



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

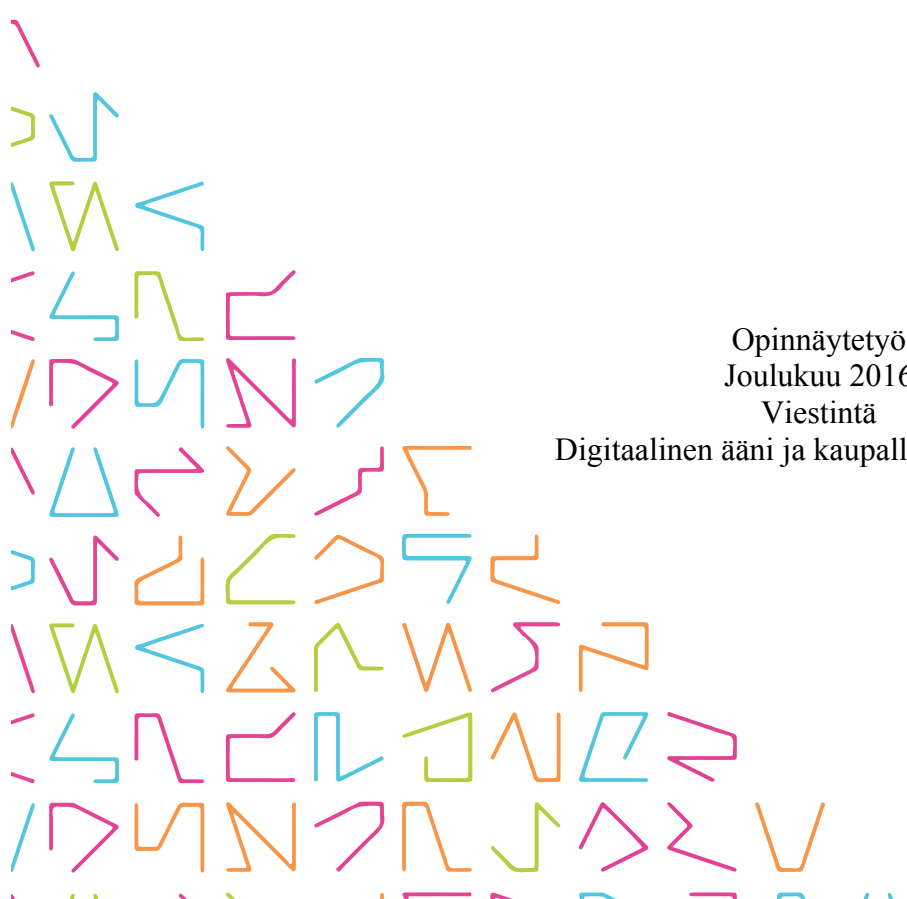
# **OLOHUONEESTA RADIOAALLOILLE**

**Ammattimaisen studioäänitteen tuottaminen  
kotiolosuhteissa**

Krista Myllyviita

Opinnäytetyö  
Joulukuu 2016  
Viestintä

Digitaalinen ääni ja kaupallinen musiikki



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Viestintä  
Digitaalinen ääni ja kaupallinen musiikki

MYLLYVIITA, KRISTA:  
Olohuoneesta radioaalloille  
Ammattimaisen studioäänitteen tuottaminen kotiolosuhteissa

Opinnäytetyö 87 sivua, joista liitteitä 17 sivua  
Joulukuu 2016

---

Opinnäytetyö käsittelee äänitteen tuottamisen eri vaiheita sekä tekijän kehityskaarta tuottajana. Tuottamista, laulukirjoittamista ja miksausta tutkitaan teoriassa sekä käytännössä oppien alan asiantuntijoilta. Kysymyksiä joihin pyrittiin työssä vastaamaan olivat: Voiko laadukasta musiikkia tehdä yksin kotona? Kannattaako sellaiseen pyrkiä vastaavissa olosuhteissa? Työssä käydään läpi hyviä ja huonoja puolia erakkomaisen tuotantotavan arjessa sekä eritellään kohdat, joissa on onnistuttu ja joissa ei.

Opinnäytetyön tekijän tavoitteena oli tuottaa kaupalliseen radiosoihtotasoon yltävää, tyyliarajat rikkovaa englanninkielistä elektropopmusiikkia. Työssä käydään läpi kappaleiden tuotantoprosessi ja matkan varrella omaksutut työtavat. Tekijä toimi projektissa tuottajana, artistina, säveltäjänä, sanoittajana, sovittajana, äänittäjänä, miksaajana sekä masteroijana.

Opinnäytetyön tarkoitus oli koota merkittävimmät asiantuntijoilta poimitut tuotannolliset ohjenuorat toimivaksi yleiskatsaukseksi, ja samalla tarjota tuoretta näkökulmaa musiikintuottamiseen modernista artistituottajan näkökulmasta.

---

Asiasanat: tuottaminen, sävellys, sovitus, miksaus, soolo

## **ABSTRACT**

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Tampere University of Applied Sciences  
Degree Programme in Media  
Digital Sound and Commercial Music

**MYLLYVIITA KRISTA:**  
From the Living Room to the Radio  
Producing a Professional Recording in a Home Environment

Bachelor's Thesis 87 pages, appendices 17 pages  
December 2016

---

This bachelor's thesis studied the art and obstacles, the methods and tools of producing professionally sounding electro pop music at home, and the advantages and disadvantages of such craft. The questions to be answered while working on the thesis were: Can quality music be made alone at home? Should such goals be pursued in such an environment? The development from a beginner to a more experienced music producer was described in the thesis, as the author gained more knowledge and learned from the experts.

The goal was to make fresh and genre breaking electro pop music, which would reach the standards of commercial radio play. The media part of the thesis consisted of four songs made by the author during the period of her learning the craft of making and producing songs, presented in a chronological order from the oldest to the latest material. The thesis covered the production of these songs from composition and arrangement to mixing and mastering.

The purpose of the thesis was to collect the most crucial advice offered by the experts, combine it into a useful summary and at the same time offer a fresh angle to producing music as a modern artist-producer.

---

Key words: producing, composing, mixing, solo

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	10
2	POP-ÄÄNITTEEN TUOTTAMISEN HISTORIAA.....	12
2.1	Tuottaja konseptina.....	12
2.2	Kuuluisia tuottajia populaarimusiikin historiassa.....	13
3	ESITUOTANNON KESKEISET ELEMENTIT TEORIASSA.....	16
3.1	Ideointi.....	16
3.2	Säveltäminen.....	16
3.3	Sanoittaminen.....	17
3.4	Valmistautuminen tuotantoon.....	19
4	ELEKTRONISEN MUSIIKIN TUOTANNON KESKEISET ELEMENTIT TEORIASSA.....	20
4.1	Syntetisaattorit.....	20
4.2	Bassorumpu ja basso.....	20
4.3	Snare & clap.....	22
4.4	Hi-Hat ja muut perkussiot.....	22
4.5	Rumpukone.....	22
4.6	Swingin tärkeys.....	23
4.7	Laulun äänitys.....	23
4.7.1	Comping.....	24
4.7.2	Punch-in.....	25
4.7.3	Editointi.....	25
5	MIKSAAMISEN KESKEISET ELEMENTIT TEORIASSA.....	27
5.1	Panorointi.....	27
5.2	Taajuuskorjaus.....	28
5.3	Dynamiikkaprosessointi.....	29
5.4	Tehostelaitteet.....	30
5.5	Automaatio.....	31
5.6	Laulun miksaus.....	32
5.6.1	Lauluraidan taajuuskorjaus.....	32
5.6.2	De-Essing.....	33
5.7	Vaihe-eron hyötykäyttö.....	33
5.8	Valmistautuminen masterointiin.....	34
6	ÄÄNITTEEN TUOTTAMISEN TYÖTAPOJA.....	36
6.1	Tyyli.....	36
6.2	Akustiikka.....	36
6.3	Yleinen järjestelmällisyys.....	36

6.4	Säännöt.....	37
6.5	Välimatkan otto.....	37
6.6	Äänenvoimakkuus.....	38
7	OMIEN KAPPALEIDEN TUOTANTOPROSESSI .....	40
7.1	Laitteisto .....	40
7.2	Projektin tausta.....	40
8	TEORIASTA KÄYTÄNTÖÖN.....	42
8.1	Miksaukselliset, joka kappaleessa toistuvat seikat .....	42
8.2	Melancholy Midsummer.....	46
8.2.1	Esituotanto.....	46
8.2.2	Tuotanto ja miksaus .....	46
8.2.3	Loppupohdinta .....	48
8.3	Techno Gangsta .....	49
8.3.1	Esituotanto.....	49
8.3.2	Tuotanto ja miksaus .....	49
8.3.3	Loppupohdinta .....	52
8.4	Cry For You.....	52
8.4.1	Esituotanto.....	52
8.4.2	Tuotanto ja miksaus .....	52
8.4.3	Loppupohdinta .....	54
8.5	Gimme Your Love .....	55
8.5.1	Esituotanto.....	55
8.5.2	Tuotanto ja miksaus .....	55
8.5.3	Loppupohdinta .....	58
9	MASTEROINTI.....	59
9.1	Oma masterointi.....	59
9.1.1	Masteroimaan.....	59
10	KOTONA TEKEMINEN VAI AMMATTISTUDIO? .....	62
11	POHDINTA.....	63
	LIITTEET Liite 1. Haastattelun litteraatio – Jori Hulkkonen.....	70
	Liite 2. Wav-tiedostot.....	87

## LYHENTEET JA TERMIT

Attack	Äänen alku eli syttymisääni. Äänen syttymisen pituus tarkoittaa aikaa, joka äänellä kestää syttyä sen täyteen voimakkuuteen. (Sweetwater 1997.)
Automaatio	Ohjelmoitava itsestään muuttuva parametri (Terry 2010, 92).
Auto-Tune	Antares Audio Technologiesin omistama automaattinen vireenkorjausohjelma (Antares 2004, 5).
AUX	Auxiliary. Yhden kanavan sisältämä erillinen, säädettävä audiolähtö, joka voi sijaita kanavan sisäisellä signaalitiellä joko ennen kanavan omaa liikusäädintä (engl. "pre-fader"), tai sen jälkeen (engl. "post-fader"). (Laaksonen 2006, 121.)
Chorus	Alkuperäinen signaali moninkertaistetaan, kerrannaisten sävelkorkeutta muutetaan hieman ja summataan alkuperäiseen signaaliin. Näin syntyy illuusio kuorosta. (Izhaki 2008, 399.)
DAW	Äänityöasema (engl. "digital audio workstation") on tietokoneistettu laite tai tietokonesovellus, jossa audiota voi tallentaa, muokata ja siirtää haluttuun muotoon. (Laaksonen 2006, 375.)
Diskantti	Korkeat äänet (Laaksonen 2006, 13).
Ekvalisaattori	Taajuuskorjain (lyh. "EQ"). Liitännäinen, jolla säädetään äänen voimakkuuksia tietyillä taajuuksilla. (Terry 2010, 7.)
Gate	Liitännäinen, joka hiljentää äänen aina kun tietty raja-arvo ei ylity (Laaksonen 2006, 340).

Kaiku	Termi liitännäiselle, jolla luodaan kaiuntaa (eng. "reverberation"). Myös termiä "reverb" käytetään. (Laaksonen 2006, 360–361.)
Kompressori	Dynamiikkaa supistava liitännäinen (engl. "compressor") Laaksonen 2006, 335).
Kondensaattorimikrofoni	Mikrofoni, joka käyttää muuttuvan kapasitanssin periaatetta kääntääkseen akustista äänipainetta elektroniseksi signaaliksi. Kondensaattorimikrofonit tarvitsevat neljäkymmenen kahdeksan voltin virtalähteen toimiakseen. (Moorefield 2005, 114.)
Liitännäinen	Tietokoneohjelman koodin tärkeä osanen, joka mahdollistaa isäntäsovelluksen suorittamaan toimintoja, jotka eivät olisi ilman sitä mahdollisia (BBC Webwise, 2012). Äänityöasemissa liitännäisiä (engl. "plugin" tai "plug-in") käytetään korvaamaan ulkoisia prosessorilaitteita.
LFO	Lyhenne sanoista Low Frequency Oscillation. LFO on aika-variantti kontrolleri, joka voi tuottaa säännöllisen muutoksen oskillaattorissa, filterissä tai vahvistimessa - riippuen siitä mikä moduuli on määritelty LFO-signaalin päämääräksi. (Stolet 2009.)
Rajoitin	Rajoittimeksi tai limiteriksi (engl. "limiter") kutsutaan kompressoria, jonka arvot on säädetty niin jyrkiksi, että äänen volyyymi ei pääse nousemaan tietyn raja-arvon ylitse. Tällöin äänialto supistuu. (Laaksonen 2006, 335.)
Melodyne	Liitännäinen, jolla voi muuttaa äänen sävelkorkeutta (Celebrity 2016).
MIDI	Lyhenne sanoista Musical Instruments Digital Interface. Digitaalinen protokolla, jonka avulla yhdessä soittimessa tehtä-

vät soittotapahtumat, kuten kosketinten liikkeet, voidaan siirtää tai tallentaa johonkin muuhun soittimeen. (Laakso 2006, 392.)

Nexus	Virtuaali-analogisyntetisaattori, joka toimii VST-liitännäisenä äänitysohjelman sisällä (ReFX, 2016).
Panorointi	Äänen sijoittaminen stereokuvassa (Laaksonen 2006, 123).
Pitch correction	Audion automaattinen sävelkorkeuden korjaus asteikkoon (Laaksonen 2006, 361).
Factory preset	Syntetisaattorin tai efektin valmistusvaiheessa valmiiksi ohjelmoitu esiasetus, joka on luotu havainnollistamaan liitännäisen kykenevyyttä ja monipuolisuutta (Russ 2004, 15).
Sample	Sample (suom. ”näyte”) tarkoittaa esinauhottettua äänitiedostoa. Sampleja voi käyttää musikaalisessa kontekstissa tukemaan jo nauhoitettuja raitoja tai korvaamaan nauhoitetun soiton. (Sound On Sound, 1/1996.)
Sampleri	Sampleri on elektronisen musiikin työkalu, jolla voidaan äänittää ja toistaa tallennettuja ääninäytteitä - esimerkiksi soittimilla soitettuja osia tietyllä rytmillä, järjestyksellä, äänenvoimakkuudella ja efekteillä paranneltuna. (Snoman 2014, 95.)
Side-chain	Sivuketju (engl. "side-chain") tarkoittaa kompressointimenetelmää, jossa kompressoriin on kytketty erillinen vaimennuselementtiä ohjaileva säätösignaali (Laaksonen 2006, 341).
Stereokuva	Äänen laaja-alainen suuntavaikutelma, jonka perusteella eritulosuunnista kuuluvat äänet erottuvat. Ilmiö syntyy 2- kana-



vastereossa vasemman ja oikean kanavan välisistä suhteista. (Laaksonen 2006, 272.)

Trigger	Eräänlaisena on/off -katkaisimena toimiva elementti, jonka tarkoituksena on herättää henkiin haluttuina hetkinä määrätylle radalle sijoitettu gate-liitännäinen (MusicTutsPlus, Synth 2011).
VCO	Moduuli, jonka taajuutta voi säädellä sisään menevän signaalin voimakkuudenvaihteluilla (Circuits Today 2014).
Viive	Keinotekoinen äänen viivyttäminen (engl. "delay") (Laaksonen 2006, 360).
VST	VST on lyhenne sanoille Virtual Studio Technology. Se on ohjelmistopuolen käyttöliittymä, joka integroi tietokoneohjelmana toimivan syntetisaattorin sekä efekti-liitännäiset äänenmuokkaus-ohjelmiin kuten Pro Tools tai Ableton Live. (Arturia 2016.)

## 1 JOHDANTO

Se, mitä tapahtuu äänitysstudioissa artistin, äänittäjän ja tuottajan kesken, oli pitkään tarkoin varjeltu salaisuus, josta annettiin vain vihjeentapaisia informaationpalasia alan lehdissä ja artistihaastatteluissa. Internetin ja sosiaalisen median syntyminen aiheutti kuitenkin murroksen, jonka seurauksena musiikintekoprosessista tuli arkipäiväisempää ja lähestyttävämpää (Harrison 2014). Kappaleen tuottaminen ja sen julkaiseminen olikin yhtäkkiä mahdollista jokaiselle tarvittavan tietotaidon omaavalle, joka pystyi sijoittamaan harrastukseensa hiukan rahaa. Työn laatu tosin vaihteli - sekä vaihtelee yhä - hyvin laajalla skaalalla. Kysymys onkin, tarvitaanko kalliita studioita? Kuinka hyvää jälkeä pystytään tekemään ilman mahdollisuutta kunnolliseen akustointiin tai kymmenien tuhansien eurojen laitteisiin?

Tässä opinnäytetyössä käsitellään modernia musiikin tuottamista käytännönläheisestä näkökulmasta. Työssä esitellään alan asiantuntijoiden tarjoamia ohjenuoria oikeaoppiseen tuottamiseen ja miksaamiseen, ja pyritään tarjoamaan neuvoja joilla vältetään pahimmat sudenkuopat matkalla sävellyksestä valmiiksi äänitteeksi. Työssä myös esitellään äänitetuotannon historiaa käsitteenä. Opinnäytetyötä varten tehtiin äänitekokonaisuus, jolle valittiin kirjoittajan kahden vuoden aikana tekemiä elektropop-kappaleita. Tulevilla sivuilla käydään läpi kappaleiden luomisprosessia sekä tekijän kehityskaarta aloittelijasta oikeaksi musiikintuottajaksi.

Tekijä toimi äänitteillä tuottajana, ääniteknikkona, miksaajana, masteroijana ja muusikkona. Musiikin tekoon ei osallistunut ulkopuolisia henkilöitä, vaan kyseessä oli puhdasverinen sooloprojekti. Työssä käydään läpi käytetyt laitteistot sekä työkalut, ja kerrotaan tekijän työtavoista sekä työssä käytetyistä laitteista. Tekijä käsittelee myös asiat, joissa kokee onnistuneensa, epäonnistuneensa sekä mitä olisi tehnyt toisin mahdollisuuden niin salliessa.

Työtä varten haastateltiin pitkän uran musiikkialalla tehnyttä artistituottaja Jori Hulkosta, joka on tuottanut kotonaan monia äänitteitä sekä tehnyt radiossa soitettua elektronista popmusiikkia. Tekijä vaihtoi haastattelussa Hulkoksen kanssa ajatuksia musiikin tekemisestä itsenäisesti kotioloissa. Hulkkonen myös listasi yksin tekemisen hyviä ja huonoja puolia sekä perusteli, miksi hän tekee musiikkia mieluummin yksin kuin mui-

den kanssa. Helposti laajaksi paisuvan aiheen hallitsemiseksi sekä keskeisen informaation tiivistämiseksi opinnäytetyön mittoihin, käsitellyt tuottamisen elementit rajattiin. Työtapoja ja työkaluja käydään läpi työssään ainoastaan virtuaali-instrumentteja, sampleja ja ainoana äänitettynä elementtinä laulua käyttävän elektrotuottajan näkökulmasta.

## 2 POP-ÄÄNITTEEN TUOTTAMISEN HISTORIAA

### 2.1 Tuottaja konseptina

Kun ensimmäiset äänentallentimet keksittiin, ei tuottajaa konseptina ollut olemassa. Oli vain äänittäjä, joka ohjaili kädestä pitäen oopperalaulajan etäisyyttä gramofonin äänitystorveen riippuen hänen tulkintansa äänenvolyymista (Moorefield 2005, 1).

Ajat ovat sittemmin muuttuneet radikaalisti. Tuottajan tehtävä on valvoa äänitysprosessia sekä pitää produktion selkäranka pystyssä samalla kun taiteilijat ja muusikot saavat toteuttaa itseään rauhassa. Tuottaja toimii ikään kuin orkesterin johtajana (Moorefield 2005, johdanto XVII) ja äänitteen lopullinen taiteellinen näkemys on yleensä hänen.

Tuottajalla on monia rooleja jotka voivat sisältää muun muassa ideointia, sessiomuusikoiden hankkimista sekä sovitusmuuttamista ja hiomista. Tehtäviin voi kuulua myös artistin ja muusikoiden valmentamista studiota varten, äänitysten kontrolloimista, äänitettävien kappaleiden valitsemista sekä miksausprosessin valvomista. Usein tuottaja ja ääniteknikko ovat myös sama henkilö, jolloin tuottaja on kokonaisuudessaan vastuussa studion laitteiston toimivuudesta, äänityksestä sekä miksausesta (Careers in Music 2016). Tuottajilla on usein vastuu myös budjetista, aikatauluista sekä tarvittavista sopimuksista ja neuvotteluista. Tuottaja myös usein omistaa oikeudet tehtyihin tallenteisiin (Music Producers Guild 2014).

Tuottajuuden menetelmät ovat muuttuneet radikaalisti viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana. Raa'asta teknisyydestä on muodostunut taiteellinen osaamisen alue, jossa on uppouduttu rajattomien valintojen maailmaan. Mahdollisuuksien lisääntyessä ja teknologian kehittyessä *soundin* merkitys on kasvanut suuresti, ja tyyliseikkoihin kiinnitetään yhä enemmän huomiota (Moorefield 2005, johdanto XIII). Moderni tuottaja on taiteilija, joka pystyy teknologian keinoin luomaan mitä vain haluaa.

Häntä voi kuvailla artistituottajaksi; musiikilliseksi luojaksi, jonka vaisto ajaa luomaan levyjä toimittaen tärkeää osaa ääniteollisuuden kehittämisessä taiteeksi (Eisenberg 1987, 128).<sup>1</sup>

## 2.2 Kuuluisia tuottajia populaarimusiikin historiassa

1940-90 -lukujen merkittävänä tuottajahahmoina voidaan mainita esimerkiksi John Hammond, Phil Spector, artistituottajat Brian Eno ja Trent Reznor sekä yhteysesimerkkinä Chemical Brothers.

### John Hammond

John Hammondin aloitellessa uransa äänittäen tulevia legendoja Bessie Smithiä, Billie Holidayta ja Benny Goodmania, oli tuottajan tärkein tehtävä ottaa yhteyttä artisteihin ja päättää nauhoitettavista kappaleista. Jos artistilla ei ollut pysyvää yhteyttä käytössään, oli tuottaja vastuussa sovituksista sekä studiomuusikoiden palkkauksesta. Ennen kaikkea, tuottajan piti kuitenkin olla pystyvä kykyjenmetsästäjä. (Moorefield 2005, 2.) Hammondin aikakaudella musiikki äänitettiin liveperformanssina kerralla purkkiin - siis niin ”luonnollisesti” kuin mahdollista. Äänitys kaiverrettiin suoraan vahalevyille eikä lopputulosta pystytty jälkikäteen muokkaamaan. Jos jokin meni äänityksissä vikaan, jouduttiin kappale esittämään alusta asti uudestaan. (Gronow & Saunio 1998, 70.)

### Phil Spector

Phil Spector tunnettiin siitä, että hän sävelsi ja sanoitti tuottamansa kappaleet itse. Hän myös metsästi sopivat artistit ja käskytti heitä studiossa niin kauan, että täydellinen lopputulos syntyi. Hän kehitti kuuluisan Phil Spector ”Wall Of Soundin”, joka hallitsi amerikkalaista popmusiikkia 60-luvun alussa. Spectorin kuuluisa tavaramerkkisoundi syntyi laittamalla useat instrumentit soittamaan samaa stemmaa yhtä aikaa. Tina Turnerin esittämä ”River Deep, Mountain High” on esimerkki Spectorin tuottamista helmistä. (Moorefield 2005, 9-11.)

### Brian Eno

Brian Eno aloitti uransa 1970-luvulla glamrock-yhtye Roxy Musicin riveissä. Myöhemmin Eno päätyi tuottamaan isoja rock- ja pop-yhtyeitä Talking Headsia, U2:a sekä

---

<sup>1</sup> ”It is the artist-producer, the musical creator whose impulse is to create records, who plays the central part in the development of phonography as art” (Eisenberg 1987, 128).

artisti David Bowieta (Moorefield 2005, 52). Enoa pidetään myös eräänlaisena elektronisen musiikin alalajeihin kuuluvan ambient-musiikin pioneerina miehen ollessa ensimmäisiä kyseisen genren tuottajia. Enon ”Music For The Airports” -teoksesta otetaan yhä tänäkin päivänä vaikutteita ambient-artistien toimesta.

Eno oli myös ensimmäisiä äänitysstudiota sävellystyökaluna ajattelevia tuottajia. Vuonna 1979 Eno luennoi aiheesta New Yorkissa ja jakoi uniikkeja ideoitaan äänittämisestä, säveltämisestä ja tuottamisesta studiossa:

Studioon ei tarvitse tulla valmiin tuotoksen kanssa, vaan sinne voi mennä kappaleen raakileen tehtyään - tai kenties ilman mitään ideaa. Aloitan usein studiotyöskentelyn ilman esivalmisteluja. Kun studion työkalujen kanssa tullaan tutuksi, tai vaikka ei oltaisikaan niin tuttuja, voidaan silti alkaa säveltää hyödyntäen käytettävissä olevia työtiloja. Asiaa voidaan ajatella siten, että laitetaan jotakin soimaan, laitetaan jotakin lisää soimaan, kokeillaan tätä asiaa tuon päälle ja niin edelleen. Otetaan alkuperäisiä asioita pois ja katsotaan mitä on jäljellä. Näin rakennetaan teos studiossa alusta loppuun saakka. (Downbeat 1979.)<sup>2</sup>

### **Trent Reznor**

Trent Reznor tunnetaan lahjakkaana multi-instrumentalistina, tuottajana sekä säveltäjänä. Reznor soitti ensimmäisillä äänitteillään kaikki instrumentit itse ja alkoi vasta myöhemmin käyttää soittokavereitaan hyödykseen myös studiossa, oman yhtyeensä koottuun. Reznor on tunnettu kyseenalaisista menetelmistään päästäkseen haluamaansa lopputulokseen. Hän esimerkiksi tuotti ja äänitti läpimurtolevynsä ”Downward Spiral” ta- lossa, jossa Charles Mansonin ”perhe” murhasi Roman Polanskin vaimon Sharon Taten vuonna 1969 (Gizmodo 2014). Reznor on tuottanut oman yhtyeensä Nine Inch Nailsin levyjen lisäksi myös Marilyn Mansonia sekä tehnyt musiikkia lukuisiin peleihin ja elokuviin. Reznorilla on tunnettu tavaramerkkisoundi, mitä ikinä hän tekeekään.

---

<sup>2</sup> ”Instead, you come with actually rather a bare skeleton of the piece, or perhaps with nothing at all. I often start working with no starting point. Once you become familiar with the studio facilities, or even if you’re not, actually, you can begin to compose in relation to those facilities. You can begin to think in terms of putting something on, putting something else on, trying this on top of it, and so on, then taking some of the original things off, and seeing what you’re left with-actually constructing a piece in the studio.” (Downbeat 1979.)

### **Chemical Brothers**

Brittiläisen Chemical Brothersin jäsenet ovat elektronisen musiikin pioneeriartistituottajia. Yhtye on aina tehnyt musiikkiaan itsenäisesti studiossa ilman ulkopuolisten apua. Chemical Brothers oli myös ensimmäisiä oman produktionsa lavalle vieneitä ja täten livenä musiikkiaan esittäneitä tuottajia. Trendin kasvaessa elektronisen popin maailmassa on käynyt niin, että tuottajan, ääniteknikon ja esiintyjän roolit ovat sulautuneet yhteen. Tämän kaiken lopputuloksena on syntynyt moderni musiikintekijä eli artistituottaja. (Moorefield 2005, 111.)

### 3 ESITUOTANNON KESKEISET ELEMENTIT TEORIASSA

#### 3.1 Ideointi

Kaikki alkaa ideasta, niin myös hyvät laulut. Säveltämisen prosessia helpottaakin jos mielessä on jokin teema tai idea kappaleelle (Hulkkonen 2016). Laulunkirjoittajan kannattaa pitäytyä yhdessä hyvässä ideassa, ja karsia mahdolliset sivujuonet pois (Davis 1992, 6). On tärkeää miettiä etukäteen, miltä säveltäjä haluaisi kappaleensa kuulostavan. Onko kyseessä rakkauslaulu vai kenties yökerhojen lattiat täyttävä tanssikappale? Kuka sen tulisi esittämään? Onko kappale itselle vai jollekin toiselle artistille tarkoitettu? Jos tällaisia ajatuksia ei vielä tule mieleen, tärkeintä on ryhtyä töihin. Kappaleen tarkoitus kirkastuu viimeistään sävellyksen yhteydessä (Hulkkonen 2016).

Jos tuottaja työskentelee elektronisen musiikin alueella, on hänen jo säveltäessä hyvä miettiä kappaleen mahdollista soundimaailmaa. Toki käytettäviä instrumentteja voidaan MIDI:n kanssa työskennellessä vaihtaa milloin tahansa, mutta toivottavaa olisi kuitenkin, että kappaleen tulevasta tyylistä olisi jo alkuvaiheessa jokin idea. Produktion edessä jo olemassa olevalla teemalla säästetään työaikaa sekä energiaa.

#### 3.2 Säveltäminen

Säveltämisen ammattilaiseksi pyrkiessä tekijän tulee kohdistaa katseensa tulevaisuuden maisemiin lauluja kirjoittaessaan - vain siten on mahdollista päästä muiden edelle työssä hedelmillä. Jos lauluntekijä yrittää säveltää lauluja imitoiden tämän päivän hittejä, on hän jo valmiiksi jäljessä, sillä jo olemassa olevat hitit on sävelletty ja sanoitettu vähintään vuotta aikaisemmin (Salo 2006, 15).

Kappaleita voidaan lähteä tekemään montaa eri reittiä, ja reitit määrittyvät yleensä lauluntekijän luonteen ja mieltymysten mukaan. Jos laulunkirjoittaja aloittaa työn mieluummin sanoista, on lyriikka ja sanoilla leikkiminen hänelle todennäköisesti sävellystä tärkeämpää. Sävelen syntyessä ennen sanoituksia, jäävät lyriikat usein toissijaisiksi toimivan melodian ja riffien ollessa tekijän mielestä riittäviä tehdäkseen kappaleesta hy-



vän. Toki nämä ovat yleistyksiä, ja lauluntekijän olisikin hyvä pyrkiä esimerkilliseen tulokseen molemmilla osa-alueilla. (The Recording Revolution 2014.)

Myös säveltämiseen käytettäviä työkaluja on hyvä miettiä. Kitaralla säveltäessä voi löytää täysin erilaisia melodiakulkuja ja sointurakenteita kuin esimerkiksi koskettimilla soittaessa tai omaa lauluääntä käyttäessä (Hulkkonen 2016). On myös mahdollista, että tuottaja tekee ennen melodioiden syntyä aihion rytmisistä elementeistä, joiden päälle hän lähtee sommittelemaan sävelkulkuja tai sointuja. Hulkkosen (2016) mukaan viimeiseksi mainittu on ollut hyvin suosittu työtapa hänen omilla äänitteillään.

Lauluja tehdessä on vaikea kiirehtiä, mikäli työ ei ota välittömästi onnistuakseen - joissain lauluissa vain menee kauemmin aikaa kuin toisissa (Salo 2006, 14). Kärvistelevää laulunkirjoittajan alkua voidaankin lohduttaa Heikki Salon sanoin:

”Kärsivällisyys on paras työkalusi, ja laulun paremmuus on aina suhteessa sen kanssa vietettyyn aikaan.” (Salo 2006, 14.)

Se, kuinka nopeasti lauluja kirjoitetaan on hyvin tapauskohtaista. Kun Leonard Cohen ja Bob Dylan kävivät keskustelua säveltämisestä, kävi ilmi että Cohenilla meni kolme vuotta ”Hallelujah” –kappaleensa kirjoittamiseen. Dylan taas sävelsi kappaleensa ”I and I” viidessätoista minuutissa. (Sager 2007.)

### 3.3 Sanoittaminen

Lyriikoiden kirjoittaminen vaatii harjoitusta, sillä kukaan ei ole seppä syntyessään. Siksi taitoa kannattaakin harjoitella säännöllisesti. Saattaa olla hyvinkin vaikeaa saada aikaan teksti, joka kuulostaa uskottavalta eikä sisällä liikaa kliseitä. Itsekriittisellä kynäniekalla sanankäänteiden pyörittely saattaa kestää vuodenkin ajan, ja joskus laulun teksti taas syntyy helposti ja vaivattomasti.

Laulujen mahdolliset rakenteet voivat vaihdella paljon. Kappaleen muoto on aina yhteydessä sen sisältöön, joten mitään selkeää kaavaa sanoitusten kirjoittamiseen ei siis ole (Salo 2006, 86). Lauluntekijä ja muusikko Heikki Salo puhuu kirjassaan Kahle-kuningaslaji (2006) aiheesta seuraavasti:

”Lauluntekijän tulee luottaa vaistoonsa ja korvaansa miettiessään kokonaisrakennetta; tyyliä ja ymmärrys kuulijoiden vastaanottokyvystä ovat hyväksi avuksi. Jokaisella laululla on yksi muoto, jossa kokonaisuus on parhaimmillaan. Tekijän on löydettävä se miettimällä ja kokeilemalla.” (Salo, 2006, 86.)

Popmusiikkia tehdessä yksi seikka harvemmin muuttuu: Laulun kohokohta on kertosäkeessä ja kaikki muut osat palvelevat sitä. Kertosäettä ei kannata pihistellä, vaan se kannattaa esitellä kuulijalle saman tien kappaleen alettua tai vaihtoehtoisesti alle minuutin kuluessa ensi tahdeista lähtien (Salo 2006, 89). Kertosäkeen on hyvä olla helposti mukana hyräiltävä tai laulettava, sekä melodisesti että lyyrisesti sen verran tarttuva, ettei kuulija saa sitä heti pois mielestään.

Hyvä pop-lyriikka saa sisältää paljon toistoa. Tärkeät asiat sanotaan kahdesti, niitä käännellään ja niihin palataan vähän ajan kuluttua uudelleen. Toisto on laululyriikan paras tehokeino. (Salo 2006, 43.) Toiston lisäksi lauluntekijän tulee pitää mielessään riimit, toisiinsa sointuvat sanat sekä pitkin kappaletta kulkeva flow. Täytesanoja on hyvä välttää, ja lauseet on pidettävä minimissään ja jatkuvasti pyrittävä siihen, että jokainen virke on tärkeä ja toimiva osa laulua (Music Radar 2008).

Jos kirjoittaja kokee potevansa niin sanottua valkoisen paperin kammoa, voi tauko auttaa suuresti. Oli kyse sävellyksestä, miksauksesta tai sanoitusten kirjoittamisesta, etäisyyden otto on usein hyödyllisintä, mitä taiteilija voi tehdä. Palatessaan asiaan myöhemmin, tekijä näkee ja kuulee asiat tuorein mielin, virkein korvin ja uudella tavalla. Muiden tekstien analysointi on myös hyvä idea. Uppoutumalla toisten työn hedelmiin, voi kirjoittaja saada uusia ideoita ja mahdollisesti kauan kaivattua inspiraatiota (Music Radar 2008).

Ensimmäisten lauludemojen tallennusvaiheessa melodiat kannattaa "lallatella" sanattomasti tai soittaa ne jollakin instrumentilla. Näin säveltäjän ensimmäiset luomisen hurmiossa keksimät lyriikat eivät tule liian rakkaiksi, vaan sanoitukset on helpompi kirjoittaa loppuun myös järkeä käyttäen (Hulkkonen 2016).

### 3.4 Valmistautuminen tuotantoon

On hyödyllistä miettiä etukäteen kunkin soittimen luontaista sointia ja vahvuusaluetta. Kun tuottaja hahmottaa, miltä eri soittimet kuulostavat niiden soittaessa tiettyjä nuotteja, on helpompi arvioida jo etukäteen tapa jolla jokainen soitin kannattaa kappaleeseen sovittaa. (Splice 2016.) Sovitusten kokeilu käytännössä kuitenkin auttaa tekemään lopulliset päätökset. Käyttöön valittu DAW voidaan laittaa soittamaan sovitusta instrumenteilla, joiden sointi vastaa lopullisia instrumentteja. (Easy Ear Training 2015.)

Kerrannaisten vuoksi eri soittimien stemmat voivat mennä toisensa tielle, vaikka ne olisivatkin monia oktaaveja kaukana toisistaan. Laulu voi esimerkiksi "vuotaa" basson alueelle, jolloin ongelma yleensä korjataan miksausvaiheessa. On järkevää kuitenkin yrittää sovittaa kappale siten, että laulu sekä muut instrumentit mahtuvat hyvin tulevaan miksauseseen ilman raakoja taajuuskorjauksia (Music Software Training 2013). On myös järkevä miettiä stemmojen muodostamia harmonioita. Laajemmat sointuyhdistelmät ovat korvalle huomattavasti mielenkiintoisempia kuin esimerkiksi se, että kaikki soittimet soittavat samaa säveltä oktaavin erotuksella.

## 4 ELEKTRONISEN MUSIIKIN TUOTANNON KESKEISET ELEMENTIT TEORIASSA

### 4.1 Syntetisaattorit

Synteesi toimii konseptina siten, että kimppu yksinkertaisia perusääniä tai oskillaattoreita yhdistetään toisiinsa. Lopputuloksena saadaan harmonisesti rikas ja kokonaisvaltainen äänensävy (Snoman 2014, 71). Syntetisaattoria voidaan ohjailta MIDI:llä joko ohjelmoimalla melodiat ja rytmit hiirellä tietokoneelle tai soittamalla ne koskettimilla tavallisen pianon tavoin. Syntetisaattoreita on saatavilla satoja, sekä laitteiden että VST-liitännäisten muodossa.

Syntetisaattorin oskillaattoreissa käytettävät aaltomuodot ovat "siniaalto", "saha-aalto", "kolmioaalto" ja "kanttiaalto" (Russ 2004, 170). Aaltomuotojen soundia voidaan kontrolloida ja muokata suotimilla eli "filttereillä". Kaikki aaltotyypit kuulostavat erilaisilta, ja ääniaallon valitseminen on ratkaiseva tekijä kappaleen lopullista soundia ja tyyliä mietittäessä. Syntetisaattoreissa on myös usein sisäänrakennettuna erilaisia moduuleja ja efektejä, kuten kohinageneraattori, särö, kaiku, viive sekä ja LFO eli matalataajuusoskillaattori.

Matalataajuusoskillaattoria käytetään yleensä modulaatiolähteenä, jolloin on mahdollista rakentaa eläväisiä, edestakaisin nousevia ja laskevia ääniä tai ohjata filttieriä säännöllisen syklin mukaisesti. Filterin modulointi LFO:lla tuottaa dynaamisia äänenväriin muutoksia sävelkorkeuden muuttumatta. (Russ 2004, 109.) VCO eli jänniteohjattu oskillaattori taas on moduuli, jonka taajuutta voi säädellä sisään menevän signaalin voimakkuudenvaihteluilla (Circuits Today 2014).

### 4.2 Bassorumpu ja basso

Bassorummun voi tehdä kappaleeseen kahdella eri tavalla. Yksi tapa on rakentaa haluttu ääni pinoten valmiita rumpusampleja päällekkäin, toinen tapa on synnyttää bassorumpu synteettisesti alusta alkaen. Molempia lopputuloksia käsitellään maun mukaan taajuuskorjaimella ja kompressorilla (Snoman 2014, 206).

Yleinen "amatöörivirhe" on laittaa sattumanvaraisesti päällekkäin toistensa taajuusalueiden päälle meneviä bassorumpusampleja, jotka kuulostavat yhdessä huonolta ja tunkkaiselta (Attack Magazine 2013). Tuloksena saadaan usein iskevän bassorummun sijasta elementti, jossa ei ole voimaa. Onkin tärkeää valita soundit huolella siten, että ne täydentävät soinnillisesti toisiaan (Snoman 2014, 207). Samplet kannattaa taajuuskorjata erikseen leikkaamalla yhdestä samplesta toisen samplen soinnin päälle menevä alue.

Myös bassossa kannattaa olla pari kerrosta. Sub-basso tehdään siniaallolla, jonka päälle kannattaa valita joku toinen aaltomuoto - esimerkiksi saha- tai kolmioaalto. Jos basson on tarkoitus olla tuntuvasti esillä, on lähtökohtaisesti huomattavasti iskevemmän soundin omaava saha-aalto oikea valinta. Mikäli basson tarkoitus taas on olla pehmeämpi ja taka-alalla, on kolmioaalto oikea valinta signaalin tyyppiä (Snoman 2014, 256).

Kun bassorumpu on saatu hiottua valmiiksi, on tärkeää yhdistää basso siihen siten, ettei kummankaan elementin sointi peitä toista. Tämä onnistuu leikkaamalla bassosta pois alue, joka on vahvimmillaan bassorummussa (Snoman 2014, 254). Bassorummun ja basson yhdistäminen selkeästi mutta iskevästi on yksi haastavimpia osioita konemusiikkia miksatessa - varsinkin jos akustiikkaan ei voi täysin luottaa. Tällöin miksaajan tulee tarkistaa työnsä säännöllisesti niin luottavien kuulokkeiden kuin analysaattorinkin avulla. Näin minimoidaan epäedullisten päätösten mahdollisuus ja voidaan myös välttyä huonon kuuloiselta lopputulokselta akustoimattomasta työtilasta huolimatta. Mahdollisimman selkeää miksausta tavoitellessa on tärkeää olla selvillä siitä, minkä taajuusalueen mikäkin elementti vie.

Bassorumpusoundeja on olemassa lukematon määrä, ja siksi voikin olla vaikeaa valita juuri "se oikea" soundi. Soundi ei saa kuulua liian hiljaa, mutta se ei saa myöskään vallata stereokuvaa kokonaisuudessaan. Kun bassorummussa on vahva sub-osasto, kannattaa se virittää kappaleeseen nähden oikeaan säveleen, esimerkiksi sävellajin kvintin mukaan. Muuten lopputulos voi kuulostaa riitaisalta ja pilata kappaleen grooven. (Snoman 2014, 349.)

### 4.3 Snare & clap

Virvelirumpu ja clap-soundi ovat konemusiikissa bassorummun ohella perkussioista tärkeimmät. Virvelirummun sointi on yleensä se, joka kertoo kappaleen aikakauden - 80-luvun virvelirummussa on esimerkiksi täysin erilainen sointi kuin 90-luvun aikakaudelle ominaisella vastaavalla. Käytettävä soundi kannattaakin valita tarkkaan. Tuottajan on hyvä syventyä eri genreihin ennen töihin uppoutumista sekä kuunnella, millaista soundia käytetään missäkin tyylilajissa. Sen jälkeen on helpompi päättää, mihin suuntaan itse lähtee sekä valitaanko kappaleeseen virveli, clap-soundi vai molemmat (Snoman 2014, 213).

### 4.4 Hi-Hat ja muut perkussiot

Hi-Hat luetaan koneellisessa musiikissa yhtä perustavanlaatuiseksi elementiksi kuin basso- tai virvelirumpukin, ja sen voi tehdä syntetisaattorilla tai samplerilla valmiista sampleista. Snomanin (2014) mukaan elektronisen musiikin pioneerien tehdessä ensimmäisiä genren mukaisia kappaleita, analogisyntetisaattoreita käytettiin Hi-Hat-rytmin ohjelmoitiin ja soundi tehtiin filteröidystä kohinasta. Samoin voi tehdä tänäkin päivänä, mutta on hyvä muistaa leikata taajuuskorjaimella raidalta alataajuudet kokonaan pois siten, että ainoastaan diskantit jäävät soimaan (Snoman 2014, 216).

### 4.5 Rumpukone

Rumpukone on rumpu- ja perkussiosoundeilla täytetyn samplerin sekä rytmikuvioiden soittamiseen optimoidun sekvensserin sekoitus. Sen jälkeen kun rumpukoneella ohjelmoidaan rytmi yhteen osaan kappaletta, voidaan siirtyä eteenpäin ja ohjelmoida seuraava osa. Kaikki osat tallentuvat tietokoneen tai laitteen muistiin. (Rona 1987, 20.) Rumpukoneita on markkinoilla sekä laitteina että VST-liitännäisinä.

#### 4.6 Swingin tärkeys

Swingin tärkeys elektronisessa musiikissa korostui aikoinaan jo ensimmäisten rumpukoneiden tullessa markkinoille. Snomanin (2014) mukaan Akain MPC 60 -rumpukoneen soittamat rytmit olivat oletuksena epäluonnollisen täydellisessä ajoituksessa, minkä vuoksi laitteessa olikin ”swing quantize” -ominaisuus. Säättämällä swingiä suuremmaksi, iskut menivät kauemmaksi gridistä ja soitto alkoi kuulostaa paremmalta. Nykyajan DAW-ohjelmistoissa on myös yleensä tarjolla samalla periaatteella toimiva swing-ominaisuus, vaikka kyseenalaista onkin jättää swingi koneen tehtäväksi. Monet EDM-tuottajat käyttävätkin tuntikausia asetellen rumpunuotteja sopiviin kohtiin siten, että biitin swingi alkaa miellyttää tekijän korvaa (Snoman 2014, 48).

#### 4.7 Laulun äänitys

Laulun äänittämiseen tarvitaan hyvä, laulajan äänelle sopiva mikrofoni. Studioissa laulumikrofonina toimii yleensä herkempi kondensaattorimikrofoni, jolla pystyy tallentamaan eri nyansseja ja äänensävyjä autenttisemmin kuin dynaamisella mikrofoniolla. Myös laulajan etäisyys mikrofoniin on tärkeä ja huomioon otettava seikka. Tuottajan halutessa saada aikaan hengittävää, pehmeää ja intiimiä soundia, on viisasta asettaa laulaja hyvin lähelle pop-filtteriä. Tarkempaan mittana voidaan pitää 1-3 tuuman etäisyyttä mikrofoniin. Tällöin kaikki hengityksetkin tallentuvat nauhalle. Jos laulaja taas aikoo laulaa kovaa ja vokaaliosuus sisältää enemmän revittelyä, on mikrofoni hyvä asettaa kauemmaksi. Välimatkaa kannattaa lisätä niin paljon, ettei ääni enää mene särölle kun laulaja laulaa luonnollisella äänenvoimakkuudellaan. (Beck 2002, 6, 12.)

Pop-filtteri on hyvin tärkeä työkalu lauluja herkällä kondensaattorimikrofoniin äänittäessä (kuva 1). Väline suodattaa liialliset ”pöhinät” pois siten, etteivät ne pääse mikrofoniin asti nauhoitusta säröttämään. Beckin (2002) mukaan tietyt konsonantit, kuten P, B ja T, voivat aiheuttaa yhtäkkisiä transientteja ja näkyä aaltomuodossa säröisinä, muutoin hyvän oton pilaavina piikkeinä. Jos tuottajalla ei ole varaa ostaa suhteellisen kallista pop-filtteriä, sellaisen voi valmistaa vaikka sukkahousuista ja henkarista. (Beck 2002, 15.)



KUVA 1. K&M Pop-filtteri mikrofonin eteen aseteltuna  
(Kuva: Krista Myllyviita 2016)

#### 4.7.1 Comping

Laulujen äänittämiseen on mahdollista käyttää montaa eri metodia, joista yksi tapa on ”comping” (Beck 2002, 35). Tuottaja ja ääniteknikko Ken Lewisin (Vice 2015) mukaan comping toimii siten, että laulaja esittää kappaleen useita, joskus jopa kymmeniä, kertoja putkeen. Tämän jälkeen tuottaja valitsee lauluista pätkiä fraasi, sana tai jopa tavu kerrallaan. Tästä palapelistä hän sitten muodostaa virheettömän master-lauluraidan. (Vice 2015.)

Comping-metodissa ei ole kyse artistin taidokkuudesta. Kuulemani ja lukemani mukaan Michael Jacksonin aikaan oli tapana ”kompata” neljäkymmentäkahdeksan raitaa yhteen - siitä huolimatta, että Jackson oli mieletön laulaja<sup>3</sup>, sanoo Ken Lewis Vice-lehden haastattelussa. (2015).

---

<sup>3</sup> “Comping doesn’t have to do with the quality of the vocalist. Back in the Michael Jackson days—and Michael Jackson was an incredible singer—they used to comp 48 tracks together, from what I’ve read and what I’ve heard.” (Vice 2015).



Ottojen lukumäärä voi olla vaikka kuinka suuri, sillä prosessissa merkitsee eniten lopputulos. Mikäli lauluosioita on tarkoitus lainkaan improvisoida, tulee ”compingista” vaikeaa tai jopa mahdotonta, sillä tällöin kaikki otot ovat erilaisia ja satunnaisia ottoja on vaikeampi yhdistää toisiinsa. Hyvällä onnella tälläkin tyylillä voidaan saavuttaa jotakin uutta ja toimivaa, mutta on hyvä silti tajuta kyseisen työtavan realiteetit (Beck 2002, 35).

”Comping-metodi” on tunnettu siitä, että siinä päästään parhaiten oikeaan tunnetilaan, jolloin laulajasta saadaan hiottua kaikki mahdollinen irti. Ääniteknikko Mike Senior kertoo Vicen haastattelussa, että ”comping ei ole se juttu, joka tekee jostakin robottimaisen kuuloista. Itse asiassa sanoisin, että kyseisellä työtavalla on päinvastainen vaikutus.” (Vice 2015.)<sup>4</sup>

#### 4.7.2 Punch-in

Punch-in on äänitysmetodi, joka toimii äänittämällä ensin suurimmilta osin toimiva laulustemma, jonka jälkeen ongelmakohdat äänitetään uudestaan siten, että laulaja laulaa vain tietyn pieleen menneen fraasin tai sanan uudestaan. Tämä saattaa olla ”compingia” toimivampi ratkaisu silloin, kun laulaja tuntee olevansa läkähdyksissä ja stemma on jo laulettu joitakin kertoja kokonaisuudessaan. Artistille saattaa olla helpottavaa, että hän joutuu vaihteeksi keskittymään vain yhden sanan täydellisesti laulamiseen. (Beck 2002, 35.)

#### 4.7.3 Editointi

Editoinnilla voidaan tarkoittaa kahta eri asiaa: äänitettyjen otosten siistimistä ja parhaiden ottojen valitsemista lukuisten äänitysten seasta, tai huonon esityksen korjailua esimerkiksi vireen osalta. Tässä opinnäytetyössä editoinnilla tarkoitetaan kuitenkin lähinnä ottojen siistimistä ja valikoimista. Editoinnissa ensisijaista on järjestelmällisyys, ja äänitettyjen raitojen laittaminen ryhmiin jo editointivaiheessa on erittäin hyödyllistä (Izhaki 2008, 145). Näin taataan järjestelmällisyys työssä, mikä helpottaa tulevaa työskentelyä.

---

<sup>4</sup> “Comping is not the thing that makes something sound robotic. Actually I would say comping does the opposite” (Vice 2015).

Vokaalien virittäminen sekä muu hiominen lasketaan tässä raportissa varsinaiseen miksauskeeseen kuuluvaksi. Nykytekniikan salliessa jälkitöissä on mahdollista korjata laulusuoritus täydelliseen vireeseen, joten ”huonot” suoritukset ovat aina vain hyväksyttymiä studiossa. Äänitysalalla on alkanut nousta vallalle käsitys siitä, että yleisön korvat ovat kehittyneet aina vain herkemiksi kuulemaan laulun epävireydet (Senior 2011, 99). Seniorin mukaan tämä on seurausta siitä, että radiota kuunnellessa ihmismassat altistuvat päivittäin täydelliseen vireeseen korjatulle laululle (Senior 2011, 99), ja yleisö odottaa artistien laulavan täysin puhtaasti (BBC 2013). Tuottajan on kuitenkin tärkeä muistaa, ettei musiikin pidä olla täydellistä eikä kaikkea pidä hioa liiallisuuteen saakka. Muutoin lopputuloksesta häviää inhimillisyys, joka juuri tekee musiikista mielenkiintoista.

## 5 MIKSAAMISEN KESKEISET ELEMENTIT TEORIASSA

### 5.1 Panorointi

Panoroinnista löytyy joitakin perussuosituksia, vaikka tuottaja saakin sijoittaa elementtejä loppupeleissä omien makumieltymyksiensä mukaan. Yksi suosituksista on, että tärkeimpiä instrumentteja ei kannata laittaa laidolle. Jos kappaletta kuunnellaan monokuuntelusta stereon sijaan, laskee laidolle asetettujen elementtien äänenvolyymi radikaalisti ja ne voivat pahimmillaan kadota stereokuvasta. Tämän takia tärkeimmät instrumentit - bassorumpu, virvelirumpu, basso ja lead-laulu - kannattaa aina panoroida keskelle. Jos basso ei ole keskellä vaan laidalla, tulee tästä ongelmia myös mahdollista vinyylimasteria tehdessä (Izhaki 2008, 176).

Panoroidessa on hyvä pyrkiä tuottamaan tasapainoinen ja miellyttävä kuuntelukokemus. Jos instrumentteja on aseteltu äänikuvaan huolimattomasti, saattaa miksaus olla toispuoleinen ja siten epämiellyttävä toisen korvan altistuessa volyymille toista enemmän. Izhakin (2008) mukaan, lisätessä äänikuvan laidalle jokin elementti, kannattaa myös vastakkaiselle puolelle panoroida instrumentti joka soi vastaavalla taajuusalueella. Näin stereokuva kuulostaa kokonaisvaltaiselta, tasapainoiselta ja leveältä. (Izhaki 2008, 68.)

Ääniteknikko Roey Izhakin (2008) mukaan hyvä esimerkki kappaleesta jossa panorointi on tehnyt toispuoleisesti on Red Hot Chili Peppers-yhtyeen ”Give It Away”, jossa John Fruscianten soittama kitaraosuus on melkein täysin oikeassa laidassa, eikä vasemmalle puolelle ei ole laitettu mitään elementtiä tasapainottamaan miksausta. Yleensä miksaus-ten panorointi muotoutuu automaattisesti suhteellisen tasapainoiseksi elementtiensä puolesta, sillä ihmisillä on luontainen tapa panoroida miksauksiaan niin. Tavallisempi ongelma on, että stereokuva on epätasapainossa taajuuksiensa puolesta. Jos molemmille laidolle on esimerkiksi panoroitu viulustemat ja oikea viulu soittaa oktaavin korkeammalta kuin vasen, saattaa äänikuva vääristyä oikealle sillä korkeammat sävelet herättävät enemmän huomiota. (Izhaki 2008, 68-69.)

Konemusiikissa ja hip hopissa on tavallista panoroida runsaasti elementtejä keskelle. Tällöin saadaan aikaan bassokkaampi miksaus. Kapea-alainen panorointi ei siis ole välttämättä virhe, jos se on tahallinen ja palvelee kappaleen tarkoitusta (Izhaki 2008, 69).

Miksaajan on hyvä määritellä, mihin hänen tulisi työssään pyrkiä sekä millaista soundia hän yrittää tavoitella. Ääniteknikko ja tuottaja Owsinkin (2006) mukaan siihen auttaa esimerkiksi tarkkaan valittujen referenssikappaleiden kuuntelu sekä niiden omaan tuotokseen vertaus. Mieliä pidettä voi myös kysyä toiselta ääniteknikolta. (Owsinski 2006, 8.)

## 5.2 Taajuuskorjaus

Miksaajan tärkein työkalu on korvien ja hyvien monitorien lisäksi "ekvalisaattori", eli taajuuskorjain. Korjain on laite tai tietokoneohjelma, jolla muutetaan käsiteltävän signaalin basson, keskialueen ja diskantin välisiä suhteita (Laaksonen 2006, 316). Korjaimella pystytään leikkaamaan joitakin taajuuksia pois ja korostamaan taas toisia. Korjaimen kanssa työskennellessä täytyy olla tarkkana, ettei virheitä korjaillessa tule pilata instrumentin ominaisoundia. Taajuuskorjainta voidaan käyttää eri tarkoituksiin, esimerkiksi paikata äänessä olevia puutteita tai vikoja. Äänitteen ollessa huonolaatuinen voi teknikko korostaa jotakin taajuutta, mikä saa äänitteen kuulostamaan selkeämmältä ja laadukkaammalta.

Sound on Sound- äänitekniikka-lehdessä (2004) esitellään esimerkkinä on kuviteltu tilanne, jossa laulajan ääni on ikävän nasaali. Tällainen tilanne pystytään todennäköisesti välttämään hyvää mikrofonia käyttämällä sekä suuntaamalla se oikein kohti äänilähdetä. Laulajan päälle voi myös asettaa peiton tai tehdä komeroon laulukopin, mikäli akustoitua tilaa ei ole tarjolla. Jos ongelma kuitenkin on yksinomaan laulajan laulusoundissa, on vaihtoehto käyttää taajuuskorjainta ja etsiä Q-arvolla poikkeuksellisen ”nenäkästä” soundia 800 ja 1500 hertsin välillä. Tämän jälkeen ongelmakohtaan suoritetaan terävä leikkaus. (Sound On Sound 2004.)

On hyvä nyrkkisääntö, että kun tavoitteena on tehdä soundista paremman kuuloinen, kannattaa instrumenttiraitaa leikata korjaimella. Mikäli instrumentin toivotaan taas kuulostavan täysin erilaiselta, voidaan jotakin taajuusalueita puolestaan korostaa. (Owsinski 2006, 30.) Kolmas käyttötapa on käyttää korjainta signaalin täysivaltaiseen muuttamiseen tuottajan taiteellisten näkemysten mukaisesti (Laaksonen 2006, 316). Alkuperäis-soundin valitseminen on tärkeää. Jos sample tai syntetisaattori kuulostaa valmiiksi sopi-

valta miksaukseen, tarvitsee ääntä muokata vähemmän. Tämä on aina toivottavaa - mitä vähemmän signaalia tarvitsee käsitellä, sitä terveemmältä lopputulos kuulostaa.

### 5.3 Dynamiikkaprosessointi

Kompressorin on periaatteessa ohjelmoitavissa oleva ja reaaliajassa liikkuva äänenvoimakkuuden säädin. Kompressorilla pystytään hiomaan pois epävakaita, lopputulokseen sopimattomia dynamiikanvaihteluita. Jos lauluraidalla lauletaan välillä kovaa ja välillä hiljaa, ei mikään volyyminsäätimen staattinen asento saa koko raidan äänentasoja kuriin. Siksi käytetäänkin kompressoria, joka oikeilla asetuksilla pienentää sopivasti dynamiikkaa kovien ja hiljaisempien kohtien välillä (Senior 2011, 143).

Mikäli kompressorin ratioksi on esimerkiksi asetettu 4:1 ja sisään menevä signaali on neljä desibeliä, tulee kaiuttimista ulos yhden desibelin lujuuksella soiva ääni. Tämän kompressorin toimintaperiaatteenakin tunnetun arvon voi määrittää tarkemmin liitännäisen kontrolleja säätämällä. Kompressoreissa on usein "attack" sekä "release" -säätimet, joilla määritetään, millä nopeudella kompressorin reagoi signaalin alkuun ja loppuun. Kompressorista löytyy myös "make up gain" -niminen kontrolli, jolla voidaan nostaa ulosmenevän signaalin äänenvoimakkuutta sen laskiessa prosessin aikana. (Owsinski 2006, 53-54.)

Kompressoria kannattaa käyttää mahdollisimman vähän, varsinkin jos tavoitteena on luonnollinen soundi. Laitettaessa kompressorin projektin jokaiselle raidalle, on lopputuloksena helposti eloton kappale ilman dynamiikkaa (Home Studio Corner 2016). Volyyminvaihteluita voidaan pitää kontrollissa myös automaatioilla, mistä kerrotaan myöhemmin lisää.

Mikäli tavoitteena on aggressiivisempi äänimaailma, on kompressorin ahkera käyttö tietyn asetuksin suositeltavaa. Oikein käytettynä kompressorilla voidaan saada aikaan rutkasti lisää iskevyyttä esimerkiksi perkussioihin tai bassoon. Ajatustavan muuttaminen siihen suuntaan, että kompressoria ei käytetä välttämättä jokaisella raidalla, vaan vain silloin kun se on tarpeellinen, on hyvä lähtökohta (Home Studio Corner 2016). Tämä pätee myös muihin efektiketjun lisäosiin. Diskanttisoundeja, kuten Hi-Hattia ja shaker-raita käsitellessä on hyvä välttää kompressorin käyttöä. Kompressorin usein ot-

taa palan pois diskanttitaajuuksista ja huonontaa siten soundia kokonaisuudessaan. (Snoman 2014, 217.)

#### 5.4 Tehostelaitteet

##### **Kaiku**

Kaiussa voidaan erottaa kolme vaihetta: "suora ääni", "ensiheijastukset" ja "varsinainen jälkikaiunta" (Laaksonen 2006, 362). Suoralla äänellä tarkoitetaan itse lähdeääntä joka lähtee instrumentista suoraan korviimme. Keinotekoisia kaiuntaa aikaansaavilla laitteilla tavoitellaan samaa luonnollista efektiä, joka tapahtuu isoissa tiloissa musiikkia soittaessa. (Laaksonen 2006, 361.)

Ensiheijastukset tarkoittavat heijastuksia, jotka kimpoavat pinnoista soitettavan instrumentin ympärillä, osuen kattoon, lattiaan ja seiniin kantautuen näin myöhemmin kuulijain korviin. Heijastusinformaatio kulkee kuulijan korvien kautta aivoihin ja informoi häntä siitä, että soivatko instrumentit suuressa tai pienessä tilassa. Kaikuefektin suuruus taas riippuu heijastavien pintojen etäisyydestä, eli siitä, kuinka pitkällä viiveellä heijastukset kantautuvat kuulijan korviin. (Laaksonen 2006, 362.)

Jälkikaiunnaksi kutsutaan ensiheijastusten lopputuotetta, eli hetkeä, kun soitettu ääni jää ensimmäisten heijastusten jälkeen kimpoilemaan edestakaisin huoneeseen (Laaksonen 2006, 362). Äänen kimpoilun kesto kertoo aivoille, minkä tyyppisestä tilasta on kyse - toisin sanoen siitä, mitä materiaalia pinnat ovat. Ääni käyttäytyy erilailla puuseinin vuoratussa huoneessa verrattuna betonibunkkeriin. Voidaan todeta, että pienessä, kovamateriaalipintaisessa huoneessa jälkikaiunta on luultavasti lyhytkestoista, diskanttista ja voimakasta. Jos tila taas on suurempi, on diffuusioksi sekoittunut jälkikaiunta tummempaa sekä äänenvoimakkuudeltaan vähäisempää. (Laaksonen 2006, 362.)

##### **Syvyys**

Riippuen musiikkiteoksen luonteesta ja teemasta, voi tilan tuntu lisätä siihen viimeisen silauksensa. Izhakin (2008) mukaan olemme ihmisinä tottuneet äänelliseen syvyysvaikutelmaan, ja odotamme samaa myös miksausiltamme (2008, 72). Tilan tuntu saadaan aikaan kaiuilla. Kauemmaksi asetettavan elementin yläkertaa voidaan myös leikata

"notch-filtterillä" esimerkiksi 4-5 kilohertsin paikkeilta siten, että signaali kuulostaa kaukaisemmalta.

### **Viive**

Viiveellä tarkoitetaan saman signaalin toistamista hetken jälkikäteen. Analogisissa viivelaitteissa viive synnytetään joko ääninauhalla tai magneettisella, nauhurin äänipäiden välissä kiertävällä levyllä. Viiveellä soiva signaali on automaattisesti aina hiukan tummempi kuin alkuperäinen. Digitaalisilla viivelaitteilla ja –ohjelmilla tehtäessä viive saadaan tarkalleen alkuperäisen kuuloiseksi mikäli näin vain halutaan. Viivettä usein kuitenkin tummennetaan taiteellisista syistä, kertoo Laaksonen kirjassaan *Äänityön Kivi-jalka*. (2006, 366-367.)

Efektejä kannattaa yleisesti ottaen käyttää järjellä ja harkiten, sillä niiden ylikäytöllä saatetaan pilata hyvä soundi ja tehdä siitä tahattomasti huonompi. Esimerkiksi kaiut lisäävät mahdollisesti epätoivottavaa tunkkaisuutta soundiin ja korostavat ikäviä taajuuksia. Tällöin kaiutettavaa raitaa sekä AUX-kanavia joille kaiut on asetettu, on järkevää leikata taajuuskorjaimella 250:n hertsin tienoilta (Owsinski 2006, 30).

## **5.5 Automaatio**

Ennen moniraitastudioiden syntymistä automaatioita tehtiin äänitysten aikana käsin vääntämällä nappuloita live-äänityksen aikana. Nykypäivän produktioissa, kun järjestelmän voi tietokoneen kautta ohjelmoida tekemään saman jälkikäteen, on livenä parametrien muuttamista vähennetty radikaalisti. Niin sanottuna rauta-aikana ennen tietokoneita, oli laitteiston kontrolloiminen äänityksen aikana jo esitys ja suoritus itsessään. Epäonnistumisen sattuessa koko otto piti ottaa alusta asti uudestaan. (Izhaki 2008, 475.)

Osa alan harjoittajista on sitä mieltä, että volyymiautomaatioiden tekeminen on parempi tapa kontrolloida lauluraidan dynamiikkaa kuin kompressorilla (Massey 2000, 107, 119). Tällöin signaali säilyy luonnollisempana eikä kärsi efektoinnista. Tätä tekniikkaa hyödyntäessä lauluraita käydään tarkoin lävitse ja tietokone ohjelmoidaan toistamaan tietyt kohdat hiljempaa tai kovempaa niin, että lauluraita soi koko ajan tasaisella voimakkuudella eikä raidalla esiinny epämukavia piikkejä tai hiljaisuuksia. Jotkut tuottajat taas ovat sitä mieltä, että kompressorilla on parempi käyttää. Tosiasiassa tämä, kuten monet

muutkin tuottajien ja miksaajien työssään kohtaamat kysymykset, ovat makuasioita. Päätökset voidaan usein perustella taiteellisiin näkemyksiin vedoten.

Joissakin DAW-alustoissa voidaan automatisoida kaikkia efektejä ja virtuaalilaitteita (Izhaki 2008, 475). On mahdollista esimerkiksi ohjelmoida jokin syntetisaattori laittamaan arpeggiaattori päälle tietyssä kohtaa tai lisäämään viivettä AUX-kanavassa. Automaatiot tarkoittavat lopputuloksen kannalta samaa, kuin lennossa efektiketjun laitteiden parametrien muokkaaminen (Izhaki 2008, 475). Automaatiot tallentuvat tietokoneen muistiin, ja näin kone muistaa määritetyt muutokset ja säättää parametreja automaattisesti kappaletta ulos ohjelmasta stereoraidaksi ajettaessa tai projektia läpi kuunneltaessa.

## **5.6 Laulun miksaus**

Populaarimusiikissa tärkein elementti on laulu (Izhaki 2008, 36). Tästä on poikkeuksena instrumentaalimusiikki, joka on löytänyt tiensä klubien lattioilta jopa valtavirtaradioihin asti elektronisen tanssimusiikin murtautuessa massan soittolistoille. Karkeasti yleistäen voidaan kuitenkin sanoa, että laulu pitää tuoda hyvin esille stereokuvassa.

### **5.6.1 Lauluraidan taajuuskorjaus**

Laulun taajuuskorjaus riippuu laulusuorituksen ominaisuuksista. Jos laulaja laulaa kovin matalalta, ei miksaajan kannata korostaa matalia taajuuksia. 20 hertsin paikkeilta on hyvä leikata hyllykorjaimella pois matalimmat taajuudet, jotka saattavat olla häiriöksi miksauselle. 125-250 hertsin aluetta korostamalla, saadaan lauluun lisää pontta. Jos laulusoundi kaipaa purevaa iskeytyä, on äänimateriaalia hyvä korostaa 3 kilohertsin paikkeilta. Tällaisella korjauksella voidaan saada lisää intohimon tuntua laulusuoritukseen. 2-4 kilohertsin väliltä korostaminen myös aksentoi konsonantteja tarvittaessa lisää, ja luo illuusion että laulaja on sijoitettu lähemmäksi stereokuvassa. (Owsinski 2006, 37-38.)

Herää kysymys, onko artistin järkevä miksata omaa lauluaan? Kaikille se ei sovi, mutta yrityksen, erehdyksen ja kokemuksen kautta voidaan niinkin päästä ammattimaiseen lopputulokseen. Mikäli artistilla on hallussaan vahva visio ja taito, ei ole mitään syytä



käyttää ulkopuolista työvoimaa (Hulkkonen 2016). Ulkopuoliset korvat saattavat tilanteesta riippuen joko häiritä herkkää ajatustyötä tai tuoda vaihtoehtoisesti kappaleeseen jotakin positiivista.

### **5.6.2 De-Essing**

Lauluraidan käsittelyn suurimpia ongelmia on pistävien s-kirjaimien nouseminen häiritsevästi esiin kompressoinnin yhteydessä. Kyseiseen ongelmaan auttaa parhaiten De-Esser-liitännäisen käyttö. De-Esserin voi rakentaa yhdistämällä toisiinsa taajuuskorjaimen ja kompressorin, joilla leikataan ja limitoidaan taajuusaluetta 4-6 kilohertsin välillä.

S-kirjainten vaimentamiseen voidaan myös käyttää tarkoitukseen erityisesti suunniteltua liitännäistä. Tällaisessa liitännäisessä on yleensä vain kaksi säädettävää parametria; kynnys sekä taajuus. Kynnys toimii samalla tavoin kuin kompressorissa, sillä säädetään äänentaso jolla De-Essing aktivoituu. Taajuuskorjaimella voidaan määrittää tarkasti vaimennettava kohta, jossa s-äännet kuuluvat liikaa. (Owsinski 2006, 55-56.)

### **5.7 Vaihe-eron hyötykäyttö**

Vaihe-eroa voidaan käyttää äänen levittämiseen stereokuvassa (Sound on Sound 2000). Joissakin VST-syntetisaattoreissa, esimerkiksi Sylenthissa on sisäänrakennettuna mahdollisuus vaiheistaa eri signaaleja keskenään. Sama voidaan tehdä myös Ableton-ohjelmassa kääntämällä Utility-liitännäisellä raidan vaihetta niin, että ääni soi tavallaan stereokuvan ulkopuolella. Näin luodaan mielikuva leveämmästä signaalista (Sound on Sound 2000). Bassoraitaan ei tätä tekniikkaa voida kuitenkaan hyödyntää, sillä tämä tekniikka saa alataajuudet katoamaan stereokuvasta.

## 5.8 Valmistautuminen masterointiin

Tunkkaisia 250 hertsin alueella sijaitsevia epämiellyttävän kuuloisia taajuuksia sekä "honottavia" 500 hertsin taajuuksia (Owsinski 2006, 30) kannattaa siistiä taajuuskorjaimella projektin jokaiselta raidalta, erityisesti jos tavoitteena on kirkas ja ilmava soundi. Miksausken tuloksia kannattaa tarkkailla analysaattorista säännöllisin väliajoin, koska käytettävän tilan akustiikka saattaa valehdella (Senior 2011, 126). Izhakin mukaan kappaleen tasapainoisuus tai mahdolliset vääranlaiset vaihevirheet on hyvä tarkistaa myös vaihtamalla master-raita stereosta monoksi. Stereona miksattu äänimateriaali nimittäin käyttäytyy eri tavalla monoksi käännettäessä, ja ongelmat kuuluvat selkeämmin. (Izhaki 2008, 46.)

Miksaus kannattaa tehdä mahdollisimman hyväksi ja tasapainoiseksi, mutta täydellisyyden tavoitteluun ei kannata ryhtyä. Kappaletta ei kannata taajuuskorjata sataprosenttisesti, sillä masteroija pystyy tekemään kappaleelle paljon enemmän jos miksausken on jätetty hieman parantamisen varaa (Owsinski 2006, 86). Jos korjauksissa mennään miksausken aikana liian pitkälle, saatetaan soundista menettää jotain tärkeää. Ammattimasteroijalle myös maksetaan syystä, eikä kappaleen täten ole tarkoitukseen kuulostaa radiovalmiilta kuin vasta masteroinnin jälkeen. Basso kannattaa esimerkiksi jättää miksausken mieluummin liikaa kuin liian vähän; hyvä ajatusmalli on, että loppuvaiheessa on vaikeampaa lisätä kuin ottaa pois.

Rajoittimeksi (engl. "limiter") kutsutaan kompressorin, jonka asetukset on säädetty niin jyrkiksi, että käynnistys ja paluuajat ovat kompressorin verraten nopeat (Laaksonen 2004, 338-339). Rajoitin ei päästä ääntä nousemaan tietyn raja-arvon ylitse, vaan ääni-  
piikit pysähtyvät kuin seinään. Rajoitin on yksi tärkeimmistä masterointiprosessissa käytetyistä välineistä, ja joskus sitä hyödynnetään myös miksausken. Rajoitinta ei yleisesti ottaen kannata jättää miksausken master-raidalle, kuin ehkä hyvin keveillä asetuksilla yhtäkkisten äänipiikkien hallintaa varten (Owsinski 2014). Mitä enemmän dynamiikkaa miksausken nimittäin on jäljellä, sitä tehokkaammin masteroija pystyy sitä käsittelemään (Owsinski 2014). Tietyissä tapauksissa rajoittimen käyttö master-raidalla jo miksausvaiheessa on kuitenkin perusteltua, jos kyseinen tekniikka on välttämätön jotta tietynlainen soundi pystytään saavuttamaan (Shepherd 2011).

Jos miksaaja haluaa tarkistaa kesken miksausun, onko balanssi kunnossa, on hyvä tehdä miksausesta stereotiedosto ja ajaa se esimerkiksi LANDR-masterointipalvelun lävitse (Hulkkonen 2016). Vaihtoehtoisesti on mahdollista tehdä oma hienovarainen masterointi kappaleelle. Jos jokin elementti on käsitelty epäsopivasti tai jokin instrumentti soi liian kovaa muuhun materiaaliin nähden, tulee tämä tyypillisesti esiin ”esimasteroinnissa”.

## 6 ÄÄNITTEEN TUOTTAMISEN TYÖTAPOJA

### 6.1 Tyyli

Artistin kannattaa hyvissä ajoin valita aikakausi, josta työhön otetaan vaikutteita, sillä 90-luvun, 80-luvun ja 2000-luvun musiikissa on täysin erilainen äänimaailma. Myös genrejä on hyvä miettiä tarkemmin. Jos tuottaja tiedostaa mistä genreistä hän tulee otamaan vaikutteita, tulee tämä nopeuttamaan prosessia suuresti. Esimerkiksi new-wavessa, trip hopissa ja deep housessa käytettävät työkalut ja soundit eroavat suuresti toisistaan.

Tuottajan on hyvä valita lisäosien loputtomasta valikoimasta suosikkiliitännäiset ja työkalut, jotka voi sijoittaa erilliseen oletuskansioon. Sieltä on aina helppo löytää mieleinen työkalu kaikkiin tarkoituksiin. Kun tuottaja on selvittänyt oman tyyliinsä ja saanut hiotua soundimaailman mieleisekseen yhteen kappaleeseen, kannattaa instrumentteihin ja liitännäisiin tehdyt asetukset tallentaa. Kokonaisuutta tehdessä tallennettuja asetuksia voidaan hyödyntää kopioiden ne suoraan seuraavaan kappaleeseen. (Music Software Training 2013; Splice 2015.)

### 6.2 Akustiikka

Monesta tuottajanalusta voi tuntua järjettömältä, että käytettävissä olevan huoneen akustoimiseen pitäisi käyttää yhtä paljon rahaa kuin kalliisiin monitoreihin. Ikävä kyllä parhaatkaan studiomonitorit eivät pääse oikeuksiinsa, jos huoneen akustiikan hyväksi ei ole tehty mitään (Izhaki 2008, 103). Akustoimattomassa huoneessa stereokaiuttimien tuottama ääni kimpoilee seinästä toiseen useita kertoja muuttuen jatkuvasti, mistä johtuen korviin kiertoteitä kulkeutuva materiaali ei ole luotettavaa.

### 6.3 Yleinen järjestelmällisyys

Sessioita ei kannata tallentaa edellisten päälle, vaan on hyvä nimetä projektit järkevästi nimellä ja kellonajalla. Seniorin (2011) mukaan ajan säästämiseksi ja työnlaadun tehos-

tamiseksi on tärkeää järjestää instrumenttiraidat jokaiseen projektiin samaan tapaan, jotta oikeiden raitojen löytäminen tapahtuu intuitiivisesti. Tähän kuuluu myös raitojen laittaminen sopiviin ryhmiin, jotta useiden instrumenttien hallinta käy helpommin. (Senior 2011, 82.)

#### **6.4 Säännöt**

Kokonaisuutta tehdessä on erittäin tärkeää määrittää joitain rajoituksia tai sääntöjä tulevalle produktiolle. Nämä säännöt auttavat luomaan yhteisen soundin produktion kappaleille. Tällöin kappalekokonaisuudesta tulee luonnostaan yhtenäisen kuuloinen, vaikka kappaleet olisivat keskenään muuten erilaisia. (Hulkkonen 2016.) Voidaan esimerkiksi päättää, että äänitekokoaisuudella käytetään vain kahta tarkemmin valittua syntetisaattoria, tai vain tiettyjä rumpusampleja.

Säännöt voidaan asettaa myös jälkitöiden puitteissa. Voidaan määrittää, mitä efektejä saadaan käyttää ja mitä ei. Voidaan keksiä lyyrinen tarina, jota kaikki kappaleet käsittelevät. Tällaiset keinot auttavat pitämään ruodussa poukkoilevan säveltäjän ja sovittajan, joka pitää erilaisista tyytilajeista ja ottaa niistä kaikista vaikutteita tahtomattaan. (Hulkkonen 2016.)

Kun epävarma ja luova artisti tuottaa itse, ovat vitsit vähissä. Prosessi saattaa kuitenkin olla sujuva, mikäli artistilla on itsellään erittäin tarkka visio tulevasta tuotteesta ja hän omaa päättäväisen mielenlaadun. Yleisesti ottaen on kuitenkin erittäin haastavaa pyrkiä olemaan yhtä aikaa vapautunut, hullu nero ja organisoitunut, päättäväinen johtaja. Tässä tilanteessa samalla ihmisellä täytyy olla miltei monta eri persoonaa (Hulkkonen 2016).

#### **6.5 Välimatkan otto**

Miksaussessioiden välillä kannattaa pitää taukoa. Ei ole hyödyllistä työstää samaa kappaletta koko päivää, sillä korvat kuuroutuvat ja kaikki alkaa kuulostamaan tylsältä. Tällaisilta tuntemuksilta saattaa kuitenkin olla vaikea välttyä, jos kaiken tekee itse ja ensimmäistä kertaa samalla ammattimaiseen lopputulokseen pyrkien. Jos musiikintekijä kuitenkin ottaa työhön etäisyyttä säveltämisen ja tuottamisen välillä, ehtii asenne sävel-

lykseen jo hieman muuttua. Myös luomisen hurmio laskee, mistä johtuen kappaletta pystyy tarkastelemaan uudestaan puolueettomammin. (Hulkkonen 2016.)

## 6.6 Äänenvoimakkuus

Työskennellessä on syytä pitää huolta tarpeeksi alhaisesta äänenvoimakkuudesta. On hyvin helppoa erehtyä nostamaan äänentasoja vähitellen työn edetessä. Tällaisessa toiminnassa on suuri kuulovaurion aiheuttamisen riski, ja siksi onkin suositeltavaa olla koskematta mastervolyymiin miksatessa. Jos miksaajasta alkaa tuntua siltä, ettei hän enää kuule tarpeeksi hyvin ja olisi hyvä nostaa volyyymia, kannattaa sen sijaan pitää hetki taukoa. Kuinka hiljaa musiikkia kuuntelisikaan, väsyttää jo kaksikin peräkkäistä tuntia korvia niin paljon, että herkkyys diskanteille heikkenee. (Senior 2011, 59-60)

Seniorin (2011) mukaan äänialan korkean tason ammattilaiset pitävät äänenvolyymin tunnetusti hiljaisena työskennellessään. Esimerkkinä Allen Sides, joka kertoo haastattelussa miksaavansa sellaisella volyyymilla, että hän pystyisi samalla käymään ystävänsä kanssa keskustelua normaalilla äänenvoimakkuudella. Välillä hän nostaa 20-30 sekunnin ajaksi äänentasoja kovemmalle kuullakseen miten miksaus silloin käyttäytyy. (Senior 2011, 60.)

Kuuntelemalla jotakin referenssikappaletta voi miksaaja testata helposti korviensa väsymyksen. Jos tuottajalle tuttu kappale kuulostaa aivan erilaiselta kuin ensin muisti, kannattaa miksauspöydän äärestä poistua 10-15 minuutiksi (The Bandzoogle Blog 2015). Taukojen käyttö mahdollistaa itsensä tuottamisen tavalla, joka ei hajota päätä. Miksausvaiheessa kannattaa ottaa huomioon se, kuinka kovalla kappaletta tullaan tulevaisuudessa soittamaan. Tämä riippuu genrestä. Esimerkiksi teini-ikäisille tarkoitettu popmusiikki sisältää luultavasti paljon diskantin korostuksia, jotta sellaista musiikkia pystymään soittamaan ongelmitta radiossa sekä alhaisen laadun kotistereioissa. Ammatitason kaiutinjärjestelmästä kovilla volyyymeilla toistettavaan klubimusiikkiin tulee taas asennoitua eri tavalla. (Senior 2011, 61.)

On tärkeää pitää mielessä, että volyymin nosto saattaa tehdä tylsästäkin miksausesta valheellisesti ytimekkään kuulaisen. (Senior 2011, 60.) Mike Seniorin kirjassa äänitekniikko Clearmountain kertoo työskentelytavoistaan seuraavasti:

”Miksaan melko hiljaisella äänenvoimakkuudella. Tällöin näkökulma pysyy selkeämpänä, ja pystyn työskentelemään pitempään. Jos tunnen miksausessa voimaa sen soivessa hiljaa, tiedän että sama voima tulee olemaan kappaleessa myös kun nostan volyyymia suuremmaksi.”<sup>5</sup> (Senior 2011, 61.)

---

<sup>5</sup> “I do most of my mixing at pretty low level,” says Clearmountain.  
“I get a better perspective that way and I can work longer. If I can get a sense of power out of a mix when it’s quiet, then I know that’s still gonna be there when I turn it up.” (Senior 2011, 61.)

## 7 OMIEN KAPPALEIDEN TUOTANTOPROSESSI

”Olen kuullut ihmisten tehneen hyvin huonoja levyjä kalliilla laitteilla. Välineet eivät ei määritä laatua – vaan se miten niitä käyttää.”

- Tony Visconti (Massey 2000, 144) <sup>6</sup>

### 7.1 Laitteisto

- Apogee Duet – USB -käyttöliittymä
- Macbook Pro 2010 –tietokone päivitetyllä 8 Gt muistilla sekä SSD-levyllä
- AKG K271 ja K501 -studiokuulokkeet
- Dynaudio BM6A II -studiomonitorit
- Ableton Live versio 8.2
- AKG 414 – kondensaattorimikrofoni
- SM58 – mikrofoni
- K&M pop-filtteri

### 7.2 Projektin tausta

Detalji-projekti syntyi muutama vuosi sitten, kun opintojen alettua opettelin konemusiikin tekemisen alkeita. Tuotin ensin paljon instrumentaalikappaleita, jotka syntyivät samalla kun tutustuin elektronisen musiikin tekemisen perusteisiin. Opin tekemään erilaisia bassorumpusoundeja ja uppouduin virvelirumpusoundien muokkaamisen saloihin. Opin, kuinka tehdään ruoskamainen "lätsähtävä" rumpusoundi, tai enemmän keskialuetta omaava rock-tyylinen virvelirumpu. Otin myös selvää, kuinka kompressorin avulla laitetaan hallintaan poukkoileva sub-bassolinja, ja miten tehdään bassolinjasta groovava. Opin kuinka syntetisaattorilla soitetut lead-melodiat pystytään levittämään joko taustalle pehmeiksi tai iskeviksi niin, että ne valtaavat läpitukevasti koko stereokuvan. Analysoin elektronisen musiikin ala-lajeihin kuuluvia kappaleita ja aloin hahmottaa toisistaan eroavia kappalerakenteita sekä sitä, miten rakenteita voi hyödyntää omissa teoksissa.

---

<sup>6</sup> ”I’ve heard people make very bad records on expensive gear. The gear does not dictate the quality – it’s how you use it.” - Tony Visconti (Massey 2000, 144)



Vaikka tunsin pienestä pitäen siskoni elektrolevyjä kuulleena suurta rakkautta koneellista soundia ja tanssittavaa syntetisaattorimusiikkia kohtaan, olin aina pitänyt koukuttavista kertosaäkeistä ja hyvästä popmusiikista. Tästä johtuen koin halua säveltää sydäntä särkeviä balladeja ja päähän soimaan jääviä popkappaleita. Niin alkoi syntyä lauluja, joissa oli laulumelodioita. Alun perin jonkun toisen oli tarkoitus laulaa projektissani, mutta huomasin, että työskentely oli mutkattomampaa jos itse lauloin. Yksin työskennellessä pystyin äänittämään aina kun halusin, eikä aikatauluista tarvinnut sopia kenenkään muun kanssa. Oli todella haastavaa oppia miksaamaan omaa laulua siten, että se kuulosti ammattimaiselta. Luin kuitenkin alan kirjallisuutta ja blogeja sekä ongin vinkkejä sieltä täältä. Yrityksen ja erehdyksen kautta opin tekemään radioaion kestävää laulusoundia.

Vuoden 2014 lopulla aloin tehdä lauluja, joista osaa esittelen tässä opinnäytetyössä. Lähetin ensimmäisen singleni, nimeltään Melancholy Midsummer, Radio Helsingin Viikon Demo -kilpailuun ja ohjelman tekijät tykäsivät kappaleeseen. Kyseessä oli ensimmäinen popkappale, jonka olin kokonaisuudessaan itse tehnyt. Kappale herätti positiivisia reaktioita, mikä vahvisti tunnetta siitä, että olin saanut aikaan jotain hyvää. Olin yrittänyt koko ajan etsiä omaa soundiani sekoittamalla tyylejä, joista henkilökohtaisesti pidin, yhdistäen niitä tarkoituksenmukaisesti ajankohtaisiin soundeihin. Tavoitteenani oli tehdä koukuttava yhdistelmä laittamalla yhteen elementtejä deep housesta, technosta, trip hopista ja elektronisesta popista. Lopputuloksen toivoin olevan tanssittavaa popmusiikkia häivähdyksellä retroa kohtalokkuutta, ryyditettynä raikkailta ja iättömillä soundeilla. Käytännössä Detalji-produktio oli matka aloittelevasta harhailijasta itsevarmaan lauluntekijään ja ääniteknikkoon. Pyrkimys innovatiivisuuteen ja omalaa-tuisen soundin löytäminen oli myös oleellinen osa prosessia.

## 8 TEORIASTA KÄYTÄNTÖÖN

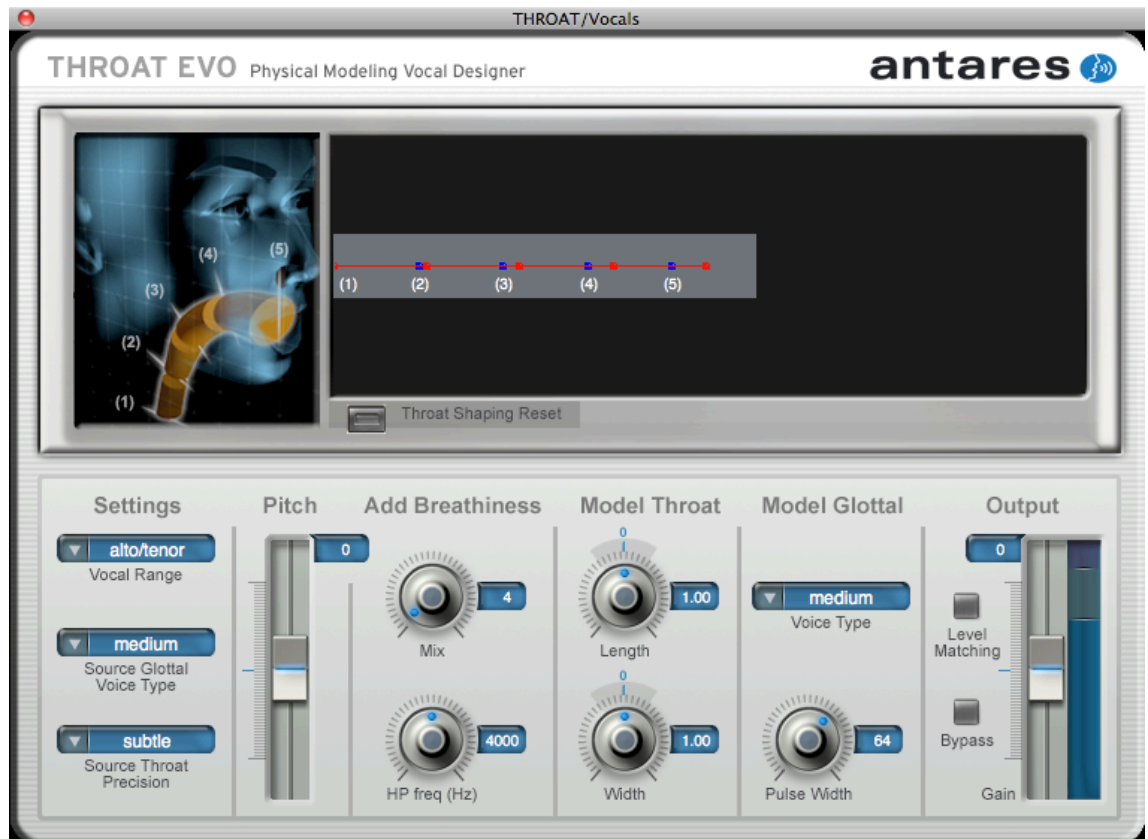
### 8.1 Miksauselliset, joka kappaleessa toistuvat seikat

#### Antaresin liitännäiset

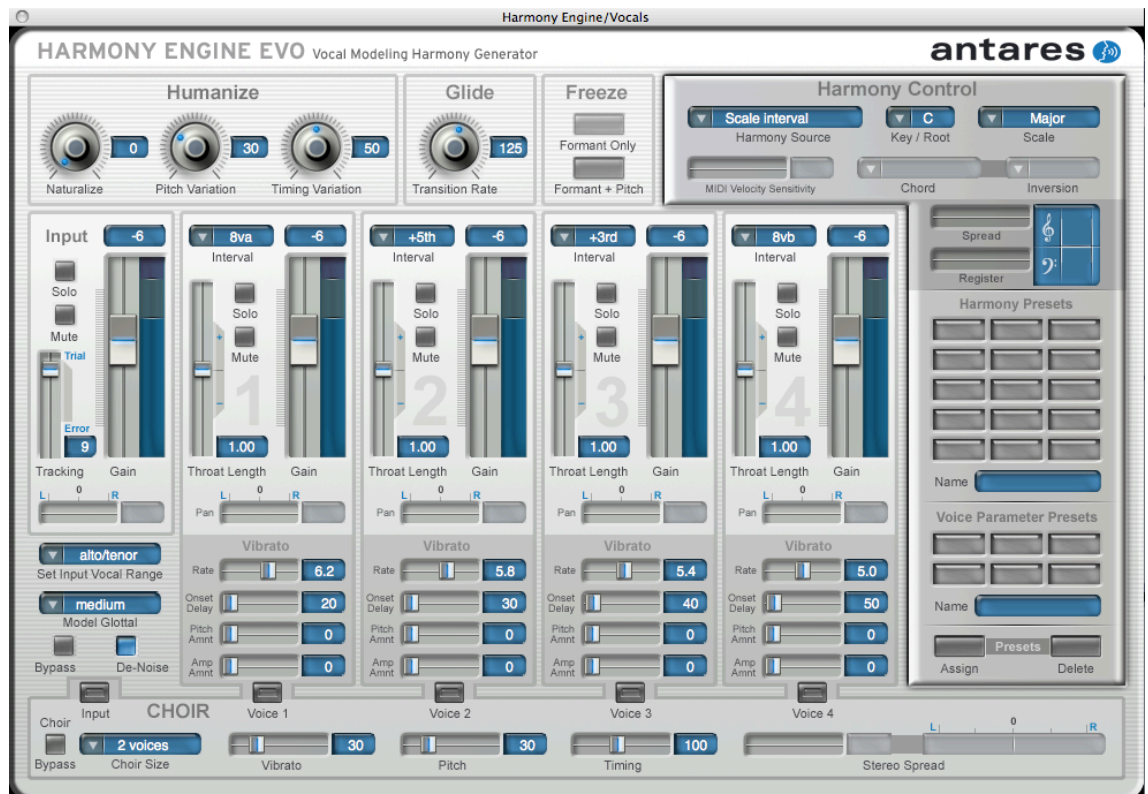
Antaresin lisäosat ovat käteviä monessa tilanteessa. Hyödynsin opinnäytetyössäni läpikäydyissä kappaleissa Throat Evo-, Choir Evo-, Harmony Engine Evo- sekä Auto-Tune -lisäosia. Laulujen viritykseen käytin myös paljon Celemony-korporaation Melodyneä, Grammynkin voittanutta liitännäistä, jota usein ylistetään parhaana laulunvirittämisen välineenä (Celemony 2012).

Antaresin Choir Evo on liitännäinen, jolla voidaan luoda vaikutelma kuorosta. Kyseinen liitännäinen on prosessori, joka muuttaa yhden monofonisen äänen lukuisaksi määräksi unisonossa soivia ääniä. Näiden äänien vireys, ajoitus ja vibraton määrä pystytään määrittämään erikseen. (Antares 2016, Choir Evo.) Throat Evo-lisäosalla taaseen saadaan synnytettyä ilmavuutta sekä hengittämisen tuntua käsiteltävälle raidalle (kuva 2) (Antares 2016, Throat Evo). Kyseisellä työkalulla voidaan myös nostaa tuplausraitaa soimaan oktaavin korkeammalta tai matalammalta, ja täten luoda helposti yksinkertaisia stemmoja. Harmony Engine -lisäosalla (kuva 3) saadaan keinotekoisesti tehtyä lauluihin hyvän kuuloisia taustoja ja kompleksisia harmonioita (Antares 2016, Harmony Engine), jos niitä ei haluta äänittää mikrofonilla tai siihen ei ole mahdollisuutta. Kyseinen liitännäinen mahdollistaa kokonaisten kuoro-orkestraatioiden luomisen käyttäen hyödyksi alkuperäistä äänitettyä signaalia (Antares 2016, Harmony Engine). Antaresin Autotune on liitännäinen, jolla käyttäjä pystyy korjaamaan signaalin vireyttä automaattisesti (Antares 2004, 5).

Edellä mainittujen liitännäisten lisäksi kappaleiden produktiossa käytettiin paljon Ableton Liven sisäänrakennettuja liitännäisiä, kaikua sekä viivettä. Laitoin kaikki lisäosat AUX-kanaville, joihin syötin originaalia signaalia. Poikkeuksena Auto-Tune -lisäosa, jonka asettelin suoraan käsittelyä kaipaaville raidoille. Ennen käsittelyä otin kopion alkuperäisistä raidoista, jottei mitään menetettäisi virityksen mennessä mahdollisesti pieleen.



KUVA 2. Antares: Throat EVO – liitännäinen  
(Kuva: Krista Myllyviita 2016)



KUVA 3. Antares: Harmony Engine EVO – liitännäinen (Myllyviita 2016)

## Sivuketju

On tiettyjä elementtejä, joita on hyvä kontrolloida sivuketjulla (engl. "sidechain"). Tämä tapahtuu järkevästi niin, että bassorumpuraidasta tehdään kopio joka vaimennetaan ja reititetään siten, että raidan ainut tarkoitus on toimia säätösignaalina kompressorille. Kompressorin asetetaan raidalle, jolle sivuketju-efektointia halutaan. Efektointia käytetään paljon elektronisessa tanssimusiikissa esimerkiksi Hi-Hat- basso-, ja lauluraidoilla. Ideana on, että kompressorin vaimentaa käsiteltävän raidan aina kun kappaleen groovea ohjaavan elementin on aika soida (Laaksonen 2006, 341). Yleensä tämä ohjaava elementti on bassorumpuraita. Täten kappaleen elementit keinuvat tanssittavassa rytmisessä keskenään ja instrumentit saavat tarvittavan tilan stereokuvassa.

Jos basso ja bassorumpu eivät soi yhtä aikaa, pystyy taajuuskorjauksen kanssa tekemään poikkeuksellisia ratkaisuja - esimerkiksi leikkaamalla bassoraidasta vähemmän bassorummun alueelle meneviä taajuuksia kuin normaalitilanteessa. Sivuketjukompressiota voi kokeilla myös efekteihin ja kaikuihin. Testaamalla erilaisten vaihtoehtojen tuomia mahdollisuuksia, on mahdollista sattuman kautta löytää jotakin uutta, mielenkiintoista ja toimivaa.

## Gate

Gate-liitännäinen toimii niin, että raita jolle kyseinen liitännäinen on asetettu, pysyy mykkänä ellei tietty raja-arvo ylity (Laaksonen 2006, 340). Gate on tietyillä säädöillä hyödyllinen esimerkiksi lauluraidalle laitettaessa. Liitännäisellä saadaan siistittyä lauluraidalta pois ylimääräiset huokailut sekä äänitettäessä tulleet mahdolliset häiriöäänät.

Monissa syntetisaattoreissa on mahdollisuus käyttää niin sanottua trance-gatea, jolla saadaan luotua mielenkiintoisia kuvioita ja rytmejä ilmavista pad-soundeista. Kyseinen työskentelytapa onkin koneellisen musiikkigenren, trancen pääasiallisia tunnusmerkkejä (MusicTutsPlus 2011). Tässä opinnäytetyössä läpikäytyissä kappaleissa gatea on käytetty lähinnä irrallisena liitännäisenä määriteltynä erillisille instrumenttiraidoille.

Triggeriksi kutsutaan elementtiä, joka määritetään gaten sivuketjun sisäänmenoksi (MusicTutsPlus 2011). Näin gate-liitännäinen aktivoituu aina kun trigger soi. Voidaan esimerkiksi tehdä MIDI-raita, määrittää raidalle jokin instrumentti ja reitittää raita gaten triggeriksi. On myös hyvä idea vaimentaa raita täysin. Tällöin raita toimii vain ”lähettimen” (engl. send) kautta, eikä se tuota ääniä jotka saattaisivat olla häiriöksi miksaus-

le. Kun trigger-elementti ohjelmoidaan soimaan tietyssä rytmissä, soittaa gateen kytkeyty ääniraita täten samaa rytmiä. Gate-liitännäisellä voidaan periaatteessa synkronoida vaivattomasti mikä tahansa ääni toisen elementin kanssa. Olen hyödyntänyt kyseistä tekniikkaa ahkerasti sen jälkeen, kun sen Melancholy Midsummer –kappaletta tehdessä oivalsin.

### **Samplet**

Samplejen (suom. "näyte") hyödyntäminen on työtapa, jonka olen tietokonetta musiikin tekoon ahkerasti käyttävänä omaksunut alusta asti. Normaali työnkulku etenee siten, että valitsen DAW-ohjelmistossa käyttööni samplerin. Kyseiseen liitännäiseen valitsen tietokoneeni samplekirjastosta ääniä, jotka mielestäni sopivat kappaleen tunnelmaan sekä tyyliin. Seuraava askel on asetella hiirellä äänet oikeisiin kohtiin.

Ahkeran harjoittelun myötä tuottaja alkaa kuulla rytmit päässään, vaikka hänellä ei rumpalin taustaa olisikaan. Olen itse ollut aina hyvin kiinnostunut rytmeistä, ja kappaleen elementtien onnistuneesta yhdistämisestä syntyvä groove on minulle kuuntelijana sekä tuottajana vähintään yhtä tärkeä ominaisuus kuin hyvät melodiat. Muusikkona olen painottunut lähinnä melodisiin soittimiin ja rytmisten instrumenttien tuottaminen on ollut minulle aina haasteellisempaa harmonisiin elementteihin nähden. Koen kuitenkin tulleeeni jo rutkasti eteenpäin, ja kehittyväni jatkuvasti rumpukuvioiden ohjelmoijana.

### **Syntetisaattorit**

Käytin joka kappaleessa luottoinstrumenttejani LennarDigitalin Sylenth1- sekä reFX:n Nexus VST –syntetisaattoreita, joita olen vuosien varrella tottunut käyttämään ja ohjelmoimaan. Sylenth1 on instrumenttina taipuvainen hyvin monenlaiseen soundiin, sillä liitännäisen kaikkia parametreja pystyy muuttamaan ja automatisoimaan. Nexus-liitännäisen esiasetuksista löytyy valmiiksi paljon hyviä retrosoundeja, joilla pystytään synnyttämään sekä 80-luvun että 90-luvun tunnelmaa. Nexuksen automaatioiden määrittäminen ei onnistu kovin kattavasti, mutta käytänkin sitä yleensä yksinkertaisempien, vähemmän modulaatiota tarvitsevien soundien tekemiseen.

## 8.2 Melancholy Midsummer

### 8.2.1 Esituotanto

Tein kyseisestä kappaleesta lukuisia eri variaatioita, kunnes sain aikaan jotain mihin saatoin olla tyytyväinen. Melancholy Midsummer oli ensimmäinen yksin tekemäni popkappale, ja kulutin paljon aikaa kappaleen soundien hiomiseen. En tiennyt pop-musiikin tekemisestä käytännössä paljoakaan, ja tilanne yhdistettynä neuroottiseen luonteeseeni synnytti ääniteoksen, joka sisältää paljon mietittyjä yksityiskohtia mutta myös puutteita.

Kappaleen teemaksi syntyi eron jälkeinen tuska, ja sanoitukset ovatkin arkailematonta, suorastaan pateettista tykitystä vastikään jätetyn ihmisen suusta. Halusin kertosäkeeseen räjähtävää voimaa niin melodisesti kuin lyyrisestikin. Monien kokeilujen kautta sain kehitettyä kertosäkeen toivotun kaltaiseksi taustastemmoineen.

### 8.2.2 Tuotanto ja miksaus

Yhdistän nämä kaksi vaihetta toisiinsa raportin aikana, koska esiteltyjen kappaleiden tekoprosessissa tuotanto sekä miksaus sekoittuivat keskenään. Studioympäristö ja DAW toimivat enemmänkin sävellystyökaluina kuin vain alustana jälkitöille (Moorefield 2005, 53; Hulkkonen 2016).

#### **Bassorumpu ja basso**

Kappaleen bassoraita tehtiin Sylenthilla. Käytin ensimmäistä kertaa gate-lisäosaa elementtien hallitsemiseen ja pätkimiseen. Sain basson soundista tehtyä sopivasti raa'an kuulaisen - kuten oli tarkoituskin. Tavoitteenani oli synnyttää tähän kappaleeseen ”likaisuutta” sekä orgaanista tunnelmaa. Basson sekä bassorummun yhteen sulauttamisessa oli ongelmia, enkä osannut siistiä elementtejä ilman että olisin pilannut jotakin fundamentaalista kappaleen groovessa. Yrittäessäni hioa kappaleen elementtejä taajuuskorjaimella, jotain katosi. Päätin siksi tyytyä aikaansaannokseeni.

## **Perkussiot**

Lisäsin perkussioita kappaleeseen progressiivisesti sen edetessä. Halusin tehdä loppuun niin sanotun ”tanssikohtan”, sillä tavanomainen pop-rakenne ei ollut vaihtoehto. Taavoitteenani oli tehdä valtavirrasta poikkeavaa popmusiikkia. Sovinnaisia valintoja välitellessäni pääsin leikittelemään perkussioilla ja tekemään hassuja rumpukuljetuksia pitkin kappaletta.

## **Syntetisaattorit**

Kappaleesta tuli syntetisaattorimelodioidensa puolesta melko minimalistinen. Kertosäkeissä soi hidastempoinen taustastemma, joka tehtiin Nexuksen kuoro-esiasetuksella. Ääntä avataan suotimella ja volume-automaatiolla kappaleen edetessä, mikä synnyttää alati muuttuvan aaltoliikkeen. Halusin tunnelman muuttuvan intensiivisemmäksi toisen kertosäkeen jälkeen, ja ohjelmoin loppuun syntetisaattorikuljetuksen, joka avautuu suotimen kautta samalla kun bassorummun sekä basson yhteissoitannan tahtilaji muuttuu hektisemmäksi. Syntetisaattori-arpeggio on tehty Nexuksella.

## **Laulu**

Käytin vokaalien äänittämiseen AKG 414 -mikrofonia. Testailin eri suuntakuvioita, mutta päädyin lopulta käyttämään herttakuviota kuten kaikissa tässä raportissa esitellyissä, kyseisellä mikrofoniolla äänitetyissä lauluissa. Käytin äänittämiseen ”comping-metodia”. Äänitin todella monia ottoja, sillä en tiennyt mitä soundilta tarkalleen ottaen hain. Varmaa oli vain, että halusin tunteen välittyvän. Sävelsin kertosäkeiden laulumelodian silloista äänialaani korkeammalle, mikä myös osaltaan oli syy lukuisiin ottoihin. Kertosäkeet tuli laulaa kovalla äänenvoimakkuudella, joten otin niiden kohdalla rutkasti etäisyyttä mikrofoniin ja yritin olla hyvin tarkka sisään menevän signaalin äänentasojen kanssa, jottei raita mennyt särölle ja siten käyttökelvottomaksi.

Kuten kaikissa tekemissäni kappaleissa, myös tämän kappaleen laulut äänitettiin eri sessiossa kuin taustat. Tavallinen työtapani on, että ajan ennen lauluäänityksiä stereoraidan ulos pääprojektista, jonka jälkeen luon uuden projektin jossa äänitän lauluotot stereoraidan mukana laulaen. Näin työstä selviää pienemmällä määrällä muistia, projektien koon ollessa yleensä liian massiivisia tietokoneeni tehoihin nähden.

### **Kaiku & Viiveet**

Tein kappaleessa runsaasti kokeiluja kaiuilla. Rytmitin esimerkiksi laulamani stemman jälkikaikua gatella ennen kertosäkeitä. Syötin kaikua kaikkiin elementteihin, mutta eniten lauluun sekä perkussioihin. Kaiut mielestäni täydensivät kappaleessa tavoiteltua kohtalokasta tunnelmaa.

### **Panorointi**

Asettelin laulun, bassorummun ja virvelirummun keskelle stereokuvaa. Syntetisaattoreita panoroin laajemmalle alueelle, kuten myös peltejä ja muita perkussioita. Tein kappaleen loppupuolella virheen panoroimalla Hi-Hatin oikeaan laitaan lisäämättä toiselle puolelle tasapainottavaa elementtiä. Muistan huomanneeni tämän seikan vasta masteroinnin jälkeen, jolloin miksausta ei voinut enää korjata.

Levitin tiettyjä instrumentteja käyttäen vaihe-eroa. En tehnyt kappaleeseen muuten kovin radikaaleja panorointeja, vaan miksaus jäi suhteellisen monoksi. Kuunnellessani kappaletta nyt, koen että stereokuva saisi olla leveämpi. Tämä ei toisaalta ehkä sopisi lopun tanssittavampaan osioon, jonka on tarkoitus tehdä kuulijaan vaikutus iskevilla elementeillään ja bassollaan.

### **8.2.3 Loppupohdinta**

Valmista kappaletta kuunnellessani olen edelleen sitä mieltä, että en saanut miksattua bassoa sellaiseksi kuin halusin. Minulla ei ollut kappaletta sovittaessani paljoa kokemusta bassolinjan ja bassorummun miksausesta, vaan seurasin omaa sokeaa intuitiotaani. Ulkopuolinen masteroija laittoi kuitenkin basson hallintaan siten, että kappale oli mahdollista julkaista hyvällä mielellä.



## 8.3 Techno Gangsta

### 8.3.1 Esituotanto

Techno Gangstan ensimmäinen versio syntyi nopeasti. Ensimmäiset tekemäni elementit olivat bassokuvio sekä sampleilla manuaalisesti muotoiltu trip hop-tyylinen looppi. Halusin mennä mukavuusalueeni ulkopuolelle ja säveltää kappaleeseen rap-tyyliset laulut. Lähdin kirjoittamaan puhelaulua varten sanoituksia, jotka syntyivätkin nopeasti. Lyrikkoiden kirjoitusta edesauttoi selkeä teema sekä vahvat mielikuvat tapahtumien kulusta; päähahmo sekä hänen joukkionsa viettävät aikaa technoklubilla, ja kaikki muut haluavat olla heidän seurassaan.

Techno Gangstan teema on paljon pinnallisempi kuin mihin olen yleensä omissa kappaleissani tottunut. Päätin kuitenkin pitäytyä ideassa, sillä se tuntui luonnollisen sopivalta jo kappaleen ensimmäisiä biittejä tehtäessä. Oli myös hauskaa kokeilla jotakin aivan uudenlaista. Äänitin lauludemon lähestulkoon valmiilla lyriikoilla, sillä ensimmäiset tekemäni sanoitukset tuntuivat välittömästi oikeilta. Kertosäkeen melodia syntyi samaan aikaan sanoitusten kanssa. Halusin säveltää yksinkertaisen kertosäkeen, jonka mukana kuka tahansa pystyisi halutessaan laulamaan.

Tein kappaleesta monia eri sovituksia. Tapanani on aina muutokset tallentaessa säästää edellinen projektitiedosto, jotta voin palata taaksepäin jos koen tehneeni työssäni virheen. Projektitiedostoja kertyi paljon, mutta lopulta pääsin lopputulokseen johon pystyin olemaan tyytyväinen. Tavoitteenani Techno Gangsta - kappaletta tehdessä oli saavuttaa lopputulos, joka täyttäisi hallitun minimalismin sekä progressiivisuuden kriteerit.

### 8.3.2 Tuotanto ja miksaus

#### **Bassorumpu ja basso**

Aloitin kappaleen tekemisen kertosäkeestä. Sain idean bassolinjasta, jonka ympärille aloin rakentaa biittiä. Bassorumpu-samplen valitsin Vengeancen samplekirjastosta, ja etenin työssä muokkaamalla sitä mieleisekseni. Laitoin bassorumpuraidalle 70 hertsin kohdalle diskantit läpi päästävän suotimen, jotta alemmilla taajuuksilla soiva sub-basso

saisi tilaa omalle tasaiselle rytmilleen. Kaivoin elementteihin taajuuskorjaimella kuoppaa 230-250 hertsin kohdalle vähentääkseni tunkkaisuutta. Sub-basso-raidalle laitoin kompressorin, jotta basso pysyisi tiukan jämäkkänä eikä poukkoilisi ympäriinsä. Tämän jälkeen tutkailin basson ja bassorummun yhteiseloja. Leikkasin bassoa niissä kohdissa joissa bassorummun ja sub-basson sointi korostuu. Näin kaikki soundit saatiin mahtumaan päällekkäin kappaleen alataajuuksien pysyessä yhä hallinnassa.

Tein kappaleen diskanttisemman basson Nexus-liitäntäisen kolmioaallolla ja ensimmäisen säkeistön puolivälissä soivan sub-basson Nexuksen siniaaltosoundilla. Määritin bassoriffeistä suhteellisen muuttumattomat koko kappaleen ajaksi, lukuunottamatta viimeisen kertosaäkeen puoliväliä. Tällöin basso alkaa soida 1/8 tahdissa tunnelman kiihtyessä. Pyrin miksaamaan kappaleen bassorummun sekä basson niin hyvin yhteen kuin mahdollista. Halusin saada aikaan selkeän ja ilmavan miksausksen.

### **Perkussiot**

Ohjelmoin paikoitellen mukaan Abletonin oman 909-rumpukonetta simuloivan sample-paketin ääniä. Halusin leikitellä rytmeillä sekä erilaisilla soundeilla. Tein ensin toimivia luuppeja, joita rupesin leikkelemään ja ottamaan nuotteja pois sieltä täältä. Hain jatkuvasti ”hengailtavaa” fiilistä, joka tulisi kasvamaan loppua kohden aina vain tanssittavammaksi. Alkupäässä kappaletta virveli soi vain toisinaan monistuen lopulta jokaisen bassorumpuiskun kohdalla, synnyttäen näin kappaleen loppua lähentyessä kiireistä tunnelmaa. Asetin myös HiHat-rummun soimaan viimeisessä kertosaäkeessä technomusiikille tyypillisellä tavalla 1/8 –tahdissa.

### **Syntetisaattorit**

Tässä kappaleessa käytetään samoja syntetisaattoreita kuten edellisessäkin. Techno Gangstan soundimaailma tehtiin tahallisesti 1990-luvun alun rave-tunnelmaa mukaillen. Pääosassa olivat aiemmin mainittujen bassojen lisäksi kolmioaalloilla tehdyt leikittelevät, pelkistetyt syntetisaattorikuljetukset, sekä suvannosta lähtien soiva rave-tyyppinen kahden eri saha-aallon risteytyksenä syntynyt syntetisaattorisoundi. Päätin tehdä modulaation kappaleen loppupuolella useaan otteeseen, tuodakseni kappaleeseen lennokkuutta sekä tarttuvuutta.

## **Laulu**

Laulut äänitettiin ”comping-metodilla”. Lisäksi tein monia tuplauksia sekä kuiskausraitoja. En ollut koskaan aikaisemmin laulanut niin lähellä mikrofonia kuin tässä kappaleessa. Halusin lauluraidoille musiikilleni muutoin epätyypillistä, aistillista ja hengittävää soundia. Techno Gangstan produktio oli monella tapaa hyppäys pois mukavuusalueeltani. Haastetta omalla tavallaan lisäsi myös yritys saada itseni kuulostamaan katuskottavalta puhelaulajalta. Ensimmäiset otot kuulostivat epäsopivilta kappaleeseen, mutta kokeilujen kautta aloin oppia minkälainen äänensävy kyseiseen teokseen toimii. Löysin tuotannon aikana uudenlaisen herkkyyden äänestäni. Tarkoitus oli myös kuulostaa piittaamattoman ”viileältä” - siltä, ettei mihinkään ole kiire ja mikään ei jännitä - ja tässä mielestäni onnistuinkin.

Pidin lauluraidan dynamiikan hallinnassa sekä kompressoinnilla että piirtämällä volyymiautomaatioita. Automaatiot tein ensin, ja aloin sen jälkeen kompressoida raitoja. Testailin erilaisia asetuksia, tavoitteena enemmän luonnollinen kuin ylikompressoitu soundi.

## **Panorointi**

Panoroin laulun ja bassorummun keskelle, ja peltejä sekä muita vähemmän tähdellisiä perkussioita levittelin ympäri stereokuva. Stereokuva ei ole kappaleessa valtavan leveä, mutta kuitenkin juuri sopiva Techno Gangstan ollessa loppupeleissä tanssimusiikkikappale. Bassoalue ja elementit kuulostavat selkeiltä ja stereokuva riittävän tasapainoiselta. Joitakin elementtejä levitin kokonaisvaltaisemmin hyödyntämällä vaihe-eroa.

## **Kaiku & viiveet**

Kaikuja on hyödynnetty tehokkaasti pitkin kappaletta ja uusia tehosteita tuodaan esille sulavasti käyttämällä suodinta. Syötin esimerkiksi toisen kertosaäkeen loppuosan lauluihin viivettä, jonka volyymin automatisoin äänettömäksi suurimmaksi osaksi c-osaa. Viimeisen kertosaäkeen lähestyessä ohjelmoin saman viiveen jälleen kuuluviin.

### 8.3.3 Loppupohdinta

Olen Techno Gangstaan erittäin tyytyväinen, sillä se kuulostaa harkitulta ja ammattimaiselta etenkin jälkikäteen kuunneltaessa. Basso on sopivasti ja laulut istuvat kappaleen tyyliin. Kappaleen miksaus on kokonaisuudessaan pehmeä, raikas ja miellyttävä kuunnella.

## 8.4 Cry For You

### 8.4.1 Esituotanto

Cry For You -kappaleen kohdalla lähdin tekemään rehellistä rakkausballadia ja hitti-kappaletta. Kappaleeni ovat aina tavanneet syntyä intuitiivisella työkululla kasvavaan tapaan, mutta tätä laulua tehdessäni päätin, että aion tehdä perinteisempiä valintoja rakenteen suhteen. Tavoitteena oli esimerkiksi tehdä kappaleeseen mieleenpainuva kertosäe, joka tulisi soimaan ensi nuoteista laskettuna 45 sekunnin sisällä.

Sävellys sai alkunsa kun keksin idean bassomelodiasta, jonka yhdistin hitaasti avautuvaan suotimeen. Basson suodinta avattiin vähän kerrassaan kohti ensimmäistä kertosäettä, jännitteen noustessa vähitellen. Kappaleen aiheeksi valikoitui jo ensisävelistä lähtien rakkauden kaipuu, ja teemaan sopivat lyriikat syntyivät luonnollisen vaivattomasti.

### 8.4.2 Tuotanto ja miksaus

#### Bassorumpu ja basso

Tein sub-basson Nexus-syntetisaattorilla. Sub-basso oli puhdas siniaalto, johon laitoin hiukan säröä ja kompressoria. Diskanttisemman bassoraidan soitin Sylenth-syntetisaattorilla. Soundi muodostui siniaallon ja saha-aallon rouheasta risteytyksestä. Määritin sub-basson soimaan vasta ensimmäisessä kertosäkeessä, jotta kertosäe olisi mahdollisimman vaikuttava kuulijalle. Kuten edellisessäkin kappaleessa, tein bassorummun Vengeance-äänikirjaston näytteestä. Halusin tuottaa bassokkaan ja pehmeän bassorummun, tavoittelematta EDM-bassorummulle ominaista ”napsua”. Jätin siis ko-

rostaamatta 2 kilohertsiä, jota on tapana nostaa taajuuskorjaimella aina kun kyseistä soundia tavoitellaan. En pyrkinyt soundillisesti yhtä selkeään ja kliiniseen lopputulokseen kuten Techno Gangsta-kappaleen miksauksessa, vaan halusin miksaukseen enemmän likaisuutta ja tunkkaisuutta. Muuten seurasin samoja ohjenuoria basso-osiota miksatessa.

### **Perkussiot**

Halusin tehdä virvelirummusta ”ruoskamaisen” pitkällä kaiulla maustettuna. Tavoittelin tässä kappaleessa 80-luvun tunnelmaa, ja virveli pitkällä kaiulla on kyseisen ajanjakson ominainen tunnusmerkki. Pääsin tavoiteltuun tulokseen samplea kompressoimalla ja leikkaamalla taajuuskorjaimella keskialuetta, ja asettamalla hallin kokoista tilaa simuloivan kaiun suoraan raidalle.

Muut perkussiot halusin miksata eteerisen pehmeiksi. Laitoin kaikua AUX-raitojen kautta suureen osaan elementeistä, muun muassa pelteihin. Sivuketjukompressoria ohjailevan signaalin tein bassorumpuraidasta, jonka äänenvolyymini vaimensin. Reititin raidan ulostulon siten, että elementin ainut tarkoitus oli aktivoida sivuketjukompressoireita ja pitää yllä pumppaavaa soundia eri elementeissä, kuten bassossa sekä laidalla soivalla Hi-Hat –raidalla. Tein bassorumpua lukuun ottamatta suurimman osan kappaleen perkussioista Abletonin 808-samplepaketista löydettävistä ääninäytteistä, mutta Hi-Hat-rumpu syntyi itse ohjelmoimalla Sylenthin kohinageneraattorilla.

### **Syntetisaattorit**

Cry For You –kappaleessa Nexuksen esiasetuksista löytyvät herkkiä kielisoittimia simuloivat syntetisaattorit ja virtuaalipianot olivat edukseen. Mietin rakennetta paljon, ja monien eri versioiden jälkeen sain idean soittaa lyhyen ja ytimekkään pianosoolon toisen kertosäkeen jälkeen. Sooloa tallentaessa soitin keski-C:n alapuolelta soitettavat nuotit omalle raidalleen ja ylärekisteristä soitettavat nuotit omalleen. Sitten panoroin matalat nuotit vasemmalle ja korkeat oikealle - tarkoitus oli näin luoda kuuntelijalle mielikuva oikeasta pianosta, joka levittyy stereokuvaan. Tein Sylenth -liitännäisellä retrohenkisen saha-aaltosoundin, jolla soitin arpeggiota toisessa kertosäkeessä ja kappaleen lopussa. Poistin kaikista leadeista ja padeista hyllyleikkurilla alataajuudet pois 200 hertsiin asti, ja siistin kapein leikkauksin diskantteja kuullessani epämiellyttäviä taajuuksia.

## **Laulu**

Kappaleen vokaalit äänitettiin jälleen ”comping-metodilla”. Yleensä lauloin muutaman oton, jonka jälkeen kuuntelin, mitä nauhalle oli saatu. Tämän jälkeen lauloin niin kauan, että minulla oli tarpeeksi hyvää materiaalia jokaisesta kappaleesta äänellystä sanasta. Käytin äänityksissä AKG:n 414 –mikrofonia. Olin käyttänyt kyseistä kondensaattori-mikrofonia jo monesti, ja koin mikrofonia sopivan hyvin äänelleni.

Äänitin paljon lauluottoja noin 10 senttimetrin päässä pop-filtteristä, sekä useita kuis-kausraitoja lähempänä mikrofonia niin, että sisään menevän signaalin äänenvolyymi oli mahdollisimman kovalla. Pysin jatkuvasti äänittämään signaalia sellaisella tasolla, että se tallentui kovaa, muttei silti säröytynyt. Näin yritin välttää ylimääräisen kohinan tallentumista lauluraidoille. Kappaleen korkeat kohdat vaativat harjoittelua aluksi, mutta sain lopulta hyvälaatuiset versiot äänitettyä. Äänitysten jälkeen valikoin parhaat otot, sommittelin ne muutamalle raidalle ja ryhdyin miksaamaan.

## **Panorointi**

Panoroin laulun, basson, bassorummun sekä virvelirummun keskikohtaan ja muut perkussiot laiduille. Käytin myös hetkittäin vaihe-eroa hyödyksi diskanttisten syntetisaattorisoundien levittämiseksi isommaksi stereokuvassa.

## **Kaiku & viiveet**

Syötin runsaasti kaikua ja viivettä niin lauluraitoihin kuin syntetisaattoreihinkin. Tavoitteena oli eteerinen, etäinen sekä kaihoisa tunnelma, jonka synnyttäminen kaiuilla onnistui odotusten mukaisesti. Syötin myös virvelirumpuun kaikua erittäin pitkällä ”hännällä” tuodakseni kappaleeseen 80-luvun tunnelmaa. Levitin syntetisaattoreita niin, että panoroin sekä vasempaan että oikeaan laitaan AUX-kanavat, joille asetin eri pituisen viiveen tai kaiun. Tämän jälkeen syötin samaa syntetisaattorisoundia hiukan molempiin kanaviin.

### **8.4.3 Loppupohdinta**

Kun pitkästä ajasta kuuntelin kyseisen kappaleen, oli ensimmäinen ajatukseni että kaikua saisi olla vähemmän. Muuten olen tyytyväinen lopputulokseen. Kappaleessa saavutettiin se tunne mitä haettiin, ja rakenne on toimiva. Aikaisemmin olin tehnyt vain tans-

sittavampia kappaleita, mutta tästä laulusta halusin tehdä haikean ja hitaan kappaleen trip hop-mausteilla. En vielä kappaletta tuottaessani tiennyt, kuinka sellaista musiikkia tehdään ja rytmin sekä elementtien asettelu olikin hakevaa opettelemista. Muutin myös kokonaisrakennetta monesti ennen se viimein löysi lopullisen, oikealta tuntuvan muotonsa. Bassorummun tahtilaji oli ensimmäisessä versiossa tanssittavampi 4/4, mutta halusin sekoittaa pakkaa tekemällä jotakin uutta ja erilaista, kyseisen tahtilajin ollessa turhan trendikäs kappaleen tekohetkellä.

## **8.5 Gimme Your Love**

Gimme Your Love syntyi ehdottomasti opinnäytetyössä mainituista kappaleista nopeiten. Kappaleen rakenne ja melodia saatiin kasaan parissa päivässä ja lopulliseen muotoon mikksasin kappaleen kuukaudessa. Tämä oli suurta kehitystä verrattuna siihen, että vanhempien kappaleiden valmiiksi saamiseen on mennyt joskus useammasta kuukaudesta jopa vuoteen.

### **8.5.1 Esituotanto**

Esituotantoa ei periaatteessa ollut lainkaan, sillä en tehnyt mitään valmisteluja - aloin heti idean synnyttyä rakentaa kappaletta kokoon Abletonissa, ja laulumelodiat sekä sanoitukset syntyivät miksausken ohessa. Muista kappaleista poiketen tein rakenteesta hyvin tavallisen: ABABCBB eli säe-kertosäe-säe-kertosäe-c-osa-kertosäe-kertosäe. Gimme Your Love- kappaletta tehdessä ei lähdetty keksimään pyörää uudestaan, vaan tarkoitus oli tehdä nopealla aikataululla toimiva ja yksinkertainen popkappale.

### **8.5.2 Tuotanto ja miksaus**

#### **Bassorumpu ja basso**

Lähdin tekemään tätä tuotantoa suoraviivaisemmalla otteella kuin edellisiä. Halusin kokeilla jotakin uutta ja virkistävää. Olin vastikään löytänyt uuden VST-syntetisaattorin, jota päätin käyttää tässä kappaleessa. Kyseessä on Sonic Charge -nimisen yrityksen uusi kehuttu liitännäinen nimeltä Synplant. Tämä erikoinen synteti-

saattori teki minuun välittömästi vaikutuksen innovatiivisuudellaan. Eläväinen bassolin- ja oli helppo toteuttaa, koska syntetisaattorin filttareita ja parametreja oli vaivatonta muokata lennossa kappaleen aikana. Poikkeuksellisesti rakensin kappaleeseen vain yhden bassoraidan ilman erillistä sub-bassoraitaa.

Leikkasin bassoraitaan taajuuskorjaimella bassorummun mentävän reiän siten, että molemmilla oli miksauksessa sopivasti tilaa. Lopputulos jäi sopivan tukkoiseksi, mihin työssäni pyrinkin. Täydellisen puhdas ja hiottu miksaus kuulostaa joskus geneerisen tylsältä, ja saattaa olla sopivampaa että rosoisuutta sekä virheitäkin löytyy.

### **Perkussiot**

Kappaleen perkussiot ovat peräisin Abletonin sisäänrakennetusta 808-rumpupaketista, jota kontrolloin Abletonin Drum Rack -sampleriliitännäisen avulla. Halusin miksata perkussioista mahdollisimman pehmeät ja miellyttävän kuuloiset. Tavoitteena oli 808-rumpukoneelle ominainen pelkistetty soundi ilman aggressioita, ja tässä mielestäni onnistuinkin. Kertosäkeet tuotin tarkoituksella vähäeleisiksi rumpujen osalta. Virveliraidalle asetin asiaankuuluvan sivuketjukompressorin.

### **Syntetisaattorit**

Sävelsin jousisovituksia toiseen säkeistöön sekä kappaleen loppuun. Soitin jouset Abletonin sisäänrakennetulla Tension-instrumentilla. Kosketinmelodiat tein Sylenthilla sekä Nexuksella. Jätin ensimmäisen ja toisen säkeistön ”soolomelodiat” tahallisesti hieman epärytmiin jättääkseni ”jotakin outoa” kappaleeseen. Muistan tuottaja Hiili Hiilesmaan sanoneen, että miksaukseen kannattaa jättää jotain elementtejä vähän kehnomman kuuloisiksi niin, ettei kaikkea viilata täydelliseksi. Hänen mukaansa nämä virheet tekevät lopputuloksesta inhimillisemmän ja voivat ärsyttää kuulijaa sopivasti siinä määrin, että kappale jää paremmin mieleen.

### **Laulu**

Gimme Your Love- kappaleen elementit muotoutuivat sovituksellisesti lopullisen version kaltaisiksi parissa päivässä. Äänitetyn lauluraidan oli tarkoitus olla pelkkä ”demolaulu”, mutta lopulta päätin tehdä jotakin ennenkuulumatonta ja jättää demon lopulliseen versioon. Tässä huomaa vanhan viisauden käyvän jälleen toteen: Äänitä demolaulu niin huonolaatuisena tai ilman sanoja, ettei sitä voida käyttää valmiissa äänitteessä (Hulkkonen 2016).



Kappaleen laulut äänitettiin Shuren SM58-mikrofonilla, joka ei ole studioäänityksissä missään tapauksessa yhtä hyvä kuin esimerkiksi AKG 414 -kondensaattorimikrofoni. Dynaaminen SM58 ei tallenna ihmisääntä yhtä tarkasti eikä eläväisesti, vaan soundi on väistämättä huonolaatuisempi. En kuitenkaan antanut tämän haitata, koska pidin lauluraidan rosoisuudesta. Mielestäni valinta kompensoi kappaleen muuten kovin kilttiä yleisilmettä.

Kuten Cry For You -kappaleessa, halusin tämänkin laulun kohdalla tehdä kertosakeen laulamastani sanattomasta melodiasta. Tällä kertaa kuitenkin muuttelin manuaalisesti improvisoidun äänityksen virettä ja samplailin lopputulosta hiukan. Lisäksi halusin lisätä sopiviin väleihin sanoitetun huudahduksen. Edellä mainitut keinot olivat yrityksiä tehdä kappaleesta tarttuvampi.

Kompressoin lauluja suhteellisen paljon, ja käytin liiallisten ja pistävien s-konsonanttien poistamiseen tietyn liitännäisen sijaan perinteisempää tapaa leikkaamalla konsonantteja sisältävät osiot vokaaliraidalta erilliselle raidalle, jota taajuuskorjasin erikseen (Sound On Sound, 2009). Kaikujen de-esseröintiin käytin Abletonin De-Esser-liitännäistä, sillä AUX-kanavien efektien s-äännet eivät olleet yhtä häiritseviä kuin pääasiallisella vokaaliraidalla.

### **Panorointi**

Kappaleen elementtien panorointi mukaili samaa tyyliä kuin edellisessä kappaleessa.

### **Kaiku & viiveet**

Kappale on kaikista kappaleista ”kuivin”, eli siihen on implementoitu vähiten tilaa. Poikkeuksena kappaleen alkuosa, johon automatisoin diskantit sekä bassot leikkaavan suotimen ja kaiutin lopputuloksen. Kaiutin pitkin kappaletta kaikkia elementtejä hienan, mutta en niin paljon kuin muissa raporttini kappaleissa. Alkuosan lisäksi eniten kaikua on kertosakeen lauletuksessa, sanattomassa melodiassa sekä loppuosan jousistemassa.

### 8.5.3 Loppupohdinta

Kappale on kaikessa yksinkertaisuudessaan kovin erilainen kuin muut, sillä jatkuva progressivisuus on kovin lähellä sydäntäni. Oli virkistävää kuitenkin kokeilla jotakin uutta, ja omassa tapauksessani tällainen kokeilu kohti minimalistista toistuvuutta oli tervetullutta. Popmusiikki on kuitenkin usein melko suoraviivaista, ja säkeistöillä on tapana toistua miltei identtisinä kappaleiden aikana.

## 9 MASTEROINTI

Masterointi on viimeinen luova askel musiikintuotantoprosessissa. Masteroinnin yhteydessä on vielä mahdollista parantaa kappaleen soundia kokonaisuudessaan tai korjata ongelmia vaatimusten mukaisesti akustoidussa studiotilassa, kertoo Bob Katz. Ammatimasteroija tarjoaa objektiivisen, kokemusten kouliman korvaparin asiakkaansa työn hedelmien hyväksi. (Katz 2002, 11.)

Masteroinnin tehtävästä ja luovuudesta löytyy musiikkialalla monia eri mielipiteitä. Hulkkonen (2016) mukaan käy usein niin, että sen sijaan että masteroijat silottaisivat kappaleen mahdollisia ryppyjä, he pyrkivät muuttamaan kappaletta liikaa ja lisäävät epätoivotusti oman kädenjälkensä lopulliseen tuotokseen (Hulkkonen 2016). Äänialalla yleinen mielipide masteroinnista tuntuu kuitenkin olevan, että saman henkilön ei kannata miksata sekä masteroida tuotostaan. Ulkopuolinen apu on usein hintansa väärsti, koska osaamattomalla masteroinnilla voidaan pilata muuten hyvä äänite.

### 9.1 Oma masterointi

Koska kyseessä ei tällä kertaa ole kaupallinen julkaisu, vaan opinnäytetyön mediaisuus, uskaltauduin suorittamaan kappaleille pintapuolisen esimasteroinnin. Kolmen ensimmäisen kappaleen lopullisen stereomasteroinnin suoritti Chartmakers- masterointipajan Henkka Niemistö.

#### 9.1.1 Masteroimaan

Tuotuani stereoraidat ulos alkuperäisistä projekteista, tein Abletonissa uuden projektin jossa aloin rakentamaan masterointia varten efektiketjua suosikkiliitännäisistäni.

Waves SSL –stereokompressori oli ensimmäinen efektiketjuun asettamani liitännäinen. Pyrin laittamaan kompressorilla transientteja kontrolliin ja synnyttämään potkua soundiin (Ean Golden 2015). Asetin ketjuun myös Abletoniin sisäänrakennetun taajuuskorjaimen, jolla korostin taajuuksia 14 kilohertsin alueelta pyrkimyksenä tuoda takaisin kompressorin tukahduttamia diskantteja. Kompessoitin Fab Filter Pro-MB- mo-

nialuekompressorilla kappaleen äänimateriaalia keskialueelta, 1000 kilohertsin kohdalta saadakseni raidan yleistä RMS-tasoa nostettua ylöspäin (kuva 4) (Ean Golden 2015). Seuraavaksi asetin ketjuun kontrolloivan rajoittimen, pitämään äänenvolyymia kurissa.



KUVA 4. Fab Filter Pro-MB - monialuekompressorilla kompressoitiin Melancholy Midsummer-kappaleen äänimateriaalia 1 kilohertsin alueella

(Kuva: Krista Myllyviita 2016)

Tärkeä osa masterointia on stereolaajentimen käyttö. Stereolaajentimella pystytään leventämään tiettyä osaa diskanttitaajuuksista jotta ne kuulostavat laajemmalla, ja säätämään esimerkiksi bassotaajuuksia soimaan kapeampana ja iskevänä. Näin stereokuva kuulostaa kokonaisuudessaan hallitulta ja selkeältä. Käytin stereokuvan muotoiluun Izotopen Ozone 5 -liitännäistä. Viimeiseksi liitännäiseksi ketjussa asetin Fab Filterin PRO L -rajoittimen, jolla kompressoitin stereoraitoja 9-15 desibelin verran. Tarkemmat asetukset olivat kappalekohtaisia. Pyrin työskennellessäni kuuntelemaan tarkasti, etteivät käsiteltävän kappaleen transientit kärsineet prosessissa liikaa, tai raita alkanut ”pumppaamaan” luonnottomasti. Yleensä epähaluttu ”pumppaava” efekti on luonnollinen seuraus liiallisesta kompressoinnista rajoitinta käyttäessä (Izhaki 2009, 306).

Kun kappaleissa nousi epämiellyttäviä taajuuksia pintaan kompressoinnin aikana, pyrin paikallistamaan ne ja tekemään kapeita leikkauksia ongelmakohtiin taajuuskorjaimella.

Viedessäni valmiita stereoraitoja ulos Ableton Livestä, asetin kappaleiden piikit soimaan maksimissaan 0,3 desibelin voimakkuudella välttääkseni niiden säröytymistä tulevaisuudessa. Näin siksi, että muutettaessa wave-tiedosto mp3:seksi, kappaleen äänen voimakkuus nousee automaattisesti muutaman kymmenesosadesibelin verran (Ean Golden 2015). Lopullista tulosta vertasin omaa korvaa miellyttäviin referenssiraitoihin sekä masteroimattomiin stereoraitoihin, niiden volyymin ollessa säädettyinä yhtä kovalle kuin masteroitujen raitojen.

## 10 KOTONA TEKEMINEN VAI AMMATTISTUDIO?

Studioita lakkautetaan koko ajan ja pienellä mittakaavalla toimivat yrittäjät ajautuvat konkurssiin, sillä tuottoja ei tule mistään. Kotistudion perustaminen on nykyaikana niin edullista ja kannattavaa, että moni harrastaja - ja ammattilainenkin - sijoittaa mieluummin omaan tilaan kalliiden studiovuokrien sijaan. (Michael 2013.) Molemmissa on hyvät sekä huonot puolensa.

Ammattistudioitakin on monenlaisia. Jotkut tarjoavat ammattimaisia palveluja, jotkut taas sellaisia että tuottaja saattaa pystyä itsekin samaan nähdessään hiukan vaivaa. Ihanetilanteessa vuokrattava studio tarjoaa kuitenkin rahalle vastinetta. Ammattistudiolla on töissä henkilökuntaa, joka auttaa osaamisellaan musiikintekijää saamaan aikaan parhaan mahdollisen lopputuloksen. He osaavat äänittää instrumentteja oikein ja laittaa äänitetyt lauluotot vireeseen. (Michael 2013.) Ammattiosaamisen lisäksi studiolta saat-  
taa löytyä kallista laitteistoa kymmenien tuhansien eurojen edestä, eli sellaista välineistöä sekä instrumentteja, mitä kotistudiollaan musiikkia tekevällä tuskin on mahdollisuutta käyttää. Huonona puolena tässä kaikessa on korkeat, yleensä tunneittain veloitet-  
tavat hinnat.

Aloittelevalla tuottajalla on tuskin varaa maksaa studiosta muutamaa päivää enempää, mikä ei jätä paljoakaan aikaa hedelmällisille kokeiluille. Hetken mielenjohteesta saata-  
vat ”ahaa-elämykset” ovat musiikin tekemisessä tärkeitä, sillä niiden vaikutuksesta kap-  
paleet saattavat kulkeutua yllättäviin, omanlaisiinsa suuntiin (Michael 2013). Omassa  
kotistudiossaan tuottajan on mahdollista herätä keskellä yötä, kävellä studionurkkauk-  
selleen ja kokeilla jotakin uutta. Pääsy studiolle ilman aikarajoituksia mahdollistaa ai-  
heesta kiinnostuneen kehittymisen teknisesti sekä taiteellisesti hyvään suuntaan, hänen  
harjoittellessa äänittämistä sekä miksaamista rauhassa omassa kotonaan (Michael 2013).  
Tuloksena on väistämättä itsenäisempi sekä muista riippumattomampi musiikintuottaja,  
jolla on keinot toteuttaa itseään vapaasti milloin vain haluaa.

## 11 POHDINTA

Olemalla yksin vastuussa raporttini kappaleiden produktiosta, opin paljon musiikintuotannon jokaisesta osa-alueesta. Kävelin opinnäytetyötä tehdessäni alan asiantuntijoiden jalanjäljissä ja kerrytin uusia taitoja sekä teoriassa että käytännössä. Löysin oman tyylini tehdä musiikkia, ja koin useita onnistumisia harhautuessani uusille innovatiivisille reiteille musiikin tekemisen maailmassa. Jos nyt lähtisin tekemään tätä projektia alusta alkaen, toimisın monessa kohtaa toisin. On kuitenkin selvää, että produktio oli kaiken kaikkiaan positiivinen ja hedelmällinen kokemus.

Kokemuksesta viisastuneena kehottaisin kuitenkin jokaista, jolla on mahdollisuus akustointiin panostamaan siihen. Luotettava tila nopeuttaa ja helpottaa äänitystä sekä miksausta, ja tekee tuotantoprosessista kaikin puolin miellyttävämmän kokemuksen. Vuokrattavalla ammattistudiolla akustiikka on yleensä kunnossa, mutta palvelusta maksettava hintakin sen mukainen.

Koen onnistuneeni tavoitteessani artistituottajana saamalla viimeisimmän julkaisuni, opinnäytetyössä esitellyn Techno Gangsta -singlen kohdeyleisöni suosikkikanavalle YleX-radiokanavalle soittoon. Yhteenvetona voin siis todeta, että kotona on mahdollista tuottaa ja miksata radiosoiton kriteerit täyttävää elektronista popmusiikkia ilman järkyttävän kallista kalustoa ja akustoitua tilaa.

## LÄHTEET

Antares. 2004. Auto-Tune, 4 Owners Manual. USA, California: Antares Audio Technologies.

Antares. 2016. Choir Evo. Www-sivu. Luettu 02.12.2016.

[http://www.antarestech.com/products/detail.php?product=CHOIR\\_Evo\\_9#details](http://www.antarestech.com/products/detail.php?product=CHOIR_Evo_9#details)

Antares. 2016. Harmony Engine Evo. Www-sivu. Luettu 02.12.2016.

[http://www.antarestech.com/products/detail.php?product=Harmony\\_Engine\\_Evo\\_4#details](http://www.antarestech.com/products/detail.php?product=Harmony_Engine_Evo_4#details)

Antares. 2016. Throat Evo. Www-sivu. Luettu 02.12.2016.

[http://www.antarestech.com/products/detail.php?product=THROAT\\_Evo\\_14#details](http://www.antarestech.com/products/detail.php?product=THROAT_Evo_14#details)

Arturia. 2016. Virtual Studio Technology (VST). Www-sivu. Luettu 4.11.2016.

<https://www.arturia.com/glossary/virtual-studio-technology-vst>

Attack Magazine. 2013. Layering Kick Drum Samples. Www-sivu. Luettu 06.12.2016.

<https://www.attackmagazine.com/technique/tutorials/layering-kick-drum-samples/2/>

BBC Webwise. 2012 About Plug-ins. Www-sivu. Luettu 03.11.2016.

<http://www.bbc.co.uk/webwise/guides/about-plugins>

Beck, D. The Musician's Guide to Recording Vocals. United States. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Careers in Music. 2016. Music Producer. Www-sivu. Luettu 15.12.2016.

<https://www.careersinmusic.com/music-producer/>

Celemony. 2012. What is melodyne. Www-sivu. Luettu 18.11.2016.

<http://www.celemony.com/en/melodyne/what-is-melodyne>

Circuits Today. 2014. Voltage Controller Oscillator. Www-sivu. Luettu 31.10.2016.

<http://www.circuitstoday.com/voltage-controlled-oscillator>



Davis, S. 1992. The Songwriters Idea Book. USA, Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books.

Downbeat. 1979. Eno, B. The Studio as Compositional Tool. Www-sivu. Luettu 11.12.2016.

[http://music.hyperreal.org/artists/brian\\_eno/interviews/downbeat79.htm](http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/interviews/downbeat79.htm)

Ean Golden. 2015. DJ TechTools: Building Your Own Soft Mastering Chain. Www-sivu. Luettu 11.12.2016.

<http://djtechtools.com/2015/01/18/building-your-own-soft-mastering-chain/>

Easy Ear Training. 2015. The Music Arranging Secret: Put your instruments down! Www-sivu. Luettu 20.11.2016.

<http://www.easyeartraining.com/learn/the-music-arranging-secret-put-your-instrument-down/>

Eisenberg, E. 1987. The Recording Angel: Explorations in Phonography. New York, USA: McGraw-Hill.

Gronow, P. & Saunio I. 1998. An International History of the Recording Industry. London and New York: Cassell.

Harrison, L. 2014. Socialnomics: How has the Internet and Social Media Changed the Music Industry? Www-sivu. Luettu 15.12.2016.

<http://socialnomics.net/2014/07/23/how-has-the-internet-and-social-media-changed-the-music-industry/>

Holmes, N. & Core, K. 2013. BBC News: Pitch Perfection? The 'flawless' vocal and the rise of Auto-Tune. Www-sivu. Luettu 20.11.2016.

<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22514705>

Home Studio Corner. 2016. Do You Always Use Compression? Www-sivu. Luettu 07.12.2016.

<http://www.homestudiocorner.com/do-you-always-use-compression/>

Hulkkonen, J. Musiikkituottaja ja artisti. 2016. Haastattelu 14.5.2016. Haastattelija Myllyviita, K. Helsinki, Litteroitu.

Katz B. 2002. Mastering Audio – The Art and The Science: Burlington, USA: Elsevier Ltd.

Laaksonen, J. 2006. Äänityön kivijalka. Helsinki: Idemco Oy.

Michael, D. 2013. Shattered Chain Records. Recording Studio: Personal Vs. Home.

Www-sivu. Luettu 24.11.2016.

<http://shatteredchainrecords.com/recordingstudiohomevspro/>

Moorefield, V. 2005. The Producer As Composer: Shaping the Sounds of Popular Music. United States, Massachusetts: Massachusetts Institute Of Technology.

Music Software Training. 2013. Finding The Right Sounds For Your Music. Www-sivu. Luettu 05.11.2016.

<http://www.musicsoftwaretraining.com/blog/finding-sounds-music/>

Music Producers Guild. 2014. What is a record producer? Www-sivu. Luettu 17.11.2016.

<https://www.mpg.org.uk/about-mpg/what-is-a-record-producer/>

Music Radar. 2008. 24 Lyric Writing Tips. Www-sivu. Luettu 18.10.2016.

<http://www.musicradar.com/tuition/guitars/24-lyric-writing-tips-131050>

MusicTutsPlus. 2011. Quick Tip: How to make a gate synth in Ableton Live. Www-sivu. Luettu 19.11.2016.

<https://music.tutsplus.com/tutorials/quick-tip-how-to-make-a-gate-synth-in-ableton-live--audio-11707>

Novak, M. 2014. Gizmodo. This Nine Inch Nails Video Was Shot At The Scene of An Infamous Murder. Www-sivu. Luettu 19.10.2016.

<http://gizmodo.com/this-nine-inch-nails-video-was-shot-at-the-scene-of-an-1646334249>

Owsinski, B. 2006. The Mixing Engineer's Handbook. USA. Boston: Thomson Learning Inc.

Owsinski, B. 2014. Pro Sound Web. In The Studio: 10 Steps For Mixing With Mastering In Mind. Www-sivu. Luettu 15.12.2016.

[http://www.prosoundweb.com/article/in\\_the\\_studio\\_10\\_steps\\_for\\_mixing\\_with\\_mastering\\_in\\_mind/](http://www.prosoundweb.com/article/in_the_studio_10_steps_for_mixing_with_mastering_in_mind/)

ReFX. NeXus Manual. Www-sivu. Luettu. 29.10.2016.

<https://refx.com/nexus/manual/reference>

Rona, J. 1987. The MIDI Companion. USA, Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Russ, M. 2004. Sound Synthesis and Sampling, Burlington, USA: Elsevier Ltd.

Sager, M. 2007. Esquire: What I've Learned: Rick Rubin. Www-sivu. Luettu 05.11.2016.

<http://www.esquire.com/entertainment/interviews/a2294/esq0107rickrubin/>

Salo H. 2006. Kahlekuningaslaji, laululyriikan käsikirja, Helsinki: Like Kustannus Oy.

Senior, M. 2011. Mixing secrets for the small studio, UK, Oxford: FocalPress.

Shepherd, I. 2011. Production Advice. Should You Use A Buss Compressor On Your Mix? Www-sivu. Luettu 15.12.2016.

<http://productionadvice.co.uk/buss-compressor/>

Snoman R. 2014. Dance Music Manual: Tools, Toys and Techniques. UK, Abingdon: Focal Press.

Sound On Sound. 1996. Sampling Basics. Www-sivu. Luettu 21.10.2016.

[https://web.archive.org/web/20150607060736/http://www.soundonsound.com/sos/1996\\_articles/jan96/samplebasics1.html](https://web.archive.org/web/20150607060736/http://www.soundonsound.com/sos/1996_articles/jan96/samplebasics1.html)

Sound On Sound. 2000. Improving Your Stereo Mixing – Tips & Tricks. Www-sivu. Luettu 06.12.2016.

<https://web.archive.org/web/20160514111542/http://www.soundonsound.com/sos/oct00/articles/stereomix.htm>

Sound On Sound. 2004. Can I use EQ to fix my nasal-sounding vocals?

Www-sivu. Luettu 3.11.2016.

<http://www.soundonsound.com/sound-advice/q-can-use-eq-fix-my-nasal-sounding-vocals>

Sound On Sound. 2009. Techniques for vocal De-Essing.

Www-sivu. Luettu 16.11.2016.

<http://www.soundonsound.com/techniques/techniques-vocal-de-essing>

Splice. 2015. 7 Tips for Creating and Managing Your Music Production Library. Www-sivu. Luettu 06.12.2016.

<https://splice.com/blog/7-tips-for-creating-and-managing-your-music-production-library/>

Splice. 2016. Music Arrangement Basics: Timbre. Www-sivu. Luettu 21.11.2016.

<https://splice.com/blog/music-arrangement-basics-timbre/>

Stolet, Jeffrey (2009). Low-frequency Oscillators. Electronic Music Interactive, 2nd edition. University of Oregon. Www-sivu. Luettu 20.11.2016.

<http://pages.uoregon.edu/emi/31.php>

Suntola, S. 2000. Luova Studiotyö, Helsinki: Idemco Oy.

Sweetwater. 1997. Attack. Www-sivu. Luettu 8.9.2016.

<http://www.sweetwater.com/insync/attack/>

Terry, D. 2010. Alfred's Teach Yourself Mixing. USA: Alfred Music Publishing Co.

The Recording Revolution. 2014. Which Comes First, Lyrics Or Music? Www-sivu. Luettu 08.11.2016.

<http://therecordingrevolution.com/which-comes-first-lyrics-or-music/>

The Bandzoogle Blog. 2015. Your Home Recording Studio: How to set effective goals for sessions. Www-sivu. Luettu 23.11.2016.

<https://bandzoogle.com/blog/your-home-recording-studio-how-to-set-effective-goals-for-sessions>

Vice. 2015. The Little-Known Recording Trick That Makes Singers Sound Perfect. Www-sivu. Luettu 31.10.2016.

<http://motherboard.vice.com/read/the-little-known-recording-trick-that-makes-singers-sound-perfect/>

## LIITTEET

### Liite 1. Haastattelun litteraatio – Jori Hulkkonen

1(17)

Haastateltava: Musiikintuottaja, artisti ja disc jockey Jori Hulkkonen  
 Haastattelija: Krista Myllyviita  
 Paikka: Säästöpankinranta 6, Helsinki  
 Päivämäärä: 14.05.2016

KM: Millaiset studiotilat sulla on nyt ja on ollut ennen?

JH: Nykyään erikseen oma tila, mun eka työtila. Oon aloittanut musiikin tekemisen vuonna -88, mä oon ollu sillo 15-vuotias. Mun studio on ollu kotona, mä tavallaan opin siihen kotistudioajatteluun, et se on itelle ollu se luontainen juttu. Mut sit tossa 2008 mulle avautu sellanen tilanne että mä sain mahdollisuuden mennä sellaseen ihan käsitämättömän hyvään tilaan joka oli toiminu studiona myös aikasemmin, joka oli hintalaa-tusuhteeltaan todella hyvä tarjous ja lähellä myös mun himaa ja mä ajattelin että mulla oli siihen mennessä ollu aina, eli siinä vaiheessa jo 20-vuotta, että mä olin aina tehny musiikkia kotona. Että se vois olla mielenkiintonen tehdä sit niinkö pelkästään ja ainoastaan sen musiikin tekemisen ehdoilla. Rakentaa se tila ja tota nii, joo nyt mulla on ollu sit niinkö lähemmäks 10 vuotta sitte erillinen studio missä mulla on koko mun vinyyli-kokoelma, levykokoelma joka on sellanen 15-16 tuhatta levyä ja sit koko mun laiteko-koelma ja kaikki synat, niitäki mä oon keräilly kumminki sit sen mun koko uran sen 25 vuotta, et paljo vanhaa laitteistoa sit se on äänieristetty ja akustoitu tila jossa voi sit tehdä yötä myöten häiritsemättä ketään niin lujalla ku haluaa. Siinä on omat puolensa.

KM: Kuulostaa hyvältä! Toi on itelle oma unelma että sais joskus myös itselleen tuol-laisen erillisen tilan. Omat kamat, ne on nyt siel makuuhuoneessa eikä pysty hirveesti akustoimaan sitä tilaa.

JH: Mut nii se on tota nii sellanen on edelleen niitä hetkiä joina mä kaipaen sitä että se studio ois kotona, se on tosi erilainen tapa työskennellä että ku sulla on joku erilainen työtila versus se ku se on sulla kotona ja sit musiikki ei oo mulle pelkästään harrastus vaan mä oon tehny tätä päätoimisesti nyt sen 20 vuotta, ni siinä automaattisesti se ku tuli se erillinen työtila ni se alko tuntumaan enemmän työltä, vaikka se oli yhtä vakavaa sitä ennenkin mutta se että menee jonnekin ja tekee sitä juttua ja sit lähtee sieltä ja menee kotiin ja kotona niit laitteita ei oo et jos sä yöllä heräät kahen kolmen aikaan tai oot baarissa ja meet kotiin ni sä et alakaan tekee musaa jos sulla on joku idea koska se studio on muualla.

Ni ne on asioita joita mä jossain määrin kaipaen. Koska kun se studio oli kotona tai asu siinä tilassa missä oli se studio se oli ennemminkin niin päin että mulla ei ollu studio kotona vaan mä asuin studiossa et mun koti oli käytännössä vaan sitä musantekemistä varten. Mutta tavallaan se musantekemisen prosessi ja miten sitä aikaa käytti ja miten se luovuus toimi siinä tilassa se on ihan erilainen ku on se erillinen tila minne sä aina meet koska se vaatii sen sinne menemisen vaikka se on hyvin lähellä se viiden minuutin kävely matka kotoo mut silti.

(jatkuu)

KM: Joo mä oon itseasias tota kans ajatellu.

Se on sellanen tradeup et se pitää miettii ja selvii vast kokeilemalla et kumpi toimii.

KM: Joo

JH: Et tuotani. Molemmis on puolensa mut tuotanii.

KM: Onko sulla jotain läppäriä et voit tehdä himassa jos joku idea tulee, vai suoraan kaikki on siellä?

JH: Kotona on piano.

KM: Nii just. Voi jammailla vähän sentään.

JH: Voi jotain ideoita tehdä ja kyl mä sit niinku puhelimella just äänitän ja jos tulee joku juttu ni soittaa jotain äänittää ottaa ideoita ylös mut tuotani, joo mä oon halunnu pitää sen myös et mä en kotiin ala rakentaa toista studiota koska siinä ei olis niinku mitään järkeä.

KM: Kohta ois kaks studiota nii –nauraa-  
Tuo on varmaan kiva että saa, ku sä oot kuitenkin ammattilainen joka tekee työkseen ja elättää itsensä sillä et saa jotain kuitenkin vapaa-aikaa tai sillee vähä otettua

Joo siis ilman muuta se, että on se paikka mihin mennä jossa on sit niinkö aa ettei aina oo niiden laitteiden ympäröimänä ja niiden levyjen ympäröimänä tuota ni voi olla voi olla muuallaki ja voi kutsuu ystäviä kylään ilman että tarvii aina varottaa et älä sit koske näihin älä laita juomaa tuohon.

KM: Totta, hei mä tsekkaan et tää toimii, vähän neuroottinen tän kaa.  
Okei, mulla on sellanen fiilis susta että sä oot aikalailta rautamiehiä. Mut kuitenkin mä oon nähny että sulla oli joku livesetuppikin, muistaks mä väärin että oli joku ipadi tsydeemi?

JH: Aa siis totani, livekeikoilla mä oon käyttäny kaik mä oon kokeillu kaikennäköstä joskus 2000-luvun alussa mä kokeilin myös ihan läppärimeininkiä livenä, mut siitä mä en tykänny yhtään mä en pidä tietokoneista lavalla. Mun mielestä niinku näyttö, se on niinku muuri yleisön ja esiintyjän välillä et se se sen mä oon koettanu  
Ipadei mä oon käyttäny sillee et ne on niinku stand alone synia, et ne ei oo mitään niinkö, et sul on niinku softasyna siinä ja sit tota sä sekvensoit sitä jollain muulla , mut käytännössä ne on ollu niinku sämplereitä ipadit justinsa livejutuissa. Siel on ollu jotain soundei, mitä on sit soittanu. Mut tuotanii, joo, siis sillo ku mä oon alkanu tekee musaa 80-luvulla, nii sillohan ei ollu mitään muutakaan mahdollisuutta ku tehdä raudalla joten

(jatkuu)

3(17)

se et on erillisiä laitteita jotka tekee jotain tiettyä virkaa et on se rumpukone jolla tehdään biitit ja sit on ne joku tietty syna joka toimii paremmin bassoihin ja sit joku toinen syna jolla tehdään sointuja ja sit on liidi.

Tavallaan se että ne on laitteita joilla on omat roolit, se on mun mielestä tavallaan ollu aika hauska ajatus että vaikka mua on aina viehättänyt nimenomaan se musiikintekeminen yksin ja omilla ehdoilla mutta tavallaan sitte antaa niille laitteille jotain roolei jotka on niinkö bändissä et toi tekee tota tuo tekee tuota ja ja tota nii se ajatus on sit niinku pysyny mukana vaikka tietty nykypäivänä ää tietokoneet on isossa roolissa myös studiossa et tota nii kaikki nii sekvensointi pääasiassa ku sit myös tietenki äänittäminen ja nykymaailmassa miksaan koneen sisällä, mut pääasiassa ne ään

et niinkö tulee hardiksesta edelleen, että mä pidän siitä et on fyysisiä laitteita joita näpräämällä saa asioita ja sit pystyy tekee sen rakentaa sen signaalitien konkreettisesti laitteesta efektilaitteeseen, mikseriin ja sit lopulta se menee sinne tietokoneelle ja sit siellä tavallaan tekee sen lopullisen twiikkauksen mutta joo, mä luulen et kyseessä on aikalaila sellanen balanssin löytäminen sen hardiksen ja sen softan käyttämisen välillä. Se että sulla on kaikki se hardiksesta tuleva mikä on hyvin tärkeää se se fiilis siitä että sä käytät konkreettisia laitteita ja soitat asioita mut myös se että ne on uniikkeja laitteita ja se miten sä rakennat sen signaalitien ja soitat ne, ne on kaikki hyvin uniikkeja ku mitä kenellä tahansa muulla on koska ne laitteet on omanlaisia jotain 30 40 vuotta vanhoi laitteita ne kaikki kuulostaa vähän erilaiselta ku vastaavat muiden laitteet. Et siitä tulee se oma juttunsa, mutta vastaavasti se että sulla on siellä tietokoneella ne raidat ja sulla on niinku total recall että sä pystyt miksaamaan ja palaamaan juttuihin. Että silloin kun on alottanu sen musan tekemisen ni se metodi oli se että sä teet biisin mut sun pitää tehdä se yks biisi valmiiks ennenku sä voit ees aloittaa seuraavaa biisiä koska laitteissa ei ollu välttämät muistia ja muuta että et sun piti niinku tehdä biisi kerrallaan ennenku sä voit siirtyä eteenpäin tekee seuraavaa biisii. Mikä tietenki sit opetti semmoseen hyvään, ripeään työtempoon et ne biisit oikeasti oppi tekemään valmiiks.

KM: Toi on tärkeitä.

JH: Joo ja toi on tosiaan tullu niiltä ajoilta että biisi oli pakko tehdä valmiiks ku et sä muuten päässy tekee seuraavaa biisiä. Ni se juontaa juurensa sieltä ja selittää osaksi sen että mä oon tehny aika paljon musaa koska mä oon hyvä tekemään juttuja valmiiks. Mä osaan päättää milloin joku on, joku vaan on tarpeeks hyvä, joku asia riittää, et se ei tästä parane ruuvaamalla. Siitä ei tuu mitenkään merkittävästi parempi tekisin mä tälle mitä tahansa.

KM: Tosta mä halusin kans kysyä, mulla on ittellä se että mä yritän opetella sitä pois mutta ihan helvetinmoinen hinkkaaja oon, ni halusin kysyä siitä että ku sä tuotat itseäs ni sulla ei oo tullu sitä ongelmaa että asia ei niinku edisty?

Sun pitää jossain vaiheessa osata vaihtaa roolia siitä musan tekijästä siihen tuottajaan, tai miksaajaan plus vielä sit pois siitä roolista ihan vaan siihen musan kuunteliijaan. Et sä kuuntelet sitä omaa musaa niinku ulkopuolisen korvin. Onks tää hyvä? Onks tää tarpeeks hyvä? Mikä se hyöty on siitä jos mä käytän siihen vielä viikon. Merkkaako ne muutokset ja niin sanotut parannukset kellekään yhtään mitään? Parantaako ne tätä biisiä millään tasolla oikeasti? Ja se vastaus on yleensä että ei.

(jatkuu)



4(17)

Et ne on yleensä omassa päässä olevia juttuja ja se, mä oon nyt yhtä artistia täs tuottanu viimesen puolen vuoden ajan ja me on tehty pelkästään ja ainoastaan kahta biisiä. Ja tää kyseinen artisti ei osaa päästää niistä irti.

Mun mielestä ne biisit on ollu valmiita melkein jo heti sen ekan session jälkeen puoli vuotta sitten. Ja nyt me oltiin taas tällä viikolla studiossa hiomassa mun mielestä täysin turhanpäiväisiä asioita. Mä oon sanonu sen sille artistille viimeaikoina aika suoraan että tässä ei oo mitään järkeä, että tää alkaa tuntua enemmän siltä että sä pelkää päästää irti että sä pelkää sanoa että tää on valmis. Sä haluat pitää jostain syystä kiinni siitä mahdollisuudesta että jos joku ei pidä tästä niin voit sanoa että nii mutta ku tästä puuttuu vielä se yks pieni juttu. Et se vaatii jotain, jonkin asteista rehellisyyttä itelle, ja myös uskallusta et et niinkö se mitä täs, se ensimmäinen asia joka siin biisissä ulkopuoliselle kuulijalle ku se ekan kerran kuulee sen, se on se ainut millä on merkitystä, ei se mitä sä kuulet siinä puolen vuoden hinkkaamisen jälkeen. Et sä kuulet jonkun pienen, jonkun saundin reverbi on sun mielestä liian pitkä. Ei sillä oo niinku mitään merkitystä kellekään muulle ku sulle. Ja sun pitää tajuta se että se ei paranna sitä biisiä. Se muuttaa sitä pelkästään ja ainoastaan sun näkemyksen siitä mut niinkö, joo. Se on mun mielestä asia mikä on sit niinkö pitää oppia mut se on niinkö jossain määrin myös luonteenpiirre et mua, mua ei oo ikinä haitannut semmonen tietty rosoisuus.

Mä oon aina, ehkä osittain johtuu siitä että se musa mitä mä oon niinkö digannu sillo 80-luvulla ja sillo ku on alkanu tekee musaa ni siinä on aina ollu sellanen DIY lo-fi aspekti, ja mulle paljon tärkeämpää musiikissa on se, ne ideat ja se fiilis kuin se toteutus, toteutus on vasta niinku kolmantena siinä listalla ja sit jos oot niinku tarpeeks taitava ja hyvä ni siitä toteutuksesta saa tosi nopeasti tarpeeks hyvän. Sitä voi tietenkin viilata ja tehdä loputtomiin, parantaa mut hyvin usein siinä käy niin että silloin sä hiot siitä pois vaan asioita jotka teki siitä alun perin originaalin siitä originaalista ideasta mikä sulla oli. Että se kahdessa tunnissa tehty biisi on todennäköisesti paljon mielenkiintoisempi kuin se puolessa vuodessa tehty biisi.

KM: Joo toi on asia jonka kanssa on tullu ite, mä oon ite just paljon miettinyt tota samaa, koska mä jotenki. Se on eri juttu sillo ku kuuntelee muiden musaa. Ku se on omasta musasta kiinni ni mä jotenki nään, tai tuntuu jotenki että se vähentäis sen arvoa jos se on tehty nopeasti. Tai jotenki, toi on niinku typerää mä tiedän.

JH: Joo on, se on melkein päinvastoin. Jos sulla on on joku ajatus, sul on idea, sit sul on draivi tehdä se, toteuttaa se saman tien ja sä sillä hetkellä todennäköisesti tallennat jotain siitä fiiliksestä ja siitä ajasta, se on paljon rehellisempi ja aidompi ajankuva jos sä teet sen niinkö päivässä sen biisin koska se on just se fiilis mikä sulla sillo oli, se jos sä jälkeinpäin alat sitä sitte muuttaa se on vähän niinku sä kirjoittaisit historiaa uusiks. Ja se vähän niinku sit rikkoo sitä.

Mut tietenki, nääh riippuu tietysti myös millasesta musiikista, et sit jos puhutaan tällasesta isoista tuotannoista missä on niinkö isompi bändi ja jotka on sit teknisesti vaativampia juttuja ja jotka vaatii akustisia instrumentteja, äänityksii, studioaikaa ni se tietenki ottaa enempi aikaa, mut jos puhutaan nyt elektronisesta musiikista tai niinkö sellasesta DIY musasta mitä sä teet yksin alusta loppuun ite, ni mun mielestä sitä on kauheen vaikee perustella et niinku minkä takia biisin valmiiks tekeminen kestää enemmän ku

(jatkuu)

5(17)

jonkun kaks kolme päivää. Silloin yleensä jos ei parissa kolmessa päivässä valmistu, sillo se yleensä tarkoittaa sitä että biisi ei välttämättä oo niin hyvä että sitä kannattaa tehdä loppuun.

KM: Sä et varmaan tarkoita koko produktiota, vaan sävellystyötä? Vai miksaaks sen kolmes, teeksä muutamias päiväs valmiiks biisin.

JH: No parhaimmillaan mä teen useamman biisin päivässä, alusta loppuun.

KM: No sä oot kyllä nopee!

JH: Mulla on toi mun työtahti aika nopee, mut se osittain tulee myös siitä et pitää tuntee ne omat metodit miten työskentelee ja myöskin ne laitteet millä sä työskentelet. Tavallaan että sä et jää kiinni mihinkään teknisiin juttuihin. Sä et jää miettimään tai ratkaisemaan ongelmii silloin ku sä oot studiossa. Kaiken pitää toimii. Se on tärkeetä et studiossa kaikki toimii. Kaikki on streamlainattua.

Sä osaat käyttää kaikkea mitä on studiossa. Mä oon käyttäny samaa softaa 27 vuotta. Eli toi cubase tuli alun perin 80-luvun lopulla ja mä oon cubasee käyttäny siitä lähtien. Ja totta kai se softa on kehittyny ja muuttunu tosi paljon. Mut tavallaan se ku se on niin verissä se miten se toimii, kaikki näppäinkomennot. Mun ei tarvi miettiä sekuntiakaan mitä mä teen. Jos mä jotain haluan tehdä niin se tapahtuu samantein. Ja se et on niinku työkalut jotka toimii ja sä osaat käyttää niitä se on must tosi tärkeetä koska silloin sä pystyt työskentelemään nopeeta. Joo, kyl siis niinkö alkuperäisestä ideasta, siitä ku sä meet studioon ja sulla on joku ajatus, sä alat tekee biisii esimerkiksi jotain sin cos tania joka on kumminki sit niinku poppii, jossa on vokaalit ja johon kirjoitetaan sanotuksia ja muuta, ni ollaan me parhaimmillaan tehty kolme valmista biisiä yhden päivän aikana.

KM: Toi on nopee! Mä oisin voinu kysyä sulta niistä eri rooleista, sä jo itse sanoitkin niistä. Että onko se luontevaa sulle tuottaa itseään? Se varmaan käy luontevasti että sä asettaudut niihin eri rooleihin, sun ei tarvi paljon miettiä?

JH: Joo, se ei oo missään määrin mikään tietonen prosessi enää, että on se biisin kirjoittaja, silloin mä yleensä oon sen pianon ääressä tai sit jos mä oon studiolla, ni soitan jotain koskettimia ja soitan jotain ideoita ylös. Teen niinkö, ensinnäkin demon pitää olla aina huono. Demon pitää olla niin huono kuin mahdollista. Koska jos sä teet demon, jos sä näet vähänkään vaivaa siihen että demo kuulostaa hyvältä, sä rakastut siihen demoon ja sä et ikinä halua tavallaan tehdä siitä sit niinku hyvää, vaan se helposti jää sellaseen niinkö limboon. Eli demon pitää aina olla tosi rupunen ja huono, et siin on se perusidea, se perusajatus ja sit sen pitää olla niin riisuttu että kun sä kuulet sen ni sä tajuat mikä se ydin on vielä niinkö vuoden päästä. Että jos mulla on puhelimesta joku jonka mä oon vuosi sitten äänittäny pianolla niin mun pitää heti tajuta mistä siinä oli kyse ja saada takas se sama ajatus mikä mulla silloin oli, tai se visio et minkälainen biisi tästä tulee. Et demosta pitää niinku saada se visio tallennettua ilman että sä edes yrität toteuttaa sitä.

Et se on niinkö se yks rooli, ku tekee biisejä et sulla on niitä ideoita ja sit sä koitat tiivistää sen sit se seuraava rooli on se et sit sä oot se tuottaja. Et sä kuulet sen demon, kuulet siinä sen vision et näin tää tehdään ja se on niinku se työlän vaihe.

(jatkuu)

6(17)

Et silloin sä sovitat sen, teet sen biisirakenteen, haet ne soundit, teet niinku käytännössä sen mitä siitä tulee. Sit lopullinen vaihe on se miksaus, et silloin siinä pitää olla se päivän tauko et sä et kuule sitä biisiä, et sä kuulet sen biisin tuoreilla korvilla. Sit niinkö siihen miksaamiseen tulee käytettyä aika paljon aikaa, et saat niinku tavallaan valmiin. Et vaikka samana päivänä ois tehny jonkun biisin ja miksannu ni kyl mä yleensä jossain vaiheessa palaan siihen ja tarkistan vielä onks korvat ollu liian väsyny tai muuta, et sen jälkeen mä pidän yleensä semmosen viikon tauon et mä en kuuntele koko biisiä ollenkaan ja sit palaan siihen ja katon et olinks mä oikeassa vai en. Ja onneks nykyään sit on mahdollista palata ja tehdä jotain pieniä korjauksia. Sit saattaa tulla joku, vielä joku idea lisätä joku harmonia tai joku soundi tai tehdä kertsistä vielä yks kierto lisää ja lisätä sinne joku juttu. Iha tollasii niinku tavallaan kosmeettisia juttuja. Et mä en ikinä ala muuttaa sitä biisiä radikaalisti. Yleensä vaan niinku pieniä detaljeja jotka tavallaan värittää sitä biisiä, sellasii jotka tuo siihen sellasen omansa. Et tavallaan noi on ne roolit mitkä käy läpi.

KM: Mites tota, öö halusin siitä sanoa oon samaa mieltä ton kanssa et demon pitää olla tosi rupunen, mulle on käynyt niin että demolaulu on niin hyvä että on vaikea toistaa sitä fiilistä.

JH: Se on iso ongelma, varsinki sillo jos on niin että demoissa ei yleensä ole ne lyriikat vielä valmiita, mut sit tavallaan se ite tulkinta, se miten sä laulat ja miten sä koet sen biisin silloin niinku ihan ekoilla kerroilla se on se vahvin ja aidoin, ja sen jälkeen se alkaa mennä sellaseks toistamiseksi ja maneerit tulee sieltä paremmin esiin. Se rikkoo sitä originaalia fiilistä. Se on ihan totta että myös sen takii just vaik sin cos tanin kanssa me ei äänitetä minkään näköisiä vokaaleja ennen kuin lopulliset lyriikat on täysin valmiina, koska yleensä se eka otto on melkein aina se paras. Et siinä on aidoimmillaan se fiilis. Et jos on se melodialaini, ni se voi olla et se vaan hyräillään sinne ihan vaan muistiin ja kirjoitetaan sanat muistiin. Mut sit ku tulee se tilanne et äänitetään ekaa kertaa niin sillo se on yleensä se emotionaalinen panos siinä on silloin parhaimmillaan. Se on silloin jotenkin aidoimmillaan.

KM: Hyvä idea toi. Kun te teette vaikka sin cos tanin kanssa, tai jos sä tuotat jotain sellaista projektia jossa sä itse laulat, niin onko sulle ongelmallista tuottaa omaa laulua?

JH: Se oli aika pitkään, mut sit tuota nii, emmä tiedä, se oli ehkä sellanen asia joka piti opetella vaan niinku hyväksymään, se oman laulutaidon ja oman äänen rajallisuus ja tavallaan käyttää hyväksi niitä asioita mitkä ehkä osaa paremmin ku jotain muita, et on niinku ne tietyt jutut mitkä osaa omalla äänellään ja omalla äänenkäytöllään tehdä riittävän hyvin et se kannattaa käyttää. Silloin kun mä kirjoitan biisei itelleen niin et mä ite laulan ne, mä kirjoitan ne hyvin eri tavalla kuin silloin jos me tehdään esimerkiksi sin cos tania koska juhon ääniala ja juho on hemmetin taitava laulaja, ni et mä voin periaatteessa tehdä mitä tahansa ja juho pystyy laulamaan ne. Et se on hyvin eri tapa kirjoittaa biisejä, et sillo ku mä kirjoitan biisejä mitkä mä tiedän et mä laulan niihin mun omat vokaalit, se oman äänen rajallisuus pakottaa tekemään aika mielenkiintoisia valintoja sit niinku sen musiikin, tai niinkö aina musiikissa, mitä enemmän sulla on niinku rajoituksia sitä enemmän sun täytyy käyttää mielikuvitusta ja se on välillä aika palkitsevaakin.

(jatkuu)

7(17)

KM: Ymmärrän täysin. Sä et oo lähtenyt tähän, vai onko sulla biisejä että tää on nyt Jori Hulkkosen biisi ja siinä joku toinen laulaa niinku tarkoituksellisesti. Onko sulla paljon sellaisia kappaleita? Kun nykyään on niin trendikästä se, että on joku dj-tuottaja ja sit on joku laulaja.

JH: Siis mulla oli nimenomaan aikaisemmilla levyillä, mulla oli vierasvokalisteja aika paljon.

KM: Mä muistelinkin että sulla oli näin.

JH: Mä käytin koska mä olin silloin vielä vähän epävarma mun omien vokaalien kanssa, että mä tein biisejä ja mä äänitin niihin demovokaalit, mut sit mä otin jonkun muun laulamaan ne uusiks, koska mä olin vähän niinku epävarma.

Mut kyl mä myös käytin, oli myös sellasia tyyppejä joiden kanssa kollaboroitiin, että mulla oli joku ajatus mut sit niinku yhdessä tehtiin, kirjoitettiin ne vokaalit ja muuta. Ihan jostain niinku 2000-vuonna mä taisin tehdä ekoi juttuja missä mulla oli niinku vierasvokalistei.

KM: Joo niin mä muistelin. Mites sä oot tota niin, mitä sä oot mieltä siitä, joskushan se vaan toimii paremmin että on joku fiittaaja-laulaja, ettei tuottaja oo ite laulamassa.

JH: Se riippuu biisistä.

KM: Niin se riippuu.

Okei, eli joo. Tota tiedäksä heti kun sä sävellät kappaletta että tää on jollekin toiselle, et joku toinen laulaa tän.

JH: Joo siis nimenomaan siinä vaiheessa kun mä teen biisiä. Siinä vaiheessa on jo se päätös, että onko tää sellanen minkä mä ite laulan vai teenks mä tätä jonkun muun laulettavaksi. Koska oikeasti se mun hyvin rajallinen oma ääni vaatii sen päätöksen tekemisen. Mä voin tehdä kyl demon, mistä se oikea vokalisti kyl tajuaa mitä mä yritän siinä tehdä, mut niinkö se ei oo sellasta mitä mä voisin kuvitella ite julkaisevani sitten kuitenkaan.

KM: Joo. Sä miksaat itse?

JH: Joo.

KM: Ooksä ikinä kokeillu, ku eri miksaajilla on eri soundit ni ooksä halunnut ikinä kokeilla eri miksaajaa?

JH: Mä oon pari kertaa antanut jotain omia biisejä miksattavaks muille ja sit on ollu jotain projekteja mis mä oon ollu tuottajana, niinku jotain Tigan levyjä, mis periaatteessa mä oon tuottanut ne mut ne on miksannu joku muu.

(jatkuu)

Ja mä oon joka kerta vihannut sitä lopputulosta.

KM: Joo. Tota mä oon miettinyt ite, koska itellä on kans usein niin tarkka visio siitä, että tää on tällanen sooloprojekti niin tän pitää soundaa sellaselta ku ite haluan. Ja sitte oon kuitenkin jollain tavalla kontrollifriikki niin haluan että se soundaa siltä kuin se soundaa ja ite osaa sen tehdä niin ei oo järkeä...

JH: Niin mä en ymmärrä että mikä se pointti on antaa omaa musaa jollekin muulle mik-sattavaksi jos sä, jos sulla on visio ja sä omasta mielestä osaat toteuttaa sen, Mun mielestä se koko pointti mikä mulla alun perin silloin 80-luvun puolessa välissä viehätti elektronisessa musiikissa oli nimenomaan se, että mun ei tarvi missään vaiheessa antaa sitä musiikkia kenellekään muulle tai ottaa siihen kenenkään muun inputtia että se on ihan siitä ensimmäisestä ideasta valmiiseen levyyn, se on pelkästään mun kontrollissa.

Ja en mä edelleenkaan näe mitään pointtia niinku antaa mun musaa muiden miksattavaksi, että päinvastoin, mä myöskin miksaan muiden biisejä koska mulla on myös sellainen oma soundi kehittynyt tässä vuosien aikana ja tosi paljon mua niinku pyydetään miksaamaan levyjä ja antamaan se lopullinen silaus. En puhu remixaamisesta vaan ihan siis miksaamisesta nimenomaan.

Ja se on mun mielestä hauskaa koska mulla on oma tapa lähestyä sitä, koska mä oon täysin itse oppinut. Että tota ni mulla ei oo mitään musiikillista koulutusta tai musiikin teknologiaan liittyvää koulutusta. Kaikki mitä mä teen on täysin itseopittua ja mulla on varmaan hyvin erilaisia lähestymistapoja kuin monella muulla, mikä mahdollistaa sen että se mun soundi on pikkusen ehkä erilainen ja ehkä jää siitä syystä sit jollekin paremmin mieleen. Koska siinä on jotain juttuja mitä ei välttämättä sit muualla kuule.

KM: Se on mielenkiintoista! Kyllä. Ömm. Mitäs mä sit kysyisin. Mulla on sellainen kysymys täällä kuin ”Itsensä tuottamisen hyvät ja huonot puolet?” Sulla on jo hyviä puolia just, että saa tehdä koko paketin ite ja päättää miltä se soundaa ja..

JH: Ni tavallaan ne huonot puolet on automaattisesti tietenkin siinä, että siinä helposti elää sellasessa kuplassa. On hyvin helppo päätyä tekemään täyttä paskaa. Ja sit on hyvin helppo päätyä toistamaan itseään. Ja ne on asioita mistä pitää olla oikeasti tietoinen. Että, pitää oikeasti sen itsekritiikin toimia. Ja sun pitää oikeasti niinku ymmärtää mitä sä kuulet. Ottaa se päivän tauko biisistä, ja sen jälkeen olla rehellinen; onks tää oikeasti hyvä vai ei? Itsekritiikki on tosi tärkeä. Ja sit myös se, että sä tiedostat et sulla on tiettyjä maneereita. Sulla on tiettyjä juttuja. Aina kun sä meet koskettimien ääreen sä teet tiettyjä juttuja. On tiettyjä soundeja mistä sä pidät. Sä aina haet sen saman soundin. Vaikka sulla olis kymmenen eri synaa, sä aina säädät sen saman soundin niistä eri synista. Aina se sama, haet jonkun tietyn jutun. Jotain tiettyjä sointukulkuja mistä sä vaan pidät. Tiettyjä melodiakoukkuja joista sä pidät. On tiettyjä ääniä joista sä pidät. Ja totta kai niihin aina vaan palaa, koska ne on juttui mitkä suhun vetoaa. Mutta niistä pitää olla tietoinen, koska silloin sä pystyt välttämään sen että sä teet aina asiat samalla tavalla. Varsinkin jos tekee paljon musaa ja julkaisee paljon musaa. Siin on hyvin helppo ha-vahtua huomaamaan, että sä teet samaa levyä uudestaan ja uudestaan.

(jatkuu)

9(17)

Ja tää on niinkö sellanen asia, mä muistan kun mä parikyt vuotta sitten tein ekat levyt, mä ajattelin tietosesti että mä en halua missään vaiheessa havahtua siihen, että mä oon niinku tehny samaa juttua uudestaan ja uudestaan joten mä hyvin tietosesti aina kun mä teen, varsinkin albumeja, sinkut ja yksittäiset biisit niissä voi jopa kierrättää omia ideoita koska niissä on aina jotain uusia tasoja ja uusia ideoita. Mut varsinkin albumeilla mä haluan aina tehdä jotain sellaista mitä mä en oo edellisellä albumilla joko osannut, uskaltanut, tai ei oo vaan tullut mieleen. Aina pitää tehdä jotain uutta ja erilaista. Aina vedessä pitää mennä just niinku syvälle et jalat ei ihan yllä pohjaan, et siin on tietty epävarmuus et onks tää oikeasti hyvä juttu vai ei. Tulee sellanen tietty jännitys siitä. Koska jos vaan tekee asioita siinä omalla turvallisuusalueella, todennäköistä on että vaikka se itestä tuntuisi hyvältä niin ulkopuoliselle se kuulostaa vaan ihan helvetin tylsältä. Mutta, se on niinku se loputon ja tietoinen kamppailu. Et jos se on tietoinen, ni se vaan pitää niinkö kelata ja olla rehellinen itelleen. Kun sä kuulet studiossa sun oman biisin, vaikka se ois hyvä, ni kyllähän tää on jo tehty. Sit sun pitää keksii siihen biisiin vielä jotain joka muuttaa sen ja nostaa sen et siinä on joku freshi näkökulma.

KM: Hyviä pointteja! Soitatko sä paljon, niinku melkein valmiita biisejä vaik frendille tai harrastaksä jotain sellasia testikuunteluja?

JH: Ei. Mä en soita kellekään ikinä mitään. Ihmiset kuulee mun musaa vasta kun se julkaistaa. Jopa mun puoliso, hän kuulee mun levyn vasta kun tulee valmis levy. Et tässä, tein tällaisen. Mä en soita mun musaa kellekään.

KM: Toi kuulostaa tosi rohkeelta. Ja toisaalta tosi fiksulta, koska kaikki palaute mitä ihmiset antaa ni se voi vaikuttaa.

JH: Nimenomaan näin! Että vaikka tota, ehdottomasti joskus nuorempana kaikki mahdollinen palaute mitä sai omasta musiikista ni sen tietenkin otti paljon vakavammin ja luin levyjen arvostelut ja sit niitä mielti et mitäköhän se oikein tarkoitti. Miksei se ny tykännyt osta, ja miks se tykkäs tosta? Sitä kelas ihan liikaa. Sit niinkö vuosien myötä on oppinu vaan olemaan välittämättä. Ensinnäkään mä en lue mun levyjen arvosteluja. Mua ei kiinnosta, mua ei vaan kiinnosta mitä muut sit ajattelee, en mä tee sitä niille. Ja nii, sit ku mä oon tehnyt sen levyn ni sit mä annan sen muutamalle frendille. Mulla on muutama frendi joista mä tiedän että niillä on ihan hyvä musamaku. Joko ne diggaa tai ne ei diggaa. Jos ne diggaa ni mulle tulee hyvä mieli. Jos ne ei diggaa ni ehkä ne diggaa seuraavast levystä. Mut mä en yksinkertaisesti vaan välitä mitä muut ajattelee mun musiikista. Ja sen takia mä en näe mitään järkeä siinä, miks mä niin sanotusti testaisin ja soittaisin musaa. Ainut syy miks mä soittaisin jollekin, ja joskus Turussa studiolla kun frendi tulee käymään ni mä soitan jotain, koska mä oon innoissani. Että hei, nyt mä oon innoissani kuuntele tätä. Nyt tulee kova juttu. Nyt mä oon innoissani, koska mä en omasta musiikistani innostu hirveän usein tiiäksä. Aina ajoittain palaset lokahtaa jotenkin yhteen, ja tuntee että nyt tekee jotain sellaista mitä mä en oo tehny aiemmin. Että hitto nyt tässä on joku uus hieno juttu. Ja sit vaan niinku innoisaan, et hei kuuntele nyt on tällanen. Silloinkaan mä en odota mitään fiidbäkkiä, se on enemmän niinku hei, tein tällaisen katso.

(jatkuu)

10(17)

KM: Ihan mahtavaa olla tollasessa tilassa, ettei välitä siitä mitä muut ajattelee!

JH: Se on mun mielestä niinku, luovassa tilassa se on niinku pakko.

KM: Se on. Itse yritän pyrkiä myöskin siihen. Se on vaan tosi vaikeaa välillä.

JH: On se tavallaan vaikeeta, mutta en mä ymmärrä mikä se vaihtoehto voi olla, koska eihän se muiden mielipide vaikuta. Siis sä oot ihan varmasti tehny parasta mahdollista musaa mitä sä oot osannu. Ja se on just sitä mitä sä oot halunnut tehdä. Miten jonkun muun ihmisen mielipide voi jotenkin rikkoa sen suhteen, mikä taiteella ja sulla on? Ei siinä oo niinku mitään, niin. En mä tiedä.

KM: Niin, se on sun taidetta. Ymmärrän. Tai se on niinku sen ihmisen.

JH: Nii, et jos et sä tajuu niin sit sä et vaan tajua. Sit sä oot väärä ihminen kuuntelee. Kuuntele jotain muuta!

KM: Toi on totta.

KM: Eli, se on siis tullu aika selväksi jo, mutta sä et siis käytä ulkopuolisten apua missään vaiheessa yleensä, että jos sä teet sun soolojuttuu ni se on pelkästään sinä?

JH: Pari kertaa mulla on ollu jotain puhallinsoittajia, mä oon käyttäny trumpettia, saksofonia. Mut tuota, ni siinä se on miltei ollu. Ja sit joskus niinku vokalisteja. Mut niinkö sävellys, sovitus, tekninen toteutus, miksaus, monesti myös masterointi. Masteroinnissa se riippuu siit vähä et kuka julkaisee. Ja monilla levy-yhtiöillä saattaa olla, että ne käyttää vakkarityyppejä. Mut mä yritän myös niissäkin tapauksissa tehdä, sillee että mä teen itse oman sellasen pre-masteroidun mp3:sen referenssiksi, et mä haluan et se kuulostaa tältä, ja sit lähetän wave-filet, täs on nää weivit, tee niin et ne kuulostaa noilta mp3:silta.

KM: Joo, ittelle on kans ollu haastavaa ku, pitäis aina joku referenssiartisti sanoa kun viet masteroitavaks, mut jos on yrittänyt tehdä jotain omanlaista, niin sitten on vaikea. Että tommonen on sitte hyvä vaihtoehto tehdä ite joku.

JH: Nimenomaan. Tehä ite joku, niinku sillee että tää on niinku aika lähellä sitä mitä mä haluan, että tee tää niin että sä oot ite tyytyväinen kanssa.

KM: Joo. Tota, jossain muistan, kuulun kans ite synaseuraan.

JH: Aa. Okei.

KM: Ja näin joskus kun laitoit siitä LANDR:sta.

JH: Aa joo.

(jatkuu)

KM. Se masterointipalvelu. Mä oon ittekki sitä testaillu, en oo oikein varma et mitä oon mieltä. Mitä mieltä sä oot tollasista automaattipalveluista?

JH: Mä pidän siitä, koska tota nii mä en oo ite, mä kuulun ite siihen koulukuntaan joka ei hirveesti arvosta masteroijia, koska musta lopullisen miksausuksen pitää olla niin hyvä, et masteroija periaatteessa vaan painaa OK-nappia. Mun mielestä sen miksausuksen pitää olla niin valmis ku mahdollista. Ja joku LANDR on mun mielestä just siinä koska se täysin ennakkoluulottomasti analysoi vaan sen failin ja se joko hyväksyy sen tai se pilaa sen. Ja sit jos se pilaa sen niin sillo sä tiedät että siinä sun miksausuksessa on lähtökohtaisesti ollut joku vika, koska se pystyy pilaamaan sen. Ni mä tavallaan pidän niinkö just siitä että se antaa vaan sellasen kylmän matemaattisen hyväksynnän sun hyvälle miksausuksille. Koska se niinku tosiaan tarkistaa, että siellä ei ole mitään mikä tavallaan menis väärin. Ja, mä pidän siitä mut johtuu varmaan osittain just siitä että miksaan mun jutut niin valmiiks ku mahdollista, ja se LANDR vaan niinkö tavallaan lyö sellasen leiman siihen, ja kun mä kuulen sen, hyvä. Mut sit monesti ku joku masteroija tekee ni ne koettaa jostain syystä lisätä sen oman kädenjälkensä, ja ne niinku muuttaa asioita. Ne ei niinkö siloita mahdollisia ryppyjä, vaan ne koettaa tehdä siitä oman juttunsa. Mitä mä en tajuu ollenkaan.

KM: Nii, mä tiedän täysin mitä sä tarkoitat. Oon ite kanssa huomannut että LANDR:ia on hyvä käyttää niin, että heittää sinne välillä miksin ja kattoo että onks tää iha ok, tai että tsekkaa vähä.

JH: Joo. Ja sit se on tosiaan yhden frendin firma myös, ni sen takii mä oon sitä mainostanu koska se on mun mielestä hyvä idea, ja mä diggaan siitä. Ja sit tota nii, oon koettanukki tukee koska mä pidän tosta niinku ajatuksesta et tavallaan otetaan se, toi on mun mielestä niinku sellanen turha, inhimillinen, sellanen besserwisser-meininki mikä mun mielestä musabisneksessä joskus on, ja masteroijilla mun mielestä tosi paljon besserwisser – sellasta tiettyy asennetta, vähän niinkö alaspäin katsovaa asennetta sitä musantekijää kohtaan, että ei sä oot tehny ny nää asiat ja nää asiat näin. Niitä ei tehdä niin. Ei, tää on mun musaa ja mä oon tehny sen näin. Se kuuluu tehdä näin.

KM. Mm. Se on totta, että heillä voi olla sellanen tosi vahva käsitys siitä mikä on hyvää musaa ja mikä ei ja mikä soundaa hyvältä ja mikä ei.

JH: Ja se on yhtä tuota ni, tai itse asiassa se on paljon mielenkiintoisempaa, että onks melodia hyvä, ja siihen niinku masteroijalla ei oo mitään sanottavaa. Et sori masteroija, tää melodia ei oo tarpeeks hyvä, mitä mä teen? Miten tää biisi vois olla parempi? Muuta melodiaa. Eiku mites jos tää yks taajuus ois vähä...Mut toi tavallaan niinku, tavallaan tossa asenteessa kiteytyy se mikä on mun filosofia musan tekemisessä että mä en todellakaan oo perfektionisti siinä teknisessä toteutuksessa. Mua kiinnostaa se fiilis paljon enemmän.

KM: Toi on tosi hyvä koska, tai nii, huomaan että ittellä on sellasta turhaa semmosta, että jotain basarinsoundia voi viilata, eihän sillä loppupeleissä oo mitään väliä. Ketään ei kiinnosta. Ja eri tiloissa se soundaa eriltä se biisi kuitenkin ja eri kamoilla.

(jatkuu)



12(17)

JH: Nimenomaan. Mistä se soitetaan, minkä PA:n läpi, kuka sitä kuuntelee, missä huoneessa? Et sä voi kontrolloida niitä asioita, joten se on ihan turhaa käyttää aikaa ja energiaa asiaan joka loppujenlopuks on asia mihin kukaan ei tuu kiinnittämään huomiota.

KM: Hyviä pointteja. Sitte tota. Onko sulla jotain neuvoa, tai ehkä menee vähän kertauksen puolelle, mutta niille muusikoille jotka tekee yksin niiden musaa ni ”key advicea” heittää?

JH: Ei, ei mulla oo mitään kauhean yksinkertaista heittää. Sellasta punch-linea..

KM: Jotain muutamia juttuja mitä kannattaa muistaa?

JH: Nonii, ehkä se et tota ni. Et silloin ku alkaa tehdä musaa, ni sillo pitäis jo olla joku idea mitä on tekemässä. Et pitää olla joku näkemys ja visio siitä, että mitä on tekemässä. Sellanen niinku loputon nysvääminen vaan sen soundin parissa ilman että sulla on välttämättä mitään sisältöä, ni se ei välttämättä hirveästi johda ainakaan hyvään musiikkiin. Susta voi tulla ihan hyvä sound engineer tai miksaaja sitä kautta, mut se ei välttämättä niinku muusikkona tai artistina johda sit niinku kauheen pitkälle. Et se et on niinku selkeä ajatus ja visio mitä on tekemässä ja sit niinku se on ehkä se tärkein. Ja toisiks tärkein on se että sä osaat päästää irti biisistä jossain vaiheessa. Et sä et voi niinku loputtomiin pitää siitä kiinni ja muuttaa sitä ja palata siihen. Jos sulla tulee uusia ajatuksia ja ideoita miten asia tehdään, tee ne seuraavassa biisissä. Anna on ton biisin olla tollanen, koska se on ajankuva siitä mitä sä ajattelit viime viikolla. Tee tän viikon biisistä sellanen mitä sä tällä viikolla ajattelet ja haluat tehdä.

KM: Joo. Toi oli ihan totta.

Oon samaa mieltä siitä, että on tosi tärkeää, et se visio on valmiina kun alkaa tekee, koska sit muuten siit tulee sellanen pyörä et sä vaan muutat soundia koko ajan. Oon siitä tosi samaa mieltä.

JH: Joo siis totta kai, on mullaki sellasia päiviä että mä meen studiolla joka päivä, mä oon studiolla joka päivä kahdeksan tuntia. Riippumatta siitä onks mulla idiksiä vai ei. Jos mulla ei oo idiksiä ni sit mä teen soundeja. Teen soundeja ja opettelen käyttää laitteita paremmin ja teen jotain juttuja, äänitän jotain soundeja muistiin ja sit ku mulla on niitä ideoita, ni sit mulla on jo valmiina niitä vaihtoehtoja mitä mä teen. Mulla on siellä niinkö soundikirjastoja ja tavallaan se että käyttää sen ajan tehokkaasti. Et se aika jonka sä oot studiolla niiden laitteiden parissa tai, ni käytät sen. Jos sulla on idea, jalostat niitä ideoita, jos sulla ei oo ideoita, mee syvemmälle siihen materiaaliin mitä sulla on.

KM: Mitä mieltä sä oot siitä, että nythän studiot on koko ajan, pikkustudiot menee konkkaan ja näin koska jengi pystyy tekemään itse himassa ja näin. Onko sun mielestä vitaalia vai ei, niinku musan takia että on niitä kalliita studioita? Tietysti jos bändi menee äänittämään niin se on eri juttu, mut vaik jotain tämmöst elektroo. Nääksä niinku et jengi, tarvitaanko niitä?

(jatkuu)

JH: No ei siis, mun mielestä ei. Mun mielestä totanii, esimerkiksi mun kohdalla mun studio on mun instrumentti. Oli se sit kotona, niinku sillo joskus aikoinaan tai nykyään toi studio mikä mulla on. Mut studio, se on mun instrumentti. Jos mä menisin viimeistelemaan, tai tekemään johonkin muuhun paikkaan, ni se menis pilalle. Se joka on joku sellainen romanttinen ajatus jostain tota nii kitaristista jolla on joku sellanen halpa kolmenkymmenen dollarin kitara, mut se on opetellu sillä soittaa. Siinä on ehkä vaan neljä kieltä, tai kolme kieltä, tekee sillä ihan älyttömii juttui. Mun mielestä se suhtautuminen niinku elektronisessa musassa ja studioissa on se sama juttu. Et sulla on ne tietyt jutut, mitä sä käytät ja se muodostaa sen kokonaisuuden ja se on se sun instrumentti. Mun mielestä elektronisessa musiikissa tällaset kaupalliset studio, ni mä en nää siinä niinku mitään järkee. Et kaupalliset studiot on olemassa sitä varten et bändit jotka soittaa treeniksellä, menee niihin sitten äänittämään biisejä kunnolla, tai orkesterit tai jotain. Mut elektronisessa musassa ei missään nimessä.

KM: Joo. Onks sulla mitään ajatuksia heittää albumin tulevaisuudesta?

JH: Hyvä kysymys joo. Se on iso mysteeri mitä oon miettinyt täs itekkin. Mä oon ite aina ollut tosi albumiorientoitunut. Niin musan kuuntelijana kuin musantekijänäkin. Mä pidän albumeista koska mä pidän sellasista pitkistä kaarista ja albumille sä voit tehdä sellasia biisejä jotka ei ikinä kantais yksin irrotettuna kontekstista. Kyl mä oon edelleen sitä mieltä, että albumit on relevantteja just sen takia et sä pystyt niissä rakentaa vaan isompia kaaria, isompia kokonaisuuksia. Siin on konteksti mihin sä pystyt upottaa pieni juttui, mitkä siitä irrotettuna voi toimia hyvin. Sinkkui, whatever. Mut se että sä kuuntelet tunnin alusta loppuun, siin on joku tietty kaari, draama, tarina, sitä on hyvin vaikea emuloida kolmen minuutin pop-biisillä. Se ei vaan oo mahdollista. Eli kyl mä uskon tollasiin pidempiin kokonaisuuksiin. Ne on ne mitkä mua kiehtoo. Se et jos mä pistän musaa soimaan kun mä matkustan, mä kuuntelen musaa aina kun mä matkustan nonstop. Kyl mä mieluummin pistän albumin soimaan alusta loppuun ja kuuntelen

sen tietyn kokonaisuuden kuin kuuntelen yksittäisiä biisejä tai soittolistoja joissa pompitaan koko ajan eestaas niinku fiiliksist toisiin. Et kyl mä jotenkin näen albumilla olevan niinku paikan.

KM: Mä ite koen aika vaikeaksi, samalla kun duunasin tota mun debyyttialbumia niin yritin samalla etsiä tota mun omaa soundia. Oli aika hankala aluks tehdä kymmenen biisin kokonaisuus joka on tarpeeks samanlainen. Mä ajattelin sitä vähä liikaakin. Mitä mieltä sä oot siitä, kun jotkut on sitä mieltä että albumin pitää olla tosi yhtenäinen kokonaisuus. Mikä on sun näkemys tähän, että voiko se olla semmonen että siellä on eri tyyllisiä juttuja paljon?

JH: Siis totta kai voi olla. Siis mun mielestä albumin hienous on nimenomaan siinä, että se voi olla. Se voi olla tosi sellanen niinkö, hyvin selkee yhen soundin idea. Sul on paljon monen tyyllisii biisei mitä sä oot kirjoittanut mutta sä toteutat ne tyyliin... Mulla ja parilla frendillä, me puhutaan näist asioist paljon. Et periaatteessa kun sä teet esimerkiks albumia, sulla on neljä ideaa, sä kiteytät sen albumin neljään ideaan. Joka biisin pitää täyttää ne neljän idean säännöt. Teet niinku tavallaan säännöt miltä se albumi kuulostaa. Neljä kohtaa. Voi olla että rummut pitää olla tollaset ja tollaset. Ja sit joka biisi pitää

(jatkuu)

14(17)

check check check. Joka biisis toimii se. Ja silloin siitä albumista tulee hyvä kokonaisuus, koska kaikki toimii niillä ehdoilla. Ja biisit voi olla tosi erilaisia, voi olla slovareita, nopeempia, instrumentaaleja, whatever. Mut sit vastaavasti sä voit tietoisesti rikkoa ne säännöt ja tehdä taas niinku albumin joka alkaa täältä, päättyy tänne ja siinä välissä sä kierrät miljoona eri juttua. Ja on niinku yks asia joka sitoo ne kaikki. Se on helppoa silloin kun tekee poppia, jos sulla on hyvä vokalisti koska se vokalistin ääni on aina se johon ihminen automaattisesti sitoutuu. Jos sul on vokalisti, se antaa niin paljon enemmän mahdollisuuksia ja anteeksi asioita, jos sä niinkö rönsyilet koska se vokalisti sitoo ne biisit aina yhteen. Sit sä voit keksiä jonkun temaattisen jutun joka sitoo ne yhteen. Silloin sä voit musiikillisesti mennä minne vaan. Se vaan niinku sitoo.

Hyvä esimerkki teemalevystä. Mä eilen itse asiassa kun mä soitin tuolla kaikussa, kun mä tiesin et sinne ei tuu ketään heti kymptä, soitin kautta myös kuuntelin koska mä en ollut kuunnellut sitä levyä tosi pitkään aikaan, vuodelta 1990, Jimmy Cautyn albumin Space joka tota nii käy läpi, se on niinku teemalevy, konseptilevy jossa aloitetaan matka aurinkokunnan läpi niin että sä lähdet Merkuriuksesta ja sit joka biisi on sit nimetty eri planeetan mukaan. Maalle ei oo biisii, maa ohitetaan. Päädytään, Pluto oli silloin vielä planeetta, päädytään Plutoon. Ja, tavallaan se että sulla on toi konsepti. Kun sä kuuntelet sitä sä ajattelet sitä konseptii, se musa voi rönsyillä ihan mistä tahansa minne tahansa, mut silti se kuulostaa kokonaisuudelta koska sä tiedät että siinä on se tarina. Ja se, että sä rakennat tarinan ja teet kuulijalle tietoisesti, että tässä on joku tarina. Niin silloin sä voit tehdä siinä musiikillisesti ja soundillisesti melkein mitä vaan. Koska silloin siinä on silti järkeä, koska siinä on tarina koska sä tiedät että tarinassa on ylä- ja alamäkeä. Sin Cos Tanin kans me tehtiin sillee, et se meidän viimesin albumi, me mietittiin et mikä ois sellai niinkö, levyn nimi oli Blown Away. Ja me tehtiin, kirjoitettiin sellanen niinkö maailman kliseisin tarina keski-ikäisestä jenkkiläisestä kaverista joka oli eronnut. Sit se menee Etelä-Amerikkaan lomalle, tai Meksikoon lomalle. Päätyy huumehuriiksi Etelä-Amerikkaan, ja lopuksi tota nii päätyy ite tuota nii käyttää huumeita ja lopuks narah-taa. Ja poliisit saa sen kiinni. Mietittiin tää tarina, ja sit alettiin tekee biisei. Tehdään biisei jotka kertoo tän tarinan yksitellen. Tehdään albumi, joka niinkö tavallaan, tunnin mittanen tarina täst kaverista, ja sil levyllä voi olla mitä vaan. Mut ku sä tiedät sen tarinan, niin it makes sense.

Ja toi on niinku toi albumin kiehtovuus, että sä voit niin monta eri lähestymistapaa löytää siihen, mikä tavallaan sun omassa mielessä sitoo sen albumin yhteen. Sit se on vaan kysymys siitä, että saatko sä välitettyä sen sille kuulijalle myös. Mutta sekin on vähän toissijaista, että välittykö se kuulijalle jos sä ite vaan löydät sieltä sen jutun.

KM: Joo, tosi hyviä ajatuksia! Mä katon kelloa, vielä on aikaa. Loistavaa. Miten sä lähet, kun sä lähet tekee biisiä? Mä oon huomannut et mulla on eri työtapoja, että mä joko lähen vaan tekemään jotain biittiä. Ja sit tekee eka vaik sen ja bassolinjan. Tai sitte että suoraan melodiasta. Tai joillain on sillee, et ne löytää vaan soundin synasta ja siit syntyy biisi. Ni onks sul niinku eri työtapoja?

JH: Siis nimenomaan eri työtapoja. Liittyy tavallaan siihen mitä mä sanoin aikaisemmin, se että koettaa välttää sitä ettei kuulosta aina samalta. Ja ettei tee asioita samalla tavalla. Se liittyy hyvin paljon siihen että se biisin lähtökohta, koittaa löytää eri tapoja

(jatkuu)

15(17)

tehdä biisejä. Inspiroituu eri tavalla, et se voi nimenomaan olla että soittaa jotain bassokuviota ja sit se lähtee siitä. Aamulla herää, on vaan jotain mielessä, kävelee suoraan sängystä pianolle, alkaa hakee siitä, äänittää sen. Siinä on se idea. Se voi olla joku lyriikka. Näkee vaan jonkun tekstin jossain, kuulostaa hyvältä. Sit alkaa miettiä, siitä tulee jotain. Siis nimenomaan, että tietoisesti koittaa löytää uusia tapoja lähestyä biisin kirjoittamista. Ja mä niinkö koetan löytää just niinku uusia tapoja tehdä. Mä oon hommanu kaikkia sellasia ihme appeja, esimerkiksi millä ohjataan midikontrollia. Ettei soittais aina koskettimia. Vaan löytäis uusia sointukulkuja koska ei vaan osais soittaa jotain ihmeellistä äppiä tai kontrolleria. Mä opettelin soittaa kitaraa muutama vuosi sitten ihan vaan sen takia, että mä kirjoittaisin varmaan erilaisia biisejä jos mä yhtäkkiä haenkin niinkö eri tavalla sointukulkuja ku koskettimilla. Tehny myös niin, että lähtee ihan tekstipohjalta, kirjoittaa ensin niinku biisin tekstin ja sit alkaa jäsentää siitä niinku biisii. Niinku säveltää jonku tekstin. Siis nimenomaan se, että yrittää löytää uusii tapoja siihen lähtökohtaan. Koska sit siinä vaiheessa kun tuottaja astuu rooliin, se tuottajaminä astuu rooliin, ni sit se pistää sen kyl pakettiin. Et vaik se ois kuin omituinen se alkuperäinen idea tai muuta. Mut tavallaan, niinku se et se lähtökohta, siinä vaiheessa kun tehdään se paska demo. Ni se voi olla niinkö mitä vaan, se idea ja mitä oudompia tapoja sä löydät niinku lähestyy sitä biisinkirjoittamista niin luultavammin sitä todennäköisemmin sä löydät vähän jotain omaperäisempää. Ja jotain sellaista, mitä kukaan muu ei oo aikaisemmin keksinyt.

KM: Joo.

JH: Ja myös suhteessa sun omaan aikaisempaan tuotantoon. Et sä löydät niinku uusii juttui että sun musa kuulostaaki sulle itelle yhtäkkii siltä että wou, että tää onki erilaista ku mitä mä oon tehny. Ja se on se paras juttu mitä voi olla, niinku henkkoht. Et kaikkien näiden vuosien ja levyjen jälkeen huomaa että tekeekin taas jotain vähän erilaista ja uutta itselle. Jollekin muulle se voi olla, että hei tää on tehty jo, tää on kuultu jo. Mutta kokee, että ite menee eteenpäin niin se on se tärkein juttu. Mut siihen liittyy myös paljon se, että täytyy pitää korvat auki ja kuunnella musaa. Et vaik mä oon musantekijä ja tavallaan se on mun koko elämä. Niin tavallaan ensisijaisesti mä koen, että mä oon musafani, mä oon musadiggari. Et mä kuuntelen musaa. Ja mä oon aina kuunnellu musaa. Ja mä oon täysin sillee, se on niinku pakkomielle kuulla uutta musaa ja nimenomaan niinkö niin uutta musaa mitä tulee niinkö tänä vuonna, mut sit sellasta vanhaa musaa

mitä mä en oo aikaisemmin kuullut. Kuulla vaan koko ajan sillee, et mitä hittoa muut on tehny. Ja sieltä löytää, sillee et ei hei mä haluankin tehdä jotain tollasta. Ja sit sitä kautta löytää uusia tapoja ilmaista niitä omia samoja juttuja, että vääntää synasta aina sen saman soundin, mutta se tekeekin taas sillä erilaisen asian. Et se on hieno juttu. Mut sit, se asia minkä mä oon aikuisiällä oppinut. Täs viimeisen kymmenen, viidentoista vuoden aikana. Et silloin nuorena se oli hyvin ehdotonta, oma juttu. Mut sillo ku tekee töitä muiden ihmisten kanssa, on oppinut et studiossa se kollaboraatio voi oikeasti joskus tuoda jotain aika hienoo synergiaa, mitä, mikä oikeasti on enemmän kuin se osien summa. Mikä kuulostaa kliseeltä, mut se oikeasti voi olla niin. Ja se on ollu kans niinku hieno tapa löytää niinku uusii sävyjä siinä omassa musapaletissa. Et joku tyyppi tekeekin jotain täysin odottamatonta mitä mä en osannu. Soittaa studiossa melodian, et ”mitä

(jatkuu)

16(17)

hitto toi oli, et kuulostipa hyvältä”. Ja sit alkaakin rakentaa sieltä. Et tavallaan että niinkö osaa tavallaan heittäytyä ja antautua myös niinku jonkun muun vietäväks siinä studiossa tai kun soitetaan yhdessä tai sävelletään yhdessä. Ja se on sellanen minkä mä oon oppinut vasta myöhemmällä iällä mikä on varmaan niinku sellanen, hyvin sellanen one on one. Et jos sä perustat bändin, et sä soitat jonkun kanssa ja bounssailette ideoita. Mut se on itelle ollu täysin vierasta aina, et mä oon oppinut sen vasta nyt että hei siinä onkin oikeasti joku idea. Monesti jos bändit tekee yhdessä musaa tai jotkut kirjoittaa biisejä yhdessä, niin siinä on se vaara että siitä tulee vaan sellanen vesitetty kompromissi niiden molempien jutuista. Mut sit joskus löytyy sellasia tyyppejä, joiden kanssa ne ideat, niitä vaan bounssaillaan bounssaillaan bounssaillaan ja ne jotenkin nousee, ja se kiteytyy. Molempien hyvien ideoiden toteutus kiteytyy jotenki ja se nousee kaiken yläpuolelle. Ja se on aika hieno ollu huomata, että se oikeasti voi jopa toimia.

KM: Joo, toi on ihan totta. Itellä on tosi monenlaisia eri kokemuksia noista kollaboraatioista. Että, se on aika harvassa ne tyytit joiden kanssa oikeasti menee saumattomasti se yhteistyö. Et silloin se todellakin kannattaa.

JH: Joo, sen yleensä tietää saman tien tuleeks täst mitään vai ei. Ja sit se on monesti ollu sillee, että niinku hei tää ei vaan tuu toimimaan. Mut sit on ollu sellasia, että hitto tää ei lopu ikinä. Että näitä ideoita vaan tulee ja tulee. Että hölmöin idea minkä voi saada, ja sit jos ois yksin studiossa niin siitä tulis luultavasti ihan täyttä skeidaa. Mut sit se toinen niinku näkee siinä sen yhden pienen hyvän idean, tarttuu siihen, ja sit lähtee niinku jaloistamaan, että hei mites jos näin. Et tossa on hyvä ajatus mut mites jos sen tekiski näin? Mites jos siihen lisäis tätä? Ja sit se jotenki lähtee kasvamaan ja siitä versoa jottain ihan uutta ja se on sellanen asia, minkä mä oon oppinut. Mitä mä en aikaisemmin välttämättä bänditoiminnassa ymmärtänyt, tajunnut ja arvostanut. Ja nykyään mä ymmärrän just tota, mä en myöskään usko että se voi olla enempää kuin kaks ihmistä. Ku siinä ois kolmas ihminen vielä mukana siinä biisinkirjoittamisessa, mut kaks ihmistä suljetussa tilassa kirjoitamassa biisejä. Se voi kyl oikeasti olla aika hieno.

KM: Kyllä, oon ihan samaa mieltä. Vaikuttaa, että sulla on aika helppo tosiaan ottaa ne eri roolit. Missä vaiheessa sitten, tai just niinku artistista tuottajaksi ja miksaajaksi ja näin. Missä vaiheessa sä sitten koet, että artistin kannattaa ottaa ulkopuolinen tuottaja? Varmaan jos ei pääse puusta pitkään ikinä?

JH: Nimenomaan niin. Jos sulla on sellanen tunne, että sä oot epävarma ja sul on paljon ideoita ja sä huomaat jossain vaiheessa että kaikki vaan rönsyilee. Ja sä et osaa tiivistää, ja sä et löydä sieltä sitä mikä on se sun ehkä ydin, niin sillan ulkopuoliset korvat voi kylä olla oikeasti kultaa arvokkaammat. Et ne niinku auttaa sua näkemään mikä siellä on oikeasti se mikä toimii ja mikä yhdistää. Et mitkä on ne jutut mitkä siinä kokonaisuudessa voi yhdistää sellaiseksi et mikä sit luo sen mikä sä oot artistina.

KM: Kyllä. Oisin vielä voinut kysäistä sulta akustoinnin merkityksestä sun mielestä tilassa? Tai mikä sun mielipide on tollaseen?

JH: Mä en hirveästi. Niinku mä sanoin, mä en oo mikään hifistelijä. Mun mielestä tärkeämpää on se, että sä oot tottunut siihen tilaan. Että sulla on tila, missä sä teet musaa

(jatkuu)

17(17)

missä sä teet musaa ja missä sä kuuntelet musaa. Ja että sä tiedät miltä se tila kuulostaa. Jos siinä tilassa sun mielestä maailman paras levy kuulostaa hyvältä, sit se on ihan fine. Sit sun vaan tarvii olla siinä tilassa ja tehdä musaa mikä kuulostaa siinä tilassa hyvältä koska sä tiedät miltä se kuulostaa. Että, se on vaan että tottuu kuuntelemaan. On se sitte että, teet sä musaa kuulokkeilla, sulla on kuulokkeet jotka sä tunnet. On sulla tila, ja sä tiedät miltä se kuulostaa. Sulla voi olla jotkut paskat hifikaiuttimet 80-luvulta ja sä teet musaa niillä, mut sä vaan tiedät miltä musa niistä kuulostaa. Ja teet sen mukaan.

KM: Joo, toi on tosi tärkeä. Sitten vielä nopeasti viimeinen kysymys. Mites nää formaatit? Mitä mieltä sä oot cd:n kuolemasta? Mä henkilökohtaisesti ajattelen, että vinyyli on, mä en halua vinyylistä ainakaan päästää irti vielä. On kivaa, että on jotain konkreettista ja näin. Mikä sun näkemys on tähän niinku digi/fyysiset formaatit?

JH: No siis. cd:stä mä oon täysin valmis luopumaan. Cd mun mielestä oli välivaihe. CD oli välivaihe siinä että musiikki muuttuu digitaaliseksi, ja mä en muista milloin mä olin ostanut cd:n viimeks. Digitaalisuus toimii todella hyvin, mä kulutan musaa digitaalisesti pääasiassa. Niin streamina, mul on sekä spotify et toi itunesin tää streamauspalvelu. Mä myös ostan diginä. Et jos tulee levyi niin mä ostan ne itunes-storesta. Mut sit ne levyt mitä mä kuuntelen eniten spotifysta, itunesista, sit mä ostan ne albumit vinyylinä. Koska mä pidän vinyylistä design-esineenä. Kansitaide, sisälehtinen, kaikki se informaatio mitä siellä lukee. Plus mä pidän vinyylistä ihan vaan sellasena, et se on niin konkreettisesti se musiikki siinä. Se on niinku hyvin konkreettinen esine, se on kiva. Tykkään kuunnella vinyyliä kotona, mä tykkään soittaa vinyylii keikoilla. En mä tiedä, se on vaan jotenki, se on vaan jotenkin musan niinku se. Mä pidän digistä tosi paljon, niinku digiformaateista. Ihan vaan jo ekologisuuden kannalta. Niinku sillee, että kaikesta ei tarte prässätä fyysistä levyä. On musaa joka on vaan kuluttamista varten, se on kuuntelemista varten. Mut sit on paljon musaa mikä on kiva omistaa ja on kiva kaivaa se levy hyllystä joskus muutaman vuoden päästä ja pistää se albumikokonaisuus alusta loppuun soimaan.

Mut joo cd:tä mä en tuu kaipaamaan millään tasolla. Cd tuli, mä muistan 84- mä varmaan ostin ekan cd:n. Meil oli cd-soitin, saatiin joululahjaks mun veljen kanssa ja kyl mul cd:itäkin on jonkun verran. Mut mä en ikinä oikeastaan oppinut rakastamaan sitä sen kummemmin. Dj-toiminnassa se ei merkannut mulle yhtään mitään. Et mä menin vinyylistä suoraan digimaailmaan.

KM: Ymmärrän täysin. Kiitos tosi paljon tästä haastattelusta!

## Liite 2. Wav-tiedostot

Esittäjä: Detalji

Masteroijat: Krista Myllyviita & Henkka Niemistö

Miksaukset:

1. Melancholy Midsummer
2. Techno Gangsta
3. Cry For You
4. Gimme Your Love

Masteroinnit:

1. Melancholy Midsummer
2. Techno Gangsta
3. Cry For You
4. Gimme Your Love