

”As you’ve never heard him before!”

Jimi Hendrixin musiikin tuotteistaminen 1971–2018

Rami Mähkä

Johdanto¹

His music flashed across the most dramatic decade of American history – the 1960s. Into this era came Jimi Hendrix, a seemingly unlikely person to become the great musical revolutionary of his generation. He changed music; it was never the same again. This realization ensured Jimi’s resurrection; he continues to gain new listeners [...]. (“Live at Winterland” 1987)

Näin kommentoi anonyymi kirjoittaja Jimi Hendrix -livekoostejulkaisun² *Live at Winterland* saatesanoissa vuonna 1987. Kirjoittaja sijoittaa Hendrixin (1942–1970) ajallisesti ja merkitykseltään niin populaarimusiikin kuin Yhdysvaltojen historiaan. Hän näkee, että Hendrixin ”vallankumouksellisuus” – siis merkitys sähkökitaransoiton ja musiikin uudistajana sekä tummaihoisena rocktähtenä – ”varmisti” hänen ”ylösnousemuksensa”. Hendrixin musiikki saa kirjoittajan mukaan yhä uusia kuulijoita. Kirjoittaja jatkaa:

This historic live concert package was conceived and designed as Compact Disc. These are the first authorized mixdowns from the original multi-track, which have been carefully transferred to Digital 24-track, then Digitally mixed and mastered. The result is a sound with dynamics and clarity rarely found in live recordings from the era; this 70+-minute program makes full use of both the expanded frequency range and playing capacity of the Compact Disc. (Ibid.)

Tässä tekstikatkelmassa kirjoittaja siis siirtyy Hendrixistä taiteilijana käsillä olevaan fyysiseen levyjulkaisuun. Vaikka se julkaistiin myös vinyylilevynä, lukijan tai ostajan huomio kiinnitetään alkuperäisten (analogisten) nauhojen ensimmäiseen ”autorisoituun” miksauseseen, joka on sitten siirretty digitaaliselle 24-raiturille. Koko julkaisu on suunniteltu ennen kaikkea CD-julkaisuksi, sen teknisiä ominaisuuksia hyödyntäen. Näissä kahdessa katkelmassa tiivistyy Hendrixin

¹ Artikkelin on osa Emil Aaltosen säätiön rahoittamaa tutkimustani ”Kaupallisen populaarikulttuurin brändäys, tuotteistaminen ja markkinointi”.

² Kyseessä on tosiaan useammasta, muutaman päivän aikana äänitetystä konsertista Winterland-salissa San Franciscossa vuonna 1968. Settilista mukaillee yksittäistä keikkaa. Näkökohtaan palataan myöhemmin artikkelissa.

kulttuurinen läsnäolo myös tänä päivänä: hän on 1900-luvun musiikin merkkihenkilö, kulttuurinen ikoni sekä yhä uusien, viimeisintä teknologiaa hyödyntävien äänitejulkaisujen kohde.

Tarkastelen tässä artikkelissa Jimi Hendrixin musiikin tuotteistamista hänen kuolemansa jälkeen vuosina 1971–2018. Tuotteistaminen on konkretisoitunut, ja konkretisoituu edelleen, eri formaateissa julkaistavien äänitteiden muodossa. Tämä kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mutta on silti tärkeää selvittää, miten tämä on tapahtunut. Hendrix on vain yksi esimerkki artistista, jonka tuotanto on tuotteistettu yhä uudelleen joko tämän uran aikana tai myös elämän päättymisen jälkeen. Esimerkiksi Elvis ja Beatles ovat vastaavia, rockin kaanoniin kuuluvia artisteja, kuten myös artikkelissa Hendrixin tapauksen selvimpänä edeltäjänä lyhyesti käsittelemäni Buddy Holly. Siksi artikkelin tutkimustulokset ovat samaan aikaan erityisesti Hendrixiä koskevia ja sovellettavissa laajemmin kaupallisen musiikki-, äänite- sekä viihdeteollisuuden tutkimukseen.

Teknologialla on keskeinen osuus siinä, miten Hendrixin musiikkia on tuotteistettu vuosikymmenestä toiseen. Tästä syystä keskityn eri aikakausien keskeisiin formaatteihin. En kuitenkaan käsittele esimerkiksi c-kasetteja, vaikka ne olivatkin ääniteteollisuuden kannalta merkittävä musiikin jakelukanava varsinkin 1970- ja 1980-luvuilla (ks. esim Katz 2010, 21–23). Ne olivat pääsääntöisesti vain eri formaatti julkaisuille, joiden ensisijaisena formaattina olivat LP- ja CD-levyt. Hendrixin kohdalla teknologiaan liittyvät tärkeimmät näkökohdat koskevat niitä mahdollisuuksia, joilla Hendrixin aikaansaamaa, valtavaa äänitearkistoa on kyetty muokkaamaan ja tuotteistamaan aina uudelleen. Keskityn artikkelissa Hendrixin äänitejulkaisuihin, vaikka häneltä on julkaistu myös useita VHS-nauhoja ja myöhemmin pitkälti samasta materiaalista digitaalisesti restauroituja DVD/Blu-ray -levyjä, ennen kaikkea konserttitalenteita. Nämä jälkimmäiset tallenteet noudattavat samaa kaavaa kuin äänitejulkaisujen pääosa, eli Hendrixistä tallentunut materiaali on pyritty saattamaan teknisesti mahdollisimman hyvälaatuiseseen muotoon. Tämä kaikki on luonnollisesti tapahtunut kysymättä hänen mielipidettään, sillä julkaisut ovat postuumia.

On esimerkiksi varsin vaikea kuvitella, että Hendrix olisi toivonut (ainakaan tuoreeltaan) vaikkapa *Isle of Wight* -konserttinsa (elokuu 1970) julkaisua missään muodossa keikalla esiintyneiden teknisten häiriöiden ja niiden aiheuttaman, filmille tallentuneen ilmeisen turhautumisen takia. Kuten artikkelisani käy ilmi, teknologia on sittemmin mahdollistanut Hendrixistä säilyneiden tallenteiden äänenlaadun merkittävän muokkaamisen ja tietysti jo aikanaan *Isle of Wight* -konsertista kuvatun filmin leikkaamisen Hendrixin ilmehdinnän peittämiseksi, mutta näihin tallenteisiin liittyvä yleinen näkökohta on sama: Hendrix-tallenteiden kuolemanjälkeinen julkaiseminen. "*Isle of Wight*" on julkaistu niin audio- kuin av-formaateissa. Sama koskee lukemattomia äänitteitä, jotka on julkaistu useita kertoja tarkastelemallani monen vuosikymmenen ajanjaksolla.

Kukaan ei tiedä julkaistujen Hendrix-äänitteiden kokonaismäärää, mutta Hendrix-elämäkerturi Jerry Hopkins (1996, 9, 339) kuitenkin tarjoaa kirjassaan sangen tarkat lukemat. Hendrixin eläessä julkaistujen reilun puolen tusinan³ le-

vyn jälkeen on julkaistu Hopkinsin mukaan ”tusina” virallista levyä ja vuoteen 1996 mennessä ”uskomattomat 132 albumia ja singleä”. Lisäksi epävirallisia ja bootleg -levyjä on ilmestynyt CD-formaatissa 238 kappaletta, ”ja tämä luku nousee viikoittain”. Lukema on sittemmin varmasti lakannut kasvamasta viikoittain, mutta vuoden 1996 jälkeen on ilmestynyt varovaisestikin arvioiden kymmeniä uusia nimikkeitä. Varsinkin 2000-luvun alussa, jolloin CD oli edelleen voimissaan musiikinjakeluformaattina, levyjä ilmestyi runsaasti.⁴

Hendrix-elämäkerturit Shapiro ja Glebbeek (1992, 479) kirjoittavat, että kuolemanjälkeisen ”Jimi Hendrix -teollisuuden” tarina on oikeudenkäyntien, eksploitaation ja Hendrixin maineen tuhoamisen täytteen saaga. Heidän mielestään Hendrixin nimissä julkaistuista sadoista levyistä tuskin tusina on sen tasoisia, että ne ansaitsevat kantaa tämän nimeä, ja jopa näiden tapauksessa on hyvin kyseenalaista, olisiko Hendrix itse ne vastaavassa muodossa julkaissut. Doggett ilmaisee viimeksi mainitun näkökohdan paljon kriittisemmin kirjoittaessaan epävirallisista – siis Hendrixin postuumien oikeuksien haltijoista riippumatta tehdyistä – julkaisuista, joita on määrällisesti vähintään yhtä paljon kuin virallisia. Hän toteaa, että suurin osa Hendrix-julkaisuista ylipäätään on epävirallisia siinä mielessä, että Hendrix ei niille hyväksyntäänsä koskaan antanut (koska oli jo kuollut). (Doggett 2004, 124.)

Artikkelini tutkimuskysymys on, miten kuolleen tähtiartistin, Hendrixin, musiikki on tuoteistettu yhä uudelleen. Mitä musiikkia on julkaistu ja miten sitä on julkaistu sekä markkinoitu? Miten teknologia on liittynyt uudelleenjulkaisemiseen? Artikkelin lähdeaineistona toimivat ennen kaikkea julkaistut Hendrix-albumit musiikillisesta sisällöstä levyjen saateteksteihin ja mainosfraaseihin. Käytän primäärilähteinä myös monia Hendrixin postuumia tuotteistamista kommentoineita elämäkerrallisia teoksia.⁵ Tutkimusotteeni on laadullinen. Käytännössä tämä tarkoittaa lähilukuun perustuvaa systemaattista aineiston, eli Hendrix-jul-

³ Tuottaja Ed Chalpin julkaisi hallussaan olevat nauhat, joilla tuolloin tuntematon Hendrix säestää Curtis Knightia, albumilla *Get That Feeling* vuonna 1967, eli Hendrixin läpimurtovuonna. Levyn kannessa on vuoden 1967 kuva Hendrixistä, vaikka hänen imagoonsa oli aivan toinen äänitysten tekoaikaan. Lisäksi Hendrixin nimi on kannessa yhtä suurilla kirjaimilla kuin Knightin, vaikka hän oli vain säestäjä. Hendrixin viimeinen albumi, *Band of Gypsies* (1970), tehtiin pitkällisen oikeusjutun jälkeen, korvauksena Chalpinille, jonka kanssa tekemänsä levytys sopimuksen Hendrix oli rikkonut siirtyessään Chas Chandlerin ja Michael Jefferyn artistiksi.

⁴ Hyvän kuvan epävirallisten julkaisujen, joista monet olivat myynnissä tavallisten levykauppojen valikoimissa, määrästä ja laadusta saa esimerkiksi tältä sivustolta: <http://hendrix.guide.pagesperso-orange.fr/unofficial.htm>. Tarkistettu 10.5.2019.

⁵ Tärkein lähde teos Hendrixin julkaistulle musiikille on *Peter Doggettin Jimi Hendrix: the Complete Guide to His Music* vuodelta 2004 (Doggett 2004). Itse asiassa kirjan nimi on harhaanjohtava, mikä johtunee pääosin siitä, että kyseessä on Omnibus-kustantamon sarja, joka koostuu eri kirjoittajien eri merkkiaarteista käsittelevistä kirjoista. Harhaanjohtavuudella tarkoitan sitä, että kirjassa ei niinkään käsitellä Hendrixin musiikkia taiteena (joskin tästäkin puolesta Doggett esittää hyvin asiantuntevia näkemyksiä) vaan fyysisinä julkaisuina, teknologisia hyödykkeinä, vastaten artikkelini näkökulmaa.

kaisujen sekä niihin liittyvien saate- ja markkinointitekstien, sisällönanalyyysia suhteessa relevanttiin tutkimuskirjallisuuteen, kuten populaarimusiikintutkimuksen eri näkökulmiin liittyen esimerkiksi musiikki- ja ääniteteollisuuteen.

Artikkelini etenee pitkälti kronologisesti myötäillen niitä teknologishistoriallisia muutoksia, joita Hendrixin musiikin julkaisemisessa on vuosikymmenten mittaan tapahtunut. Aluksi tarkastelen Hendrixin kuolemaa seuranneita vuosia, jolloin kyse oli käytännössä hänen enemmän tai vähemmän valmiiksi saattamisensa, tuleville levyille kaavailtujen kappaleiden miksaamisesta ja editoinnista levyjulkaisuiksi. Niitä muokattiin esimerkiksi uusien päällekkäisäänityksien suhteen vain kosmeettisesti.

Seuraavaksi käsittelen vaihetta, jolloin Hendrixin eri kokoonpanojen kanssa äänittämää materiaalia muokattiin studiossa enemmän kuin koskaan ennen tai jälkeen, editoimalla radikaalisti Hendrixin raitoja ja korvaamalla alkuperäisten kanssasoitajien raidat Hendrixin mitenkään liittymättömien studiomuusikoiden soittamalla osuuksilla. Samaan vaiheeseen kuuluu myös Hendrixin ennen julkaisemattomien konserttiäänitteiden aiempaa laajamittaisempi kartoitus, miksaaminen ja julkaisu.

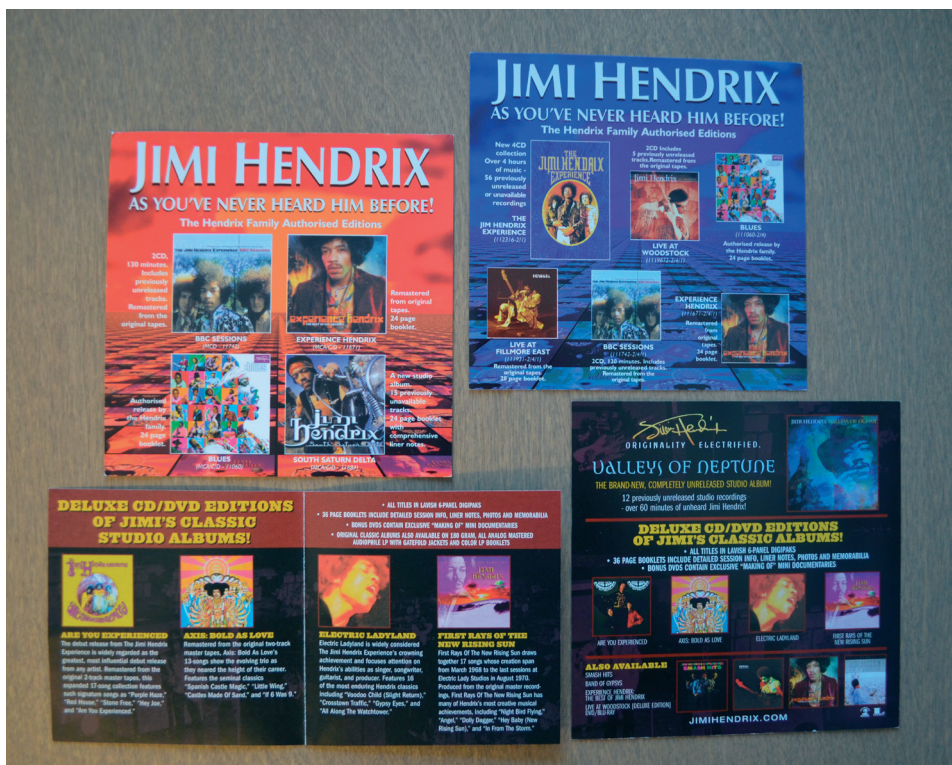
Kolmanneksi tarkastelen vaihetta 1990-luvun alkupuolella, jolloin digitaalinen äänenkäsittely johti Hendrixin elämän aikana julkaistun tuotannon (studiolevyt) radikaaliin, uudelleenvisualisoituun uusiksi tuotteistamiseen. Näiden julkaisujen kohderyhmän muodostivat CD-aikakauden musiikinkuluttajat, varsinkin nuoremmat kuuntelijat, jotka eivät tunteneet Hendrixin musiikkia. Lopulta otan tarkasteluun nykyisen ja pitkäaikaisimman Hendrixin perikunnan toteuttaman laajamittaisen tuotteistamisprojektin, joka jatkuu vielä lähitulevaisuudessakin tasaiseen tahtiin. Artikkelin aikarajaus päättyy vuoteen 2018, jolloin toistaiseksi viimeisin musiikkialbumi, *Both Sides of the Sky*, julkaistiin.

Artikkelin argumentti on, että kunkin Hendrix-materiaalin keskeisen 'kuraattorin' – eli Hendrixin manageri Jefferyn, tuottaja Alan Douglasin sekä nykyisen oikeuksien haltijan "Experience Hendrixin" – alaisuudessa Hendrixin tuotteistamisessa on ollut paljon enemmän samoja piirteitä kuin kukaan näistä toimijoista – varsinkaan nykyinen oikeuksien omistaja, Hendrixin "perheeksi" itseään markkinoiva perikunta – olisi todennäköisesti valmis myöntämään. Itse asiassa voi todeta, että Hendrixin tuotteistaminen on kulkenut ympyrän palaten siihen, mistä se alkoi, eli Hendrixin kuolemaa seuranneiden vuosien postuumien, kauan sitten katalogista jo poistettujen, albumijulkaisujen uudelleenjulkaisuun. Ainoa merkittävä muutos – jota monet epäilemättä pitäisivät edistyksenä – on julkaisujen äänenlaadun nousu. Teknologialla onkin ollut huomattava ja erottamaton vaikutus siihen, miten Hendrixia on tuotteistettu. 1990-luvun lopun mainosfraasi, jolloin tuolloin uutta Hendrix-katalogia markkinoitiin, "as you've never heard him before!", pätee oikeastaan jokaiseen käänteeseen hänen nimissään luotujen (kokooma)albumien teknologisessa muokkaamisessa.

Teknologian merkitys populaarimusiikin tuotteistamiselle

Théberge (2001, 3, passim.) toteaa teknologian merkityksen populaarimusiikille olevan niin keskeinen, ettei varsinkaan 2000-luvun popmusiikkia voisi edes kuvitella ilman sähköteknologiaa. Kyseessä ei ole vain satunnainen kokoelma soittimia sekä äänitys- ja äänentoistolaitteistoa. Kuten Théberge korostaa, teknologia ei koostu vain joukosta teknillisiä ”välineitä” musiikin kokemiseen, vaan se on musiikin tuottamisen ja kuluttamisen ”moodi”, (ennakko)ehto musiikin tekemiselle ja tärkeä elementti äänimaailmojen sekä musiikkityyliin – musiikillisen muutoksen – määrittelylle. (Ks. myös Katz 2010.)

Tärkeimmät sähköiset musiikkiteknologian laitteet kehitettiin jo 1900-luvun alussa. Näitä nykyaikaiselle musiikille keskeisiä laitteita ovat mikrofoni, sähköiset vahvistimet ja kaiuttimet. Näiden laitteiden kehitys korostui toista maailmansotaa seuranneina vuosikymmeninä, joina myös ääniteteollisuus kasvoi voimakkaasti. Nykyisellä digitaalisella aikakaudellakin on yhä kyse samoista teknologisista perustekijöistä. Théberge painottaakin teknologian ristiriitaisuutta: yhtäältä kyseessä on pitkään itsestäänselvyytenä pidetty asiointi, mutta



Kuva 1. "Jimi Hendrix sellaisena kuin et ole häntä koskaan ennen kuullut!" Teknologisilla kehitysaskelilla on ollut keskeinen merkitys Hendrixin vuosikymmeniä jatkuvassa kuolemanjälkeisessä tuotteistamisessa. Kuva: Rami Mähkä.

samalla jo pyrkimys jatkuvasti "uskollisempaan äänentoistoon" ("high fidelity") alleviivaa teknologian keskeistä roolia. (Théberge 2001, 4, passim.; Katz 2010, passim.)

Ymmärrän tässä artikkelissa teknologian merkityksen Jimi Hendrixin musiikin kuolemanjälkeiselle tuotteistamiselle juuri tämän ristiriitaisuuden kautta. Tavallaan on pitkälti itsestään selvää, että kehittyvää teknologiaa on käytetty Hendrixin jälkeensä jättämän musiikin äänenlaadulliseen muokkaamiseen niin, että se olisi mahdollisimman houkuttelevaa musiikin kuluttajille. Tämä on hänen musiikkinsa postuumin julkaisemisen tärkein päämäärä: tienaaminen Hendrixin kuolinpesän perimällä äänitemateriaalilla. Toisaalta teknologian kehitys on selvästi inspiroinut julkaisemaan Hendrixin musiikkia yhä uudelleen ja uudelleen. Uudella materiaalilla on ollut niin ikään keskeinen merkitys erityisesti Hendrixin kuolemaa seuranneina vuosina. Kuten alla käy ilmi, tällaisen näkökulman motivoima tuotteistaminen on kuitenkin sisältänyt moraalisesti arveluttavia piirteitä etenkin viime vuosina, kun "uudet kappaleet" ovat paljastuneet jopa useaan kertaan aiemmin julkaistujen kappaleiden vaihtoehtoisiksi otoiksi, jotka poikkeavat joskus vain marginaalisesti aiemmista julkaisuista.

Kuten Simon Frith (2001, 26–29, 43–45, 48–51) huomauttaa, musiikkiteollisuuden toimintaa ohjaa hyvin yksinkertainen kysymys: miten musiikilla voi tehdä rahaa? Frith erottaa populaarimusiikin ja populaarimusiikkiteollisuuden toisistaan mutta huomauttaa, ettei viimeksi mainittua voi lopulta irrottaa itse musiikin kokemisesta ja kuluttamisesta. Musiikin teollistaminen, niin teknologisenä kuin kaupallisena prosessina, kuvaa sitä muutosta, jossa musiikin kollektiivisesta kokemisesta tulee itse asiassa myös yksilöllistä: musiikin kokeminen muodostuu valinnoistamme markkinoilla, sosiaalisesti verkottuneina ja vaikutuksen alaisina kuluttajina mutta viime kädessä myös autonomisina toimijoina. Vastaava musiikin ymmärtäminen teollisuutena olisi ollut mahdoton ajatus vielä pari vuosisataa sitten. (Ks. myös Katz 2010, passim.)

Frith käyttää termiä "musiikillinen varasto" (*musical storage*) korostaessaan musiikin muuttamista "ohimenevästä ja eteerisestä" materiaaliseksi, toistettavaksi. "Varastoimisen" historiallinen kehitys on musiikin tallentamisen ja jakelun teknologisten mahdollisuuksien ja muotojen muutosta. Tämän varastoimisen rinnalla kulkee yleisen musiikkia koskevan mediareportoinnin lisäksi kutakin tuotetta promovoiva markkinointi, joka Frithin mukaan on erityisen tehokasta silloin, kun kyseessä on jo vakiintuneen aseman saavuttanut artisti. "Best of"-julkaisut sekä supertähden uusimman julkaisun näkyvä markkinointi eri medioissa ovat osuvimmat esimerkit tästä. Kuitenkin musiikkiteollisuuden ydin muodostuu julkaisu- ja jakeluoikeuksista. (Ibid.) Kaikki nämä näkökohdat pätevät ja ovat vahvasti esillä myös Jimi Hendrixin postuumissa tuotteistamisessa.

On syytä pitää mielessä, että teknologiset kehitysaskeleet eivät ole tapahuneet mitenkään itsestään selvästi. Varsinkin kaupallisina sovelluksina niihin on liittynyt riskejä ja epävarmuutta niiden menestyksestä. Vasta kulloinkin uusien teknologioiden menestys on johtanut Hendrixinkin musiikin uudelleenjulkaisuihin uusissa formaateissa ja jopa aiemmin käyttökeltottomina pidettyjen äänitteiden julkaisuun. Tämä on huomattava näkökohta tarkasteltaessa

Hendrixin tuotteistamista ruohonjuuritasolla tai yksittäisten tapausten kautta. Crossin (2005, 341–343) mukaan Hendrixin The Experience -yhtyeen jäsenet Noel Redding ja Mitch Mitchell suostuivat 1970-luvun alussa kertakorvauksiin Hendrixin kanssa tekemistään levyistä. Sopimukseen kuului oikeuksien menettäminen mahdollisiin tuleviin rojalteihin. Crossin mielestä tämä johtui paljolti siitä, että ”kummallakaan ei voinut olla aavistustakaan kuinka tuottoisaksi CD- ja DVD -teknologia Hendrixin kuolinpesän tulisi tekemään”.⁶

Hendrixin tuotteistaminen 1970-luvulla: Michael Jefferystä Alan Douglassiin

Hendrixin kuoltua syyskuussa 1970 hänen viimeisenä kahtena elinvuotenaan äänittämää runsasta materiaalia alettiin välittömästi koostaa ja viimeistellä albumijulkaisuja varten. Hendrix oli julkaissut viimeisen ’oman’ albuminsa vuonna 1968 (*Electric Ladyland*), ja hänen managerillaan, Michael Jefferylla (1933–1973), oli polttava tarve tehdä rahaa menehtyneen artistinsa avulla, sillä hän oli tietävästi velkaantunut pahoin, osin siksi, että Hendrix oli kyllästynyt keikkailuun (nopeimpaan ja helpoimpaan tulonlähteeseen) ja vietti loputtomasti aikaa studiossa, saamatta kuitenkaan aikaiseksi uutta julkaisua. Jefferyn johdolla ilmestyi viisi albumia vuosina 1970–1973, *The Cry of Love* (1971), *Rainbow Bridge* (1971), *War Heroes* (1972), *Hendrix in the West* (livekokoelma, 1972) sekä viimeisenä jo ilmiselvästi laatumateriaalin puutteesta kärsinyt *Loose Ends* (1973).

Palaan näihin albumeihin tarkemmin myöhemmin. Pelkistäen niissä oli kyse siitä, että Jeffery palkkasi Hendrixin vanhat työtoverit tuottamaan mahdollisimman monta albumia markkinoille. John Jansen, joka työskenteli Hendrixiltä jälkeen jääneiden, julkaisemattomien nauhojen parissa Hendrixin tärkeimmän työtoverin, ääniteknikko Eddie Kramerin, kanssa totesi myöhemmin, että Jeffery puski palkollisiaan koostamaan ”vielä yhden [albumin] lisää”. (sit. McDermott ja Kramer 1992, 307; ks. myös Doggett 2004, 68). Jeffery kuoli lento-onnettomuudessa 1973, mikä lopetti tämän intensiivisen vaiheen Hendrixin tuotteistamisessa.

Jefferyn kuoleman jälkeen Hendrixin valtavan äänitearkiston kuraattoriksi tuli jazz-tuottaja Alan Douglas. Hänen tuottamansa kaksi albumia vuonna 1975 olivat hyvin ristiriitaisia, sillä hän valikoi ja editoi, paikoin radikaalisti, nauhoilta vain Hendrixin omia laulu- ja kitararaitoja ja teetätti muut instrumentaatiot sekä lauluosuudet studiomuusikoilla. Levyt olivat kaupallisia menestyksiä.⁷ Hendersonin (1984, 297) mukaan Hendrixin perikunta palkkasi Douglassin ”kokoamaan

⁶ Vuonna 2003 Redding ilmoitti haastavansa Experience Hendrixin oikeuteen, vaatien miljoonakorvausta työstään Hendrixin kanssa. Hän kuitenkin menehtyi sairauteen myöhemmin samana vuonna, ja kanne jäi nostamatta. Ks. esim. Cross 2005, 348.

⁷ *Crash Landingin* listasijoitus Yhdysvalloissa oli korkeimmillaan viisi, *Midnight Lightning* taas jäi Top 40:n alapuolelle (ks. esim. Unterberger 2009, 136).

joitain albumeja suunnilleen 600 tunnin määrästä raakanauhoja”, joista koostettiin siis albumit *Crash Landing* ja *Midnight Lightning*. Doggett (2004, 68–72) huomauttaa, että Douglas työskenteli nauhojen parissa, jotka Kramer ja Jansen olivat jo käyneet läpi ja hylänneet käyttökelvottomina.

Kuten Doggett (2004, 69–72) nostaa esiin, albumien kyseenalainen luonne ei johdu vain siitä, että Douglas miksasi yhteen Hendrixin ja hänelle tuntemattomien sessiomuusikoiden osuuksia ”Jimi Hendrix”-nimen alle. Muusikot on toki listattu kappalekohtaisesti albumin takakanteen, mutta levyn poikkeuksellisesta syntyprosessista ei kerrota mitään – epäilemättä valtaosa levyn ostajista vain kuvitteli kyseessä olevan kaksi levyllistä ennenjulkaisematonta Hendrixiä. Lisäksi Douglas sisällytti oman nimensä useiden kappaleiden tekijäkrediiiteihin ja vaihtoi yhden kappaleen tekijäkrediiitin Experience-basisti Reddingiltä Hendrixille muuttaen samalla kappaleen nimen⁸.

On selvää, että Douglasin lähestymistapa oli taiteellisesti ristiriitainen, mutta hän toimi ainoastaan yksi tavoite mielessään: äänitysten saattaminen julkaisukuntoon vaivoja säästämättä. Joskus studiomuusikot joutuivat äänittämään raitoja tahti tahdilta epätarkan tempon ja vaihtuvien sävellajien takia (ibid.). Alkuperäisiä äänityksiä ei ollut tarkoitettu julkaistaviksi. Ne olivat ideoiden taltioimiseen tarkoitettuja, usein hyvin jamipohjaisia raakaottoja, joissa kanssasoittajat seurasivat Hendrixin vaistonvaraisesti tai ’lennosta’ tekemiä sointu- ja rytmivaihdoksia. Henderson viittaa tähän ongelmaan mutta lisää, että ”monet, jotka tunsivat [...] alkuperäisiä äänityksiä, sanoivat niiden olleen ylivoimaisia uusiin versioihin verrattuna” (Henderson 1984, 297). Nauhoituksia on sittemmin julkaistu niin epä- ja puolivirallisilla kuin virallisillakin julkaisuilla. Näiden nauhoitusten perusteella voi todeta, että Douglasin tuottamat, studiomuusikoiden soiton ja taustalaulun paikoin jopa dominoivat raidat kuulostavat hyvin erilaisilta kuin alkuperäiset. Samalla ne kuitenkin kuulostavat teknisesti ylivermaisilta verrattuna alkuperäisiin jameihin ja viitteellisiin idea- sekä pohjaraitoihin, mikä olikin julkaisujen ydintavoite. (Ks. myös Waksman 1999; Doggett 69–72.)

Musiikkiteollisuuden kontekstissa on hyödyllistä nostaa lyhyesti esiin merkittävä ennakkotapaus Hendrixiltä jälkeenjääneiden nauhoitusten postuumille muokkaamiselle ja julkaisulle, jossa teknologialla sekä Douglasin teettämien tallennusten kaltaisilla jälkikäteisillä äänityksillä oli suuri merkitys. Voi olettaa, että myös Douglas tunsu tämän ennakkotapauksen ja että se mahdollisesti auttoi häntä keksimään ratkaisun vielä julkaisemattomien Hendrix-nauhojen ongelmiin.

⁸ Kappale ”Midnight” oltiin julkaistu albumilla *War Heroes* (1972), nyt sen nimeksi laitettiin ”Trashman”. Douglas tunnusti myöhemmin, että *Midnight Lightninin* koostamisen ongelmana oli laadukkaan materiaalin puute: myös ”Beginnings” oli julkaistu *War Heroes* -kokoelmalla, mutta Douglas korvasi Mitch Mitchellin alkuperäisen rumpuraidan uudella, mikä oli siinä mielessä erityisen julkea teko, että kyseessä on Mitchellin ainoa Hendrix-sävellys. Ibid.

Buddy Holly ennakkotapauksena kuolleen rocktähten musiikin postuumista tuotteistamisesta

Varhaisiin rocktähtiin kuulunut Buddy Holly (1936–1959) on monessa mielessä Hendrixin edeltäjä kuolemanjälkeisen taiteellisen arvostuksen ja tuotteistamisen asiayhteyksissä. Holly oli kuusi vuotta vanhempi kuin Hendrix, ja hän nousi kansainväliseksi tähdeksi tätä nuorempana, jo 20-vuotiaana vuonna 1957, noin 10 vuotta ennen Hendrixiä. Holly kuoli 22-vuotiaana, vain parin vuoden tähteyden jälkeen. Hendrix puolestaan kuoli 27-vuotiaana oltuaan tähti noin kolme ja puoli vuotta.

Yksi keskeisimmistä tavoista, joilla teknologia on edesauttanut ja ohjannut Hendrixin musiikin kuolemanjälkeistä tuotteistamista, on päällekkäisäänitystekniikka (*overdubbing*). Osaa sekä Hollyn että Hendrixin postumeista julkaisuista leimaavat kuolemanjälkeiset päällekkäisäänitykset. Molempien katalogeissa juuri nämä tuotteet ovat saaneet ristiriitaisimman vastaanoton.

Kun Hendrix alkoi äänittää studiossa ensimmäisiä kappaleitaan vuonna 1966, päällekkäisäänittäminen oli jo ääniteteollisuuden rutiinia vakiintuneessa merkityksessään, joka siis viittaa raitojen erillis- ja jälkiäänittämiseen parhaalla mahdollisella äänenlaadulla. Päällekkäisäänittämisessä raidat voidaan miksata erikseen ja yhteen parhaan tai halutun kokonaisuinnin varmistamiseksi. Jälkiäänittäminen tarkoittaa sitä, että lisättävän raidan soittaja tai laulaja kuuntelee komppiraitaa (esimerkiksi basso ja rummut) kuulokkeilla ja äänittää laulaen tai soittaen uuden raidan, joka sitten miksataan osaksi kokonaisuutta. Hendrix selvästi peräti hullaantui tästä tekniikasta, mistä todistavat hänen jo elinaikanaan julkaistut äänitteensä erityisesti albumilla *Electric Ladyland*. Voi itse asiassa väittää, että moniraitaäänitys lopulta haittasi Hendrixin musiikin julkaisemista, sillä työtoverien mukaan hän saattoi äänittää loputtomasti kitararaitoja kappaleisiin, jotka muiden mielestä olivat korkeintaan viimeistä miksausta ja mahdollisia studioefektejä vaille valmiita (esimerkiksi *reverb*, *phasing* ja Hendrixin laajasti käyttämä *panning* eli äänen liikuttelu stereofonisesti vasemmalta oikealle ja takaisin).

Holly sen sijaan kokeili päällekkäisäänittämistä ensimmäisen kerran vuonna 1957, jolloin moniraitateknologia ei vielä ollut laajassa käytössä studioissa. Hän päällekkäisäänitti kappaleeseen ”Words of Love” ainakin yhden lead-kitararaidan ja kaksi vokaaliraitaa. Teknisesti tämä tapahtui edellä kuvatusta menetelmästä poiketen niin, että Holly oli yhtyeineen äänittänyt liveinä laulun, komppikitaran, basson ja rummut. Tämä äänite soitettiin sitten studiossa nauhalta ja sen päälle tehtiin mainitut raidat äänittämällä nauhan sekä studio-oton yhteisääni toisella nauhurilla. Tämä merkitsi väistämättä alkuperäisen bändioton äänenlaadun heikkenemistä. Yrityksen ja erehdyksen kautta saavutettu lopputulos on ambientti, sillä bändin soitto, erityisesti rummut, kuulostaa kaukaiselta, kun taas läheisyyden tuntu Hollyn lead-laulussa luo kappaleeseen intiimin tunnelman. (Goldrosen ja Beecher 1987, 64–66.) Päinvastoin kuin moniraitatekniikassa, Hollyn metodi oli päällekkäisäänittämistä kirjaimellisesti.

Hollyn kuoltua levy-yhtiö päätti julkaista tämän äänittämää, mutta vielä julkaisematonta materiaalia. Tämä johti käytäntöön, jossa Hollyn demoja ja nauhoja julkaistiin tuotannollisesti muokattuina. Se, miten Holly olisi saattanut käsitellä materiaalia, oli prosessissa sivuseikka. Kappaleisiin lisättiin taustalaulua ja instrumentaatiota, joskus jopa niin, että Hollyn raidat jäivät kokonaissoundissa marginaalisiksi. Crickets-rumpali Jerry Allisonin mielestä päällekkäisäänityksiä tehtiin jopa raitoihin, jotka "eivät sitä tarvitseet". Suurin osa näistä äänityksistä on julkaistu myöhemmin ilman päällekkäisäänityksiä, mikä mahdollistaa vertailun päällekkäisäänitetyihin versioihin aivan kuten Hendrixinkin kohdalla. Monessa tapauksessa julkaisut sisälsivät epätarkkaa informaatiota soittajista ja joskus tätä informaatiota ei ollut edes viitsitty tallentaa. Holly-biografittain painottavat, etteivät kritisoi päällekkäisäänitysten tasoa sinänsä, vaan niiden tavoitteita – tai sitä, mihin niillä olisi tullut pyrkiä. (Tobler 1979, 69–75; Goldrosen ja Beecher 1987, 149–156, 163, 170–173.)

Goldrosenin ja Beecherin tulkinta on, että näihin äänitteisiin liittyvä tavoite oli varmistaa äänitteiden vastaavan teknisesti kaupallista, markkinoiden standardeja vastaavaa tasoa. Kuten yllä totesin, samanlainen tavoite ilmenee myös Douglasin manipuloimien Hendrix-nauhojen kohdalla. Goldrosen ja Beecher pitävät tavoitetta periaatteessa oikeana, mutta samalla toteutustavaltaan vääristyneenä. Heidän mukaansa "oikea" menettely olisi ollut pyrkiä hiomaan alkuperäisten äänitysten taso mahdollisimman hyväksi, historiallisen autenttisuuden säilyttäen. He esittävät vertailukohtana vanhat jazz- ja blues -äänitteet, joille tehtiin näin – "kenelläkään ei olisi tullut mieleenkään lisätä jonkun muun trumpetinsoittoa Louis Armstrongin tai laulua Bessie Smithin arkistonauhoihin". (ibid., 155–156.) Tämä lienee totta, mutta keskeisempää tämän artikkelin aiheen kannalta on se, että tietääkseni vain Hollyn ja Hendrixin tapauksissa täysin ulkopuolisia sessiosoitajia on postuumisti käytetty kokonaisten albumijulkaisujen tekemiseen.⁹ Kuten alla käy ilmi, Hendrixin kohdalla Goldrosenin ja Beecherin ehdottamalla tavalla meneteltiin lopulta 2000-luvulla, kun teknologia sen mahdollisti suhteessa raakamateriaalin asettamiin teknisiin haasteisiin. Jo tätä ennen digitaalisuus mullisti Hendrixin tuotteistamisen mahdollisuudet.

Digitaalisuus Hendrixin uuden tuotteistamisen lähtökohtana

Seuraava uutta Hendrix-arkistomateriaalia sisältänyt levy edellä mainittujen albumien jälkeen oli vuonna 1980 julkaistu jazzjameja sisältänyt *Nine to the Universe*, joka ei kiinnittänyt suuremman yleisön huomiota. Vuonna 1978 oli sen sijaan ilmestynyt Douglasin koostama tuplakokoelma *The Essential Jimi Hendrix*, joka on Hendrixin kuolemanjälkeisen tuotteistamisen kannalta hyvin mielen-

⁹ Kirjoittajat eivät puhu Hendrixistä kirjassaan, vertailu on omani. Hendrixin ja Hollyn rinnastamisesta nuorena kuolleina, postuumisti tuotteistettuina artisteina ks. myös Marsh 1978.

kiintoinen tapaus. Kriitikko Dave Marsh (1978/1996, 78–79) kirjoitti albumista tuoreeltaan arvion, jossa hän lyttäsi kokoelman sen kappalevalintojen takia (kokonaisuus ei hänen mielestään antanut Hendrixistä oikeanlaista kokonaisuutta). Samalla on kiinnostavaa, että Marshin (ibid.) mukaan albumin radikaalina tavoitteena oli ”korvata kaikki postuumit Hendrix-julkaisut, lukuun ottamatta Douglasin ’vääristelemiä’¹⁰ albumeita.”

Marshin (ibid.) kritiikki kohdistui siihen, että postumeilta albumeilta poimitut kappaleet käsittävät neljänneksen kokoelmasta, mikä onkin huomattava osuus: näin kokoelma määrittää keskeiseksi (*essential*) osaksi Hendrixin taiteilijuutta sellaisen materiaalin, josta 25 prosenttia hän ei ollut koskaan julkaissut. Seikan tekee erityisen oleelliseksi yllä mainittu näkökohta eli Hendrixin taipumus jatkaa muiden korvissa valmiilta kuulostaneiden äänitteiden muokkaamista. Marshin johtopäätös on vakuuttava: Douglasin ”suurempana kunnianhimonan [kuin vain koostaa hyvä kokoelmalevy]” oli *määritellä* (kursiivi lisätty) Hendrix historiallisesti artistina (ibid.). Tämä näkökohta on jatkuvasti läsnä Hendrixin kuolemanjälkeisessä tuotteistamisessa.

Seuraavat merkittävät Hendrix-julkaisut olivat Douglasin livekoosteet *Concerts* (1982) ja *Live at Winterland* (1987), jotka toivat yleisön tietoisuuteen arkistoissa olleet konserttinauhat¹¹ ja muokkasivat kuvaa Hendrixistä live-esityksenä. (Ks. myös Waksman 1999, 312–313.) Tässä sekä esitysten laadulla että julkaisujen teknisellä toteutuksella oli merkittävä rooli. *Concerts* on kooste kuudelta Hendrixin keikalta aikavälillä lokakuu 1968–toukokuu 1970. Vaikka levyn saatesanat kirjoittanut Bruce Pates väittääkin, että kyseessä on ”ensimmäinen julkaisu, joka tarjoilee Hendrix-livemateriaalia kokonaisen Hendrix-konsertti-esityksen kontekstissa ja formaatissa” (Pates 1982), näin ei kuitenkaan ole: jo pelkkä kappalejärjestys paljastaa asiantuntijalle, että kyseessä on kokoelma livetallenteita. (Ks. myös Doggett 2004, 81–82.)

Todennäköisin syy *Concertsin* kappalejärjestykselle on, että levy ilmestyi alun perin tupla-LP:nä, ja LP-levyn puoliskon pituus on ohjannut kappaleiden sijoittelua varsinkin pidempien esitysten osalta. Asian olisi voinut myöhemmin muuttaa CD-painoksiin, mutta näin ei toimittu. Itse asiassa se, että kaksi levymerkkiä julkaisi *Concertsin* CD:llä alle vuoden sisällä, kertoo koordinoimattomasta julkaisutoiminnasta ja tämän tuolloin sangen uuden tallenneformaatin haasteista. Vuoden 1989 (Media Motion Media) painoksessa alun perin vuonna 1982 vinyylille eri konserteista mukaan editoidut Hendrixin usein humoristiset välispiikit on jätetty minimiin tilanpuutteen vuoksi. Vuoden 1990 painokselle

¹⁰ Marsh käyttää sanaa ”bastardized”, mikä tarkoittaa tässä yhteydessä vieraiden, epäsovpien tai -sointuisten elementtien lisäämistä johonkin, tässä tapauksessa siis Hendrixin taustamuusikoineen äänittämiin kappaleisiin.

¹¹ Nauhoitukset oli pääsääntöisesti tehnyt Kramer, manageri Jefferyn aloitteesta, ja oikeudet niihin oli aina perikunnalla. Experience Hendrix on sittemmin julkaissut muista lähteistä periytyvää, bootleg-tason liveäänitemateriaalia, ja vaikka ne ovat tietysti osa Hendrixin kuolemanjälkeistä tuotteistamista, niiden merkitys on kokonaisuudessa täysin marginaalinen. Ks. <http://daggerrecords.com/>. Tarkistettu 19.9.2019.



Kuva 2. Alan Douglasin tuottamia Hendrix-julkaisuja 1975–1995. Vas. ylh. *Crash Landing* (1975), *Midnight Lightning* (1975), *Concerts* (1982). Vas. alh. *Live at Winterland* (1987), *:Blues* (1994), *Voodoo Soup* (1995). Kuva: Rami Mähkä.

(Castle Communications) välispiikit on onnistuttu mahduttamaan mukaan ja mukana on myös bonusraitia. Doggettin mukaan kyse oli siitä, että CD-mastereointi oli "tieteenä" vielä keskenkasvuista, mikä selittää erot kahden version välillä (Doggett 2004, 81–82).

Taylor (2001, 3–5, 7–8, passim.) toteaa, että digitaalisen teknologian tulo osaksi musiikkiteknologiaa saattaa olla merkittävin tapahtuma länsimaisen musiikin historiassa yhdeksännellä vuosisadalla keksityn nuotintamisen jälkeen. Hän tarkoittaa tällä sitä, että nuotinnus ei ainoastaan standardisoinut kirkkomusiikkia (mikä oli sen ensisijainen tavoite), vaan muutti musiikin tekemistä, säilyttämistä ja jakelua – jopa sitä, miten musiikkia kuunneltiin. Myöhemmin kehitetty kirjapainotaito teki musiikin jakelusta ja kuluttamisesta massatuotantoa, kun taas gramofonin ja siihen kiinnittyneen äänitystekniikan keksiminen mahdollisti äänen kuljettamisen ja siirtämisen paikasta toiseen. Taylorin mukaan digitalisointi vie gramofonin aloittaman kehityksen aivan uuteen ulottuvuuteen myös musiikin tekemisessä ja tuottamisessa. (Ks. myös Katz 2010.)

Hendrixin tapauksessakin tämä on selvää, vaikka Douglasin ja ammattimusikoiden luomat raidat 1970-luvun puolivälissä osoittivat myös analogisen moniraitatekniikan mahdollisuudet. Magneettinauhalla olevaa ääntä ei kuitenkaan voinut muokata lähellekään samassa määrin kuin digitaaliseen muotoon nauhalta siirrettyä ääntä. Kysymys on kahden eri teknologian yhtäläisyyksistä ja

eroavuuksista. Jokainen uusi teknologia perustuu vanhalle, mutta samalla sen uutuutta korostetaan (Taylor 2001, 7–8; Shuker 2001, 51–55). Tämä pätee erityisesti teknologian kaupalliseen hyödyntämiseen ja markkinointiin. Hendrixin tapauksessa uusimman teknologian hyödyntäminen on ollut leimallista tuotteistamiselle ja markkinoinnille 1980-luvulta alkaen.

Vaikka en käsittele tässä artikkelissa varsinaisesti vastaanottajan, ostajan tai kuluttajan näkökulmaa, on syytä pitää mielessä, että teknologian kehitys vetoaa itsessään kuluttajiin. Musiikkitalenteiden tapauksessa kohderyhmä voidaan Shukerin (2001, 55) mukaan jakaa kolmeen kategoriaan: parempaa äänenlaatua haluaviin, helpompaa käytettävyyttä etsiviin sekä ylipäättään intohimoisesti uuteen (musiikki)teknologiaan suhtautuviin ”must have”-kuluttajiin. Hendrixin tapauksessa tähän on lisättävä vielä keräilijät ja pitkän linjan fanit, jotka voivat edustaa lisäksi yhtä tai useampaa edellä mainituista ryhmistä. Esimerkiksi useamman levyn boksien ja 2010-luvun studioäänitealbumien keskeisin kohderyhmä lienevät Hendrix-fanit, vaikka levyjen kyseenalainen markkinointi – seikka, jota kommentoin lisää tuonnempana – on selvästi kohdennettu myös Hendrixin tuotantoa vähän tai ei lainkaan tunteville.

Concerts- ja *Live at Winterland* -julkaisujen välinen viiden vuoden aikaero kertoo ainakin kahdesta asiasta: ensinnäkään Hendrixin ei koettu olevan tarpeeksi myyvä artisti useampien livekoosteiden julkaisulle, mutta toiseksi ja keskeisemmin digitaalisuus lisäsi hänen tuotteistamiseensa uudenlaista potentiaalia, vaikka Hendrixin jo olemassa olevan katalogin julkaisu CD:llä viittasikin päinvastaiseen vaihtoehtoon: Doggett tiivistää viimeksi mainitun toteamalla Hendrixin toisen albumin, *Axis: Bold as Love* (1967), alkuperäisestä CD-painoksesta, että se edisti ”hyvin vähän CD-vallankumouksen promovoimista” ”kömpelön editoinnin, kyseenalaisen [digitaalisen] masteroinnin ja lähes täydellisen oheisinformaation puutteen” takia. Levyillä oli kohinaa ja joistain kappaleista puuttui tahteja musiikkia. Lisäksi *Electric Ladyland* -tupla-albumin (1968) alkuperäiset sivut yksi ja neljä laitettiin CD:lle 1 ja vastaavasti kaksi ja kolme CD:lle 2. Hendrixin levyt vain ”lätkäistiin markkinoille” sen enempää vaivaa näkemättä. Hyvänä osoituksena tästä on se, että joissain levyissä CD:n selkämukseen ja krediitteihin oli päätynyt nimi ”Jimmi Hendrix”. (Doggett 2004, 8, 15, 20, 67–68, passim.)

Nämä olivat kuitenkin julkaisuja, joihin Douglasilla ei ollut osuutta. Hän sen sijaan oivalsi digitaalisen vallankumouksen mahdollisuudet Hendrixin musiikin laajamittaiselle uudelleentuotteistamiselle. Myös Lawrence (2005, 245) uskoo, että Douglas iski ajan hermoon 1980-luvun jälkipuoliskon CD-julkaisuillaan, sillä niiden kaupallinen menestys näytti formaatin potentiaalin vanhojen, muodista jo kauan sitten poistuneiden artistien *back cataloguen* kohdalla.

Digitaalisuuden suomista mahdollisuuksista innostunut Douglas ymmärsi myös Hendrixin elinaikaisten julkaisujen kaupallisen potentiaalin, kunhan ne pakattaisiin ja markkinoitaisiin uudelleen. Niinpä hän teki vuonna 1993 yllättävän liikkeen julkaisemalla Hendrixin kolme studioalbumia digitaalisesti uudelleen masteroituina. Niiden erottuvuutta lisätäkseen hän myös teetätti niihin uudet, visuaalisesti yhdenmukaiset kannet (ks. kuva 3). Douglas perusteli päätöstään sillä, että aiemmin saatavilla olleet levyt (joihin viittasin yllä) olivat ”halpaversioita”. Hä-



Kuva 3. Alan Douglasin johdolla vuonna 1993 digitaalisesti remasteroidut, uudella kansitaiteella "nykypäivään" tuotteistetut Hendrixin kolme studioalbumia sekä kokoelma-albumi julkaistiin myös boksina. Kuva: Rami Mähkä.

nestä levyjen uudelleen masteroidut versiot tuli nyt pakata kunnolla varustettuina informatiivisilla vihkosilla. Kriitikoiden ja varsinkin fanien keskuudessa näreä aiheutti kuitenkin se, että Douglas muutti levyjen kansiin tyyliä radikaalisti, vaikka hän korostikin, ettei halunnut kenenkään luulevan julkaisuja uusiksi levyiksi, mistä syystä alkuperäiset levynkannet painettiin niiden takakanteen.

Merkittävin perustelu kyseisten levyjen uudelleentuotteistamiselle oli, että kyky käsitellä ääntä digitaalisesti oli kehittynyt suuresti. Remasterointiprosessiin osallistunut Joe Gastwirt on todennut tähän liittyen, että digitaalinen ääni muistuttaa paljon enemmän näiden levyjen alkuperäisiä masternauhoja kuin aiemmat painokset. (Sit. Doggett 2004, 6–7.) Douglasin uudelleentuotteistamisidea oli siis merkillepantava niin musiikkiteknologian kehityksen kuin musiikkiteollisuuden laajempien toimintamekanismien kannalta. Myös Hendrixin julkaisuista vuodesta 1997 vastannut perikunta on ymmärtänyt visuaalisuuden merkityksen uusien tuotteiden huomiota herättävyydelle.

Experience Hendrix, Hendrixin "neljäs studioalbumi" ja "uusi studioalbumitrilogia"

Hendrixin isä, Al Hendrix (1919–2002), voitti vuonna 1995 pitkän Hendrix-materiaalia koskeneen oikeusjutun, minkä seurauksena materiaalin julkaisuoi-

keudet siirtyivät hänelle ja hänen kuoltuaan vuonna 2002 edelleen Hendrixin sisarpuolelle, Janie Hendrixille. "Experience Hendrix"-nimellä operoiva perikunta on julkaissut vuodesta 1997 alkaen valtavan määrän Hendrixin musiikkia, mukaan lukien uudet, alkuperäisen studioteknikko Eddie Kramerin uudelleen miksaamat, Hendrixin elinajalta juontuvat studioalbumit. Samalla kun oikeudet siirtyivät perikunnalle, koko Douglasin luoma katalogi vedettiin pois markkinoilta, lukuun ottamatta koostealbumia *:Blues*. Hendrix-julkaisujen todellisen kokonaisuuden hahmottamiseksi on kiinnostavaa huomata, että edesmenneen Jefferyn perikunta on julkaissut noin parikymmentä matalan profiilin Hendrix-julkaisua 2000-luvulla, mukaan lukien studioalbumit, väistellen "Hendrix Familyn" yrityksiä estää tätä julkaisutoimintaa (ks. "Unofficial Releases" 2018). Experience Hendrix on puolestaan 2010-luvulla tehnyt aivan samaa kuin aiemmat kuraattorit eli julkaissut "uusia" Hendrix-albumeita. Tällä hetkellä viimeisimpänä ja varsin yllättävänä liikkeenä perikunta on julkaissut uusintapainoksina Jefferyn eläessään masinoimat 1970-luvun alkupuolen albumit, joita perikunta on toisaalta voimakkaasti kritisoinut.

Historiallisesti merkittävimmän tapauksen Hendrixin postuumeissa julkaisuissa muodostaa hänen valmistelemansa neljännen studioalbumin "luominen" markkinoille. Tämä optio on 'kummitellut' Hendrixin postuumissa katalogissa alusta asti. *The Cry of Love* (1971) julkaistiin puolisen vuotta Hendrixin kuoleman jälkeen, ja se muodostui pääosin kappaleista, joita tämä oli seuraavaa levyään varten äänittänyt ja pitkälti miksanutkin. Levy miellettiin pitkään legitimiiksi Hendrix-levyksi juuri julkaisuajankohtansa ja sisältönsä takia, vaikka Hendrix oli puhunut haastatteluissa jo jonkin aikaa tavoitteestaan tehdä seuraavaksi tupla-albumi (jota *The Cry of Love* ei ollut) ja vaikka albumin nimi ei vastannut hänen näissä haastatteluissa mainitsemaansa levynnimeä, "The First Rays of the New Rising Sun". *The Cry of Love* ei ollutkaan täysin 'virallinen' Hendrix-levy. Tätä alleviivasi sen jättäminen pois Hendrix-levytysten ensimmäisestä digitaalisesti remasteroidusta erästä 1980-luvulla, johon kelpuutettiin vain Hendrixin elinaikana tehdyt levyt. (McDermott ja Kramer 1992, 295–302; Doggett 2004, 34, 64–65.)

Myös Douglas yritti luoda oman versionsa "neljännessä albumista", mutta vaikka hänellä oli käytössään Hendrixin luonnos levyn sisällöstä – tosin vain kolme albumipuoliskoja neljästä – hän myönsi, ettei hän sellaista voinut uskotavasti koostaa. Sen sijaan hän julkaisi kokoelman *Voodoo Soup* (1995), joka koostui pitkälti *The Cry of Love*n materiaalista täydennettynä muutamilla muilla 1970-luvun alun Hendrix-julkaisujen kappaleilla.¹² Myös tällä kertaa Douglas aiheutti pientä kohua korvaamalla alkuperäisten muusikoiden esityksiä studiossa, kuten äänittämällä kahteen kappaleeseen uudet rumpuraidat sessi-

¹² Huomattavin uusi raita oli lyhyt instrumentaali "New Rising Sun", joka avasi levyn ja jonka nimi viittasi Hendrixin tulevalle levyllään antamalle levylle. Se ei ollut täysin uusi kappale siinä mielessä, että se muodosti osan *Crash Landing* -albumille kolmesta eri Hendrix-studioäänitteestä koostettua "Captain Coconut"-trioyhtyeä. Viimeksi mainittu julkaistiin 2010-luvulla bonusraitana, osana Experience Hendrixin yllättävää linjanmuutosta 1970-luvun Hendrix-julkaisuihin.



Kuva 4. Hendrixin tulevaa neljättä studioalbumiaan varten valmistelleet kappaleet ovat olleet tehokkaan julkaisemisen kohteena hänen kuolemaansa seuranneista vuosista tähän päivään. Ylärivissä (keskellä) alkuperäisen managerin johdolla tuotetut *The Cry of Love* (1971) ja *War Heroes* (1972), keskirivissä nykyisen perikunnan julkaisemat *The First Rays of the New Rising Sun* (1997) ja *South Saturn Delta* (1997). Alarivissä vasemmalla Alan Douglasin koostama *Voodoo Soup* (1995), oikealla alun perin vuonna 1971 julkaistun *Rainbow Bridge* -albumin uudelleenjulkaisu (2014). Kuvassa vasemmalla boksi *The Jimi Hendrix Experience* (2000), oikealla *West Coast Seattle Boy* (2010), joissa on paljon saman materiaalin vaihtoehtoisia ottoja muun materiaalin ohella. Kuva: Rami Mähkä.

osoittajan kanssa.¹³ (Doggett 2004, 75–76.) *Voodoo Soup* poistettiin nopeasti Hendrix-katalogista Experience Hendrixin saatua Hendrix-julkaisu-oikeudet itselleen. Se oli kuitenkin huomattava aloite Hendrix-katalogin digitalisoinnissa myyttisen ”neljännen albumin” kontekstissa.

”Neljäs albumi” ilmestyi samaan aikaan uudelleenmiksattujen elinaikaisten Hendrix-albumien kanssa vuonna 1997. Nyt nimeksi oli valittu Hendrixin kaa-vailema *The First Rays of the New Rising Sun*, ja pituudeltaan albumi vastasi tupla-albumia – aivan kuin kyseessä olisi tosiaan Hendrixin neljäs studioalbumi, vaikka albumin kansitaide ei mitenkään yrittänyt mukailla 1960–1970 -lukujen taitteen estetiikkaa (ks. kuva 4). Kappalelistaus on sekoitus vuoden 1971 albumeita *The Cry of Love* ja *Rainbow Bridge*. Se ei sisällä uutta materiaalia, joten

¹³ ”My Sharona”-hitistään tunnetun The Knack -yhtyeen rumpali Bruce Gary, joka toimi Douglasin apulaistuottajana osalla tämän Hendrix-arkistojulkaisuista.

kyseessä on enemmänkin 1990-luvun loppupuolen uusimmalla teknologialla huippuunsa äänenlaadullisesti hiottu tuote jo julkaistuista raidoista. (Ks. myös Doggett 2004, 31–41.) Hendrix-perikunnan internetsivulla albumia luonnehditaan ”innovatiivisen Jimi Hendrixin viimeiseksi uljaaksi ilmaukseksi, joka on ensimmäinen hänen perheensä valvoma albumijulkaisu” (*“First Rays Of The New Rising Sun CD/DVD Deluxe & Vinyl Editions”* 2010). Tämä muotoilu vahvistaa autenttisuusvaikutelmaan pyrkimisen. On ilmeistä, että levyä markkinoidaan Hendrixin luomuksena, jonka hänen ”perheensä” vain viimein saattoi julkaisuksi. Albumin asemaa ’virallisessa’ Hendrix-katalogissa korostaa, että siitä julkaistiin Hendrixin tosiasiallisten studiolevyjen tapaan CD+DVD -deluxe-versio vuonna 2010 (ks. *ibid.*), päinvastoin kuin 1980-luvulla *The Cry of Love*n kohdalla.

Hendrixin lähimmän työtoverin ja urallaan tämän yhteistyön jälkeenkin erinomaisesti menestyneen Kramerin roolia Hendrixin postuumissa tuottamisessa on pidettävä ambivalenttina, jopa ristiriitaisena. Kramer työskenteli 1970-luvun alussa vastentahtoisesti postuumien levyjen parissa epäilemättä välttämättömäksi koettua *The Cry of Love*a lukuun ottamatta.¹⁴ Samaan aikaan manageri Jeffery ideoi livealbumia Hendrixin viimeisestä suuresta konsertista Isle of Wightin festivaaleilla elokuussa 1970. Kramer kuunteli nauhat läpi kerran ja kieltäytyi kategorisesti, jolloin työhön etsittiin toinen henkilö. Kramer vetäytyi vuoteen 1973 mennessä kaikista Hendrix-projekteista. Myös hänen assistenttinsa Jansen sai tuolloin tarpeekseen: hän tuotti viimeiseksi Jefferyn aikaiseksi levyksi jääneen *Loose Ends* -kokoelman (1973) salanimellä. (McDermott ja Kramer 1992, 293–308; Doggett 2004, 31–42, 64–69, 79–81.)

Sittemmin eräänlaiseksi Experience Hendrixin PR-henkilöksi ja historioitsijaksi päätyneet John McDermott (1992, xvii–xix) kirjoitti vuonna 1992 kirjassaan *Setting the Record Straight*, miten sen enempää Jefferylla kuin Douglasillakaan (jolla oli tässä vaiheessa ollut Hendrix-oikeudet hallussaan vuodesta 1974) ei ollut mitään konkreettista mielikuvaa siitä, mitä Hendrix äänittämällään mutta vielä julkaisua odottavalla musiikilla suunnitteli tekevänsä. Koska McDermottin kirja on ollut tekemässä myös Kramer, tämä väite implikoi, että *jollakulla* kuitenkin olisi käsitys Hendrixin suunnitelmista. McDermottista tuli sittemmin Hendrix-julkaisujen apulaistuottaja, missä tehtävässä hän toimii edelleen. Teknisesti julkaisuista vastaa puolestaan Kramer, mikä vahvistaa hänen roolinsa yllä mainittua ambivalenttiutta: hän on päätenyt tehtävään, jollaisessa oli myös aiemmin, mutta nyt hänen asennoitumisensa on kielteisen sijaan hyväksyvä.

Kirjassaan McDermott (*ibid.*) harmittelee myös, että Hendrixin musiikin loputtomalta näyttävää julkaisua eritasoisilla, mutta aina ”yksiulotteisilla” koosteilla pitää taloudellisesti kannattavana hänen suurin ihailijakuntansa, ”valkoihoiset kitaransoittajat”, jotka ostavat kaiken ”postuumin” [*sic*, erotuksena Hendrixin elinaikanaan tekemistä levyistä] materiaalin, jota vielä ”toitottavat” ”sellaiset

¹⁴ Tarkoitan välttämättömäksi koetulla sitä, että Hendrix oli käyttänyt valtavasti rahaa sekä levyn tekoon vuosina 1969–1970 että studiosa rakennuttamiseen, mikä oli johtanut taloudellisiin ongelmiin ja Jefferyn henkilökohtaisiin velkoihin. Levyn avulla pyrittiin kattamaan näitä kuluja.

hyvää tarkoittavat julkaisut kuten *Guitar World* ja *Guitar Player*¹⁵. Kuten alla selvitän, tästä hetkestä katsoen McDermottin kritiikki näyttää ironiselta, sillä 2010-luvun Hendrix-julkaisut ovat teknistä tasoaan lukuun ottamatta hyvin samankaltaisia kuin McDermottin kritisoimat tuotteet.

Vaikka kysymys autenttisuudesta on aina ollut läsnä postuumien Hendrix-julkaisujen kohdalla – Douglasin luomat 1970-luvun puolivälin albumit ovat siitä selkein esimerkki – Experience Hendrix teki tästä kysymyksestä keskeisen markkinointikeinon.¹⁶ Suhteessa tähän strategiaan Kramerin palkkaaminen jokaiseen projektiin näytteli epäilemättä keskeistä roolia – olihan hän Hendrixin läheisin työtoveri, joka oli osallistunut tämän taiteelliseen prosessiin muutenkin kuin pelkkänä äänittäjänä. Vaikuttaa siltä, että Experience Hendrix todella ymmärsi autenttisuuden tärkeyden musiikkikulttuurissa, erityisesti rockissa.

Yleisöt määrittelevät artistin autenttisuutta omista lähtökohdistaan käsin, mutta on selvää, että viihdeteollisuus (esimerkiksi musiikkilehdistö) vaikuttaa omilla määrittelyillään yleisön – eli kuluttajien – näkemyksiin. Myös musiikkiteollisuus osallistuu aktiivisesti autenttisuuden määrittelyyn, mutta sekään ei voi sanella, miten autenttiseksi jokin artisti tai tämän nimissä julkaistu tuote koetaan. (Ks. esim. Anttonen 2017, 25–33, passim.) Experience Hendrixin tapauksessa sukulaissuhteita ei ilmeisesti koettu riittäväksi autenttisuuden takeeksi. Vaikka syyt Kramerin palkkaamiseen olivat varmasti pääosin ammatilliset, hänen voi nähdä tuoneen lopulta tullessaan myös tarvittavaa taiteellista autenttisuutta.

Kun Experience Hendrix aloitti toimintansa, myös Kramerin mieli näytti muuttuneen täysin verrattuna hänen alkuperäiseen näkemykseensä postuumista julkaisemisesta. Hän lähti projektiin mukaan täysipainoisesti todeten, että "voitte lyödä vetoa, että julkaisemme jotain todella mielenkiintoista materiaalia" (sit. Doggett 2004, 32), mistä boksi *West Coast Seattle Boy* (2010) on paras esimerkki, aiemmin (virallisesti) julkaisemattoman livemateriaalin ohella. Kramerin arvio osoittautui sinänsä todenmukaiseksi, mutta pääosin hän on tuottanut uusia julkaisuja materiaalista, joka on ollut saatavilla eri muodoissa jo 1970-luvun alusta lähtien. Näyttää siltä, että McDermottin pitkään työstämä kirja Hendrixistä (edellä viitattu McDermott ja Kramer 1992), jossa tältä jääneisiin äänitteisiin ja niiden julkaisuun keskitytään enemmän kuin mihinkään muuhun aiheeseen, vaikutti merkittävästi – kenties ratkaisevasti – Kramerin paluuseen Hendrixin työn äärelle. Kirjan tekijäkrediitit ovat "John McDermott with Eddie Kramer". On mahdollista spekuloida, että Experience Hendrixin sittemmin perustaneet Al ja Janice Hendrix uskoivat voittavansa oikeusjutun Hendrix-oikeuksista siinä määrin, että Kramer vedettiin mukaan perikunnan toimintaan jo

¹⁵ Hendrixin asema mainittujen lehtien lukijakunnassa oli tuolloin kuvatonlainen. Hendrix-julkaisut voittivat järjestelmällisesti "paras historiallinen äänite"-kategorian. *Guitar* -lehden toimittaja totesi taas, että kategorian "kaikkien aikojen paras kitaristi" voisi lakkauttaa, sillä Hendrix saa murskavoiton vuodesta toiseen. Havaintojeni mukaan tämä trendi jatkuu muuttumattomana kitaralehdissä.

¹⁶ Virallisen Hendrix-verkkokaupan nimi on Authentic Hendrix. <https://www.authentichendrix.com/store/>. Tarkistettu 20.9.2019.

kirjaprojektin avulla. Joka tapauksessa sekä Kramer että McDermott ovat selvästi olleet 1990-luvun puolivälistä alkaen Experience Hendrixin keskeisimmät työntekijät äänitejulkaisujen suhteen.

Ristiriitaisin Experience Hendrixin luomuksista on tämän vuosikymmenen ”uusi Hendrix-studiolevytrilogia”. Kutakin näistä levyistä on markkinoitu nimenomaan fraasilla ”Brand New Jimi Hendrix Studio Album”. Silti kyseessä ovat pitkälti studioäänitekoosteet jälleen kerran samoista nauhoista, joiden kaupallinen julkaisu alkoi eri muodoissa jo vuonna 1971 mutta jotka on nyt työstetty uuteen uskoon uusimman studioteknologian avulla.¹⁷

Levyjen kansivihkosissa kullekin niistä pyritään luomaan jokin teema, jonka perusteella niiden sisältämät raidat on valittu. *Valleys of Neptunen* ajatus on ”kuvastaa Hendrixin luovuuden ilmiömäistä kehitystä vuoden 1969 aikana” (McDermott 2010, 3). Albumin kappaleet eivät juurikaan tue tätä väitettä, sillä levyn 12 kappaleesta kolme on (tuntemattomista syistä tehtyjä) uusintaversioita aiempien studiolevyjen kappaleista, yksi on Cream-cover (”Sunshine of Your Love”, jota Hendrix esitti konserteissaan vuosina 1968 ja 1969), kaksi on blues-standardia ja yksi äänitys on alun perin jo vuodelta 1967. Oikeastaan vain neljän kappaleen voi katsoa olevan ennen julkaisemattomia, joista huomattavin on ennen virallisesti julkaisematon nimiraita ”Valleys of Neptune”.¹⁸

Kyse on siitä, että nähdäkseni suurin osa ”Hendrixin luovuuden kehitystä” kuvaavista kappaleista on jo julkaistu edellä kuvatuilla 1970- ja 1990 -lukujen kokoelmalevyillä sekä vuosien 2000 ja 2010 bokseissa (ks. kuva 4). Trilogiaan niin ikään kuuluvan *People, Hell and Angels* -levyn ideana on puolestaan ”kaksitoista ennen julkaisematonta studioäänitystä, jotka esittelevät hänen [Hendrixin] työskentelyään alkuperäisen Experience-kokoonpanon ulkopuolella” (McDermott 2013, 2). Tämä kuvaus levyn sisällöstä on sinänsä korrekti: mukana on useampi studioraita Band of Gypsies -kokoonpanolta sekä Hendrixin ystäviensä kanssa äänittämiä eritasoisia kappaleita, joita ei ole aiemmin virallisesti julkaistu.¹⁹ Trilogian kolmannen levyn, *Both Sides of the Sky*, konsepti on periaatteessa uskottavin: albumi ”tarjoaa kolmetoista studioäänitettä hedelmälliseltä vuosien 1968–1970 ajanjaksolta” (McDermott 2018, 2). Samalla tehdään yhteenveto ”trilogian” tarkoituksesta, joka on ”esitellä parhaat ja merkittävimmät, aiemmin julkaisemattomat Hendrix-studioäänitteet” (ibid.).

Tämä trilogian kolmanteen levyyn kytkeytyvä summaus on varsin osuva, joskin monista levyn kappaleista julkaistiin versiot jo 1970-luvun alussa, ja niiden ero nyt julkaistuihin versioihin on usein minimaalinen. Ajatus ”parhaista” äänit-

¹⁷ Toki kyseessä on oma mielipiteeni, mutta aiemmin vain bootlegeilla ilmestynyttä niin kokeilevaa kuin jamihenkistä materiaalia ollaan julkaistu huippuäänentoistolla.

¹⁸ Myös aikalaisarvioissa, niin median kuin vaikkapa Amazon-asiakkaiden, puuttuttiin levyn markkinoinnin diskurssiin kaupata sitä ”uutena Hendrix-levynä”. Ks. esim. <https://www.soundi.fi/levyarviot/jimi-hendrix-valleys-neptune/>. Tarkistettu 9.5.2019.

¹⁹ Mukana on myös alkuperäinen äänite Crash Landing -kappaleesta, levyn kansitekstissä viitataan neutraaliin sävyyn Douglasin versioon.



Kuva 5. Hendrixin perikunnan eniten kritiikkiä herättänyt luomus, "aivan uusien Hendrix-studioalbumien" "trilogia" Valleys of Neptune (2010), People, Hell and Angels (2013) sekä Both Sides of the Sky (2018). Kuva: Rami Mähkä.

teistä on puolestaan koko konseptin ytimessä: levyjen koostamista on epäilemättä ohjannut ennen julkaisematon -näkökohdan ohella äänitteiden tekninen taso. Toisin sanoen kyse on siitä, kyetäänkö tietty äänite muokkaamaan nykyisellä studioteknologialla sellaiseksi, että lopputulos on kyllin korkeatasoinen. Tämä pyrkimys selittää nähdäkseni sen, että kahdella kolmesta trilogian levyistä sisältää version kappaleesta "Lover Man", joka on Hendrixin uudella sanoituksella varustama versio bluesstandardista "Rock Me Baby"²⁰. Lisäksi kaikilla kolmella levyllä on versio Hendrixin usein konserteissa soittamasta blueskappaleesta "Hear My Train A Comin'". On vaikeaa kuvitella, että yksikään artisti sisällyttäisi omasta tahdostaan vain hieman toisistaan poikkeavat versiot samasta kappaleesta kolmelle peräkkäiselle studioalbumille. Äänitteiden laatu, niiden muokkaamiseen käytettävän teknologian mahdollisuudet sekä liiketaloudelliset

²⁰ Musiikillisesti käytännössä identtisten kappaleiden vertailu on helppoa, sillä Hendrix esitti "Rock Me Babyn" Monterey Pop -festivaaleilla 1967. Hendrixin setti on julkaistu sekä levyinä että DVD/Blu-rayna. "Lover Man" oli vakiokappale varsinkin vuoden 1970 konserteissa. Se on julkaistu muun muassa *Jimi Plays Berkeley* ja *Isle of Wight* -DVD/Blu-ray -julkaisuilla.

tavoitteet – voisi väittää, että materiaalista olisi saanut kaksi laadukkaampaa levyä kolmen venytetyn oloisen kokonaisuuden sijaan – ovatkin selvästi ohjanneet Hendrixin tuotteistamista vielä kuluvalle vuosikymmenelläkin.

Kramerin täyskäännöksen postuumin Hendrix-tuotteistamisen suhteen tiivistävät 2010-luvun uudelleenjulkaisut albumeista, joita hän ei (pääsääntöisesti) halunnut olla aiemmin tekemässä, ja jotka hänkin oli tuominnut rahastuksena (ks. esim. McDermott ja Kramer 1992, 293–308; Doggett 2004, 67–69). 1970-luvun albumit *The Cry of Love*, *Rainbow Bridge* ja livekokoelma *Hendrix in the West* (1972) julkaistiin hyvin yllättäen, toki huolellisesti digitaalisesti remasteroituina, uudelleen vuosina 2011–2014. *Rainbow Bridgen* CD-julkaisu oli siinä mielessä perusteltu, ettei sitä jostain syystä ollut koskaan aiemmin julkaistu kyseisessä formaatissa länsimaissa. Vielä vahvemmin näiden 1970-luvun albumien uudelleenjulkaisussa on varmasti kyse siitä, että kaikki kolme ovat keskeinen osa Hendrixin julkaistun musiikin historiaa. Niille todennäköisesti uskottiin olevan valmis kuuntelija- ja ostajakunta. Kyseiset remasteroidut studiokoosteet julkaistiin varsin vähäeleisellä tavalla, mutta *Hendrix in the Westin* kanteen (ainoa digipak näistä kolmesta levystä) liimattiin mainostarra, jonka mukaan kyseessä on ”Hendrixin definitiivisen livealbumin laajennettu versio”. Täten jo kerran katalogista poistettu koostelevy nostettiin yllättäen käynnissä olevan, yksittäisiin konserttitaltiointeihin pohjaavan livejulkaisujen sarjan ”definitiiviseksi” albumiksi. Levystä on päällepäin mahdotonta tietää, että osa aiemman koostelevyn kappaleista on korvattu vaihtoehtoisilla versioilla²¹. Yhtä lailla on huomattavaa, että *The Cry of Love* ja *Rainbow Bridge* ovat niiden levynkansien mainostarroyden mukaan muuttuneet ”klassikkoalbumeiksi”.²²

McDermott (1992, 1) aloittaa käänteentekevän *Setting the Record Straight* -kirjansa toteamalla, että monet varsinkin 1960-luvun artistit ovat joutuneet kyynisen kaupallisen hyödyntämisen kohteiksi. Rinnan tai limittäin tämän hyväksikäytön kanssa ”myytit ja legendat” ovat korvanneet artistien historiallisen elämän ja uran. Keskeisintä McDermottin mukaan on, että artistit on redusoitu vain innovaattoreiksi ja heidän ”sanomansa” on siten vääristynyt. McDermottin väitteen mukaan Hendrix on yksi näistä taiteilijoista: ”hänen perintönsä on tulkittu väärin, sitä on peukaloitu tai vääristelty puolitotuuskin ja tekaisten” (ibid.). Vaikka McDermott näyttää puhuvan ensisijassa Hendrixistä ylipäättään, hänen väitteensä voidaan liittää ennen kaikkea tämän musiikin postuumin julkaisemiseen ja tuotteistamiseen. Ironista McDermottin tapauksessa on se, että hän on itsekin osallistunut tuottajan roolissa sellaisen kuvan luomiseen Hendrixistä,

²¹ Esimerkiksi klassisena pidetty versio kappaleesta ”Little Wing” (1967). Ratkaisu korvata kappaleita eri versioilla oli siinä mielessä ’kuluttajaystävällinen’, että alkuperäiselle julkaisulle valitut versiot oli jo julkaistu, digitaalisesti remasteroituina, esimerkiksi boksilla *The Jimi Hendrix Experience* (2000).

²² Experience Hendrixin kotisivulla ”klassikko”-termiä ei käytetä, vaan levyt esitellään varsin vähäeleisesti, vain faktat esitellen (kuten Kramerin osallisuus alkuperäisjulkaisujen(kin) tuottamiseen). (<https://www.jimihendrix.com/music/cry-love/>; <https://www.jimihendrix.com/music/rainbow-bridge/>. Tarkistettu 12.5.2019.)

johon Hendrix itse ei päässyt vaikuttamaan. Tämän kuvan luomisessa on käytetty hyväksi teknologioita, joista Hendrix tuskin osasi edes haaveilla äänityksiä tehdessään.

Lopuksi

Hendrix-elämäkerturi Charles R. Cross (2005, xii–xiii) tiivistää mainiosti Hendrixin postuumin läsnäolon musiikkikulttuurissa. Hänen nähdäkseen Hendrixin elämä on ekstravaganttiudessaan muuttunut lähes myytiksi. Tämän maine "kitarajumalana" on muodostunut ikoninomaiseksi kuvaksi, jolta on riistetty inhimillisuus. Hendrixin maine elää hänen (ansaitusti, kirjoittajan henkilökohtainen mielipide) kanonisoidun musiikillisen virtuositeettinsa sekä levy-yhtiöiden harjoittaman hypetyksen avulla. Tämän artikkelin aiheen kannalta on syytä painottaa Crossin tärkeää näkökohtaa: Hendrix on läsnä mediassa ja laajemmassa kulttuurissa ennen muuta kuvina, ei musiikkina. Hänen kuvaansa törmää tämän tästä, mutta hänen musiikkiaan kuulee julkisissa yhteyksissä itse asiassa harvoin. Hendrix on todella muuttunut yhdeksi 1900-luvun "ikonisista" populaarikulttuurin hahmoista. Tässä asetelmassa hänen musiikkinsa on jäänyt toissijaiseksi. Kutenkin myös Hendrixin musiikkia julkaistaan jatkuvasti lisää. Hänen perikuntansa arvoksi on laskettu noin 175 miljoonaa dollaria.²³

Evans ja Brackett (2004, 374) kirjoittavat *Rolling Stone* -lehden *Album Guide* -kirjassa, että ensimmäistä postuumia Hendrix-albumia, *The Cry of Love* (1971), seurasi julkaisujen tulva. He mainitsevat esimerkkeinä livetallenteista albumit *BBC Sessions* ja *Live at Winterland*. Ensin mainittu voisi itse asiassa todellisuudessa viitata BBC-äänityksistä koostuvaan albumiin *Radio One* (1988), sillä samoihin aikoihin, vuonna 1987, ilmestyi albumi *Live at Winterland*. Vuonna 1998 ilmestyi kaikki BBC-sessiot sisältänyt *BBC Sessions*, kun taas vuonna 2011 sekä yhden että neljän levyn versiot *Winterland* 1968 -keikoista nimellä *Winterland*. En usko heidän todellisuudessa sekoittavan edellä mainittuja julkaisuja, mutta kuvaavaa Hendrix-julkaisujen silkasta määrästä on, että he nimittävät vahingossa postuumia albumia *Midnight Lightning* (1975) *The Cry of Loveksi*, ja kehottavat "ennen julkaisematonta Hendrix-materiaalia kuulemaan haluavaa" kääntymään albumien *First Rays of the Rising Sun* ja *South Saturn Delta* (molemmat julkaistiin vuonna 1997) pariin. (Ibid.)

Viimeksi mainitut julkaisut eivät kuitenkaan sisällä juurikaan ennen julkaisematonta materiaalia, sillä käytännössä lähes kaikki – oikeastaan vain *South Saturn Delta* nimikappaleita lukuun ottamatta – julkaistiin välittömästi Hendrixin kuolemaa seuranneina vuosina 1970-luvun alussa, muun muassa Evansin ja Brackettin (kahdesti) mainitsemalla albumilla *The Cry of Love*, jonka kappaleista itse asiassa kaikki löytyvät *First Rays* -albumilta. Sekaannuksen ymmärtää, sillä

²³ <https://www.celebritynetworth.com/richest-celebrities/rock-stars/jimi-hendrix-net-worth/>. Tarkistettu 12.5.2019.

tosiasiassa se nauhoitemäärä, josta suurin osa Hendrix-julkaisuista on vuosina 1971–2018 eri muodoissa julkaistu, on varsinkin studioäänitteiden osalta paljon pienempi kuin levyjulkaisujen listaa vilkaisemalla voisi kuvitella.

Tämä johtuu seuraavista ydintekijöistä: Hendrixin suuren äänitearkiston julkaisuoikeuksien siirtymisestä kolmelle eri toimijalle, näiden halusta ja kyvystä tuottaa viimeistelemättömistä materiaalista kaupallisia julkaisuja, pyrkimyksestä vaihtelevissa määrin korvata edellisen toimijan luoma katalogi pois markkinoilta,²⁴ sekä kulloisenkin uuden teknologian tarjoamista mahdollisuuksista muokata äänitteitä niin yleisen äänenlaadun kuin keskeneräisten nauhoitusten teknisten ongelmien suhteen. Jokaisen kolmen 'kuraattorin' alaisuudessa Hendrixin tuotteistamisessa on ollut paljon enemmän yhdistäviä kuin erottavia piirteitä. Hendrixin tuotteistaminen on kulkenut kutakuinkin ympyrän palaten siihen, mistä se alkoi, eli Hendrixin pisimmälle kehittämien kappaleiden ja niistä koostettujen 1970-luvun alun albumien uudelleenjulkaisuun. Ainoa merkittävä muutos on julkaisujen äänenlaadun nousu, joka juontuu teknologioiden kehityksestä.

Kaiken uudelleentuotteistamisen taustalla on kuitenkin lopulta Hendrixin maine populaarimusiikin uudistajana, kitaravirtuoosina ja 1900-luvun kulttuurisena ikonina, minkä ansiosta hänen nimissään julkaistuille äänitteille on kuulijansa ja ostajansa ympäri maailmaa vielä noin 50 vuotta hänen kuolemansa jälkeen. On mahdotonta ennustaa, missä muodossa Hendrixin musiikin tuotteistaminen jatkuu tulevaisuudessa. Tuotteistamisen jatkuminen riippuu epäilemättä ainakin kolmesta seikasta: mahdollisesti vielä löytyvästä uudesta julkaisevasta materiaalista,²⁵ teknologisesta kehityksestä, kuten uusista tallennusformaateista, sekä lopulta siitä, löytyykö Hendrixin musiikille jatkossakin tarpeeksi ostajia – erotuksena nopeasti lisääntyneestä musiikin ilmaisesta kuluttamisesta.

²⁴ Hendrixin sisarpuoli, joka oli isänsä kanssa oikeudessa Douglasia vastaan, ilmoitti "vihaavansa" Douglasin koostamaa vuoden 1995 albumia *Voodoo Soup*, (sit. Hopkins 1996, 335) vaikka on hyvin epätodennäköistä, että hän oli sitä edes kuunnellut. Pikemminkin hän todennäköisesti vihasi ajatusta jälleen yhdestä Hendrix-julkaisusta, jonka tuotto meni taholle, jota vastaan hän kävi oikeutta. Lähes kaikki Douglasin luomat Hendrix-levyt poistettiin markkinoilta Experience Hendrixin julkaisujen tieltä, poikkeuksena albumi *Blues* (1994)

²⁵ Band of Gypsys -kokoonpanon neljästä äänitetystä konsertista vuodenvaihteessa, joista koostettiin Hendrixin elinaikainen livealbumi *Band of Gypsys* (1970), julkaistiin ensimmäinen vuonna 2016. Sen nimi *Machine Gun: the Fillmore East First Show* viittaa siihen, että toinen, kolmas ja neljäs julkaistaan lähitulevaisuudessa.

Lähteet

Tutkimusaineisto²⁶

- Evans, Paul ja Nathan Brackett. 2004. "Jimi Hendrix". Teoksessa *The New Rolling Stone Album Guide*, toim. Nathan Brackett ja Christian Hoard, 373–374. New York: Fireside.
- Doggett, Peter. 2004. *Jimi Hendrix: The Complete Guide to His Music*. London: Omnibus.
- "First Rays Of The New Rising Sun CD/DVD Deluxe & Vinyl Editions". 2010. Tarkistettu 19.9.2019 <https://www.jimihendrix.com/music/first-rays-new-rising-sun-cddvd-deluxe-vinyl-editions/>.
- Hendrix, Jimi (2011) *Hendrix in the West*. Experience Hendrix, Legacy.
- Hendrix, Jimi (2014) *Rainbow Bridge*. Experience Hendrix, Legacy.
- Hendrix, Jimi (2014) *The Cry of Love*. Experience Hendrix, Legacy.
- "Live at Winterland". 1987. Ei tekijää. Äänitejulkaisussa Jimi Hendrix: *Live at Winterland*. Hamburg: Polydor.
- Marsh, Dave. 1978. "Hendrix LP Not Essential". *Rolling Stone*, 16.11.1978. Uudelleenjulkaistu teoksessa Chris Potasch (toim.): *The Jimi Hendrix Companion: Three Decades of Commentary* (Potasch 1996), 77–79. London, New York ja Sydney: Omnibus.
- McDermott, John ja Eddie Kramer. 1992. *Hendrix: Setting the Record Straight*. Toim. Mark Lewisohn. New York: Warner Books.
- McDermott, John. 2010. "Valleys of Neptune". Äänitejulkaisussa *Valleys of Neptune*. Sony.
- McDermott, John. 2012. "Jimi Plays Berkeley: The Long Strange Cinematic Trip". DVD-julkaisussa *Jimi Plays Berkeley*. Sony.
- McDermott, John. 2013. "People, Hell and Angels". Äänitejulkaisussa *People, Hell and Angels*. Sony.
- McDermott, John. 2018. "Both Sides of the Sky". Äänitejulkaisussa *Both Sides of the Sky*. Sony.
- Murray, Charles Shaar. 2011. "Jimi Hendrix: West Coast Seattle Boy". *Classic Rock*, January 2011, 115.
- Pates, Bruce. 1982. Äänitejulkaisussa *Jimi Hendrix: The Jimi Hendrix Concerts*. London: Castle.
- "Unofficial Releases". 2018. The Jimi Hendrix Record Guide. Tarkistettu 19.9.2019 <http://hendrix.guide.pagesperso-orange.fr/radioactive.htm>; <http://hendrix.guide.pagesperso-orange.fr/purplehaze.htm>.

Tutkimuskirjallisuus

- Anttonen, Salli. 2017. *A Feel for Real: Discourses of Authenticity in Popular Music Cultures through Three Case Studies*. Joensuu: University of Eastern Finland. Tarkistettu 20.9.2019 http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-61-2557-2/urn_isbn_978-952-61-2557-2.pdf
- Cross, Charles R. 2005. *Room Full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix*. London: Sceptre.

²⁶ En listaa tähän artikkelissa lueteltuja äänitejulkaisuja, sillä artikkeli kohdentuu siihen tapaan, jolla ne on koostettu, ei musiikkitieteelliseen analyysiin. Sen sijaan olen listannut ne julkaisut, joiden saatesanoja tai levyn pakkaukseen sisällytettyjä mainoslauseita lainaan ja analysoin.

- Frith, Simon. 2001. "The popular music industry". Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, toim. Simon Frith ja John Street, 26–52. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldrosen, John ja John Beecher. 1987. *Remembering Buddy Holly: The Definitive Biography*. London: GRR/Pavilion.
- Henderson, David. 1984. *Jimi Hendrix*. Alkuteos 'Scuse Me While I Kiss the Sky (1981). Suomentanut Markku Salo. Helsinki: Love kirjat.
- Hopkins, Jerry. 1996. *The Jimi Hendrix Experience*. London: Plexus.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Lawrence, Sharon. 2005. *Jimi Hendrix: mies, musiikki ja totuus*. Alkuteos Jimi Hendrix: The Man, the Magic, the Truth. Suomentanut K. Männistö. Helsinki: Like.
- Murray, Charles Shaar. 1989. *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-war Pop*. London and Boston: Faber and Faber.
- Shapiro, Harry ja Cesar Glebbeek. 1992. *Jimi Hendrix: Electric Gypsy*. London: Mandarin.
- Shuker, Roy. 2001. *Understanding Popular Music*. Second Edition. Lontoo ja New York: Routledge.
- Taylor, Timothy D. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology & Culture*. New York: Routledge.
- Théberge, Paul. 2001. "Plugged in': technology and popular music". Teoksessa *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, toim. Simon Frith, Will Straw ja John Street, 3–25. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tobler, John. 1979. *The Buddy Holly Story*. New York: Beaufort Books.
- Unterberger, Richie. 2009. *The Rough Guide to Jimi Hendrix*. Lontoo: Rough Guides.
- Waksman, Steve. 1999. *Instruments of Desire: the Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

"As You've Never Heard Him Before!" The Productization of the Music of Jimi Hendrix, 1971–2018

The article analyzes the posthumous productization of the music of Jimi Hendrix (1942–1970) from 1971 to 2018, in which developments in music technology have played an essential role. The posthumous releasing and re-releasing of his music, both albums originally released in his lifetime and recordings not released during Hendrix's lifetime, can be divided by two factors. First, the three respective curators of his catalogue (Michael Jeffery, the manager of Hendrix, album releases between 1971 and 1973; producer Alan Douglas, 1975 to 1995; Experience Hendrix 1997 to present). Second, developments in music technology, of which the 'digital revolution' with the Compact Disc of the 1980s, and the still-developing ability to edit sound, is the most dramatic. The article adopts a chronological approach in order to show how advancing music technology has both enabled and inspired re-releasing Hendrix's music over for almost fifty years. While technology has improved the sonic quality of Hendrix records, the article also shows how all three curators of his recordings have ended up using them very similarly – even reissuing their predecessors'

long deleted compilation albums – returning concepts which started the post-humous releasing of the music of Hendrix in the first place.

The article is a part of the research project "Productization, Branding, and Marketing of Popular Culture", funded by the Emil Aaltonen Foundation.

FT Rami Mähkä (rarema@utu.fi) on kulttuurihistorian tutkijatohtori Turun yliopistossa. Hän on erikoistunut media- ja populaarikulttuurin historiaan, sekä historia-kulttuuriin ja erityisesti brittiläiseen kulttuuriperintöön. Hän väitteli Monty Pythonin historiallisesta komediasta (Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy) ja on sen jälkeen tutkinut muun muassa thatcherismin ja populaarikulttuurin suhteita sekä Suomen sisällissodan vaikutushistoriaa. Hänen viimeisimmät tutkimuksensa käsittelevät populaarikulttuurin tuotteistamista, brändäämistä ja markkinointia, sekä populaarikulttuurin ja kulttuuriperinnön läsnäoloa angloamerikkalaisen median brexit-kirjoittelussa.