Emerson, Lake & Palmer trolig et bedre eksempel enn noen andre, da gruppen – som var under ledelse av den konservatorieskolerte pianisten Keith Emerson – etter hvert gikk så langt i sin fascinasjon for de klassiske «mesterne» at de oppførte en egen elektrisk tolkning av Mussorgskys *Pictures at an Exhibition* (1971) på sitt konsertrepertoar. Andre sentrale grupper så seg igjen tydelig inspirerte av mer modernistisk orienterte komponister, som Igor Stravinsky, Edgard Varese og Karlheinz Stockhausen. For disse gruppene utgjorde utradisjonelle instrumenter og klanger, atonalitet og aleatorikk viktige kompositoriske og

musikkestetiske virkemidler. Eksempler i denne sammenheng er den britiske kvartetten Pink Floyd og den amerikanske multikunstneren Frank Zappa. Ikke minst utgjør kanskje sistnevnte et godt eksempel. Allerede i 1966 kunne Zappa vise til en kompleks kombinasjon av en rekke populærmusikalske, klassiske og modernistiske stiluttrykk, noe som har medført at komponisten gjerne anses som den progressive rockens skarpeste kritiker av den vestlige sjangerkategoriseringens «status quo». Som en gjerne genierklært komponist, orkesterleder og utøver hadde Zappa via sin rolle som musikalsk kommentator en kunstnerisk selvbevissthet som etter hvert ledet ham inn i musikalske samarbeidsprosjekter med komponister og utøvere som Pierre Boulez og London Symfoniorkester.

Pohjolas musikk og komposisjonspraksis vil ikke uproblematisk la seg plassere i dette bildet. Allikevel vil vi ved å benytte oss av Moores kriterier kunne finne flere forbindelser mellom komponistens musikk og musikologens foreslåtte basismodell. Pohjola syntes for eksempel alltid å vektlegge det melodiske aspektet som det mest sentrale i musikken. Melodienes posisjon som regjerende på toppen av det kompositoriske hierarkiet viser seg gjerne på to måter: Det ene er i form av høyfrekvente melodier; det andre i de melodiske bassostinatene, noe som også har flere likhetstrekk med Moores beskrivelse av det rockemusikalske riffet senere i samme kapittel (Moore, 2001, s. 47). I tillegg til disse horisontale virkningene, utgjør så å si alltid tunge slagverkstrukturer komposisjonenes ryggrad. Med utgangspunkt i Moores modell, vil det altså være mulig å si at Pohjola representerte rockens estetikk både i vektleggingen av spesifikke instrumenter, og i selve struktureringen av det klanglige.

Mer spesifikt kan Pohjolas musikk ses i sammenheng med den progressive rocken på følgende vis: Allerede som medlem av Wigwam presenterte Pohjola komposisjoner orkestrert for en større besetning. Et eksempel er musikkstykket «Planetist» (1974), som viser et mangestemmig arrangement for fioliner, bratsj, cello og klarinett i sammenstilling med

gruppens rockemusikalske grunntekstur. Vektleggingen av akustiske klanger som tidligere ikke har inngått i rockens instrumentarium, gjør at det her vil være mulig å se Pohjolas musikk i sammenheng med den progressive rockestrømningen representert ved band som Procol Harum og The Nice.

Som vist utgjorde også den klassiske verkstankegangen et holdepunkt for mange progressive rockegrupper på begynnelsen av 1970-tallet. Som vi har sett er det en sammenheng mellom enkelte gruppers sans for de europeiske «mesterne», og medlemmenes bakgrunn som utøvende studenter ved forskjellige musikkonservatorier. Ovenfor var jeg inne på Pohjolas bakgrunn som student ved Sibeliusakademiet, noe som har gitt komponisten en klassiskmusikalsk skolering. Selv om Pohjola sjeldent synes å være interessert i å *sitere* fra klassiske musikkverker eller fremføre dem med rockens klanggrunnlag og «attack», kan hans bruk av klassiskmusikalske virkemidler som kontrapunkt og polyfoni i alle fall vekke assosiasjoner til den progressive rocken representert ved band som Yes og Emerson, Lake & Palmer.

En variant av progressiv rock er som vist knyttet til den modernistiske avantgarden som preget mye av kunstmusikken i det tjuende århundret. I motsetning til for eksempel Keith Emersons bruk av barokke koraler som musikkstilistiske kontrastsammenstillinger, synes representantene for denne varianten å ha mer til felles med den modernistiske avantgardens krav til materiell utvikling. Den mest omtalte representanten her er trolig Frank Zappa. Det er også min mening at Pohjolas musikk og komposisjonspraksis har mer til felles med Zappa enn de øvrige representantene for den progressive 1970-tallsrocken. Zappa vokste opp med rhythm & blues, men ble tidlig fascinert av komponister som Edgar Varese, Igor Stravinsky, Anton Webern og Pierre Boulez. Da han i sin ungdom begynte å komponere såkalt seriøs musikk, gjorde han dette uten et musikkteoretisk grunnlag. Fascinasjonen for nevnte komponister skulle imidlertid medføre at Zappa selv tok utfordringen med å forstå den modernistiske

musikkulturens harmonilære, og i løpet av sin tretti år lange karriere kunne Zappa vise til et stort antall musikktradisjoner – deriblant rhythm & blues, moderne jazz og musique concrète – skulder ved skulder i et musikkuttrykk som ofte beskrives som en slags demonstrativ og mangesidig collage. I hele sin tid nektet Zappa å godta forestilte dikotomier mellom høy kultur og lav kultur, kunstmusikk, jazz og rock, noe som ved flere anledninger ledet til at kunstmusikalske klangkonstruksjoner – som sprechgesang, dodekafoni og serialisme – fant veien til komponistens rockemusikalske utgangspunkt. Selv om Zappas mangfoldighet i løpet av årene har ført til et antall forskjellige prosjekter så stort at det nærmest er umulig å foreta en musikalsk generalisering, har han jevnlig kunnet vise til en gjennomkomponert og innholdsrik musikk som gjerne faller utenfor den progressive rockens hovedstrømninger. Denne holdning til musikkhistorien som et «verdifritt varelager» av stiler og uttrykksmåter ble på et tidlig tidspunkt også en modell for Pohjola, og opp gjennom årene har komponisten vært nødt til å tåle en rekke sammenligninger med Zappa. Jeg vil ikke her komme nærmere inn på de klingende likhetene mellom de to komponistene, men selve holdningen til rock som et kompositorisk friområde for kunstmusikalske eksperimenter er en likhet det kan være interessant å merke seg. Under mitt intervju i Helsinki i 2007 hadde Pohjola følgende å si: «Rockekulturen i 1970-årene gjorde det mulig for meg å realisere mine idéer, og siden den gang har jeg stort sett komponert uforstyrret» (Dolmen 2007).

Jeg begynte denne artikkelen med å stille spørsmålet: Vil Pekka Pohjolas musikk og komposisjonspraksis, til tross for komponistens rot i og nære kontakt med den klassiskmusikalske komposisjonstradisjonen, kunne defineres som rock? Gitt at den progressive rocken først og fremst representerte det eksperimentelle rockemusikkmiljøet i USA og Europa på 1960- og 1970-tallet – og at estetikken i perioden gjorde grensene mellom kunstmusikk og populærmusikk uklare – vil svaret være ja. Det vil i hvert fall være mulig å si at Pohjola og rocken i en bestemt periode har krysset spor, noe som også later til å være tilfelle

for en rekke andre band og komponister fra perioden. I motsetning til flere av de nevnte gruppene har Pohjola aldri direkte «tilhørt» miljøet, men selve eksperimenteringen med stiler og uttrykk som i mange år fremstod som dikotomiske, synes i en gitt periode å ha utgjort en slags felles plattform – en plattform som også i Pohjolas tilfelle like gjerne kan betegnes som «progressiv rock».

Metropolitan

Ved inngangen til 1980-tallet gikk Pohjola lei det elektriske uttrykket som preget musikken hans i 1970-årene, og siden har musikkens hans vært vanskeligere å plassere i et sjangergeografisk bilde. I 2001 etablerte komponisten kontakt med noen av Finlands mest anerkjente instrumentalister med den intensjon å spille inn musikk med hovedfokus på et mer kunst- og samtidsmusikalsk uttrykk. Resultatet ble utgivelsen *Views* – en utgivelse som lar seg beskrive som Pohjolas mest ambisiøse forsøk på å komponere musikk hvor elementer fra romantikk, impresjonisme, minimalmusikk og jazz finnes side om side med en elektrisk orientert klangbasis. Komposisjonen «Metropolitan» vil i den sammenheng være eksemplarisk.

På overflaten kan «Metropolitan» deles inn i fem deler som kommer igjen i tur og orden med små melodiske, harmoniske og rytmiske justeringer fra gang til gang. Jeg har forsøkt å gi

| | |
|---------------|---|
| 0:00 – 0:20 | Innledning |
| 0:20 – 1:30 | A – Hovedtematikk (romantisk) |
| 1:30 – 2:11 | Bro – Minimalistisk parti |
| 2:11 – 3:07 | Bro 1 – Dynamisk kontrast og rytmefokusert komposisjonsdel |
| 3:07 – 3:24 | Bro 2 – Crescendo preget av innledende bassostinat |
| 3:24 – 4:31 | A1 – Hovedtematikk (rock) |
| 4:31 – 4:40 | Bro – Gjentakelse av minimalistisk parti |
| 4:40 – 5:00 | Bro 2 – Gjentakelse av basstungt crescendo |
| 5:00 – 11:20 | B – Improvisasjonsdel |
| 11:20 – 12:29 | A – Gjentakelse av romantisk hovedtematikk |
| 12:29 – 12:50 | Bro 2 – Gjentakelse av crescendo preget av innledende bassostinat |
| 12:50 – 13:53 | A1 – Gjentakelse av rocketung hovedtematikk |
| 13:53 – 14:03 | Avsluttende crescendo |

Figur 1.1

Jeg skal forsøke å gå gjennom figur 1.1 på en mer inngående måte: «Metropolitan» åpner med en tjue sekunder lang intro bestående av en basstone i oktavfall. Denne basstonen fremføres på synthesizer og fungerer som en innledning til komposisjonens A-del. A-delen representerer hovedtematikken og bygges rundt en lydskalastruktur som spenner over to oktaver, og fremføres av en strykekvartett bestående av to fioliner, bratsj og cello. Etter få takter suppleres kvartetten av stemmer for saksofon, trompet og trombone, samt perkusjoner som gir musikken en følelse av seksåttendedelstakt. Et karakteristisk trekk ved «Metropolitan» er A-delens lange og dynamiske fasong – en fasong som vekker assosiasjoner til den musikalske romantikkens Sehnsucht. Vektleggingen av akustiske strykere som melodiske bærebjelker, samt melodikkens «sangbare» og folkemusikkinfluerte karakter, er også med på å underbygge følelsen av det romantiske. Det samme gjelder hovedtematikkens mangestemmige arrangement (se eks. 1.1). I 2007 kunne Pohjola fortelle:

Hva angår komposisjonene på «Metropolitan» tok jeg utgangspunkt i noen melodiske strukturer jeg hadde i tankene. Til å begynne med var disse strukturene tiltenkt piano, men under prosessen meldte det seg et behov for å inkludere strykere. Musikken fikk etter hvert et nokså dynamisk uttrykk. Assosiasjonene til det romantiske har derfor sin naturlige forklaring (Dolmen 2007).

VI 1
 VI 2
 Vla
 Vlc
 Alto Sax
 Tenor Sax
 Piano
 10
 VI 1
 VI 2
 Vla
 Vlc
 Soprano Sax
 Alto Sax
 Tenor Sax
 Piano
 19
 VI 1
 VI 2
 Vla
 Vlc
 Soprano Sax
 Alto Sax
 Tenor Sax
 Trpt
 Trb 1
 Trb 2
 Piano
 26
 VI 1
 VI 2
 Vla
 Vlc
 Soprano Sax
 Alto Sax
 Tenor Sax
 Trpt
 Trb 1
 Trb 2
 Eb-Bass
 30
 VI 1
 VI 2
 Vla
 Vlc
 Soprano Sax
 Alto Sax
 Tenor Sax
 Trpt
 Trb 1
 Trb 2
 Eb-Bass

Eksempel 1.1

Som vist i figur 1.1 bindes A-delene og B-delen sammen av kompositoriske broer. Disse broene representerer forskjellige melodiske eller harmoniske varianter over en sekسدelt taktslagsrytmikk, og spiller en rolle som kontraster og innledninger til hovedtematikken. Den første av disse broene representerer det jeg i figur 1.1 har kalt et minimalistisk parti. Broen innledes av en melodisk tonemodell med betoning på sekstendedelene, og som etter få takter suppleres av en ny melodistruktur med betoning på første og fjerde taktslag. Begge melodiene fremføres på piano, og danner et repetitivt og additivt melodimønster som tar tankene til den amerikanske vestkystminimalismen frontet av komponister som Terry Riley, Steve Reich og Philip Glass (se eksempel 1.2).

The image shows a musical score for Example 1.2, consisting of three systems. Each system includes a Piano part and an El-Bass part. The Piano part is written in 6/8 time and features a repetitive melodic pattern of eighth notes, often beamed in groups of six. The El-Bass part provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The first system starts with a piano dynamic marking. The second system begins at measure 5, and the third system begins at measure 9. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

Eksempel 1.2

Ved 2.11 tar musikken en brå vending i form av en dynamisk kontrastvirkning som markeres av slagverk og unisone blåsere. Markeringen leder musikken inn i en mer rytmisk orientert

komposisjonsdel preget av kraftige elbass- og slagverkaksenter. Midtveis i partiet kobler Pohjola inn strykekvartetten i en stigende akkordprogresjon som sammen med ekkofiltrerte trompetaksenter danner et crescendo som løses opp i komposisjonens tredje bro. Den tredje og siste broen består av et meloditungt bassostinato som suppleres av forskjellige riffstrukturer og rytmiske aksenter fremført av blåseseksjonen. Denne broen danner et crescendo som leder musikken videre inn i en ny variant av komposisjonens hovedtematikk, som nå har rocketunge slagverkstrukturer som rytmiske «ankere». Pohjolas sans for innledende og avrundende broer har hele tiden vært et karakteristisk virkemiddel under lengre komposisjoner. Pohjola:

Jeg har alltid likt å dyrke stilistiske kontraster i mine komposisjoner, og finner gjerne tilfredsstillende i å bryte med forventningene. Underlig nok er det få som oppfatter det humoristiske i musikken, men flere av disse radikale valgene har utspring i en klar kombinasjon av sansen for kontrast, overraskelse og musikalsk humor (ibid.).

Med utgangspunkt i dette utsagnet vil vi kunne si at de forskjellige broene på «Metropolitan» spiller en rolle i det kompositoriske på to vis: Ikke bare benytter Pohjola sin bakgrunn som minimalmusikkomponist (utgivelsen *Changing Waters*, fra 1992) til å eksperimentere med nye minimalmusikalske idéer; strukturene inngår også i den kompositoriske helheten som dynamiske kontrastvirkninger, musikkstilistiske sammenstillinger og musikalsk humor.

Når komposisjonens A-del gjentas ved 3:24 får musikken som nevnt en mer rockemusikalsk karakter. Det melodiske fremføres da av unisone strykere og blåsere, som ved jevne mellomrom suppleres av korte blåseriffstrukturer og minimalmusikalske synthesizermelodier. Følelsen av det rockemusikalske underbygges da av et elektrisk bassgitararrangement med forankring i grunntonene, og en tung slagverkrytmikk som sammen

med de melodiske og harmoniske strukturene vekker assosiasjoner til den progressive 1970-tallsrockens forsøksvise hybridisering av elektriske og akustiske klanger. Den «tilbakelente» slagverkrytmikken gir også lytteren en følelse av rocketung firefjerdedelstakt. Denne varianten av komposisjonens hovedtematikk etterfølges av en forkortet og tynnere instrumentert versjon av den minimalistiske pianomodellen som første gang introduseres ved 1:30, før musikken ledes inn i en nesten identisk gjentakelse av bro 2 ved 4:40.

Ved 5:00 introduserer Pohjola komposisjonens B-del. B-delen markerer musikkens midtakse og preges av et tungt og motorisk bassostinat som utformer en langsom perpetuum mobile fra første til siste takt. Sammen med en løs og jazzinfluert slagverkrytmikk danner ostinatet videre et fundament for rytmisk-melodiske blåseriff, komplekse akkordbrytninger i strykerne, og lange jazzmusikalske solobidrag for saksofon og piano. Ostinatet gir her en følelse av firefjerdedelstakt. Men selv om B-delens vektlegging av det solistiske først og fremst vekker assosiasjoner til jazzmusikk, er det flere referanser som slår inn i musikken.

Det nevnte bassostinatet begynner med en melodisk variant i A-moll, men viser i løpet av B-delens 180 takter til jevnlig modularinger til tonearten Fiss-dur, før det hele dras i land til komposisjonens C-dur-anker i musikkens siste takter. Ostinatet viser til flere likhetstrekk med Sibelius-influert romantikk både i modularingene (det sirkulære), og i den tunge, fundamentale fasongen. I tillegg vil det i komposisjonens B-del være mulig å høre romantiske spor i musikkens harmonikk og strykeklang. Om «Metropolitan»s B-del tar tankene hen på en rekke andre tradisjoner, vil det altså være vanskelig å benekte at det romantiske aspektet også her har fått innpass i musikken.

Jeg har tidligere beskrevet hvordan Pohjolas inspirasjon fra impresjonistene gjerne inntar det musikalske i Pohjolas musikk; dette i form av det klangutforskende og det «stemningsfulle». Under mitt intervju hadde Pohjola følgende å si om «Metropolitan»s B-del:

Sammen med den stryketunge akkordrekken skaper bassostinatet et stemningsfullt, nærmest surrealistisk, fundament for improvisasjonene. Nøyaktig hva det er som gjør at dette oppleves som stemningsfullt er vanskelig å konkretisere, men jeg vet at mange opplever musikken slik. Arrangementet skaper en underlig, atmosfærisk og smått impresjonistisk stemning som aldri slipper ordentlig tak (ibid.).

Selv om inspirasjonen fra impresjonistiske komponister som Debussy og Ravel ikke gir seg til kjenne i form av direkte musikalsk sitering, synes det å være liten tvil om at Pohjola vektlegger sin fascinasjon for musikalske «stemninger» som en vesentlig del av «Metropolitan». Det er også naturlig å tro at følelsen av det impresjonistiske – dersom vi tør kalle det noe slikt – skyldes strykernes klangbehandlede uttrykk (strykerne befinner seg langt bak i lydbildet og tilfører komposisjonen en vag, «drømmende» og «atmosfærisk» dimensjon) og inklusjonen av pentatonikk og heltoneskalaer i de solistiske strukturene.

Selv om «Metropolitan»s B-del først og fremst er et improvisatorisk område med fokus på det jazzmusikalske, kan noen ytterligere bemerkninger være interessante. Ved hjelp av professor Bjørn Alterhaug ved det musikkvitenskaplige institutt ved NTNU, mottok jeg i september 2008 en e-post fra Pohjolas saksofonist Jukka Perko. Perko har i de senere år fungert som Pohjolas høyre hånd når jazzmusikalske improvisasjoner har stått på den musikalske agendaen. I nevnte e-post hadde Perko følgende kommentar til musikken:

I was asked to participate that recording as a session musician. In general Pekka`s harmony has very much to do with Sibelius. I have discovered that when playing improvised solo for his music it works very well if you play just the chord notes with

rhythmic variations, it is no use to play any substitutions or “outlines” (e-post, september 2008).

Med utgangspunkt i Perkos kommentar vil vi kunne si at teoriene rundt det romantiske og Sibelius-influerte i Pohjolas musikk og komposisjonspraksis underbygges. Men hva er det i musikkens B-del som vekker assosiasjoner til jazzmusikk? For det første vil det i nevnte improviserte solobidrag – både fra Jukka Perko og pianist Seppo Kantonen – være mulig å høre referanser til bebopjazzens kantete tematikk og ekspressive, kromatiske harmonikk. Den hyppige bruken av pentatone skalastrukturer gir også en følelse av blues. Men i tillegg til det solistiske, utgjør blåseseksjonens instrumentklang, harmonikk og aksenter et musikalsk akkompagnement som tar tankene til storbandjazz (se eksempel 1.3). Vektleggingen av akustiske strykere i det harmoniske gir også en følelse av 1950-årenes third stream jazz, og komponister som Gunther Schuller, John Lewis og Gil Evans. De klareste referansene til det jazzmusikalske i «Metropolitan» finnes imidlertid i kombinasjonen av elektriske rockeklanger, synthesizere og nevnte solobidrag, noe som minner om musikken til jazzrockutøvere som Chick Corea, Herbie Hancock og Weather Report.

Når Pohjola ved 11:20 avrunder musikkens B-del, søker han tilbake til velkjente områder i en gjentakelse av den romantiske hovedtematikken ved 0:20 etterfulgt av bro 2 og A1, før et avsluttende crescendo setter det kompositoriske punktum.

Eksempel 1.3

Som vist i beskrivelsen over er «Metropolitan» et eksempel på Pohjolas sans for det eklektiske. Vi har altså å gjøre med et stykke musikk som både rommer romantiske og rockemusikalske, så vel som jazzmusikalske og impresjonistiske sjanger- og stiltrekk. Jeg vil fortsette med noen ytterligere kommentarer til det romantiske og rockemusikalske.

Som nevnt kommer de Sibelius-romantiske influensene klart frem i «Metropolitan»s folkemusikkorienterte melodistrukturer (lydisk), sirkulære modulasjoner og akustiske strykeklanger. Men fra et helhetlig perspektiv vil det også være mulig å si at komposisjonen fremviser store kontraster i melodikk, harmonikk og tempo, noe som sammen med musikkens dynamiske karakter og virtuose dimensjon bidrar til å underbygge følelsen av det romantiske. Selv om Pohjola i «Metropolitan» legger det improvisatoriske og virtuose til et mer jazzmusikalsk område, kan det være interessant å se nærmere på komponistens egne *holdninger* til disse virkemidlene.

Bruken av jazz anser jeg som nødvendig når jeg havner et sted i komposisjonsprosessen hvor jeg ønsker å løse opp i de musikalske strukturene. Jeg ser ingen grunn til å unngå jazzmusikkens improvisatoriske retorikk og dynamiske smidighet dersom jeg merker at dette vil gagne helhetsuttrykket [...] Mye jazzmusikk har utgangspunkt i improvisasjon, men for meg må det improvisatoriske gi mening *innad* i komposisjonen. Det må rett og slett være en grunn til at man improviserer. Mine komposisjoner åpner ofte opp for slikt (Dolmen 2007).

Med utgangspunkt i uttalelsen ovenfor kan det også være interessant å se nærmere på selve komposisjonsprosessen. Pohjola:

Det jazzmusikalske i «Metropolitan» begynte rett og slett som en spøk. Jeg hadde komponert en veldig melodisk bassfigur i midten av stykket, og da batterist Mika Kallio hørte musikken lot han jazzklisjéene hagle. Etter noen minutter med latter viste det seg imidlertid muligheter for å la jazzimprovisasjonen slippe løs, og fordi vi inntil da hadde forholdt oss til en nokså gjennomkomponert form, fant jeg det naturlig å løse opp i noen takter i midten. Dette endte riktignok med lange solobidrag fra både saksofonist Jukka Perko og pianist Seppo Kantonen, men det ga mening [...]. Med bassfiguren på «Metropolitan» hadde jeg uten å vite det skapt et «hypnotisk» fundament for glimrende improvisasjon (ibid.).

Selv om «Metropolitan»s improvisatoriske tonespråk, når alt kommer til alt, viser få likhetstrekk med 1800-tallsromantikkens virtuoseri, kan balansegangen i det gjennomkomponerte og det improvisatoriske i komposisjonen være verdt en kommentar. Ikke

bare utgjør det improvisatoriske et eksempel på Pohjolas holdninger til spontanitet og improvisert virtuoseri som sentrale virkemidler i forsøket på å gi musikken et vitalt og dynamisk uttrykk. B-delens stramme komposisjonsrammer – som i form av det motoriske bassostinatet, blåseriffene og harmonikken utgjør det opprinnelige arbeidspartituret – knytter også musikken til A-delene og de forskjellige broene gjennom toneart, instrumentklang, polymetriske virkemidler og resirkulering av tidligere introduserte figurer. En følelse av det romantiske kan med andre ord også spores i balansegangen mellom det emosjonelle, individuelle improvisasjonsuttrykket, og det klare forholdet til formen.

Tidligere i denne artikkelen har jeg beskrevet Pohjolas musikk i lys av den progressive rocken som fant sted i Europa og USA ved inngangen til 1970-tallet. Mitt hovedpoeng i den anledning var å vise hvordan rockens utopi om musikalsk frihet åpnet opp for nye kompositoriske muligheter innenfor den populærmusikalske kulturen i disse årene. Jeg forsøkte også å gjøre rede for hva det er som eventuelt *klinger* som rock i Pohjolas komposisjonsuttrykk. Noen ytterligere kommentarer til det rockemusikalske i «Metropolitan» kan nå være på sin plass.

Som vist i gjennomgangen ovenfor utgjør tunge slagverkstrukturer og elektriske bassgitararrangementer en viktig dimensjon ved «Metropolitan»s klingende grunnstrukturer. Denne vektleggingen av det Moore kaller rocketradisjonens klanglige fundament (Moore, 2001, s. 35-60), gjør at det her vil være mulig å analysere komposisjonen som rock. De tunge bassostinatene, samt vektleggingen av kontrast, dynamikk og virtuositet, vekker også assosiasjoner til den foreslåtte progrockestetikken som preget Pohjolas første år som profesjonell komponist og utøver. I spørsmål om det spesifikt rockemusikalske i «Metropolitan», vil jeg derfor igjen være fristet til å påpeke den klanglige basisen som særlig relevant. Mitt andre poeng i forsøket på å belyse det rockemusikalske i «Metropolitan», er selve *tilnærmingen* til det musikalske materialet. I motsetning til den romantisk-klassiske

musikktradisjonen, har rocken hovedsakelig utviklet seg i platestudio. Selv om jeg ikke vil gå dyptloddende til verks i en analyse av det studiotekniske, synes jeg Pohjolas egne kommentarer til det prosessuelle kan tilføre et interessant aspekt til analysen:

Views var en vanskelig plate å gjennomføre. Jeg startet med å gjøre opptak av det rytmiske. Deretter spilte jeg inn de fleste stemmene på piano før jeg tok inn instrument etter instrument for å doble de melodiske figurene [...] Det dynamiske aspektet kan være verdt å merke seg. Seppo Kantonen, min pianist, har alltid foretrukket å spille etter metronom i en opptakssituasjon, men prosessen hadde vært så komplisert at vi ikke fant en puls som gikk opp med metronomslagene. Musikken har derfor fått et nærmest tilfeldig dynamisk uttrykk [...] Jeg er fornøyd med resultatet, men jeg tok aldri sjansen på å fremføre disse låtene i konsertsammenheng (Dolmen 2007).

Pohjolas holdning til transkripsjonsarbeid er med på å underbygge teoriene om en rockemusikalsk tilnærming:

Jeg tar sjelden vare på notene etter endt innspilling. For meg er transkripsjoner gjerne bare et forsøk på å lage musikalske skisser, samt få orkesteret på plass. Som regel lar jeg partiturene ligge igjen i studio når jeg forlater lokalene med den ferdige innspillingen [...] Jeg ser liten vits i å beholde disse, da notene kun er ment for å øke effektiviteten i en innspillings- eller øvelsesprosess (ibid.).

Selv om ovennevnte metoder og holdninger ikke gjelder for hele Pohjolas karriere som komponist og utøver, utgjør allikevel disse kommentarene et eksempel på hvordan komponisten gjerne benytter seg av rockemusikalske, eller skal vi kanskje si, populærmusikalske, fremgangsmåter i sin komposisjonspraksis. Både i form av studioteknologi som kompositorisk virkemiddel, og i selve holdningen til notene som enkle skisser til et verk som vektlegger fremførelse, tilfeldighet og produksjon som vesentlig, har Pohjola flere likhetstrekk med en rekke progressive rockeutøvere fra 1970-årene. Men er dette progrock?

Pohjolas musikk som «Postrock»

I boken *Avant Rock: Experimental music from the Beatles to Björk* tar musikologen Bill Martin for seg 1960-årene som en periode hvor en egen avantgardetradisjon fant sted innenfor rockemusikalske rammer. I den anledning forsøker han å vise hvordan nettopp denne tradisjonen utgjør et «alternativ» til den John Coltrane-influerte jazzmusikkavantgarden, og den kunstmusikalske avantgardetradisjonen:

The avant-gardes in classical music and jazz tend to be those movements that, at any given moment in the development of those genres, are the furthest away from the song, dance, and worship roots of all music. These avant-gardes may stretch boundaries in ways that later become part of the culture of songs and dances, but, at first, this is music that is hard to dance or hum along to. Melody and “common time” [...] are either warped beyond easy accessibility or taken to a place where they seem absent altogether [...] In rock music, this extreme stretching of song form, sometimes to the breaking point, was first evident in the music of [...] many of the progressive rock groups, and [...] the later Beatles. And yet it may be that, by definition of avant rock that I am feeling my way

toward, there continues to be, even in the most far-flung examples of the music, a recognizable relation to song or dance [...] Avant rock resists and plays of the mainstream of rock music [...] but it may not have the sort of antagonism toward the mainstream that one often sees in jazz and classical avant-gardes (Martin, 2002, s. 187-188).

Martin fortsetter:

The ideas at work in avant-garde jazz are implicated in the materiality of their expression, through instruments and voice, in a way that goes beyond either the classical or rock avant-gardes. One cannot separate the ideas of Cecil Taylor or John Coltrane from their transcendent abilities on the piano and tenor and soprano saxophones (Martin, 2002, s. 190).

Videre påpeker Martin en viktig hendelse som har funnet sted i den rockemusikalske kulturen siden 1970-tallet:

... toward the end of the seventies, record companies stopped funding musical experimentation [...] You might say that the record companies—which at that point were beginning the process of merging into giant media conglomerates—viewed rock musicians, whether of the experimental sort or not, as having been too long without adult supervision. “Growing up” means finally bringing rock music under the control of business people and accountants, with key roles played also by lawyers and, in the

music-making process itself, the people in “artist and repertoire”, the notorious “A&R men” (Martin, 2002, s. 108).

Men hvordan skjedde dette? Martin fortsetter:

The adventurous music of the preceding period actually made plenty of money for the record companies—so why did they seek to kill that goose? The answer is that, adventurous music is by its nature unpredictable, and capitalism, especially in the form of capitalist corporations, seeks to plan its ventures. This means normalizing “product” [...] At this point music becomes even more assimilated to the culture of advertising [...] In order to know whom to promote the music to, it becomes necessary to minimize any real originality. Hype and celebrity begin to play a very large role (ibid.).

Ifølge Martin har denne bevegelsen bort i fra 1970-årenes utopi om kunstnerisk frihet innenfor rockekulturen etter hvert gjort de forskjellige representantene for det progressive, eksperimentelle, rockeuttrykket til talsmenn for en slags «klassisk rock» – en terminologi som i løpet av årene er blitt et symbol på en «forbigått» og «tilbakelagt» rockemusikk som nå stort sett dyrkes av de konservative og de nostalgiske. Denne følelsen av 1970-årenes eksperimentelle rockemusikk som et «klassisk» musikkuttrykk, underbygges ifølge Martin av de mange, og da særlig amerikanske, radiostasjonene som utelukkende spiller rock fra perioden 1965-1975 i et forsøk på å bevare arbeidene i en rockemusikalsk «museumskultur». Martin:

... an important, particular mechanism of the normalization of rock has been the rendering of the radio dial into a series of niches. The two niches that have the most to do with making rock music into a museum culture are “oldies” and “classic rock” stations [...] But, clearly, a rock music that has become mostly backward looking cannot remain an aesthetic or social force (Martin, 2002, s. 109-110).

Videre forsetter Martin med å argumentere for 1970-årene som en periode hvor musikalsk eksperimentering med en rockemusikalsk klangbasis utgjorde en slags godtatt – og til dels også, etterspurt og krevd – norm. I et forsøk på å finne en passende terminologi for den eksperimentelle og seriøse rockemusikken etter nevnte endringer i populærmusikkens plateindustri, introduserer Martin begrepet «postrock»:

Most avant rock today still has one foot in this period, in the sense of taking inspiration from it or working out of its ideas and energies, or even by attempting to negate or escape the classic period. But there would be nothing avant-garde about recent experimental rock if it did not also have one foot somewhere else, and it is this attempt to go beyond the classic period that makes this music “post-rock” (Martin, 2002, s. 111).

Det kan altså se ut til at Martin ønsker å anvende begrepet postrock som samlebetegnelse på de strømningene innenfor den rockemusikalske diskursen som både synes å fornekte den populærkulturelle plateindustriens kapitalstyrte kommersialisme, og som har de tidlige 1970-årenes utopi om musikalsk frihet som et kunstnerisk ideal. På bakgrunn av dette kan det være interessant å stille spørsmålet: Hva er det som – i en tid hvor den tidligere definerte rockeavantgarden ikke lenger finnes på plateindustriens hitlister – gjør de forskjellige

eventuelle representantene for postrocken til gjenkjennbare som rockutøvere? Et av hovedpoengene med min analytiske gjennomgang av «Metropolitan» var å vise at Pohjola, til tross for vektleggingen av Moores rockemusikalske klangbunn, ikke i de senere år nødvendigvis har bidratt direkte til rocken forstått som en autentisk musikktradisjon. Men vil ikke Pohjolas musikk – om vi knytter den til Martins teorier – allikevel være å anse som rock? Og vil vi altså kunne kalle Pohjola en representant for postrocken?

Som vist i gjennomgangen av «Metropolitan» har Pohjola selv i sin mest ikke-rockemusikktypiske komposisjonsmusikk benyttet elektriske gitarer og slagverk i musikkens grunnstrukturer. Hans status som bassgitarvirtuos gjør også at de karakteristiske ostinatene som preger mye av musikken fremføres på elektrisk bassgitar. Mitt poeng er at dersom de rockemusikalske virkningene i Pohjolas senere musikk vil kunne anskueliggjøres som en postmoderne pastisj på 1960- og 1970-tallets rockeuttrykk – og da mener jeg også komponistens egne tidlige arbeider – synes rocken, blant annet i nevnte vektlegging av en elektrisk instrumentasjon, å ta større del i komponistens musikk enn det romantiske, impresjonistiske, minimalmusikalske og jazzmusikalske. Kun unntaksvis vil det være vanskelig å spore Pohjolas bakgrunn som representant for 1970-årenes rockeuttrykk i musikken. Om Pohjola mistet sin interesse for rocken, samt ønsket å fri seg fra rockemusikalske impulser, har hans repertoar likevel en forankring i rock. Martins definisjon av postrock kan derfor være en passende terminologi for et videre analytisk prosjekt.

Et av Martins andre poenger i anledning definisjonsforsøket på postrock-begrepet er noe han velger å kalle en rockemusikalsk sensibilitet. Med dette mener Martin å kunne spore noe spesifikt rockemusikalsk i ovennevnte band og artisters tilnærming til det musikalske materialet, noe som – om det ligger aldri så langt unna den klassiske rockens klang og mange uttrykksformer – avslører de respektive utøvernes bakgrunn fra den rockemusikalske tradisjonen. Som vi har sett mener Martin å kunne spore et skille mellom

rockemusikkavantgarden og den jazzmusikalske og klassiske avantgardekulturen i førstnevnte tradisjons vektlegging av en «fengende» melodikk og en hierarkisk organisering av de musikalske strukturene. I motsetning til de øvrige avantgardekulturer ser avantgarderocken verken ut til å ha gjort seg avhengig av det komplekse og utilgjengelige, eller enestående instrumentalistiske og improvisatoriske ferdigheter i forsøket på å forflytte estetiske grenser. Men hvordan vil det da – annet enn ved å fokusere på den nevnte rockemusikalske instrumentasjonen – være mulig å skille den avantgardistiske postrocken fra «seriøse» postmoderne komponister som Steve Reich og Philip Glass?

I min analyse av «Metropolitan» var jeg inne på Pohjolas vektlegging av det studiotekniske som et sentralt aspekt ved den kompositoriske prosessen. Min argumentasjon i den anledning var at bruken av studioteknologi som kompositorisk hjelpemiddel og virkemiddel, vekker assosiasjoner til rockemusikalske fremgangsmåter. «Metropolitan» har på mange vis – i likhet med mye rockemusikk – utviklet seg og vokst i studio, noe som både har tilført det kompositoriske et nærmest tilfeldig dynamisk uttrykk, og bidratt til å viske ut skillene mellom kompositorisk utgangspunkt (partituret) og klingende resultat. Mitt poeng var ikke at det studioteknologiske som sådan – det være seg i forbindelse med rock & roll, progressiv rock eller postrock – er forbeholdt rocken, men at vektleggingen av studioteknologi som kompositorisk instrument er noe Pohjola har tatt med seg videre fra tiden som rockekomponist og utøver i 1970-årene. Pohjola har også, og det trolig både bevisst og ubevisst, fulgt den studioteknologiske utviklingen siden sin første profesjonelle innspilling med Wigwam på slutten av 1960-tallet. På den måten har han også – i hvert fall i sin presentasjon av det musikalske materialet i CD-format – alltid hatt en fot plantet i rock- og populærkulturens stadig skiftende produksjonsmessige klangidealer. Om det ikke alltid er snakk om en tydelig rockemusikalsk sensibilitet, er det hevet over tvil at Pohjolas estetikk i både fremgangsmåte og

klingende resultat vil kunne sies å ha latt seg farge av rocken- og populærmusikkens utvikling. På denne måten lar han seg også kategorisere som representant for Martins postrockbegrep.

Som vist spilte rocken en sentral rolle for Pohjolas utvikling i løpet av de første årene som profesjonell komponist og utøver. Den eksperimentelle rockescenen i 1970-årene var den arena hvor Pohjola først fikk mulighet til å utprøve sine musikalske idéer, noe som har formet hans estetiske sensibilitet som skapende kunstner. Et sentralt spørsmål i så måte er om Pohjolas kontakt med rocken, i noe som kan beskrives som en musikalsk modningsprosess, i det hele tatt vil gjøre det mulig for komponisten å unnsnippe det rockemusikalske forstått som en egen estetisk sensibilitet. Jeg er selvsagt klar over de forskjellige problemene som er knyttet til en slik teori, men synes allikevel noen spekulasjoner kan være på sin plass. Da jeg spurte Pohjola om den kompositoriske prosessen i anledning «Sinfonia No 1», kunne komponisten fortelle:

Jeg hadde forsøkt å komponere en symfoni tidligere, men av ulike årsaker ble arbeidet aldri fullført. Plutselig en dag var det noen fra plateselskapet som lurte på om jeg hadde lyst til å forsøke å komponere et større verk. Det ble sagt: «Du burde slutte å skrive disse poplåtene, og heller forsøke deg på en symfoni», og før jeg visste ordet av det ble jeg druknet i økonomiske midler [...] «Sinfonia No. 1» er komponert presist slik jeg alltid har jobbet, men er et større arbeid i tre deler. Allerede tidlig i første sats bryter jeg med toneart og karakter, så det er vanskelig å bestemme den ved hjelp av tradisjonelle analysemetoder. Når det er sagt, liker jeg «Sinfonia No. 1» svært godt, og det faktum at det hele var en læringsprosess for meg har gitt arrangementene et naivt uttrykk jeg lett kan forholde meg til. Jeg er usikker på hva jeg hadde på hjertet da jeg komponerte dette verket. Musikken stammer sikkert fra et eller annet sted, men for meg var det forsøket på å få musikken satt i en symfonisk struktur som svirret rundt i bevisstheten (Dolmen 2007).

Hvordan Pohjolas rockemusikalske tilnærming til de forskjellige akustiskorienterte komposisjonene speiler seg i det rent musikalske er som nevnt vanskelig å si, men det er ikke utenkelig at disse komposisjonenes karakteristiske bassostinater, store kontrastflater og nærmest tilfeldige sammensetting av musikalske bruddstykker, er et resultat av et rockemusikalsk tankesett – et tankesett som har blitt en del av Pohjola som komponist og utøver, og som har utgjort en større del av komponistens liv enn det romantiske og det impresjonistiske. Det rockemusikalske har i hvert fall gjort det mulig for Pohjola å komponere fritt etter egne ønsker, det være seg i form av musikalske kunnskaper eller økonomisk kapital. Pohjola kunne neppe ha komponert et verk som «Sinfonia No. 1» uten sin bakgrunn fra rocken. Det postrockmusikalske vil derfor her kunne forstås som komponistens musikk etter sin tid som representant for progrocken i 1970-årene.

Et forsøk på å redegjøre for en spesifikk rockemusikalsk komposisjonsmetode kan fort føre denne artikkelen på avveie. Men på bakgrunn av mine spekulasjoner så langt, ønsker jeg allikevel å gi Martins idé om en eventuell rockemusikalske sensibilitet et siste blick. I boken *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, ønsker Jason Toynbee å sette den kunstmusikalske verkstankegangen på prøve ved å tilby en rekke analyser av jazzmusikeren Charlie Mingus' musikk og komposisjonspraksis. Den musikkstilistiske eklektisismen i postmodernistisk orientert kunstmusikk bærer for eksempel preg av å være knyttet til den klassisk-europeiske opptattheten av en hierarkisk todeling – verk og fremførelse – sier Toynbee. Mingus' estetikk har en annen vri:

... the kind of innovation Mingus wanted from his musicians had much less to do with formal avant-gardism than with their finding an idiom, that is to say a voice already

heard [...] Like Duke Ellington, Mingus was always trying to construct a soundscape out of the characteristic dialects of his instrumentalists. Perhaps the major compositional method of both these jazz auteurs was the organization of a dialogical environment in which the musicians were obliged to speak as themselves (Toynbee, 2000, s. 48).

Med dette som bakgrunn fortsetter Toynbee med å beskrive Mingus som en organisator av egenskaper og instrumentklanger – en sosial autor som baner veien for et estetisk uttrykk hvor kunstmusikkens hierarkiske forhold mellom verk og fremførelse, komponist og instrumentalist, viskes ut i det kollektive. Med andre ord: Mingus er både en visjonær autoritet, og en spontan, åpen og inkluderende instrumentalist som lar verket formes i det prosessuelle: "the role of the narrator is enacted in the voice of others [...] Yet all the while timbre and rhythmic attack carry the signature, Mingus" (ibid.). Toynbee ønsker også å vise at en stor andel av Mingus' musikk er oppstått i selve innspillingsprosessen: "Not only does the process of writing go on during performance, but it also continues at the recording stage" (Toynbee, 2000, s. 52).

Under gjennomgangen av «Metropolitan» var jeg inne på hvordan Pohjola synes å gi sine forskjellige orkestre anledning til å delta i den kompositoriske prosessen fra tid til annen. Dette viser seg blant annet i komposisjonen B-del – hvor det jazzmusikalske tilsnittet nærmest kan beskrives som et resultat av det tilfeldige. I mine intervjuer i 2007 kunne Pohjola også fortelle:

Som jeg nevnte tidligere er jeg så privilegert at jeg kan velge nøyaktig de instrumentalistene jeg ønsker her i Finland. Det er ikke mange man kan gi frie tøyler, men Jukka Perko og Seppo Kantonen er så fantastiske at jeg gir dem muligheten til å gjøre hva de vil under sine solobidrag. Når jeg benytter meg av klassisk utdannede instrumentalister, transkriberer jeg alt, for dersom disse får frie tøyler ender man som

regel opp med katastrofale resultater. Jazz- og rockemusikerne i bandet mitt er jeg derimot aldri bekymret for (Dolmen 2007).

Med utgangspunkt i dette utsagnet – og med mine tidligere beskrivelser av det jazzmusikalske og rockemusikalske i komponistens komposisjonspraksis i minne – vil det være mulig å si at Toynebees redegjørelser for Mingus' musikk også fremstår som relevante i analyser av Pohjolas uttrykk. Selv om det ofte fremstår som uklart hvordan Pohjola angriper den kompositoriske prosessen, og selv om det her – i motsetning til i Mingus' tilfelle – ofte synes å foreligge en mer forstudert strategi til grunn for det kompositoriske, eksisterer det liten tvil om at komponistens bakgrunn som bassist, jazz- og rockeutøver har spilt en sentral rolle i det prosessuelle opp gjennom årene. Om Mingus sier Toynebee:

There is a constant sense of field beyond the text, of voice as place and as historical moment. The references are both musical – to genres, authors, instrumental voices – and extramusical – they gesture towards locale or to political events. The thickness of the best of the work derives from this heteroglossia; precisely not a matter of eclecticism or the piling up of sources, but rather of what Bakhtin (1981) calls interanimation – the sounding of one voice in and through another (Toynebee, 2000, s. 49).

Selv om Toynebee velger å anvende eklektisisme-begrepet som en sammensetning av musikalske tradisjonsuttrykk i en utelukkende formteoretisk forstand, vil hans analytiske blikk på Mingus' musikalske uttrykk kunne tilføre flere interessante aspekter til idéen om Pohjolas musikk og komposisjonspraksis i et postrockmusikalsk lys. Mitt poeng er at det rockemusikalske i Pohjolas senere arbeider ofte kan spores i metodikken. Rockemusikalsk

sensibilitet kan med andre ord handle om en populærmusikalsk intertekstualitet – en kompositorisk fremgangsmåte som både preget Pohjolas repertoar i 1970-årene, og som har gjort seg gjeldende i hans nyere musikk.

Selv om Pohjola i «Metropolitan» også representerer en slags «seriøs» postmoderne komposisjonsmusikk som gjerne oppføres i høykulturelle arenaer og omgivelser (kirker, konserthus, teater og så videre), har han også ved jevne mellomrom fremført musikk på rockescener rundt omkring i Finland. Pohjola:

I 1990-årene opplevde jeg en slags rockemusikalsk renessanse. En yngre generasjon hadde plutselig fått et forhold til mine tidligere utgivelser, og sist jeg spilte i Helsinki med mitt elektriske band, ble salen fylt til randen av folk. Jeg er blitt fortalt at majoriteten bestod av unge jazz- og rockemusikere i slutten av tjuetårene (Dolmen 2007).

Om Pohjola i de senere år verken anså seg selv som rockekomponist, eller interesserte seg for rock som et kunstnerisk friområde for musikalske eksperimenter med kunstmusikalske klangidealer, har hans bidrag til rocken i 1970-årene på mange måter allikevel sementert komponisten i rockens kultur. Dette har gjort at Pohjola – både ved å tilfredsstille den yngre generasjonen av rockeentusiaster, og gjennom sine konserter på forskjellige rockescener rundt omkring i verden – alltid, i hvert fall av noen, vil bli ansett som representant for rocken. Om det ikke nødvendigvis her er snakk om en rockemusikalsk sensibilitet, vil hans aktivitet innenfor rockemusikalske rammer i det minste være med på å bidra til muligheten for å se komponisten som representant for Martins postrockbegrep.

Selv om Pohjola har en klar tilknytning til postmoderne komposisjonsmusikk som en «seriøs» og selvbevisst kunstner – og her benytter jeg ordet «seriøs» både i forbindelse med

1970-årenes antimassekulturelle, progressive rockeuttrykk og de senere års ikke-atonale og lettere tilgjengelige kunstmusikkpraksis – eksisterer det liten tvil om at komponisten kan vise til en hyppigere bruk av rockemusikalske virkemidler enn for eksempel Steve Reich og Philip Glass. Selv om stilistisk eklektisisme og pastisj også fremstår som viktige ingredienser i nevnte komponisters musikk, har Pohjola en tendens til å vektlegge det rockemusikalske som særlig vesentlig i det kompositoriske uttrykket. I likhet med komponister som Frank Zappa og Robert Fripp har Pohjola en tydeligere forbindelse til rocken, og derfor faller han lettere under begrepet «postrock» definert etter Martins kriterier.

Konklusjon

Som vist har Pohjola nå i nesten førti år stått inne for en type musikk som i varierende grad vil kunne ses i lys av den forvirrende terminologien «rock». Det er ikke vanskelig å forstå hvorfor komponisten ofte omtales som representant for begrepet progressiv rock. Pohjola inntok rocken i en periode hvor band og artister som The Beatles og Bob Dylan nylig hadde åpnet dørene for tradisjonen som en mulig vei å gå for en rekke kreative grupper under siste halvdel av 1960-tallet. Dette med god hjelp fra en plateindustri som i det aktuelle tidsrommet virket å se det som økonomisk forsvarlig å bevilge penger til unge kunstnere som ønsket å utfordre rockens tidligere klangideal. Selv om det hadde vært interessant å spekulere videre rundt hvor ferden hadde gått dersom rocken ikke hadde blitt Pohjolas bane i 1970-årene, var det her komponisten gjorde sine mest suksessfulle utgivelser på et større plateselskap. For mange forsvant Pohjola fra kulturbildet etter utgivelser som *Harakka Bialoipokku* og *Keesojen Lehto*. Pohjola vil derfor alltid forbindes med progressiv rock – enten han vil eller ikke. En annen dimensjon som jeg i denne artikkelen har unngått å nevne, er Pohjolas tilhørighet til og samarbeid med andre finske grupper som representerte progressiv rock i 1970-årene. Fordi en rekke grupper og artister oppstod omtrent samtidig på den finske jazz- og rockescenen (Tasavallan Presidentti, Eero

Koivistoinen, Jukka Tollonen), vil det i et musikkhistorisk lys være naturlig å plassere Pohjola i samme «bås» som disse. Det er gjerne i sammenheng med denne musikk-kulturen at man finner Pohjolas navn i ulike bøker, avhandlinger og oppslagsverk.

Hva angår mine definisjonsforsøk på Pohjolas musikk i lys av terminologien «postrock», har jeg i denne artikkelen valgt å fokusere på komponistens mer eller mindre ufrivillige bidrag til den rocken. Som nevnt startet Pohjola sitt eget plateselskap på begynnelsen av 1980-tallet, noe som gjorde at han fikk større kontroll over egen musikk etter nevnte endringer i plateindustrikulturen. Ivaretagelsen av en rockemusikalsk klangbunn, og til dels også en diskuterbar rockemusikalsk sensibilitet, vil allikevel gjøre det vanskelig å betegne Pohjolas musikk som «ikke-rock». Pohjolas kontroll over egne innspillinger har gjort det mulig for ham å følge sitt hjerte og intellekt i årenes løp. Martins postrockbegrep synes derfor for meg å være den beste muligheten til å kunne samle komponistens uttrykk under én musikalsk terminologi. I ovennevnte bok sier Martin: «Perhaps there is also a broader category for considering the way that almost all music in the world today has been affected by rock and is in that sense post-rock» (Martin, 2002, s. 185). Om denne uttalelsen ikke nødvendigvis bidrar til å danne et klarere bilde av Pohjolas musikk og komposisjonspraksis i løpet av årene, er det liten tvil om at Pohjola – og det være seg bevisst eller ubevisst – har en forankring i det rockemusikalske; som en komponist og bassist som i sin tid benyttet rockekulturen som et kunstnerisk friområde og et karrieremessig springbrett, og som har tatt den rockemusikalske klang og sensibilitet videre med seg i sin senere komposisjonspraksis – enten som representant for postrocken, eller som en postmoderne komponist som vektlegger rocken som det mest sentrale i det eklektiske.

Referanser

- Adorno, Theodor W. (1949). *Philosophy of New Music*, University of Minnesota Press.
- Dolmen. (2007). Samtaler med Pekka Pohjola Del 1, *Monster Magazine*, s 39.
- Dolmen. (2007). Samtaler med Pekka Pohjola Del 2, *Monster Magazine*, s 39.
- Hegel, G.W. [1818-1829] (1986). *Innledning i estetikken*. Oslo: H. Aschehoug & CO.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York and London: Duke University Press.
- Moore, A.F. (2001). *Rock: The Primary Text*. University of Surrey.
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold Publishers.

Omtalte plateutgivelser

- Made In Sweden. 1976 (1996). *Where Do We Begin* [CD]. Love Records.
- Perko, J. (2002). *Kaanaanmaa* [CD]. Emi Classics.
- Pohjola, P. 1972 (2002). *Pihkasilmä Kaarnakorva* [CD]. Love Records.
- Pohjola, P. 1974 (2002). *Harakka Bialoipokku* [CD]. Love Records.
- Pohjola, P. 1977 (2002). *Keesojen Lehto* [CD]. Love Records.
- Pohjola, P. 1979 (2002). *Visitation* [CD]. Warner Music Finland.
- Pohjola, P. 1980 (1994). *Kätkävaaran Lohikäärme* [CD]. Fazer Musiikki Oy.
- Pohjola, P. 1982 (1994). *Urban Tango* [CD]. Rockadillo records.
- Pohjola, P. 1983 (1994). *Jokamies* [CD]. Rockadillo records.
- Pohjola, P. 1985 (1996). *Space Waltz* [CD]. Rockadillo records.
- Pohjola, P. 1986 (2002). *Flight of the Angel* [CD]. Rockadillo records.
- Pohjola, P. (1992). *Changing Waters* [CD]. Rockadillo records.
- Pohjola, P. (1995). *Live in Japan* [CD]. Belle Antique.

- Pohjola, P. (1997). *Pewit* [CD]. Rockadillo records.
- Pohjola, P. (2001). *Views* [CD]. Rockadillo records.
- Wigwam. 1970 (2003). *Tombstone Valentine* [CD]. Love Records.
- Wigwam. 1971 (2003). *Fairyport* [CD]. Love Records.
- Wigwam. 1974 (2001). *Being* [CD]. Love Records.
- Wigwam. 1974 (2000). *Nuclear Nightclub* [CD]. Love Records.