



KAIKKI ON MAHDOLLISTA

VINYYLISINGLEN TUOTANTO

Johannes Silvonen

Opinnäytetyö
Lokakuu 2010
Viestinnän koulutusohjelma
Digitaalisen äänen ja kaupallisen
musiikin suuntautumisvaihtoehto
Tampereen ammattikorkeakoulu

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU

Tampere University of Applied Sciences

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Digitaalisen äänen ja kaupallisen musiikin suuntautumisvaihtoehto

JOHANNES SILVONEN:
Kaikki on mahdollista - Vinyylisinglen tuotanto.

Opinnäytetyö 43s., liitteet 1 s.
Lokakuu 2010

Opinnäytetyöni esittelee kaksi musiikkikappaletta sisältävän The Night Owls -yhtyeen vinyylisinglen tuotantoprosessin alusta loppuun, ideasta valmiiksi äänitteeksi. Tuotantoprosessin lisäksi luodaan katsaus äänitteen edustamaa tyyliä, funk-musiikkia, kohtaan. Työssäni tarkastellaan myös vinyylilevyn asemaa ääniteteollisuudessa ennen ja nyt, sekä vinyylilevyn teknisiä ominaisuuksia. Lopuksi käyn läpi äänitteen julkaisemiseen liittyviä asioita sekä kaupallisia mahdollisuuksia.

Kyseessä on oma musiikillinen tuotokseni, jonka tekemiseen olen osallistunut sen kaikissa työvaiheissa. Esittelen jokaisen työvaiheen erikseen: äänitteen esituotannon, äänitykset, editoinnin, miksauksen ja masteroinnin.

Saavutin opinnäytetyölle asettamani tavoitteet mielestäni hyvin: Sain tuotannon valmiiksi ja olen tyytyväinen myös itse äänitteeseen. Työn tekeminen syvensi tietojani funk-musiikista sekä vinyylilevyn tuottamisesta. Opin myös paljon uutta käytännön äänityöstä; studiotuottamisesta, äänittämisestä ja miksaamisesta.

ABSTRACT

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

JOHANNES SILVONEN:

Kaikki on mahdollista (Everything Is Possible) - Production of a Vinyl Single

Bachelor's thesis 43 pages.
October 2010

My bachelor's thesis presents the production of a vinyl single from an idea to a final product including two songs from the band The Night Owls. In addition to the process of production this study has an overview of the context of the record - the musical genre of funk music. In this thesis I also discuss the position of the vinyl record in the music recording industry, from its past to the present, as well as the technical features of a vinyl record. In the end of the thesis I describe the possibilities of releasing the record and its commercial potential.

The record is my personal musical creation, and I have participated in its making in all the stages. I introduce each stage of the work separately: preproduction, recordings, editing, mixing and mastering.

The objectives I had set for my bachelor's thesis were well achieved; I was able to finish the production and I am pleased with the record itself. The whole process has deepened my knowledge of funk music and of the production of a vinyl record. During the process I learned many new things in practice, in terms of composing, recording, mixing and studio production.

Key words: funk, vinyl record, recording, mixing.

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	6
2 VIITEKEHYS.....	8
2.1 Funk-musiikki.....	8
2.1.1 Mikä funk?.....	8
2.1.2 Soul-jazz, jazz-funk ja fuusio.....	9
2.1.3 Rare groove ja acid jazz: Grooven paluu.....	10
2.1.4 Funk nykypäivänä.....	12
2.2 Formaattina vinyyli.....	13
2.2.1 Vinyylit ja DJ-kulttuuri.....	13
2.2.2 Seitsemän tuumaa.....	14
2.3. Äänitteen tuotannosta ja työvaiheista.....	15
2.3.1 Äänitetuotannon eri työvaiheet.....	15
2.3.2 Studioprojekti.....	17
2.3.3 Uutta ja vanhaa.....	18
2.4 Tilat ja työvälineet.....	18
2.4.1 Kaksi studiota ja kotiäänityksiä.....	18
2.4.2 Digitaalinen laitteisto.....	19
2.4.3 Analoginen laitteisto.....	19
3 ÄÄNITTEEN TYÖVAIHEET.....	20
3.1 Esituotanto.....	20
3.1.1 Kappaleiden valinta.....	20
3.1.2 Sovitukset.....	20
3.1.3 Soittajien sekä äänityspaikkojen valinta.....	21
3.2 Äänitykset.....	22
3.2.1 Pohjat ja demoäänitykset.....	22
3.2.2 Urut.....	23
3.2.3 Basso.....	24
3.2.4 Puhaltimet.....	24
3.2.5 Kitarat.....	25
3.2.6 Rummut.....	26
3.2.7 Perkussiot.....	27
3.2.8 Syntetisaattori.....	28
3.3 Editointi.....	28
3.4 Miksaus.....	29
3.4.1 Lähtökohdat.....	29
3.4.2 Pro Tools ja plug-init.....	30
3.5 Miksaus kappalekohtaisesti.....	30
3.5.1 Kaikki on mahdollista.....	30
3.5.2 Red Light.....	33
3.6 Masterointi.....	35
4 VINYYLIN VALMISTUSPROSESSI.....	36
4.1 Vinyylimasterointi ja kaiverrus.....	36
4.2 Levyn valmistus.....	36

5 KAUPALLISET NÄKYMÄT.....	37
6 POHDINTA.....	39
LÄHTEET.....	41
LIITEET.....	43

1 JOHDANTO

Olin jo pidemmän aikaa pyöritelty mielessäni ajatusta instrumentaalisen funk-julkaisun tuottamisesta. Olin aikaisemmin tehnyt paljon omaa musiikkia yhdistelemällä vanhoilta funklevyiltä poimittuja samplejä, etenkin rumpubreikkejä, omiin äänittämiini tai ohjelmoimiini instrumenttiraitoihin. Tässä projektissa halusin korvata samplet oikeilla soittimilla ja soittajilla. Olin myös kiinnostunut kokeilemaan itselleni uusia työtapoja, jotka olivat käytössä 60- ja 70-luvuilla, eli niitä levyjä tehdessä, joiden sointiin olin tykästynyt, ja joilta olin samplejä omaan musiikkiini poiminut.

Äänitteen julkaisumuoto oli alusta lähtien selvä: seitsemäntuumainen vinyylisingle. Kiinnostukseni vinyylilevyjä kohtaan on lähtöisin 90-luvun loppupuolelta, jolloin hankin ensimmäisen vinyylisoittimeni. Olen keräillyt ja jonkin verran myös soittanut DJ:nä vanhaa funkia, soulia ja muuta mustaa rytmimusiikkia, josta alun alkaen kiinnostuin, kuten monet ikäiseni, hiphopin ja siinä käytettyjen samplejen kautta. Vinyylilevyn valta-asema äänitemarkkinoilla oli jo 1990-luvun alussa ohi, mutta nousevat urbaanin musiikin muodot, kuten hiphop, pitivät osaltaan vinyyliformaatin hengissä. Vinyylilevy kuuluu myös erottamattomana osana tiettyihin musikkityyleihin, kuten 2000-luvulla nousseiden uusien funk-yhtyeiden ja levy-yhtiöiden julkaisupolitiikka osoittaa.

Vietin kevään 2010 työharjoittelijana helsinkiläisellä Timmion Records -studiolla, jossa pääsin seuraamaan yhden oman genrensä arvostetuimman funk-yhtyeen, Soul Investigatorsin toimintaa ja äänityksiä. Kiinnostukseni instrumentaalista funkia kohtaan lisääntyi entisestään ja sain myös paljon arvokasta käytännön tietoa tuon musiikinlajin tekemisestä ja äänittämisestä. Toteutin myös osan opinnäytetyöni äänityksistä kyseisellä studiolla.

Opinnäytetyöni tavoitteina on oppia äänitetuotannon jokaisesta vaiheesta jotakin uutta sekä kokeilla itselleni uusia työtapoja musiikin tekemisessä. Pää tavoite on ennen kaikkea saada tuotettua äänite, joka kuulostaa omasta mielestä hyvältä. Tarkastelen äänitteen tekemistä kokonaisvaltaisesti, mutta painotus on omien tekemisieni esittelemisessä.

TYÖVAIHE:	SUUNNITELTU:	TOTEUTUNUT:
Esituotanto	100 tuntia	75 tuntia
Äänitykset, miksaus, masterointi	150 tuntia	200 tuntia
Lähdemateriaaliin tutustuminen	50 tuntia	50 tuntia
Opinnäytetyön raportointi	100 tuntia	150 tuntia

TAULUKKO 1. Suunniteltu ja toteutunut ajankäyttö.

2 VIITEKEHYS

2.1 Funk-musiikki

2.1.1 Mikä funk?

Afroamerikkalaisen rytmimusiikin lajeihin kuuluva funk on sukua jazz- ja soul-musiikille sekä rhythm and bluesille. Se kehittyi omaksi musiikkityylikseen Yhdysvalloissa 1960-luvun jälkipuoliskolla (Wikipedia 2010. Funk).

Sana "funk" oli ollut yhdysvaltalaisien jazzmuusikoiden käytössä ainakin jo 50-luvulla, mutta vasta seuraavan vuosikymmenen lopulla sitä alettiin käyttää uuden musiikkityylin yhteydessä (Hilamaa & Varjus 2000, 24, 49). Soittaminen "funkimmin" merkitsi muusikoiden puheessa soittamista synkopoidummin ja tanssittavammin (Wikipedia 2010. Funk).

Musiikkisuuntauksen kehitykseen vahvasti vaikuttaneita artisteja ja samalla musiikkityylin suurimpia nimiä 60- ja 70-luvun vaihteessa edustivat James Brown ja yhtyeensä JB's, The Meters, Sly & The Family Stone sekä Booker T & The MG's. Vaikka funk yleisesti mielletään afroamerikkalaisten soittajien musiikiksi, kuului kahden jälkimmäisenä mainitun yhtyeen riveihin myös valkoihoisia muusikoita. Funk saikin alusta lähtien vaikutteita monelta eri suunnalta. Afroamerikkalaisten tyylien lisäksi ainakin länsiafrikkalaisella ja latinalais-amerikkalaisella musiikilla oli vaikutusta funkiin. (Hilamaa & Varjus 2000, 15-52.)

Funkmusiikin tärkein elementti on rytmi. Toisin kuin soulissa, lauluosuudet eivät ole aina pääosassa, eikä melodian rooli kappaleessa ole välttämättä keskeinen. Usein kappaleet ovat instrumentaaleja, eli niistä puuttuu kokonaan laulu. Funk on verraten hidastempoista, rytmillisesti varsin voimakkaasti synkopoitua musiikkia. Synkopoinnilla tarkoitetaan tahtilajin määrittelemästä iskutuksesta poikkeavaa iskun siirtämistä pois "oikealta" paikaltaan (Poroila 2005, 132). Tyypillistä funkrytmiikalle on tukevat takapotkut tahdin toisella ja neljännellä osalla sekä kevyemmät kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuottien painotuksilla luodut iskut. (Soultown 2010.)

Koska funk on ennen kaikkea tanssimusiikkia, on groove eli musiikin svengaavuus, hyvin olennainen asia. Kehämäisesti toistuva, yhden tai kahden tahdin rytmikuvio, jota soitetaan yhä uudelleen ja uudelleen usein vain pienin variaatioin, synnyttää grooven. Rytmisektion muodostavat rummut ja sähköbasso sekä usein rytmikitara. Muita keskeisiä soittimia ovat sähköurut tai muut sähköiset kosketinsoittimet, erilaiset perkussiot sekä jazz- ja soulmusiikista tutut puhaltimet: trumpetti, vetopasuuna, saksofonit, huilu. (Soultown 2010.)

Funkin synty 1960-luvun puolivälin tienoilla osuu yksiin sähköbasson kehityksen kanssa (Hilamaa & Varjus 2000, 50). Soitinten kehitys on vaikuttanut funkmusiikkiin myöhemminkin: 70-luvulla syntetisaattorien yleistyessä ne otettiin käyttöön myös funkissa. 1980-luvulle tultaessa syntetisaattorit ja konerummut/rumpukoneet jatkoivat funkin muokkaamista yhä elektronisempaan suuntaan. Vaikka soittimet ja tyylit ovat vuosien varrella muuttuneet, funkin peruselementit ovat pysyneet samoina: Rytmin korostaminen, sen synkooppisuus ja groove.

2.1.2 Soul-jazz, jazz-funk ja fuusio

Jazzmusiikki vaikutti funkin syntyyn ja kehitykseen, mutta vaikutteet kulkivat myös toiseen suuntaan (Hilamaa & Varjus, 60). Soul-jazz oli 1960-luvulla esiin noussut jazzmusiikin suuntaus, jossa kuului erityisesti gospel-musiikin, rhythm and bluesin ja soulin vaikutus. Hammond-urut olivat tyylilajin keskeinen soitin, ja soul-jazz nosti monet urkurit aiempaa suuremman yleisön tietoisuuteen. (Wikipedia 2010. Soul jazz.)

Soul-jazzin melodioille on ominaista rhythm and blues -tyyliset koukut ja toistuvat riffit, myös sen rytmeissä tavoitellaan rhythm and bluesille ominaista groovea (Wikipedia 2010. Jazz). Soul-jazz oli suosionsa huipulla 1960-luvun puolivälistä vuosikymmenen loppuun (Wikipedia 2010. Soul jazz). Samalla ajanjaksolla myös funk alkoi nosta päätään. Soul-jazzin ja funkin rytmikasta löytyykin samoja elementtejä. Myös samat soitininnovaatiot vaikuttivat molempien tyylilajien sointiin.

Musiikin sähköistyminen jatkui vuosikymmenen vaihtuessa. Jopa monet pidemmän linjan jazzmuusikot, kuten Miles Davis, tarttuivat uusien soitinkeksintöjen ja tekniikan tarjoamiin mahdollisuuksiin ja muuttivat ilmaisuaan sähköiseen suuntaan. Tähän saattoi osaltaan vaikuttaa myös se, että perinteisemmän jazzin suosio oli 60-luvun aikana vajonnut pohjalukemiin Yhdysvalloissa (Yanow 2003, 721). Etenkin nuoremman yleisön kiinnostuksen jazzia kohtaan palautti kuitenkin uusi suuntaus, fuusio. Fuusiossa oli lyhyesti sanottuna kyse rock- ja popmusiikin yhdistämisestä jazziin. Suuntaus toi jazzmuusikot hetkeksi suurten rockfestivaalien lavoilta ja nosti jazzlevyt takaisin myyntilistoille. (Hilamaa & Varjus 2000, 60–61). Termi "fuusio" on otettu käyttöön vasta jälkeinpäin, ja termin alle mahtuu oikeastaan varsin kirjava joukko erilaisia tyylejä ja niiden yhdistelmiä. Yksi näistä tyyleistä on jazz-funk, jossa nimensä mukaisesti yhdistyy jazz ja funk. Rytmimusiikin tyyli- ja lajien väliset rajat ovat usein aika lailla veteen piirrettyjä, mikä tekee niiden määrittelystä hieman haasteellista.

Monet soul-jazzin myötä esiin nousseet artistit jatkoivat uraansa jazz-funkin parissa. Musiikkiteknologinen kehitys oli nopeaa 70-luvun alussa ja se heijastui myös jazz-funkiin. Jos Hammond B-3 -sähköurut olivat olleet keskeinen osa soul-jazzin äänimaisemaa, fuusiomusiikissa ja jazz-funkissa keskeisen aseman saavuttivat uudet sähköiset kosketinsoittimet, etenkin Fender Rhodes -sähköpiano, Hohnerin D6-klavinetti sekä eri valmistajien syntetisaattorit ja viulukoneet. Käyttöön tulivat myös erilaiset kaikulaitteet, äänensärkijät ja muut efektilaitteet. Myös studiotekniikka kehittyi nopeassa tahdissa ja mahdollisti uudenlaisia asioita levynteossa. Tätä myötä myös studiotuottajien rooli kasvoi. (Wikipedia 2010. Jazz-funk.)

2.1.3 Rare groove ja acid jazz: Grooven paluu

Funkin kultakausi kesti 1970-luvun alusta vuosikymmenen jälkipuoliskolle. Disco-musiikin valtava suosio 70-luvun loppuvuosina sai monet funkyhtyeet päivittämään tyyliään discon suuntaan. Jopa osa tunnetuimmista jazzmuusikoista, kuten Herbie Hancock, kokeili siipiään disco-musiikin parissa. Osa funk-yhtyeistä jatkoi 80-luvun puolella uuden tekniikan, syntetisaattoreiden ja

rumpukoneiden, myötä yhä synteettisempään suuntaan, eikä paluuta 70-luvun orgaanisen äänimaailman pariin enää muutenkaan ollut näkyvissä. Vaikka osa 1980-luvun suosituimmista artisteista, kuten yhdysvaltalainen Prince, käytti musiikissaan vahvasti funk-elementtejä, näytti perinteisen funkkin aika olevan jo ohi.

Alkuperäinen 60- ja 70-lukujen tanssittava soul, funk ja jazz-funk eivät kuitenkaan vaipuneet unholaan kovin pitkäksi aikaa. Acid house-musiikin ja -klubien ympärille syntynyt rave-kulttuuri oli iso ilmiö 80-luvun lopun Englannissa, josta se levisi myös muualle Eurooppaan. Rave-kulttuurin musiikillisessa keskiössä olivat yhtyeiden ja laulajien sijaan DJ:t ja tuottajat. Reivien myötä myös muunlaiset tanssimusiikin ilmiöt nostivat päätään. Eräs näistä oli niin kutsuttu rare groove -suuntaus, joka sai alkunsa, kun DJ:t alkoivat 80-luvun alkupuolella soittaa Lontoon klubeilla ja piraattiradioasemilla vanhaa soulia ja funkia, niitä levyharvinaisuuksia, joita juuri kukaan (tai ainakaan kukaan valkoihoinen) ei ollut levyjen ilmestymisen aikoihin Englannissa ostanut. Rare groove -iltoja alettiin pian järjestää myös muissa kaupungeissa. (Poschardt 1998, 292.) Myöhemmin rare groove -termistä muodostui eräänlainen kattotermi kuvailemaan harvinaisia ja kalliita, levykeräilijöiden sekä hiphop-tuottajien metsästämiä, jazz-, soul- ja funk-levyjä. (Wikipedia 2010. Rare groove.)

Rare groove -suuntauksen myötä noussut kiinnostus "kadonneita" tai unohdettuja levytyksiä kohtaan johti pian siihen, että 60- ja 70-luvun jazzia, soulia ja funkia alettiin julkaista kokoelmina ja alkuperäisten levyjen uusintajulkaisuina. Eräs näihin julkaisuihin keskittynyt levy-yhtiö oli 1987 perustettu ja yhä toimiva BGP Records. Toinen BGP:n perustajista, Dj:näkin tunnettu Gilles Peterson, oli samana vuonna mukana perustamassa toista levy-yhtiötä, joka sai nimen Acid Jazz Records. Acid Jazz -yhtiö ryhtyi julkaisemaan nuorten brittiläisten yhtyeiden ja tuottajien musiikkia, jossa vanhat rare groove -tyylit kohtasivat modernit soundit ja tuotantotavat. Yhtiön löytöjä olivat mm. James Taylor Quartet, Brand New Heavies sekä Jamiroquai. Myös jo lähes unohdetut legendat, kuten yhdysvaltalaiset Roy Ayers, Terry Callier tai Last Poets, julkaisivat uutta musiikkia Acid Jazz -yhtiön kautta. (Wikipedia 2010. Acid jazz.)

Acid jazz -tyylistä musiikkia ryhtyivät pian julkaisemaan myös monet muut levy-yhtiöt ja acid jazz -klubeja perustettiin ympäri Eurooppaa. 1990-luvun puoliväliin mennessä muutamista Acid Jazz -yhtiön löytämistä artisteista oli tullut isoja nimiä ja yhtiön nimestä termi kuvaamaan kokonaista musiikki-ilmiötä.

Vanhaa jazz-, soul- ja funk-musiikkia ei toki ollut unohdettu Yhdysvalloissakaan, missä hiphop ja rap-musiikki oli aloittanut nousun marginaalista kohti maailman valloitusta. Hiphop-DJ:t innostuivat harvinaisista levyistä, etenkin niiden rumpubreikeistä, jo kauan ennen Iso-Britannian rare groove -liikettä. Sämplereiden tulo markkinoille 80-luvun puolivälissä mahdollisti rumpubreikkien ja muiden vanhoilta levyiltä poimittujen samplejen käytön entistä monipuolisemmin uuden musiikin tuotannossa. Rajasin hiphopin tarkastelun opinnäytetyöni ulkopuolelle, joten tämän enempää en hiphopista kirjoita, vaikka sen merkitys tämän päivän funk-skenelle onkin suuri.

2.1.4 Funk nykypäivänä

Acid jazz -ilmiön ja hiphopin 90-luvulla saavuttaman suosion myötä kiinnostus funkia kohtaan lisääntyi. Tämä näkyi funkien kultakaudella vaikuttaneiden artistien kohdalla uusien keikkatarjousten määrässä sekä vanhojen levyjen käydessä taas kaupaksi. Toinen näkyvä seuraus oli niin kutsuttu Nu-funk -ilmiö (new funk - "uusiofunk"), joka syntyi uusien, pääasiassa 90-luvun puolen välin jälkeen perustettujen yhtyeiden ja näiden musiikkia julkaisevien levy-yhtiöiden ympärille. Aikaisemmasta acid jazz-tyylistä poiketen nämä uudet yhtyeet pyrkivät jäljittelemään 70-luvun alkupuolen funk-yhtyeiden sointia mahdollisimman tarkasti. Tähän päästiin käyttämällä alkuperäisiä 60- ja 70-luvun instrumentteja sekä äänityslaitteistoa. Myös lopputulos, äänitteet, julkaistiin etupäässä vinyylilevyinä. Osa uusistakin julkaisuista on saatavana ainoastaan 7-tuumaisina vinyylisingleinä. Toisin kuin alkuperäiset funk-yhtyeet, jotka olivat enimmäkseen yhdysvaltalaisia, uudet yhtyeet tulevat useista eri maista; nu-funk on ollut alusta asti varsin kansainvälinen ilmiö. (Wikipedia 2010. Nu-funk.) Uuden funk-aallon tärkeimpien yhtyeiden joukkoon kuuluvat saksalainen The Poets Of Rhythm, yhdysvaltalaiset Breakestra sekä The Dap-Kings, englantilainen The New Mastersounds, australialainen The Bamboos

sekä suomalainen The Soul Investigators. Tärkeimpiä nyky-funkia julkaisevia yhtiöitä edustavat jo edesmenneet Desco sekä Soul Fire, kuten myös edelleen aktiiviset Truth & Soul, Daptone ja kotimainen Timmion. Vaikka uudet funk-yhtyeet ja -musiikki ovatkin 2000-luvulla pysyneet lähinnä pienten, mutta aktiivisten piirien omana juttuna, ne ovat osaltaan tuoneet väriä myös musiikkiteollisuuden valtavirtaan (Wikipedia 2010. Funk). Amy Winehousen Back to Black levyn, jonka taustalla kuullaan The Dap-Kings -yhtyeen muusikoita, maailmanmenestyksen jälkeen myös yhä useampi valtavirran artisti sekä tuottaja ovat kääntäneet katseensa kohti 60- ja 70-luvun funkin ja soulin äänimaailmaa, ainakin hetkeksi. Vaikka edellä mainittujen yhtiöiden julkaisut ovatkin pääasiassa olleet pienten painosmäärien vinyylipainoksia, on myös kaupallista menestystä nähty: Huhtikuussa 2010 julkaistu Sharon Jones & the Dap-Kings -levy I Learned the Hard Way nousi Yhdysvaltojen albumimyynninlistan sijalle 15 (Billboard 2010).

2.2 Formaattina vinyyli

2.2.1 Vinyylit ja DJ-kulttuuri

Äänilevyiltä soitetun musiikin esittäminen ravintoloissa elävän musiikin sijaan sai alkunsa toisen maailman sodan aikana Ranskassa, ja sodan jälkeen tapa levisi muualle maailmaan (Hilamaa & Varjus 2000, 91). 1970-luvun kuluessa äänilevyjen soitosta tanssipaikoilla ja klubeissa oli jo muodostunut yleismaailmallinen ilmiö. Tyypillisessä diskossa levyjen valitsemisesta ja soitosta vastasi DJ (engl. disk jockey - "tiskijukka") ja laitteistona toimi kaksi samaan vahvistimeen kytkettyä levysoitinta (Gronow & Saunio 1990, 513). 70-luvun loppupuolella markkinoille tuli myös uusi äänilevyformaatti, DJ:den ja diskomusiikin tarpeisiin kehitetty 12-tuumainen vinyylisingle (Poschardt 1998, 123-124). Vinyylilevyt ja -levysoittimet pysyivät DJ:den pääasiallisena työvälineenä pitkälle 90-luvulle, jolloin DJ-käyttöön tarkoitettujen cd-soittimien alkoivat yleistyä. Vaikka vinyylilevyn aikakausi äänilevyteollisuuden päätuotteena oli länsimaissa 80-luvun lopulla jo ohi ja vinyyliä valmistuksen loppuminen näytti yhä todennäköisemmältä (Gronow & Saunio 1990, 523), puheet vinyylilevyn kuolemasta osoittautuivat ennenaikaisiksi. Tähän osaltaan

vaikutti vinyylilevyn vahva asema hiphop-kulttuurissa sekä muutamissa tanssimusiikin alakulttuureissa. Etenkin deep funk -suuntauksessa vinyylilevyjen suosio on ollut hyvin vahva. Termillä deep funk tarkoitetaan sekä valtavirran funkista sielukkaamana, raskaampien ja rouheampien saundien avulla erottuvaa funkin alalajia, että tätä musiikin tyyliä harrastavien levykeräilijöiden, DJ:den ja muusikoiden muodostamaa kulttuuria (Wikipedia 2010. Deep funk).

2.2.2 Seitsemän tuumaa

RCA-yhtiö toi vuonna 1949 markkinoille 17,5 sentin levyn, joka pyöri nopeudella 45 kierrosta minuutissa. (Yhdysvalloissa ja Englannissa käytetään pituuden mittayksikkönä tuumaa. 17,5cm vastaa seitsemää tuumaa joten siitä vinyylisinglen nimitys "seitsemäntuumainen"). Levyn kummallekin puolelle oli tarkoitettu painettavaksi ainoastaan yksi kappale, jonka myötä levy sai nimen single. Single vakiintui nopeasti iskelmän ja muun populaarimusiikin julkaisumuodoksi. Populaarimusiikkia alettiin tuottaa LP-levyille vasta 60-luvulla (Gronow & Saunio 1990, 259-260).

Äänilevybisnes ei ollut 60- ja 70-luvun Yhdysvalloissa vielä yhtä keskittyntä kuin myöhemmillä vuosikymmenillä. Alalla toimi lukematon määrä pieniä levy-yhtiöitä, lähes jokaisessa vähänkään suuremmassa kaupungissa omansa. Nämä pienlevy-yhtiöt tarjosivat levytysmahdollisuuksia paikallisille funk-yhtyeille ja -artisteille. Myös useimmat tulevat funk- ja soul-tähdet tekivät ensimmäiset levytyksensä pienlevy-yhtiöille tai -levymerkeille. Nämä pienyhtiöiden julkaisut olivat pääsääntöisesti singlejä. Toki suurimpienkin mustaan musiikkiin keskittyneiden levy-yhtiöiden, kuten Staxin tai Motownin, julkaisut olivat vielä 60-luvulla enimmäkseen singlejä (Hilamaa & Varjus 2000, 70).

Vinyylisingle pysyi äänilevyteollisuuden kannalta tärkeänä formaattina aina cd-levyn ja cd-singlen markkinoille tuloon asti, vaikka sen myyntimäärät kääntyivätkin laskuun jo ennen sitä 1980-luvun alussa. Vinyylisinglen merkitystä osaltaan lisäsi se, että niitä käytettiin levyautomaateissa. Vanhojen vinyylilevyautomaattien kaupallinen käyttö jatkui Yhdysvalloissa pienessä mittakaavassa vielä 90-luvun puolellakin (Rosenblum 1996). 1990-luku oli

kuitenkin yleisesti ottaen vinyylilevyjen osalta varsin hiljaista aikaa äänilevyteollisuuden keskittyessä lähes täysin cd-levyihin. Vinyyli piti asemiaan vielä etenkin elektronisen tanssimusiikin ja hiphopin puolella, mutta DJ:t jotka levyjä hankkivat, suosivat 12-tuumaisia maksisinglejä. Seitsemäntuumaisen singlen valmistus ei kuitenkaan kokonaan loppunut, sillä niillä oli koko ajan ollut pientä suosiota keräilijöiden ja indie-yhtiöiden keskuudessa sekä etenkin reggae-piireissä. Tietyissä piireissä, kuten deep-funkin harrastajien keskuudessa, seiskatuumainen vinyyli on koko ajan ollut itsestäänselvyys (Wikipedia 2010. Deep funk).

2000-luvun aikana vinyylin suosio populaarimusiikin julkaisumuotona on taas lähtenyt nousuun (Dell 2008). Myös seitsemäntuumaisten vinyyliä myynti on ollut vahvassa kasvussa. Äänilevyteollisuuden tilastojen mukaan seitsemäntuumaisten vinyyliä myynti kuusinkertaistui Iso-Britanniassa 2000-luvun ensimmäisellä puoliskolla (Hastings 2006).

2.3. Äänitteen tuotannosta ja työvaiheista

2.3.1 Äänitetuotannon eri työvaiheet

Äänitteen tekeminen pitää sisällään lukuisia eri työvaiheita, jotka on ajan kuluessa totuttu jaottelemaan seuraavien otsikoiden alle: Esituotanto, äänitys, miksaus ja masterointi. (Mäkelä 2002, 5-8) Tämän jaottelun mukaiset työvaiheet kuuluvat tänä päivänä useimman äänitteen tekoon. Digitaalisen tallentamisen myötä tullut editoinnin helppous on tuonut editoinnin entistä käytetyimmäksi työvaiheeksi äänitteen teossa. Tarkastelenkin editointia oman äänitysprojektini kohdalla kokonaan erillisenä työvaiheena, vaikka se usein nähdään osana miksaamista (Poroila 2005, 85).

Esituotannon alle luetaan kaikki ennen varsinaisia äänityksiä tapahtuvat työvaiheet, kuten levytettävän aineiston valinta, sovitusten teko, äänitettävien kappaleiden harjoittelu, studioiden sekä muusikoiden varaaminen ja niin edelleen (Mäkelä 2002, 20). Äänitysvaihe pitää sisällään kappaleiden

äänittämisen joko kerralla tai osissa. Äänitysvaihe on ehkä kriittisin työvaihe äänitteen lopputuloksen kannalta, koska siinä määritellään reunaehdot sille, miltä itse lopputulos, valmis äänite, voi kuulostaa.

Miksausvaiheen tarkoitus on saattaa äänityksessä tallennetut raidat yhteen toimivaksi kokonaisuudeksi. Miksausken tavoite on saada soittimet sijoiteltua halutulla tavalla kappaleen äänikuvaan ja säädettyä keskinäiseen tasapainoon. (Suntola 2004, 65). Äänitteen ja sen raitojen dynamiikkaa, eli kaikkein voimakkaampien ja hiljaisempien tasojen välistä eroa, voidaan vähentää tai lisätä (Laaksonen 2006, 332). Useimmiten tämä tapahtuu mikserin liukusäätöjen avulla nostamalla tai laskemalla haluttujen raitojen äänenvoimakkuutta. Jos äänitettyjen raitojen äänenväri tai muut ominaisuudet eivät ole valmiiksi halutunlaisia, niitä usein prosessoidaan erilaisin tavoin: Taajuuskorjainten avulla voidaan muuttaa käsiteltävien raitojen äänisignaalin taajuusjakaumaa, eli äänen matalien taajuuksien, keski- sekä ylätaajuuksien välisiä suhteita (Laaksonen 2006, 316). Äänitteen ja sen raitojen dynamiikkaan voidaan myös vaikuttaa erilaisin dynamiikkaprosessorein. Erilaisilla tehostelaitteilla, kuten kaiku- ja viivelaitteilla, voidaan lisäksi muokata äänitettyjä raitoja hyvin monin eri tavoin.

Masterointi on viimeinen työvaihe, jossa voidaan vaikuttaa siihen, miltä äänite kuulostaa. Cd-aikakaudella kappaleen masterointi käsitetään lähinnä loppusilauksen antamisena äänitteelle (Suntola 2004, 69). Vinyylilevyn kohdalla masteroinnissa on kyse samasta asiasta, mutta sen lisäksi vinyylimasterin kaiverruksella on suuri merkitys siihen, miten lopullinen äänilevy soi. Selvitän vinyylilevyn masterointia ja kaiverrusta tarkemmin omissa kappaleissaan opinnäytetyön loppupuolella.

Vaikka äänitteen tuotanto usein esitetäänkin esituotannosta aina masterointiin saakka lineaarisesti etenevänä tapahtumaketjuna, menevät tuotannon eri vaiheet monesti keskenään ristiin, sekä ajallisesti, että toteutukseltaan. Digitaalisen äänitetuotannon aikakaudella on entistä helpompi risteillä työvaiheesta toiseen, palata taaksepäin ja siirtää erilaisten lopputulokseen vaikuttavien ratkaisujen teko myöhempisiin työvaiheisiin.

2.3.2 Studioprojekti

Tuottamani The Night Owls -yhtyeen single, oli puhtaasti studioprojekti. Levyllä soittavaa yhtyettä ei tosiasiaassa ole edes olemassa, ainakaan sanan yhtye perinteisessä merkityksessä (Ahokas 2004, 23). Levyn molempien kappaleiden instrumentit on äänitetty, puhaltimia lukuun ottamatta, kaikki erikseen ja useassa eri studiossa. Osa levyllä esiintyvistä soittajista ei ole koskaan edes tavannut toisiaan.

Erilaisia studioyhtyeitä ja -projekteja, joissa kiinteän yhtyeen sijasta studioon on koottu joukko muusikoita, on ollut yhtä kauan, kuin populaarimusiikkia on ylipäättään studioissa äänitetty. Myös 60- ja 70-lukujen funk-levytyksiä on toteutettu paljon tällä tavalla. Tämän päivän digitaalinen ääni- ja tietotekniikka tarjoaa kuitenkin mahdollisuuksia työtapoihin, jotka olisivat aikaisempina vuosikymmeninä olleet mahdottomia tai vähintään epäkäytännöllisiä toteuttaa. Toisen kappaleen kitaroiden äänitys edustaa tällaista työtapaa: Kitaristi asui äänitysten aikoihin eri kaupungissa kuin minä, joten käytännön syistä hän äänitti kitararaidat kotonaan tietokoneelle, ja toimitti äänittämänsä raidat minulle tiedostoina verkon välityksellä. Myös äänityksiin liittyvä tiedonvaihto käytiin pääasiassa sähköpostitse.

Studioyhtyeen sekä erillisten äänitysten käyttö tarjoaa äänitteen teossa paljon mahdollisuuksia, mutta voi myös tuottaa ongelmia. Oman projektini kohdalla tämä tapa oli käytännössä ainoa mahdollinen. Minulla oli idea kappaleista ja äänitteen tekemisestä, mutta ei omaa yhtyettä. En myöskään tuntenut sopivaa yhtyettä, jolle olisin voinut kappaleita tai itseäni tuottajan roolissa tarjota. Tunsin kuitenkin soittajia, joiden kanssa olin aikaisemmin tehnyt yhteistyötä tai jotka muuten vain vaikuttivat sopivilta pyydettäväksi mukaan projektiini.

Mahdollinen ongelma jo etukäteen ajateltuna oli se, että sovitusten ja yhtyesoiton toimivuutta ei pystynyt etukäteen kokeilemaan, kun yhteisiä harjoituksia tai esituotantovaiheen demoäänityksiä ei rytmisektion osalta pidetty. Joskus kappaleen toteutus ei hyvistä yksittäisistä soittajista huolimatta toimi. Funk-musiikissa hyvin olennainen tekijä, groove, syntyy rytmisektion yhteissoiton tuloksena. Jos kappaleen sovitus ei toimi tai soitosta puuttuu groove, on asiaa äänitysten jälkeen vaikea korjata.

2.3.3 Uutta ja vanhaa

Äänitekniikan kehitys eri vuosikymmeninä on tuonut lisää mahdollisuuksia äänitysten toteuttamiseen, sekä teknisessä että taiteellisessa mielessä. Moniraitanauhuriin käyttöönotto äänitysstudioissa 60-luvulla muutti populaarimusiikin tuotantotapoja: Kappaleita alettiin äänittämään soitin tai soitinryhmä kerrallaan. Äänitettävien raitojen määrän lisäys mahdollisti myös sen, että äänitettyjä raitoja pystyttiin entistä paremmin prosessoimaan ja muokkaamaan jälkikäteen. Studiotekniikan kehityksellä on kaiken kaikkiaan ollut suuri vaikutus populaarimusiikin eri tyylien syntyyn ja kehitykseen. (Gronow & Saunio 1990, 376-380.)

Koska projektini yksi tavoite oli saavuttaa mahdollisimman autenttinen 60-luvun lopun ja 70-luvun alun funkkin äänimaailma, oli luonnollista pyrkiä siihen käyttämällä tuon aikakauden soittimia, äänityslaitteita ja tekniikoita. Varsinkin nykypäivän näkökulmasta olisi ollut kiinnostavaa käyttää pelkästään vanhaa analogista äänitekniikkaa kuten nauhalle äänittämistä ja kappaleiden miksaamista analogisia prosessointilaitteita käyttäen. Tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista, koska en omista kyseisiä laitteita kovinkaan paljon ja koska koko projekti toteutettiin hyvin niukalla budjetilla. Päädyinkin tuottamaan äänitteen käyttäen osin uusia ja osin vanhoja laitteita, työskentelytapoja ja tekniikoita. Esittelen käyttämäni äänitystilat ja -laitteet tarkemmin seuraavassa kappaleessa.

2.4 Tilat ja työvälineet

2.4.1 Kaksi studiota ja kotiäänityksiä

The Night Owls -singlen kappaleita äänitettiin useassa eri paikassa. Molempien kappaleiden rumpu- ja perkussioäänitykset toteutettiin Timmion studiolla Helsingissä. Basso, akustinen kitara sekä puhaltimet äänitettiin DER Digital Editing Roomin tiloissa Tammisaarella. Urut äänitettiin urkurin omassa kotistudiossa Nurmijärvellä ja syntetisaattorit äänitin kotonani Helsingissä.

Kaikki on mahdollista -kappaleen kitara äänitettiin kitaristin kotona Virroilla. Miksasin levyn kotona ja masterointi tapahtui Timmion studiolla.

2.4.2 Digitaalinen laitteisto

Äänitysten tallennusmuoto oli digitaalinen ja tallennus tapahtui toisen kappaleen kitaraäänityksiä lukuun ottamatta kaikki samalla laitteistolla: Käytössäni oli kannettava tietokone, siihen liitetty M-audion Firewire 1814 -äänikortti sekä Digidesignin Pro Tools M-Powered 8 -audio-ohjelma. Myös miksaus tapahtui digitaalisesti edellä mainitulla laitteistolla, jonka lisäksi käytin erilaisia liitännäisohjelmia, eli plug-ineja. Näistä kerron tarkemmin miksausta käsittelevässä kappaleessa. Muu äänityksissä käytetty laitteisto oli analogista, lukuun ottamatta Red Light -kappaleen syntetisaattorin äänen muokkaukseen käytettyä Alesiksen Microverb III -digitaalikaikua.

2.4.3 Analoginen laitteisto

Käytössäni oli seuraavat mikrofonit: Shuren sm-7 ja sm-57, Sennheiserin md441, GA Projectsin R2 sekä RCA:n 77. Näiden lisäksi käytin yhtä dynaamista mikrofonia, jonka valmistaja ei käynyt ilmi.

DER:istä löytyi Urei LA-4:sta ja jotakin tunnistamatonta putkietuastetta jäljittelevä kompressorietuaste. Omassa kotistudiossani, jossa äänitin syntetisaattorit ja levyn miksasin, on käytössä Mackien analogimikseri ja kaiuttimina toimivat Genelecin 1030-aktiivimonitorit.

Timmion studiolla oli käytössä 60-luvun Altec -merkkiset putkietuasteet, joiden kautta rummut äänitettiin. Perkussioäänityksissä käytössä oli Yamahan EM-200 analogimikseri, jossa on sisäänrakennettu jousikaiku. Äänite myös masteroitiin Timmion studiolla, mihin käyttöön sieltä löytyy Neumanin masterointikonsoli sekä vinyylikaiverrin vinyylimasterien tekemiseen.

3 ÄÄNITTEEN TYÖVAIHEET

3.1 Esituotanto

3.1.1 Kappaleiden valinta

Singlen toiselle puolelle valitsin kappaleen nimeltä Punainen valo, joka on entisen yhtyeeni omaa tuotantoa. Kappaleen nimi kääntyi uuden sovituksen myötä, sekä singlen markkina-aluetta ajatellen, muotoon Red Light. Singlen toiselle puolelle olin ajatellut instrumentaaliversiota Tehosekoitin -yhtyeen kappaleesta Kaikki on mahdollista. Sovituksen tekoa varten täytyi vielä saada sovituslupa kappaleen tekijöiltä. Sain Teostosta kappaleen säveltäjän yhteystiedot, ja lähetin hänelle sähköpostia. Lupa myönnettiin, joten singlen kappaleet olivat siinä.

3.1.2 Sovitukset

Sovitusten teko oli monivaiheinen prosessi. Aluksi pohdin, mitkä soittimet kappaleisiin sopisivat. Koska olin miettinyt molempien kappaleiden versioimista jo pitkään, oli mielessäni useita erilaisia vaihtoehtoja sekä kappaleiden instrumentaation että sovituksen suhteen. Tein aluksi paperille hahmotelmia kappaleiden rakenteesta sekä suunnittelin instrumentaatioita sen mukaan, mitä soittimia olisi mahdollista saada mukaan äänityksiin. Kappaleiden rakenne ja soinnut kirjoitettiin ylös kaikille soittajille äänityksiä varten, mutta varsinaiset nuotit kirjoitin ainoastaan puhaltimia varten.

Kappaleiden esitysnopeudet määräytyivät urkujen demoäänityksiin tehtyjen rytmipohjien mukaan. Myös urkujen demoäänitykset vaikuttivat kappaleiden rakenteeseen, sillä niiden myötä sai paremmin kuvan paperille tehtyjen sovituksen toimivuudesta. Urkujen demoäänityksiä editoidessani korjasin rakennetta molempien kappaleiden osalta. Ne muuttuivat hieman myös myöhempien äänitysten aikana. Lopullisen muotonsa kappaleet saavuttivat rakenteen ja instrumentaatioiden osalta vasta kaikkien äänitysten jälkeen levyn miksausvaiheessa.

Red Light -kappale oli jo alun perin instrumentaali, 70-luvun jazz-funkin hengessä tehty kappale, jonka vahvana esikuvana oli ollut Al Foster Bandin The Night Of The Wolf. Tein uuden sovituksen suoraan vanhan kappaleesta äänitetyn demon pohjalta. Kappaleen rakenteen halusin pitää entisenlaisena, samoin melodian. Ainoat muutokset olivat trumpettimelodian tuplaaminen tenorifonilla, kappaleen kertosäkeen sointujen vaihtaminen sekä perkussioiden lisääminen kappaleeseen. Syntetisaattori tuli mukaan kuvaan vasta tuotannon loppuvaiheessa, kun pelkät puhallinmelodiat jättivät kappaleen jotenkin onton kuuloiseksi.

Tehosekoittimen kappaleesta Kaikki on mahdollista oli tarkoitus tehdä instrumentaaliversio 60-70-luvun vaihteen jazz-funkin ja soul-jazzin hengessä. Jonkinlaisena kaukaisena esikuvana sovitukselle oli Booker T. & M.G's:in kappale Melting Pot sekä Boris Gardiner Happening- yhtyeen Ghetto Funk. Tehosekoittimen alkuperäisessä versiossa pääosassa on laulaja, uudessa sovituksessa solistin rooli on urkurilla: Tarkoitus oli säilyttää alkuperäinen laulumelodia, mutta soittaa se uruilla. Ajatus oli yksinkertaistaa kappaleen rakennetta alkuperäisestä, jättää kitaran rooli kappaleessa pienemmäksi ja nostaa Hammond-urut pääosaan. Myös alkuperäisen esityksen minimoog-väliosa oli tarkoitus sisällyttää uuteen sovitukseen, hieman yksinkertaistetussa muodossa. Rytmipohjaksi olin ajatellut rumpuja, bassoa sekä erilaisia perkussioita. En kirjoittanut tästäkään kappaleesta valmiita nuotteja, paitsi puhaltimille, koska ajatus oli jättää tilaa soittajien omille ideoille.

3.1.3 Soittajien sekä äänityspaikkojen valinta

Sopivat soittajat löytyivät pääasiassa aikaisempien musiikillisten yhteistyökuvioiden kautta: Ystävältäni Matti Karilta löytyi sekä Hammondin C-3 -sähköurut, että äänityksiin tarkoitettu kotistudio, joten urkurin valinta oli helppoa. Basisti Miikka Lampinen oli ollut myös aikaisemmin mukana omissa äänityksissäni, samoin kitaristi Jonne Kokkonen. Tenorifonistiksi pyysin oman isäni, jonka soittoa olen useasti aikaisemmin äänittänyt. Ainoa

instrumentti, jonka soittajan etsintä aiheutti hieman päänsärkyä, oli rummut. Paikalle löytyi lopulta Jussi Peevo. Muita soittimia, eli trumpettia, syntetisaattoria sekä perkussioita soitin itse.

Myös äänityspaikat valikoituivat suhteilla. Levyn äänitysbudjetti oli lähes olematon, joten studioajasta maksaminen ei ollut mahdollista. Sain sen hetkisestä työharjoittelupaikastani, Timmion studiolta, ilmaista äänitysaikaa rumpujen sekä perkussioiden äänitystä varten. Ne piti sovittaa aikataulullisesti yhteen studion omien projektien kanssa, mutta useammalta päivältä löytyi kuitenkin muutamia tunteja vapaata aikaa. Sain myös käyttää studion rumpuja, perkussioita sekä äänityskalustoa.

Basisti sekä saksofonisti asuivat Hangosta, joten sovin basso- sekä puhallinäänitykset lähikaupunkiin, Tammisaarelaisen DER Digital Editing Room:in tiloihin. Olin ollut paikassa aikaisemmin työharjoittelussa, joten tämäkin äänityspaikka järjestyi edullisesti. Loput äänitykset toteutettiin kotiloissa.

3.2 Äänitykset

3.2.1 Pohjat ja demoäänitykset

Tein äänityksiä varten rytmipohjat, joiden päälle eri instrumentit tultaisiin soittamaan. Red Light -kappaleen rytmipohja koostui suunniteltua rakennetta myötäilevästä rumpu- ja perkussioloopista. Toteutin pohjan Pro Tools -ohjelmalla. Myös Kaikki on mahdollista -kappaleen pohjan tein samalla menetelmällä. Ensimmäisenä äänitysviikonloppuna tehtiin demoäänitykset uruilla, jonka jälkeen editoin näistä äänityksistä ja rytmiraidoista valmiit pohjat seuraavia äänityksiä varten. Demoäänityksellä tarkoitetaan ennen varsinaista levytystä tehtävää koenauhoitusta, jota studionauhoituksissa voidaan käyttää soittajien apuna (Ahokas 2004, 185). Basso- ja puhallinäänityksissä oli siten käytössä pohja, jossa rytmien lisäksi oli uruilla soitetut soinnut. Rumpuäänityksiä varten lisäsin taustoihin basson. Viimeisenä äänitetyt urkumelodiat, urkusoolo sekä syntetisaattoriosuudet pystyi soittamaan jo lähes valmiin kuuloisen taustan päälle.

Myös rumpujen osalta tehtiin demoäänityksiä. Niiden tarkoituksena oli löytää mahdollisimman hyvät soundit, eli saada rumpuäänitykset kuulostamaan mahdollisimman hyvältä. Kokeilin eri mikrofoneja sekä erilaisia tapoja mikrofoniin sijoittelussa. Haeskelin myös sopivia asetuksia Altecin putkietuasteista. Oikeanlaisia soundeja haettiin myös rumpuja virittämällä. Muiden soittimien osalta ei demoäänityksiä pidetty, vaan oikeanlaiset soundit ja soittotavat haettiin suoraan varsinaisissa äänityksissä.

3.2.2 Urut

Urut äänitettiin kahdessa osassa. Ensimmäisellä kerralla tehtiin demoäänitykset, joista osa päättyi myös lopulliselle miksaukselle. Ensimmäisellä kerralla urut äänitettiin stereona, sijoittamalla kaksi Sennheiser md441 -mikrofonia leslie-kaiutinkaapin vasemman yläkulman vierekkäisille sivuille, yläosan aukkojen kohdalle 90 asteen kulmassa. Lopputuloksena on stereokuvassa sivusuunnassa edestakaisin huokuva ääni, joka sopi hyvin kappaleisiin urkumattojen ja sointujen osalta, mutta melodia kuulosti tällä tavalla äänitettynä hieman liian rauhattomalta.

Toisella kerralla äänitettiin Kaikki on mahdollista -kappaleen melodia sekä soolo. Myös itse urkusoundin hakemiseen käytettiin tällä kertaa enemmän aikaa. Lopulta löytyi sopivan kuuloinen, perkussiivinen urkusoundi, joka on kuultavissa myös lopullisella äänitteellä. Tällä kertaa urut äänitettiin monona, eli yhdellä mikrofoniilla. Käytössä oli jälleen md441, joka sijoitettiin leslie-kaapin vasempaan etunurkkaan, kuten edelliselläkin kerralla. Mikrofonin sijoittelun tarkoituksena oli vähentää leslie-kaapin moottorin toiminnasta syntyvien mekaanisten häiriöäänien kuulumista äänityksellä ja vähentää myös turhia matalimpia taajuuksia (Klave 2001). Urkuottoja äänitettiin useita erilaisia, joista myöhemmin valitsin käyttöön sopivimmat.

3.2.3 Basso

Bassoäänitykset tehtiin yhden iltapäivän aikana Digital Editing Room:illa. Otin talteen bassosta sekä suoran linjasignaalin, että Ampegin bassovahvistimen läpi soitetun saundin lähimikrofonilla. Mikrofonina toimi Shuren sm-57, jonka asetin noin 90 asteen kulmaan vahvistimen kartion eteen hieman sivulle kartion keskikohdasta. Molemmat signaalit, sekä vahvistimen läpi kulkenut, että linjasignaali, kulkivat vielä erillisen etuasteen läpi. Etuasteena toimi äänityspaikan kalustoon kuuluva Finnvoxin huoltomies Tapio Rantasen rakentama putkietuaste/kompressori-yhdistelmä. Ajatus oli ottaa talteen kaksi hieman erilaista bassosaundia, joista voisi myöhemmin miksatessa valita toisen tai tarvittaessa käyttää vaikka molempia. Tarkoitus oli myös saada aikaan mahdollisimman hyvät lähtösaundit, jolloin ääntä ei tarvitsisi prosessoida kovin paljon jälkikäteen.

Ensimmäisenä äänitetyn Red Light -kappaleen äänitykset sujuivat hyvin, vaikka kappaletta ei ollut ehditty etukäteen harjoitella. Pienten kokeilujen jälkeen tarvitsi äänittää vain kaksi kokonaista ottoa, joista molemmat kuulostivat erittäin hyvältä. Toisen kappaleen kohdalla oli enemmän ongelmia. Etukäteen hahmottelemani bassokuvio ei oikein tuntunut toimivan, oikeanlaista groovea ei tahtonut löytyä. Basisti improvisoi useita erilaisia bassolinjoja, jotka otin kaikki talteen. Basson äänittämiseen oli varattu aikaa puoli päivää, joka oli jälkikäteen ajateltuna ehkä liian vähän. Päivän päätteeksi jäi sellainen olo, että Kaikki on mahdollista -kappaleen bassoäänitykset täytyisi vielä ehkä ottaa uusiksi. Kun seuraavana päivänä kuuntelin äänityksiä uudestaan, niiden joukosta löytyi kuitenkin kaksi varsin hyväkuuloista ottoa.

3.2.4 Puhaltimet

Puhaltimet äänitettiin samana päivänä, kuin basso. Tähän oli varattu aikaa aamupäivä, mutta äänitykset venyivät hieman suunnitellusta aikataulusta. Myös puhaltimien kohdalla käytin lähimikrofonitekniikkaa. Eero Aron (2006) mukaan lähimikrofonitekniikan taustalla on ajatus instrumenttien äänten tallentamisesta mahdollisimman puhtaana, jolloin kultakin äänitetyltä raidalta kuuluu vain

soittimen oma ääni (Aro 2006, 118). Tämä ei käytännössä kuitenkaan täysin toteudu, jos soittajat ovat olleet samaan aikaan studiossa, vaan soittimet aina hieman vuotavat toistensa raidoille. Molemmat puhaltimet, trumpetti ja tenorisaksofoni, soitettiin sisään samaan aikaan. Saksofonille valitsin mikrofoni Sennheiserin md441:n ja trumpetti mikitettiin Shuren sm-7:llä. Käytin mikrofoniasteena samaa laitetta, kuin bassoäänityksissä. Red Light -kappaleen äänitykset sujuivat melko hyvin, sovitus oli edellisenä päivänä ehditty jopa hiukan harjoitella. Äänitin muutama erillistä ottoa, ja lopputulos vaikutti ihan kelvolliselta.

Jälleen toisen kappaleen äänittäminen tuotti vaikeuksia. Tuntui, että sovitus ei toiminut. Myös ansatsi alkoi vähitellen loppua ainakin itseltäni, kun trumpettiosuus kulki osittain aika korkealla. Kuuntelu oli järjestetty kuulokkeiden kautta, ja tämä myös tuotti hieman hankaluuksia. Toisen soittajan soittoa ei kuullut tarpeeksi hyvin, joten yhteen soittokaan ei toiminut parhaalla mahdollisella tavalla. Äänitin monta eri ottoa, mutta yksikään ei vaikuttanut erityisen onnistuneelta.

3.2.5 Kitarat

Sähkökitara oli ainoa soitin koko levyllä, jota en itse äänittänyt. Lähetin kitarat kotonaan soittaneelle ja äänittäneelle Jonnelle referenssikappaleita, miltä kitarat voisivat mielestäni kuulostaa. Jonne lähetti takaisin erilaisia versioita, joista putkiradiosta rakennetun vahvistimen läpi soitettu kitararaita kuulosti parhaalta.

Olin myös ajatellut Red Light -kappaleeseen kitararaitaa, wahwah-pedaalin läpi soitettua rytmikästä riffiä, joka toisi kappaleeseen lisää groovea. Äänityksiä varten tekemäni rytmipohjan taustalta kuului perkussiivisesti nakuttava wahwah-kitarariffi, jonka olin sämplännyt Johnny Paten Shaft In Africa -kappaleesta. Ajatuksena oli korvata sample Jonnen soittamalla wahwah-kitaralla. Myös tämän Jonne äänitti kotona ja toimitti valmiin raidan sähköpostilla. Kappaleeseen äänitettiin myös toinen kitararaita. Miikka soitti sen bassoäänitysten yhteydessä. Raidan oli alunperin tarkoitus toimia ainoastaan bassoäänitysten apuna, kuunteluraitana, mutta päätin säilyttää sen, koska raita

kuulosti toimivalta. Kyseessä oli akustinen, teräskielinen 3/4-koon kitara, mikrofona taas Shuren sm-57, jonka sijoitin lähelle kitaran ääniaukon viereen. Akustisen kitaran raidalle tuli jonkin verran vuotoa kuunteluna toimivalta rytmiraidalta, koska kuulokkeita ei käytetty, vaan kuuntelu hoidettiin samassa huoneessa sijainneen monitorin kautta.

3.2.6 Rummut

Oikeanlaiset rumpusaundit olivat ehkä tärkein yksittäinen asia koko äänitysten kannalta, joten niiden hakemiseen panostettiin eniten. Kokeilin erilaisia mikrofoneja ja niiden asetteluja kahtena päivänä ennen varsinaisia äänityksiä. Mikrofoneiksi valikoituivat Sennheiserin md441 ja Timmion studiolta löytynyt RCA:n vanha nauhamikrofoni mallia 77. Lisäksi käytin vielä apumikrofonina Timmion studiolta löytynyttä dynaamista mikrofonia, ilmeisesti myös 60-luvulta olevaa, jonka merkki tai malli ei ollut selvillä. Kytinkin mikrofonit Altecin etuasteiden kautta kannettavan tietokoneeni äänikorttiin ja säädin äänentasot ja -taajuudet sopiviksi etuasteen säätimistä. Jokaista mikrofonia varten oli käytössä oma erillinen etuaste.

Rummut oli tarkoitus äänittää kumpaankin kappaleeseen monona, ja erillisen rumpujen lähimikityksen sijasta ottaa talteen ennen kaikkea rumpujen kokonaisuus äänitystilassa. Mikrofonien asettelu oli eri kappaleiden kohdalla hieman erilainen, koska haussa oli hiukan erilaiset saundit. Kaikki on mahdollista -kappaleen kohdalla RCA:n mikrofoni oli sijoitettuna sivusuunnassa virvelin ja hi-hatin väliin noin 60 asteen kulmaan virvelistä ja vajaan puolen metrin etäisyydelle rumpujen etupuolelle. Md441 sijoitettiin rumpujen yläpuolelle rumpalin oikean polven kohdalle ja korkeussuunnassa hieman rumpalin pään yläpuolelle. Mikrofonin suuntaus oli suoraan alaspäin. Red Light -kappaleessa mikrofonien asettelu oli nauhamikrofonin osalta samantapainen, kuin edellisessä, mutta etäisyys hieman kauempana virvelistä, koska virvelin oli tarkoitus kuulua tässä kappaleessa hivenen hiljaisemmalla. Sennheiser sijoitettiin hi-hatin viereen ja korkeussuunnassa hieman sen alapuolelle, osoittamaan suurin piirtein virvelin ja hi-hatin väliin. Näiden kahden mikrofonin lisäksi kummankin kappaleen kohdalla käytin vielä kolmatta mikrofonia,

dynaamista, merkiltään tuntematonta, rumpujen edessä matalalla noin 10 sentin päässä bassorummun etukalvosta. Tämän mikrofonin tarkoitus oli tarvittaessa tuoda lisäpotkua bassorumpuun.

Lopullisten äänitysten kanssa tahtoi tulla taas kiire. Olin sopinut äänitykset aamupäiväksi, koska Soul Investigatorsilla oli illalla keikka, ja rummut oli tarkoitus viedä iltapäivällä keikkapaikalle. Äänitykset alkoivat lopulta klo 10.30 ja klo 12.00 ne olivat purkissa. Kuulokekuuntelun kanssa oli taas pieniä ongelmia, kun rumpali soitti aika kovalla äänenvoimakkuudella, ja ei tahtonut oikein kuulla kuulokkeista tullutta taustaa. Lopulta kuuntelu saatiin kuitenkin säädettyä melko hyvin kohdilleen. Kaikki on mahdollista -kappale äänitettiin ensin ja siitä otin talteen kolme ottoa. Red Light ehdittiin soittaa vain kaksi kertaa kokonaan läpi, mutta molemmat otot vaikuttivat onnistuneen.

3.2.7 Perkussiot

Perkussio-, eli lyömäsoitinäänitykset, olivat kaikkein etukäteen suunnittelelemattomin osa äänityksiä. Olin alun alkaen ajatellut pyytää jonkun perkussiot hallitsevan soittajan hoitamaan niiden soiton, mutta lopulta päädyin soittamaan ne itse. Äänitin erityylisiä raitoja sekä tamburiinilla että bongorummuilla yhtenä iltapäivänä rumpuäänitysten jälkeisellä viikolla Timmion studiolla. Mikrofoniksi valitsin GA Projects R2 -nauhamikrofonin. Mikrofonisignaali kulki vanhan, ilmeisesti 70-luvulta peräisin olevan Yamahan EM-200 mikserin läpi, jota käytin osaltaan myös efektinä sen sisäänrakennetun jousikaiun ansiosta. Hieman erikoisen kuuloinen, mutta kappaleisiin hyvin sopiva bongorumpusaundi löytyi, kun sijoitti mikrofonin vajaan puolen metrin päähän bongojen etupuolelle ja korkeussuunnassa hieman kalvojen yläpuolelle ja nosti mikserin kaikua reilusti mukaan. Äänitin muutaman eri tavalla soitettun bongoraidan molempiin kappaleisiin. Tamburiinin äänitin samalla tavalla, mutta kuulosti paremmalta, kun sijoitti mikrofonin hieman kauemmaksi, noin puolentoista metrin päähän itse soittimesta. Soitin muutamia erityylisiä tamburiiniraitoja, joista miksausvaiheessa voisi käyttää sopivan tai sopivimmat.

3.2.8 Syntetisaattori

Äänitin molempien kappaleiden syntetisaattoriosuudet kotonani Yamahan cs-5 syntetisaattorilla. Kyseessä on monofoninen analogisyntetisaattori 70- ja 80-luvun taitteesta. Äänitin syntetisaattoriosuudet Kaikki on mahdollista -kappaleelle suoraan syntetisaattorin linjaulostulosta Mackie-mikserin kautta äänikortille. Toisen kappaleen kohdalla lisäsin väliin Alesiksen microverb III -kaikulaitteen tuomaan soittoon lisäväriä pitkien viiveiden (Regen Long delays) muodossa. Koska en ole erityisen hyvä soittamaan koskettimia, jouduin äänittämään kumpaankin kappaleeseen useita ottoja, joita editoimalla sai koottua yhtenäisen kuuloiset syntetisaattoriosuudet. Kaikki on mahdollista kappaleen syntetisaattoriosat äänitin kappaleen muiden instrumenttien äänitysten aikaan keväällä 2010, mutta Red Light -kappaleen syntetisaattoriosat vasta loppukesästä. Kappaleeseen ei ollut alun alkaen edes tarkoitus ottaa mukaan syntetisaattoria, mutta huomasin sen tuovan kaivattua lisäystä kappaleeseen, kun sen sovitus alkoi kuulostaa miksausvaiheessa jotenkin vajavaiselta.

3.3 Editointi

Editoinnilla tarkoitetaan yleisesti ottaen kappaleiden järjestämistä tai kappaleen eri ottojen yhdistelemistä. Jos kappaleet ovat pitkiä tai instrumentteja on paljon, voi kokonaisen hyvän oton saaminen olla vaikeaa. (Suntola 2004, 69.) Omassa projektissani käytin editointia melko paljon eri ottojen yhdistelemiseen. Koska kappaleita ei oltu harjoiteltu etukäteen ja äänitysaikaa ei ollut kovin paljon, ei kaikista soitinosuuksista saatu tallennettua tarpeeksi hyvänkuuloisia kokonaisia ottoja. Sain osista yhdistelemällä yhtenäisen kuuloisia raitoja, tosin kaikkia soittovirheitä tai epätarkkuuksia en edes halunnut poistaa, sillä ne tuovat kappaleisiin eloa. Liiallisen jälkikäteen tehdyn korjailun ja editoinnin vaarana on se, että kappaleen tunnelma voi sen myötä latistua (Suntola 2004, 69).

Editoinnissa ei ole kuitenkaan aina kyse pelkästään soittovirheiden korjailusta tai yhtenäisten ottojen koostamisesta. Kappaleiden editointi voidaan nähdä myös osana luovaa prosessia, osana kappaleiden säveltämis- ja

sovittamistyötä, kuten Steven F. Pond sen esittää (2005). Kappaleiden vaiheittainen työstäminen ja sovittaminen studiossa äänitysten edetessä, sekä ottojen kerrostaminen ja jälkikäteen tapahtuva muokkaaminen, olivat olennainen työtapa jo 70-luvun alun fuusio- ja jazz-funk-artistien levytyksissä (Pond 2005, 134-140).

Editointi oli keskeisesti käytössä oman ääniteprojektini aikana aina ensimmäisistä äänityksistä loppumiksausvaiheeseen asti. Muokkasin ensimmäisten äänitysten jälkeen kappaleiden rakenteita muuttamalla kappaleen osien järjestystä sekä poistamalla turhia ottoja ja leikkaamalla niiden osia pois. Kappaleiden sovitukset muuttuivat aina hieman jokaisen soittimen äänityksissä tai niiden jälkeen. Joitakin soitettuja osia jäi kokonaan pois ja joistakin alun perin eri otoista sain yhdisteltyä yhden kokonaisuuden. Kaikki on mahdollista -kappaleen urkusoolo on koottu kahdesta erillisestä otosta. Niiden osia sopivasti yhdistelemällä siitä tuli kuitenkin eheän kuuloinen.

Kappaleiden raitojen editointi tapahtui Pro Tools -ohjelmalla, pääasiassa sen leikkaus- ja liimaustyökaluilla. Myös ohjelman fade ja cross-fade -toiminnot olivat tärkeitä työvälineitä, kun yksittäisten raitojen osia piti liittää toisiinsa ilman, että lopputulos kuulostaisi keinotekoiselta tai päälle liimatulta.

3.4 Miksaus

3.4.1 Lähtökohdat

Stereoäänitettä kuunnellessa syntyy usein mielikuva, että eri instrumentit tai äänet tulisivat eri puolilta kaiuttimien (tai kuulokkeiden) väliin muodostuvaa äänikuvaa. Miksatessa soittimia voidaan sijoittaa äänikuvan eri puolille, jolloin yksittäiset äänet tai soittimet erottuvat paremmin toisistaan. Soittimia voidaan sijoitella äänikuvassa sivuttaissuunnassa tai syvyysuunnassa. Sijoittelua voi ajatella myös äänitaajuuksien mukaan. Jos samalla taajuusalueella on paljon materiaalia eri soittimista, voi niiden erottaminen toisistaan olla hankalaa. (Suntola 2004, 66-67.)

Omassa levyprojektissa en pyrkinyt, ainakaan kovin tietoisesti, rakentamaan etukäteen mielessäni mitään tietynlaista äänikuvaa kappaleille, vaan lähdin liikkeelle siitä, miltä äänitetyt soittimet kuulostivat sellaisenaan, ja muokkasin niitä sitten tarvittaessa sopivamman kuuloisiksi, joitakin raitoja ja instrumentteja enemmän, toisia en juuri ollenkaan.

3.4.2 Pro Tools ja plug-init

Mikksasin levyn kappaleet digitaalisesti Pro Tools -ohjelmalla sekä sen liitännäisohjelmilla, plug-ineilla. Plug-init ovat toiseen ohjelmaan, kuten tässä tapauksessa Pro Toolsiin liitettäviä ohjelmia, jotka pyrkivät mallintamaan erilaisten prosessointilaitteiden toimintaa. Käytin seuraavia Pro Tools M-Powered 8:n mukana tulleita plug-ineja: Digidesignin omaa Digirack EQ III:a joka toimii parametrisen monialueisen taajuuskorjaimen tavoin. Lisäksi käytin kolmea eri kaikua, eli AIR:n Spring reverb:iä, joka pyrkii jäljittelemään jousikaikulaitetta, AIR:n Non-linear reverb:iä sekä AIR:n Dynamic delay:tä, joka mallintaa viivelaitteen toimintaa. Dynamiikkaprosessoreita mallintavista plug-ineista käytin Bombfactory:n BF76:a, joka pyrkii jäljittelemään putkikompressorin toimintaa. Muita plug-in -ohjelmia en käyttänyt, koska olin pääasiassa tyytyväinen äänityksissä aikaansaatuihin saundeihin ja ne mielestäni ajoivat asiansa pitkälti sellaisinaan.

Eri soittimien äänentasojen nostamiseen ja laskemiseen käytin Pro Toolsin Volume Automation -toimintoa. Sen avulla voi ohjelmoida Pro Toolsin virtuaalisen mikserin liukusäätimien toimintaa raitakohtaisesti.

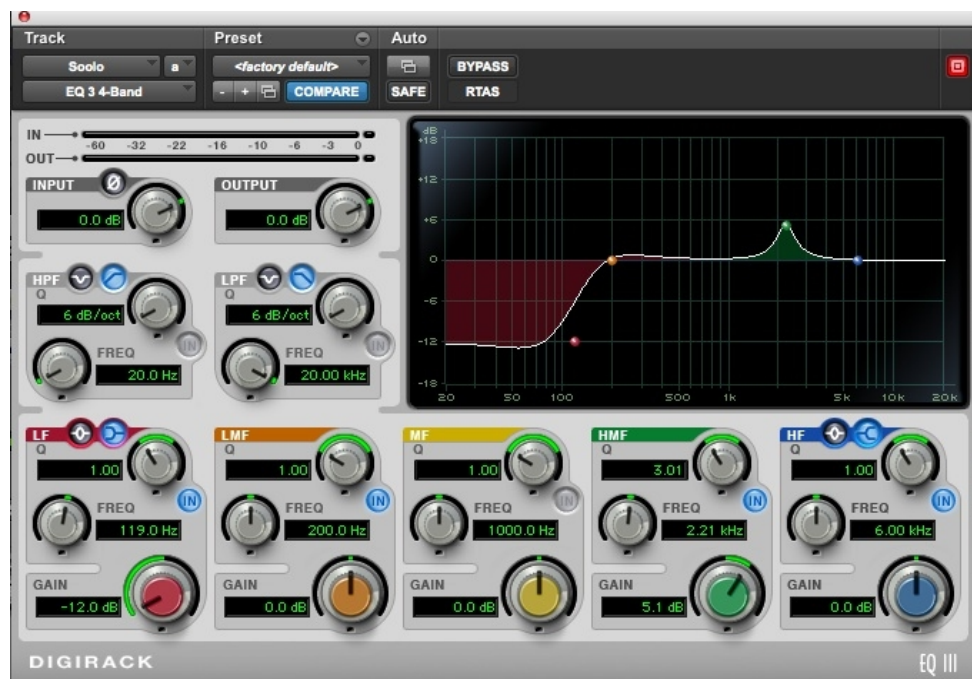
3.5 Miksaus kappalekohtaisesti

3.5.1 Kaikki on mahdollista

Kaikki äänitetyt raidat olivat urkusointuja lukuun ottamatta äänitetty monona. Rumpuraidat mikksasin sopivaan balanssiin säätämällä yksittäisten rumpukanavien tasot keskenään sopivaan suhteeseen: Sennheiserin ja RCA:n mikrofoneilla äänitetyt raidat nostin pääosiin ja keskenään melko lailla samalle

tasolle. Bassorummun eteen sijoitetulla mikrofonilla äänitettyä raitaa nostin kuuluviin vain hiukan, tuomaan pientä tukevuutta rumpuihin. Olin tyytyväinen mikrofonien asettelulla ja mikrofonietuasteiden avulla aikaansaatuihin rumpusaundeihin, joten en muokannut niitä jälkikäteen muuten, kuin lisäämällä päärumpuraitoihin kaikua AIR:n Spring reverb -plug-inilla. Tein oman lisäkanavan jousikaikua varten, stereona. Ajoin kahdelta päärumpukanavalta signaalia hieman lisäkanavan läpi, jolloin stereona tuleva kaiku myös hieman levensi rumpujen äänikuvaa sivuttaissuunnassa.

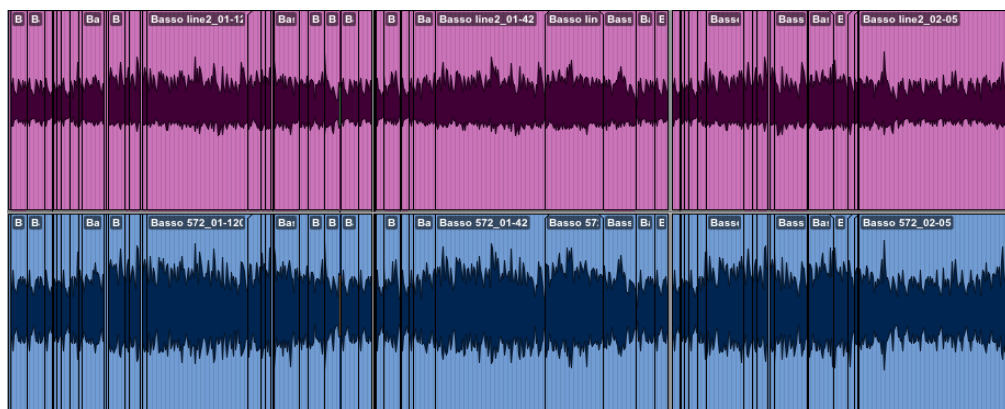
Lisäsin samaa jousikaikua myös urkuihin, jotka olin äänittänyt kokonaan ilman kaikua. Prosessoisin urkuraitoja myös taajuuskorjaimen avulla: Leikkasin matalia taajuuksia taajuuskorjaimen avulla 120 hertsin (Hz) alapuolelta sekä nostin taajuuksia 2,20 kilohertsin kohdalta kapealla Q-arvolla (Kuva 1). Q-arvon avulla voidaan määritellä korjattavan kaistan leveys missä tahansa audioalueella (Laaksonen 2006, 323).



KUVA 1. Urkuraidan muokkausta parametrisella ekvalisaattorilla

Kitarataajuuksille tein hieman vastaavan, mutta lievemmän korjauksen kuin uruille ja lisäsin kitaraan myös hieman viivettä AIR Dynamic Delay:n avulla. AIR Dynamic Delay:lle tein oman lisäkanavan monona. Panoroin myös kitararaitaa hieman stereokuvassa vasemmalle puolelle. Panoroinnilla tarkoitetaan signaalin jakamista vasemman ja oikean masterkanavan välille, eli voimakkuussuhteisiin perustuvaa sijoittelua stereokuvassa (Laaksonen 2006, 123). Leikkasin syntetisaattoriraidoilta taajuuksia pois 150 Hz:n alapuolelta ja tein pienen kuopan noin 400 Hz:n kohdalle pienellä Q-arvolla. Syntetisaattoriraidoista panoroin toisen hieman oikealle ja toisen vasemmalle puolelle stereokuvaan.

Suurimmat muutokset kappale koki miksausvaiheessa kuitenkin siinä, että jätin äänitetyt puhallinraidat ja perkussiot kokonaan pois. Ne eivät oikein toimineet ja kappale kuulosti huomattavasti paremmalta ilman niitä. Uruille jäi enemmän tilaa ja kappaleen groove parani, kun jätti perkussiot kokonaan pois. Urkumelodiaan tein pieniä korjauksia editoimalla ja urkusoolon kokosin kahdesta eri otosta yhdistelemällä. Eniten jouduin editoimaan bassoja, jotka kokosin kahdesta eri otosta ja osittain melko pienistä paloista leikkaamalla ja liimaamalla (Kuva 2). Bassoraitoja oli äänitetty jokaista ottoa kohden kaksi, toinen mikrofonilla ja toinen suoraan linjasta. Parhaimman kuuloisin sain käyttämällä molempia raitoja suurin piirtein samassa suhteessa. Tasoitin myös vielä basson dynamiikkaa hiukan Bombfactoryn BF76 -kompressorin avulla. Muita raitoja, kuten rumpuja, en editoinut juuri lainkaan.



KUVA 2. Valmiit bassoraidat Pro Tools'in edit-näkymässä editointityön jälkeen.

3.5.2 Red Light

Myös tämän kappaleen kaikki soittimet oli äänitetty monona urkuja lukuun ottamatta. Käytin rummuista jälleen kaikilla kolmella mikrofonilla äänitettyä raitoja. Näistä nostin Sennheiser md441 -mikrofonilla äänitetyn raidan eniten pintaan, koska sen saundi oli kirkkain ja halusin tuoda hi-hatin äänen paremmin kuuluviin. RCA:lla äänitetty raita kuulosti hieman tunkkaiselta, mutta korjasin taajuuksia EQ III -plug-inilla tekemällä pienen kuopan 150 Hz:n kohdalle Q-arvolla 4. Nostin myös bassorummun edessä olleen mikrofonin kanavaa mukaan miksaukseen ja leikkasin siitä matalimmat taajuudet pois 60 Hz:stä alaspäin. Tein myös kolmannelle rumpukanavalle vaiheenkäännön EQ III plug-inin vaiheenkääntötoiminnolla. Se toi vielä hieman lisää kirkkautta hi-hatin osalta kaikkien kolmen kanavan yhteissaundiin. Editoin rumpuraitoja myös hieman vaihtamalla parin rumpufillin paikkaa sekä korjaamalla muutama epäonnistunutta iskua. Käytin myös volume automaatiota laskemaan äänentasausta muutaman mielestäni turhan voimakkaan rumpufillin kohdalla.

Bassoraidoista käytin vain linjasta äänitetyn saundin. Leikkasin taajuuskorjaimella viiden desibelin verran 300 Hz:n kohdalta Q-arvolla 6 ja nostin hiukan alle 100 Hz:n taajuuksia. Bassoraitaa ei tarvinnut editoida juuri ollenkaan, koska se oli soitannollisesti onnistunut. Kaksi ylimääräistä kohtaa leikkasin kokonaan pois ja myös pari soittovirhettä editoin pois.

Puhallinäänitykset eivät onnistuneet erityisen hyvin ja puhallinottoihin jäi sekä soitannollisesti että saundillisesti parantamisen varaa. Näitä ongelmia yritin korjata editoimalla sekä taajuuskorjaimen avulla. Leikkasin trumpettiraidalta pois kaikki taajuudet alle 360 Hz:n alapuolelta. Jälkeenpäin ajateltua puhaltimet olisi ollut parempi äänittää yhdellä mikrofonilla tai vaihtoehtoisesti sijoittaa mikrofonien väliin jokin eristävä levy. Tai sitten olisi voinut äänittää molemmat puhaltimet erikseen. Tenorifoni oli jonkun verran vuotanut trumpettiraidalle, mikä ei kuulostanut kovin hyvältä. Kahdella mikrofonilla äänitettynä puhaltimet sai kuitenkin panoroitua stereokuvassa vierekkäin.

Perkussioista etenkin tamburiinisaundit olivat onnistuneita, niihin en tehnyt jälkikäteen mitään korjauksia. Bongoista leikkasin matalat, alle 280 Hz:n taajuudet pois. Rytmisesti perkussio-otot eivät olleet kovin hyvin soitettu, vaan

jouduin editoimaan niistä kahdeksan tahdin pituisia looppeja sekä hieman lyhyempiä, joita yhdistelemällä sain soiton kuulostamaan kuitenkin toimivalta. Perkussioraidoista jätin lopulliselle miksaukselle kaksi eri tamburiinilla soitettua raitaa, joista toisen panoroin vasemmalle ja toisen oikealle puolelle. Bongoraidoista käytin yhden, jonka panoroin stereokuvassa oikealle puolelle.

Urkuraidalta leikkasin alle 140 Hz:n taajuudet kokonaan pois. Halusin myös hieman kaventaa urkuraidan äänikuvaa sivusuunnassa, joten panoroin stereoraidan molempia puolia keskemälle. Syntetisaattoriraita kuulosti sellaisenaan hyvältä, sen taajuuksia ei tarvinnut korjata ollenkaan. Pari soittovirhettä editoin kuulumattomiin sekä tein kaksi fraasin alkunostoa volume automaation avulla.

Akustisen kitaran raidalta leikkasin matalat, alle 140 Hz:n taajuudet pois ja laskin 350 Hz:n kohtaa kapealla Q-arvolla neljä desibeliä, mikä selkeytti ja hieman kirkasti kitarasaundia. Panoroin myös kitaraa hieman stereokuvassa vasemmalle. Kitararaita, joka oli ensimmäinen ja ainoa otto, ei kaivannut editointia. Sen sijaan wahwah-pedaalilla soitettu kitararaita ei tahtonut istua kappaleeseen lainkaan. Yritin muokata sitä monella eri tavalla, mutta mikään ei kuulostanut hyvältä. Sen sijaan äänitysten aikana pohjaraitana toiminut kahden tahdin rytmiluoppi wahwah-kitararoinen kuulosti erittäin hyvältä muuten valmiin kappaleen taustalla. Päätin jättää wahwah-rytmiloopin kappaleen lopulliseen versioon, mutta sen verran hiljaiselle, että sitä ei kovin helposti tunnista sämpleksi. Siirsin sämpleraitaa myös syvyysuuntaisessa äänikuvassa taaemmas leikkaamalla taajuuskorjaimella 1,2 kHz:n kohdalta leveällä Q-arvolla pari desibeliä alaspäin.

Lopuksi lisäsin vielä useille raidoille kaikua, koska sen avulla kappaleeseen sai hieman lisää eloa. Kyseessä oli jälleen AIR:n Spring Reverb, stereona. Kavensin hieman sen stereokuvaa panoroimalla molempia kanavia keskemälle. Lisäsin kaikua kaikille muille kanaville, paitsi sämpleraidalle, bassolle ja syntetisaattorille.

3.6 Masterointi

Masterointi on viimeinen työvaihe äänitteen teossa, jos mukaan ei lasketa äänitteen painamista levyille sen eri työvaiheineen. Kahdesta syystä en lähtenyt masteroimaan omaa äänitettä, vaan turvauduin ulkopuoliseen apuun. Ensinäkin minulta puuttui tarvittava laitteisto sen tekemiseen. Toiseksi ulkopuolisen avun käytössä on omat etunsa: Kun on kuunnellut äänitettä kaikkien sen tähänastisten työvaiheiden läpi, alkaa olla aika tottunut siihen miltä se kuulostaa. Tällöin ei välttämättä enää kuule miksaukseen mahdollisesti jääneitä puutteita.

Äänitteen masterointi suoritettiin Syyskuun loppupuolella Timmion studiolla. Osallistuin masterointiin, mutta pääasiassa siitä vastasi Timmionin saundivelho Didier Selin. Masterointi tehtiin kahdessa osassa: Ensin kappaleita muokattiin digitaalisesti ja sen jälkeen signaali muunnettiin analogiseksi ja ajettiin varsinaisen masterointikonsolin läpi. Digitaalisella puolella kappaleisiin tehtiin korjaukset taajuuskorjaimella: leikkaukset 160 ja 230 Hz:n kohdalta kapealla Q-arvolla. Sen jälkeen kappaleita limitoitiin putkilimiteriä mallintavalla plug-inilla.

4 VINYYLIN VALMISTUSPROSESSI

4.1 Vinyylimasterointi ja kaiverrus

Vinyylilevyn masterointi tapahtuu mekaanisesti, kaivertamalla haluttu materiaali uriksi äänilevymasterille. Kaiverrus tapahtuu ajamalla äänite reaaliajassa kaiverruslaitteen kaiverruspään läpi, jossa se muuntuu mekaaniseksi värähtelyksi ja siirtyy kaiverrusneulan kautta uraksi lakkalevyille. (Robair 2008.)

Masterointivaihe ratkaisee viime kädessä sen, miten valmis levy soi ja miltä lopputulos kuulostaa. Oman projektini kohdalla masteroitavan äänitteen signaali muunnettiin digitaalisesta analogiseksi ja ajettiin vielä erillisen masterointikonsolin läpi ennen päätymistä kaivertimen kautta levyn pintaan. Timmion studion masterointikonsolina toimii Neumannin vms-70, jonka alkuperäisten dynamiikkaprosessoreiden ja ekvalisaattoreiden lisäksi siihen on asennettu mm. Pultecín ekvalisaattorit.

4.2 Levyn valmistus

Kun lakkalevy on kaiverrettu, se lähetetään tehtaalle, jossa siitä erillisten työvaiheiden kautta valmistetaan puristusmatriisit, joilla lopulliset PVC-muoviset vinyylilevyt puristetaan (Laaksonen 2006, 195). Suomessa ei tällä hetkellä toimi ainuttakaan vinyylilevyä valmistavaa puristamo, vaan lähimmät sijaitsevat Saksassa ja Tsekeissä. Oma projektini ei vielä tätä kirjoitettaessa ole edennyt tähän vaiheeseen asti. Sen sijaan kaiverrutin äänitteestä koelevyt, dub plate:t, jotka vastaavat muuten ulkoisesti normaalia vinyylilevyä, mutta eivät ole samaa eivätkä yhtä kestäväää materiaalia. Vinylikaivertimella voi lakkalevyn lisäksi kaivertaa dub-plate -levyjä. Dub plate:a voi soittaa normaalilla levysoittimella, mutta pehmeän materiaalin takia sen urat kuluvat käytössä nopeammin loppuun.

5 KAUPALLISET NÄKYMÄT

Seuraava askel The Night Owls -singlen suhteen on sen julkaisu. Kysymys kuuluu, julkaistako äänite omakustanteena vai etsiäkö sille ulkopuolinen julkaisija. Mahdollisuudet ulkopuolisen julkaisijan löytymiseen ovat sinänsä hyvät, koska pieniä musiikkityyliin keskittyneitä yhtiöitä on tällä hetkellä melko paljon ja kyseessä on valmis äänite; julkaisijan ei tarvitse sijoittaa omaa rahaa äänitteen tuotantoon. Ulkopuolisen julkaisijan etuna näen sen, että sitä kautta levyn voi saada leviämään laajemmalle. Vakiintuneella levy-yhtiöllä tai levymerkillä on olemassa valmiit myynti- ja jakelukanavat sekä ainakin jossakin määrin tunnettavuutta kohderyhmän, eli funk-musiikin harrastajien keskuudessa. Vinyylisinglen markkinat ovat meillä kotimaassa aika marginaaliset, mutta instrumentaalista musiikkia sisältävä äänitteen markkina-alue voi olla maailmanlaajuinen.

Seitsemäntuumaisten vinyyliä kokonaismyyntiluvut ovat 2000-luvun aikana olleet selvässä nousussa, mutta tämä selittyy ainakin osittain indierock-musiikin suosion kasvulla (Hastings 2006). Myös funk-vinyyliä myynti on kasvanut, mutta samoin on kasvanut julkaistujen artikkelien määrä. Yksittäisten funk-levyjen painosmäärät ovat etupäässä aika pieniä, ja kun ottaa huomioon vinyylilevyn korkeat valmistus- ja kuljetuskustannukset suhteessa sen myyntihintaan, ei funk-vinyyliä valmistusta ja myyntiä voi nähdä kovin suurena bisneksenä. Toisaalta on olemassa pienlevy-yhtiöitä, jotka julkaisevat äänitteensä pääasiassa seitsemäntuumaisten vinyyleinä, hyvänä esimerkkinä kotimainen Timmion.

Näkisin vinyylisinglen julkaisemisessa kuitenkin joitakin mahdollisuuksia. Äänitteen edustaman musiikkityylin harrastajat, levynkeräilijät ja DJ:t suosivat vinyyliä, joten vinyylin avulla voi tavoitella hieman erilaista kohderyhmää kuin cd- tai digitaalisella julkaisulla. Levy voisi toimia ennen kaikkea hyvänä promootiovälineenä, eri kysymys sitten on, mitä sillä voisi promotoida. Kun The Night Owls -yhtyettä ei varsinaisesti ole olemassa, ei yhtyeen live-esiintymiset ainakaan näillä näkymin ole mahdollisia.

Kuten Yhdysvaltalaisen Daptone -levy-yhtiön artistien menestys osoittaa, voi laadukkaasti tuotetulle funk-musiikille kuitenkin löytyä kysyntää. Oma kaupallinen mahdollisuus voisi olla kappaleiden lisensointi ulkomaisille kokoelmille, tai julkaisu jossakin toisessa formaatissa. Singlen kappaleiden saaminen mukaan esimerkiksi skeitti- tai lumilautavideoihin, videopeleihin tai muihin vastaaviin yhteyksiin voisi tuoda uusia mahdollisuuksia, myös taloudellisesti. Tätä kautta ainakin kiinnostus kappaleita ja niiden esittäjää kohtaan kasvaisi.

Äänitteen julkinen esittäminen ja siitä äänitteen tekijöille maksettavat korvaukset ovat yksi tapa ansaita musiikilla. Näen tämän myös oman projektin kohdalla jonkinlaisena mahdollisuutena. Julkisesta esittämisestä, kuten esityksistä radio- ja televisiolähetyksissä, maksetaan korvaus kappaleen tekijöille; säveltäjälle, sanoittajalle ja sovittajalle. Vastaan Night Owls -singlen kappaleiden tekemisestä pieneltä osin; toisen kappaleen kohdalla sovittajana. Toinen puoli esityskorvauksia on itse äänitteellä esiintyville muusikoille sekä tuottajalle maksettava korvaus. Tässä tapauksessa tuottajalla tarkoitetaan äänitteen tallennukseen liittyvistä velvoitteista vastaava taho, ei studiotuottajaa (Gramex 2010). Olen siis oikeutettu mahdollisiin esityskorvauksiin sekä tuottajan, soittajan että sovittajan ominaisuudessa.

6 POHDINTA

Asetin opinnäytetyöni tavoitteeksi oppia äänitetuotannon jokaisesta työvaiheesta jotakin uutta, sekä kokeilla itselleni uusia työtapoja musiikin tekemisessä. Pää tavoite oli saada opinnäytetyö valmiiksi ja itse äänite laadultaan sellaiseksi, että voin olla siihen itse tyytyväinen.

Tavoite oppia uutta äänitetuotannon eri työvaiheista toteutui. Esituotannossa opin uutta etenkin sovitusten tekemisestä sekä työvaiheiden aikatauluttamisesta, osittain myös kantapään kautta. Äänitystyö oli se äänitteen tuotannon työvaihe, jolle olin asettanut suurimmat odotukset. Minua kiinnosti etenkin oppia uutta vanhoista studiolaitteista ja työtavoista, sekä tuottaa itse sellaisia saundeja, mitä mieleisilläni funk-levytyksillä voi kuulla. Tässä onnistuin mielestäni kohtalaisesti. Rumpujen äänitys onnistui yli odotusten, puhallinäänitykset taas eivät. Puhallinäänitykset toimivat kylläkin opettavaisena kokemuksena: Kun itse on yhtä aikaa sekä äänittäjän että soittajan roolissa, voi äänitysten äänenlaadun tarkkailu helposti unohtua, ja lopputuloksena olla huonolaatuinen äänitys, kuten tällä kertaa kävi.

Miksaustyövaihe taas opetti uutta lähinnä Pro Toolsin käytöstä, mutta toisaalta myös miksaamisesta yleensä. Useimmat, jolleivät kaikki, Pro Toolsin mallintamat miksaus- ja äänenmuokkaustoiminnot ovat olleet käytössä studioissa jo analogisen tekniikan aikana, joten oppimiani taitoja voisin uskoakseni soveltaa myös analogisen äänitysstudion puolella. Olisi ollut mielenkiintoista ja ehkä myös äänitteen lopputuloksen kannalta hiukan parempi, jos kappaleen raidat olisi voinut äänittää nauhalle tai ajaa nauhan kautta miksausvaiheessa. Se ei kuitenkaan tällä kertaa onnistunut. Myös masterointityövaihe oli kiinnostava, sen avulla sai uutta perspektiiviä siihen, mikä vinyylilevy oikeastaan on ja miten se teknisessä mielessä toimii.

Itse opinnäytetyön mediaosan lopputulokseen, äänitteeseen, olen myös tyytyväinen. Äänitetuotannon alkuvaiheessa ei ollut kovinkaan selkeää käsitystä siitä, mihin suuntaan kappaleet kehittyisivät ja miltä ne voisivat valmiina

kuulostaa. Välillä äänitysten aikana tuntui siltä, että lopputuloksesta saattaisi tulla täysin epäonnistunut. Nyt voin kuitenkin olla siitä tyytyväinen. Äänite kuulostaa mielestäni, jos nyt ei aivan autenttiselta 60- ja 70-luvun taitteen autotallifunkilta, niin kuitenkin enemmän siltä, kuin osasin odottaa.

LÄHTEET

- Ahokas, P. 2004. Artist ABC. T2 Promotions Oy. Helsinki.
- Aro, E. 2006. Tilaääni. Idemco Oy, Riffi-julkaisut. Porvoo.
- Billboard. 2010. I Learned the Hard Way -levyn sijoitus Billboard top 200-listalla. Luettu 6.10.2010. <http://www.billboard.com/album/jones-sharon-the-dap-kings/i-learned-the-hard-way/1321230#/artist/sharon-jones/chart-history/160799>
- Dell, K. 2008. Vinyl Gets Its Groove Back. Time magazine. January 10 2008. <http://www.time.com/magazine/article/0,9171,1702369,00.html>
- Gramex. 2010. Tietoa Gramexista. Luettu 11.10.2010. <http://www.gramex.fi>
- Gronow, P & Saunio, I. 1990. Äänilevyn historia. WSOY. Porvoo.
- Hastings, C. 2006. Why singles are top of the pops again. The Daily Telegraph. September 17 2006.
- Hilamaa, H. & Varjus, S. 2000. Musta syke - Funkin, discon & hiphopin historia. Like. Helsinki.
- Knave, B. 2001. Capturing the Leslie speaker cabinet. Luettu 6.10.2010. http://www.digitalprosound.com/2001/04_apr/tutorials/earlofwhirl3.htm
- Laaksonen, J. 2006. Äänityön kivijalka. Idemco Oy, Riffi-julkaisut. Porvoo.
- Mäkelä, P. 2002. Kotistudio. Like. Keuruu.
- Pond, S. 2005. Head Hunters, The Making of Jazz's First Platinum Album. The University of Michigan Press. Yhdysvallat.
- Poroila, H. 2005 Musiikin asiansanasto 2005. BTJ Kirjastopalvelu Oy. Helsinki.
- Poschardt, U. 1998. DJ Culture. Quartet Books. UK.
- Robair, G. 2008. Mastering Vinyl. Electronic Musician. 1.3.2008. Luettu 6.10.2010. http://emusician.com/tutorials/mastering_vinyl/
- Rosenblum, T. 1996. Jukebox-Only Single Fills Growing Niche. Billboard Magazine. July 13 1996. (s.88)
- Yanow, S. 2003. Jazz on Record - The First Sixty Years. Backbeat Books. Yhdysvallat.
- Soultown. 2010. Funk. Luettu 12.9.2010. <http://www.soultown.fi/funk.htm>

Wikipedia. 2010. Acid jazz. Luettu 25.9.2010.
http://en.wikipedia.org/wiki/Acid_jazz

Wikipedia. 2010. Deep funk. Luettu 25.9.2010.
http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_funk

Wikipedia. 2010. Funk. Luettu 14.9.2010.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Funk>

Wikipedia. 2010. Jazz. 15.9.2010. Luettu 15.9.2010.
http://fi.wikipedia.org/wiki/Jazz#Hard_bop_ja_soul_jazz

Wikipedia. 2010. Jazz-funk. Luettu 15.9.2010
<http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz-funk>

Wikipedia. 2010. Nu-funk. Luettu 25.9.2010.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Nu-funk>

Wikipedia. 2010. Rare groove. Luettu 15.9.2010.
http://en.wikipedia.org/wiki/Rare_groove

Wikipedia. 2010. Soul jazz. Luettu 14.9.2010.
http://en.wikipedia.org/wiki/Soul_jazz

LIITEET

LIITE 1. CD-levy

Levyllä kuultavat kappaleet:

1. Kaikki on mahdollista
2. Red Light

LIITE 2. Vinyyli-single (dub-plate)

Levyllä kuultavat kappaleet:

A-puoli: Kaikki on mahdollista
B-puoli: Red Light