

KAUPALLISEN ÄÄNITTEEN SÄVELLYS JA TUOTANTO

Untuvikosta levyttäväksi artistiksi

Samuli Tervo

Opinnäytetyö
Toukokuu 2011
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

SAMULI TERVO:

Kaupallisen äänitteen sävellys ja tuotanto – Untuvikosta levyttäväksi artistiksi

Opinnäytetyö 54 sivua. Toukokuu 2011

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on tarkastella tuottajan roolia nuoren 16-vuotiaan laulajan kehittämisessä untuvikosta levyttäväksi artistiksi. Teos perehdyttää lukijansa musiikkituottajan eri työtehtäviin, vastuuseen ja käytännön teoreettisiin äänenkäsittelymalleihin. Tarkoituksena on myös analysoida sävellyksiä äänenkuljettamisen kannalta.

Työ toteutettiin aikavälillä 2008–2011. Laulajana tässä projektissa on nuori tamperelainen Laura Vesa, joka oli projektin alkuvaiheessa täysin kokematon levyttävänä laulajana. Kuinka siis tulla kaveriksi mikrofoniin kanssa? Mikä on psykologian vaikutus laulajan suoritukseen? Mitä asioita tuottajan pitäisi ottaa huomioon?

Työ sisältää tämän kirjallisen osion lisäksi havainnollistavia kuvia, Laura Vesa–Pilviin, kuusi biisiä sisältävän cd-levyn sekä nuotit kahdesta levyn kappaleesta.

Avainsanat: tuottajan vastuu, säveltäminen, sovittaminen, miksaustekniikat

ABSTRACT

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

SAMULI TERVO:

Kaupallisen äänitteen sävellys ja tuotanto – Untuvikosta levyttäväksi artistiksi

Bachelor's thesis 54 pages. May 2011

Purpose of this thesis is to examine the role of the producer's with young 16 - year-old singer, recording artist in developing starter. This work is to familiarize readers with the music producer for different tasks; responsibilities, and also a practical theoretical models of sound processing. The aim is also to analyze the compositions of the sound transporting.

The work was carried out term from 2008 to 2011. Singer on this project is a young lady from Tampere: Laura Vesa. Laura was a departure from the project completely inexperienced singer. How do we become a friend with the microphone? What is the psychological impact on the singer's execution? What issues should be considered by a producer?

The work includes the writing section in addition to illustrations, Laura Vesa – Pilviin cd with six songs, and sheet music composed for the 2 songs of album.

Key words: producer responsibility, composing, arranging, mixing technique

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 VIITEKEHYS	8
3 VALMISTAUTUMINEN STUDIOON.....	10
3.1 Esituotanto	10
3.2 Kappaleiden valinta.....	11
3.3 Säveltäminen	11
3.3.1 Pilviin	11
3.3.2 Ehjä	13
3.4 Sanoitukset	15
3.5 Sovittaminen	16
4 ÄÄNITYKSET	19
4.1 Laulujen äänitykset	20
4.2 Mikrofonin valinta	20
4.3 Laulujen signaaliketju.....	23
4.4 Stemmalaulujen sovittaminen ja äänitys	24
5 EDITOINTI	25
5.1 Minä ja editointi	25
5.2 Crossfade.....	26
5.3 Grooven luominen.....	26
5.4 Chop and screw	27
6 MIKSAUS	29
6.1 Miksaus yleisesti	29
6.2 Panorointi.....	29
6.3 Viivelevitys	32
6.4 Ekvalisointi	33
6.5 Kompressointi	34
6.6 Sidechain – kompressointi	35
6.7 Efektointi	36
6.8 Kaiku, Reverb	37
6.9 Viive, Delay	38
6.9.1 Delay 1 – Lyhyt viive.....	39
6.9.2 Delay 2 – Pitkä efektiivive.....	39
6.10 Särö	40
6.11 Vireen korjaus	40
7 MASTEROINTI.....	42
7.1 Levyn masterointi.....	42
7.2 Käytetyt tekniikat.....	42
7.3 Levyn biisijärjestys	44

8 PROMOOTIO.....	45
9 POHDINTA.....	46
LÄHTEET.....	48
LIITTEET.....	50

1 JOHDANTO

Vuonna 2008 lähdimme toteuttamaan projektia tavoitteenamme löytää uusi kyky, jonka kanssa voisimme tehdä musiikkia pitkäjänteisesti ja ennen kaikkea hyvällä fiiliksellä. Etsimme laulajaa muutaman kuukauden ja sen löydettyämme, projekti sai uuden, mielenkiintoisen käänteen. Löytämämme laulaja oli nimittäin täysin kokematon ”untuvikko” studiotyössä. Projektissa oli mukana itseni lisäksi, lähinnä sävellyks-/sovitustehtävissä myös koulukaverini Lauri Kallela. Olemme molemmat tehneet pitkään suomenkielistä rap-musiikkia, joten oli helppo ratkaisu lähteä kokeilemaan jotain uutta, hieman melodisempaa tuotantoa, sillä taustathan näissä genreissä muistuttavat hyvin vahvasti toisiaan. Sanoituksista vastasi Timo Leskinen, joka tunnetaan ehkä paremmin rohkeasti kokeilevana rap-muusikkona taiteilijanimellä Timi Lexikon.

Tämän opinnäytetyön tarkoitus oli omalta osaltani kokeilla rajoja sekä taitoja: pystynkö tekemään valmiin äänitteen ja luomaan alusta lähtien artistin, joka voisi menestyä Suomen musiikkikentällä. Lähtökohtaisesti tehtävä oli haastava, sillä työtä oli tehtävä niin monella osa-alueella: artistin kasvattamisessa, laulun opetuksessa, äänittämiseen totuttautumisessa, tuotantotapoihin perehdyttämisessä, säveltämisessä, sovittamisessa, äänittämisessä, miksausessa sekä masteroinnissa. Tosiasiassa näistä työvaiheista minulla oli projektin alkuvaiheessa kokemusta lähinnä säveltämisestä, sovittamisesta ja äänittämisestä. Loput olivat suhteellisen hämäriä varjoja, joita täytyikin valottaa lähinnä kirjallisuuden ja kollegoiden konsultoinnin kautta.

Tässä raportissa perehdytään tuottajan rooliin, sävellysten analysointiin, käytettyihin miksaustekniikoihin, masterointiin sekä Lauran tulevaisuuteen artistina. Näihin asioihin haetaan kosketuspintaa kahden levyllä olevan laulun kautta: ”Pilviin” (LIITE 1, raita 1) ja ”Ehjä” (LIITE 1, raita 4).

TAULUKKO 1. Ajankäyttösuunnitelma

Työtehtävä	Suunniteltu	Toteutunut
Suunnittelu	50h	30h
Esituotanto	150h	200h
Äänitys, miksaus, masterointi	100h	100h
Kirjallisuus, aiheeseen	50h	50h
Raportointi	50h	80h
Yhteensä	400h	460h

2 VIITEKEHYS

Varsinaisten suomenkielisten R&B-artistien katoaminen Suomen musiikkikartalta innoitti minut projektiin, jonka musiikillisena tavoitteena oli tehdä tanssittavaa, elektronista sekä pop-vivahteista R&B- musiikkia ihmisten iloksi. Vaikutteita lähdin hakemaan maailman suurimmista pinnalla olevista artisteista: Rihannasta sekä Britney Spearsista. Erityisesti olin kovin innostunut Britney Spearsin kahdesta albumista: "Blackout" (2007) sekä "Circus" (2008).

Ensimmäinen ongelma oli löytää laulaja, joka olisi innostunut, oma-aloitteinen, edustava sekä halukas ottamaan tekemämme laulut omakseen. Jos ajatellaan menestyvää artistia, menestymiseen vaaditaan määrätietoisuutta, innokkuutta, harkintakykyä, halua menestyä, nöyryyttä, röyhkeyttä, tanssitaitoa sekä esiintymiskykyä. Tuttavapiiristämme ei löytynyt hakemaamme henkilöä, joten päätimme etsiä artistia Internetin välityksellä. Löysimmekin toistakymmentä vartenotettavaa vaihtoehtoa, joista valitsimme muutaman, joihin otimme yhteyttä sähköpostin välityksellä. Laitoimme ilmoituksen muusikoiden.net -sivustolle, jonka kautta tuli muutamia yhteydenottoja. Suurin osa vaihtoehtoista oli kuitenkin silloin, vuonna 2007 meneillään olleen Idols -kiertueen kokelaita, jotka olivat laittaneet omia lauluvideoitaan Sub TV:n "Subject" Internet-foorumille. Yksi heistä oli Laura Vesa, joka hurmasi meidät viattoman tytön äänellään, söpöydellään sekä esiintymistaidollaan. Videon välityksellä huomasimme heti, että Laurassa olisi potentiaalia suurempaankin tähteyteen ja nimenomaan esiintymistaidollaan hän erottui huomattavasti muista hakijoista. Seuraava suurempi pohdinnan aihe oli, että olisiko hän liian nuori tekemiimme lauluihin, sillä hän oli tuolloin kuitenkin vasta 16-vuotias. Emme halunneet kuitenkaan hylätä niin lahjakkaan oloista nuorta tyttöä, vaan otimme häneen yhteyttä ensin Subject -sivuston kautta, sekä myöhemmin sähköpostitse ja edelleen puhelimitse.

Laura Vesa on 1. tammikuuta 1992 syntynyt nuori, kaunis ja lahjakas tyttö Tampereelta. Hän on harrastanut laulamista pitkään omaksi ilokseen ja esiintymistaitoa on kertynyt mm. tanssiharrastuksen sekä näyttelemisen kautta. Laura on luonteeltaan iloinen ja pirteä, jolta löytyy myös artistin uralla auttavaa itsekritiikkiä. Vuonna 2007 hän kävi kokeilemassa, vasta 16-vuotiaana Idolsin koelauluissa Tampereella, mutta ei jostain syystä päässyt esiintymään edes tuomaristolle. Tulevaisuuden haaveissa Lauralla on edelleen esiintyvän artistin ura ja hän haluaa tehdä määrätietoisesti työtä sen eteen.



KUVA 1. Laura Vesa. (Kuva: Sointu Borg. 2010)

3 VALMISTAUTUMINEN STUDIOON

3.1 Esituotanto

Sanalla esituotanto tarkoitetaan varsinaista studiotyöskentelyä edeltävää äänitysprojektin aikaa, joka voi sisältää levytettävän aineiston valintaa, harjoittelua, sovittamista, studioiden ja muusikoiden varaamista sekä uuden materiaalin säveltämistä ja/tai tilaamista (Mäkelä 2003, 20). Esituotantovaiheen ensimmäinen askel oli miettiä, millaista musiikkia haluaisimme tehdä. Pääasiallisena referenssimateriaalinamme oli kaksi Britney Spearsin albumia: ”Blackout” ja ”Circus”, joissa molemmissa tuottajan rooli on suuri. Taustat ovat huolella tehtyjä, vokaalituotannon puolella kuuluu monipuolisuus ja efektejä ei ole jätetty käyttämättä. Kuuntelimme kyseisiä levyjä paljon ja mietimme, mitkä asiat tekevät niistä niin erikoisia.

Mielestäni suurin ero suomalaisten ja amerikkalaisten kappaleiden välillä nimenomaan tässä genressä on, että Suomessa liian moni tyytyy äänitettäessä siihen yhteen lauluraitaan ja käyttää sitä tylsästi koko laulun läpi panoroituna keskelle ja miksattuna samalla tavalla koko biisin läpi. Lauluraita tarvitsee eloa, joten efektien käyttö, panoroinnin (6.2) käyttäminen tehokeinona sekä erilainen miksaus osien välillä on suotavaa, jollei jopa välttämätöntä mielenkiintoisen kokonaisuuden luomiseksi.

Esituotantovaiheessa päätimme myös, että laulukielemme on suomi, koska tällä hetkellä Suomesta puuttuu kyseisen genren suomenkielinen edustaja. Kristiina Brask ja Jonna Geagea ovat ehkä lähimpänä, mutta hekin ovat enemmän pop-genreen suunnattuja. Nyt myöhemmin, olemme harkinneet laulamista myös englanninkielellä, mutta tosiasia on, että sillä puolella on huomattavasti enemmän kilpailua. Toisaalta voidaan myös sanoa, että mahdollisuudet ovat paljon suuremmat, sillä onhan maailmassa enemmän englannin- kuin suomenkielistä kansaa.

3.2 Kappaleiden valinta

Lauluja syntyi demovaiheeseen asti 9 kappaletta, joista päätimme tehdä valmiiksi kuusi. Teimme aiemmin Studiotuottaminen 1–koulukurssilla kolme laulua toiselle laulajalle, joita halusimme kokeilla myös tässä projektissa. Loppuen lopuksi valmiille tuotokselle päätyi niistä vain ”Pilviin” kappale. Uusia lauluja teimme kuusi, joista ”Harhailen”, ”Tuhat tarinaa”, ”Ehjä”, ”En tarvii sua enää” ja ”Liikaa” päätyivät lopulliselle promootiolevylle. Tässä työssä perehdytään syvällisemmin kahteen näistä: ”Pilviin” ja ”Ehjä”. ”Pilviin” sen takia, että se on vokaalituotannon kannalta onnistunut teos ja ”Ehjä” taas siitä syystä, että se on sovituksellisesti onnistunein tekele ja mielestäni yksi parhaimmista biiseistä, mitä olen tehnyt.

3.3 Säveltäminen

Elektroniseksi musiikiksi kutsutaan musiikkia, joka on tuotettu sähkökäyttöisin välinein ja laittein. Tällaisia välineitä ovat esimerkiksi syntetisaattorit, samplerit, rumpukoneet ja tietokone. (Wikipedia 2011) Meidän edustama R&B on kehittynyt vanhasta Rhythm and Blues musiikista. Wikipedian (2011) mukaan 1980-luvulta lähteneen tradition edustajista pinnalla ovat nykyisin lähinnä rap sekä R&B:ksi kutsuttu moderni tanssimusiikki.

3.3.1 Pilviin

Sävellystyö tässä projektissa sujui muutamalla eri tavalla. Esimerkiksi ”Pilviin” sävellettiin alun perin kokonaan studiolla kolmen ihmisen voimin. Minä, Lauri ja Jari Forsman lähdimme tekemään tanssittavaa biisiä, joka olisi vähän erilainen, mitä Suomessa on totuttu kuulemaan. Pojat ohjelmoivat biisiin demorummut ja sävelsivät säkeistössä kulkevan bassolinjan, joiden ansiosta biisi tuntui potkivan hyvin, samalla jumittaen paikallaan luoden hyvää, tanssittavaa fiilistä. Vaikka biisin tahtilaji on 4/4, bassolinja kulkee triolina koko biisin läpi, lukuun ottamatta

myöhemmin syntyneitä kertosaettä ja c-osaa. Trioli on kolmen sävelen ryhmä, joka soitetaan samassa ajassa kuin kaksi samanarvoista säveltä (Kuusisto 1981, 139).

Biisistä puuttui kuitenkin se koukuttava melodisuus, sillä vaikka bassolinja olikin hyvä, se ei kantanut sellaisenaan koko biisiä läpi, vaan kaipasi lisää sointuja ja harmonioita - kontrastia bassolinjan monotonisuudelle. Ajattelin, että säkeistöt saisivat olla lyhyitä, säkeistön jälkeen voisi tulla bridge jo vähän melodisempaan ja kulun päättäisi iskevä kertosaë. Tein bridgeen demosoinnut polyfonisella urkusoundilla. Polyfoninen tarkoittaa moniäänistä ja polyfonisessa soundissa jokaisella äänellä on itsenäinen melodinen sisältö, joka mahdollistaa erilaisten intervallien ja sointujen soittamisen yhtäaikaaisesti samalla soundilla. Monofonisella soundilla ei voi soittaa kuin yhtä ääntä kerrallaan. (Brodin 1987, 261.)

Halusin bridgessä ensimmäisen soinnun olevan sellainen, että biisi putoaisi siihen säkeistöjen jumituksen jälkeen hyvin. Kappaleen sävellaji on A-molli, joten korvissa alkoi soimaan soinnun pudottaminen F-duuriin, siitä E-duuriin ja siitä loogisesti takaisin A-molliin, jotta biisi pysyisi kasassa. Otin bridgeen kaksi kiertoa:

F | E | Am | Am ----- F | E | Am | Am

Kertosäkeeseen lähdetessä mietin, että olisi järkevintä laittaa se käyntiin samasta soinnusta, mihin bridge loppui, sillä en halunnut kierron ensimmäisen soinnun vaihtuvan jokaisessa osassa. Päädyin kiertoon:

Am | F | G | Am | F | E | Am | Am

Tutkiessa sointukaaviota huomaa sen, että toinen puoli kertosaëkeestä on sama kuin bridgen kierto. Toinen huomio on, että kaikki kolme musiikillista osaa päättyvät A-molliin, koska halusin biisin pyöriävän saman soinnun ympärillä. Musiikillisena osana tarkoitan tässä esimerkiksi alkusoittoa, säkeistöä, kertosaettä, c-osaa tai loppusoittoa. Toiseen säkeistöön tultaessa sama kierto jatkuu kuin ensimmäisessä säkeistössä. Toisen kertosaëkeen jälkeen biisin c-

osassa oli alun perin sama bassokuvio kuin säkeistöissä, mutta myöhemmin kuunneltuna sävellys kaipasi vielä erillisen osan: se kantoi toisen säkeistön loppuun, mutta ei pidemmälle. Sanoitus ja laulullinen sovitus vaihtui, mutta tausta ei seurannut mukana, joten yritin keksiä jotain uutta. Timon laulamat demolaulut olivat jo tässä vaiheessa nauhoitettu, joten oli helppo lähteä tapailemaan soinnutusta sen päälle. Päädyin lähtemään edelleen A-mollista:

Am | G | F | F ----- Am | G | F | F

Kuten huomaamme, c-osa on ainoa osa, joka päättyy muuhun sointuun, kuin A-molliin. Halusinkin tehdä c-osasta hieman poikkeavan ja rauhallisen osan, jotta se toisi taas kerran lisää mielenkiintoa biisiin. Tämä kannattikin siinä mielessä, että se ei rikkonut biisin kokonaisuutta, vaan toi siihen lisää ulottuvuuksia.

3.3.2 Ehjä

Lähtökohtaisesti poiketen muista äänitteen biiseistä, ”Ehjä” on sävelletty alun perin kitaralla. Yleensä sävellän kappaleet pianolla, mutta ”Ehjä” oli poikkeus. Tarkoituksena ei kuitenkaan ollut lähteä tekemään kitarapohjaista laulua, vaan tämä työtapo tuntui vain mukavalta vaihtelulta normaalien sävellysmetodien rinnalla. Lähdin hakemaan hidastempoista, kaunista ja melodisesti rikasta laulua, jonka tahtilajiksi valitsin 4/4 ja sävellajiksi H-mollin, koska se on tuntunut Lauran äänialalle parhaalta sävellajilta A-mollin ohella. Monissa biiseissä on ollut se ongelma, että sävellajia on jouduttu jälkikäteen muuttamaan, joka on tuonut turhaa työtä sekä sovituksellisia muutoksia biiseihin. Kolmisointu - tyylinen soinnutus tuntui liian ”helpolta” ratkaisulta, joten päätin tehdä osista soinnuista nelisointuja. Päädyin säkeistössä kiertoon:

Hm7 | A | Em7 | Hm7 F#7 |

Kierto tulee kaksi kertaa, mutta toinen niistä jää Hm7:n.

Hm7 | A | Em7 | Hm7 |

Kertosäe alkaa säkeistöjen sointukierrosta poikkeavasta soinnusta: G-duurista.

G | Hm7 A | G Em7 | Hm7 | Hm7/A |

Em7 | F#7 | Hm7 | Hm7 | Em7 | F#7 | Hm7 | Hm7 |

Tähän kertosäkeeseen tein kaksi osaa: ensimmäinen kierto lähtee G-duurista loppuen aina Hm7:n, kun taas toinen kierto alkaa Em7:stä loppuen jälleen Hm7:n. Kun ensimmäinen kierto on G-duurin jälkeen laskeva Hm7:stä A-duuriin ja siitä takaisin G-duuriin, niin toinen kierto onkin nouseva Em7:stä F#-duuriin ja sitä kautta Hm7:n. Tämä tuo kertosäkeen tunnelmaan eloa ja vaihtelevuutta.

Alun perin biisissä oli vain kaksi a-osaa sekä kaksi b-osaa. Mielestäni kuitenkin hitaissa ja kauniissa biiseissä on se haastavuus, että ne tarvitsevat paljon vaihtelevuutta melodian, sovituksen sekä dynamiikan puolesta. Lähdin tapailemaan c-osan sointuja ja ajattelin, että biisi voisi loppua rauhallisesti, joten pudotin ensimmäisen soinnun alas Em7:n. Lähdin siitä nostamaan tunnelmaa ylöspäin G-duuriin, jonka jälkeen vaihdoin lopunkin sointukulun duuriin, jotta sävellyksen tunnelma muuttuisi ikään kuin helpottuneeksi. Onhan lähtökohtaisesti molli tunnelmaltaan surullinen ja duuri taas iloinen (Suomi-Sanakirja, 2011). Päädyin D-duuriin ja halusin sen kaiken lisäksi puhtaana duurisointuna, jotta se erottuisi niinkin sointujen joukosta paremmin.

Em7 | G | D | D | Em7 | G | D | D |

Yleisesti ottaen sointuvaihdokset sijoittuvat yleensä rytmisen sykkeen mukaisiin kohtiin. Esimerkiksi tasajakoisessa tahtilajissa uusi säestyssointu tulee normaalisti voimaan tahdin alusta, sen puolivälistä tai joltakin muulta vastaavalta paikalta. Tätä teoriaa on käytetty kaikissa tämän levyn biiseissä. (Passinen 2007, 67.)

3.4 Sanoitukset

Sanoituksista vastasi Timo Leskinen ja muutamia kohtia lukuun ottamatta siihen en osallistunut kovinkaan merkittävästi. Timo lainaa 2011 valmistuneessa opinnäytetyössään (Leskinen 2011, 5) Seremoniamestari ja Sere artistinimillä tunnetuksi tullutta Matti Huhtaa (2008, 10): Laulujen sanoittamiseen eikä hittibiisin tekemiseen ole kumpaankaan olemassa yhtä oikeaa tai väärää tapaa, vaan niitä on lukemattomia. Hittihakuiseen biisintekoon auttavat innovatiiviset ideat tai uudenlainen lähestymistapa ja toisinaan laulu voi sisältää monia jo vuosikymmentenkin takaa tuttuja fraaseja, mutta löytää silti tiensä kuuntelijoiden sydämiin.

Tuottajan rooli on myös perehtyä sanoihin ja miettiä sopivatko sanat niiden esittäjälle. Suurin huoli tässä työssä tulikin eteen ”Pilviin” biisin kanssa, sillä laulu on hieman eroottisävytteinen ja laulaja oli nauhoitushetkellä vasta 16 vuotta. Mietimme pitkään, onko moraalisesti oikein syöttää 16-vuotiaan tytön suuhun kyseisiä sanoja. Laura kuitenkin piti kappaleesta, kuten myös me, joten päädyimme ottamaan biisin levyille mukaan.

*”Näytit syötin ja sait haluumaan käydä käsiksi
vaikka väkisin, vaikka väkisin”*

Vaikka pääasiallinen sanoitustyö olisikin ulkopuoliselta tilattu palvelu, viime kädessä vastuu julkaistavasta tekstistä jää tuottajan vastuulle. On hyvä miettiä, onko tekstissä jotain sanamuotoja tms., joita voisi käyttää erilailla ja onko tarina tai sanoma sellainen, jonka artisti voi todella tulkita ja myöhemmin seisoa sanojensa takana. Tästä on hyvä jutella myös artistin itsensä kanssa. (Äänitteen tuottajan opas, 2011.)

3.5 Sovittaminen

Sovitustyö on mielestäni koko tuotantoprosessin hauskin osa-alue, sillä siinä saa kokeilla ja käyttää mielikuvitusta – usein sille seisookin palkinto lopussa. Toki on myös niin, että kappaleen liiallinen hinkkaaminen voi viedä parhaan terän koko biisistä.

Sovittaminen on teoksen musiikin luovaa muuntelua. Jotta kyse olisi sovituksesta, sovittajan luovan panoksen teoksen uuteen asuun pitää olla selvästi tunnistettavissa. Sovittaja siis lisää teokseen uusia musiikillisia elementtejä, joita säveltäjän alkuperäisessä luomuksessa ei ole. (Teosto 2011.)

Kuten aiemmin työssäni kerroin, ”Ehjä” sävellettiin siis alun perin kitaralla. Tämän jälkeen teimme siihen rummut, joissa oli hyvin pitkällä ja isolla reverbillä kaiutettu clap -tyylinen virvelirumpu sekä sydämen sykettä muistuttava bassorumpu. Koko kappaleen peruspohja rakennettiin vahvalla syntetisaattorisoundilla. Kappaleen hitaan tempon vuoksi ajattelin sen kuitenkin kaipaavan jotain, mikä pitäisi siinä sykkeen päällä, sillä muuten kappale voisi jäädä liian tylsäksi. Valitsin ratkaisuksi arpeggio -tyylinen kahdeksasosina kappaletta eteenpäin vievän riffin, josta kehittyi toisessa säkeistössä pyörivä arpeggiokulku. Seuraavaksi päässäni alkoi soimaan stemma arpeggioon, joka muotoutuikin niin hyväksi, että siitä sai tarvittavan nosteen kertosäkeistöä ajatellen. Tässä vaiheessa biisissä oli siis kaksi a-osaa, kaksi b-osaa ja c-osa valmiina. Arpeggio tarkoittaa harpun tapaan soitettua. Toinen selitysmuoto on murtoäänisesti. (Musiikin perusteet, 2011.)

C-osaa tehdessä tuli heti visio, että biisin täytyisi loppua siihen, ilman sitä ”perinteistä” kolmatta kertosäettä loppuun. Soittelin kitaralla biisiä läpi ja soundi tuntui toimivan pohjan päälle hyvin, ikään kuin kontrastina muun taustan elektronisuudelle. Vaikka kitara itsessään ei ollutkaan kovin hyvältä soundaava, se toi silti biisiin mukavaa maustetta.

Miksausvaiheessa sovitus muuttui vielä aika radikaalisti, sillä en saanut sitä toimimaan haluamallani tavalla. Selatessani erilaisia soundivaihtoehtoja, syntetisaattorista kohdalle osui soittorasiainen soundi, joka tuntui mielenkiintoiselta. Päätin, että soittorasiasta tulee koko biisin pääelementti: se juttu, mikä nostetaan pintaan ja aiemmin luoduilla elementeillä biisiä vain koristellaan erilaisen äänimaailman luomiseksi. Soitin pohjasoinnut läpi sekä melodiaa niihin paikkoihin, missä biisi niitä kaipasi, jonka jälkeen kuuntelin koko teoksen läpi muutamaan kertaan.

Vieläkään kokonaisuus ei tuntunut toimivan niin kuin halusin, joten päätin ottaa kaikki rummut pois. Mielestäni ne sotkivat kokonaisuutta ja rikkoivat biisin herkän tunnelman. Biisin draamankaari alkoi hahmottua ja jos peilaa sovitusta sanoituksiin, draamankulun huomaa myös tarinassa.

”Niin moni täällä pettyy kun lupaukset on tehty

suurimmaks osaks rikottavaks

Niin moni täällä pettää lupaukset ja ehjää sydäntä on vaikee löytää

Mut sä osaat liittää osat ja tunnen olevani ehjä

Kun sä lupaat on vain me kaks, tunnen olevani ehjä”

Toisessa säkeistössä biisi lähtee ns. käyntiin. Mukaan tulee alkuperäinen arpeggio, kaiutettuna stereokuvassa hyvin kauas. Mukaan tulee myös sointumatto, joka on hieman lähempänä kuulijaa. Eteenpäin biisiä lähtee viemään basso sekä vähäiset rummut, tai tässä tapauksessa percussiot. Kaiutetun clapin tilalle halusin vaihtaa vähän kirkkaamman, stereokuvasta vähemmän tilaa vievän elementin, joka oli kaiutettu tamburiini. Puolesta välissä säkeistöä otin mukaan muutaman shakerin sekä toin arpeggion lähemmäksi kuulijaa, jotta biisi kasvaisi kokoajan. Kertosäkeeseen toin jo aiemmin hyväksi havaitun arpeggio -stemman sekä erillisen sub-basson, joka oli mukana jo ensimmäisessä kertosäkeessä.

Draamankaaren ajatus oli, että ensimmäisen kertosakeen puolivälistä toisen kertosakeen loppuun biisi kasvaisi niin suureksi kuin vain pystyy, jonka jälkeen se pysähtyisi kuin seinään. Jos peilataan taas kerran sovitusta c-osan sanoihin:

”Hidasta, ei kiire meillä kahdella

käsissä pala taivasta, pidä musta kiinni”

C-osa ei muuttunut alkuperäisestä sovituksesta juurikaan. Uuden sovituksen ansiosta huomasin kuitenkin kuulevani ensimmäistä kertaa kappaleen sanat ja sen tärkeimmän: kauniin tarinan. Biisi alkoi kuulostaa suloiselta, pienen tytön pohdinnalta suuren maailman vilinässä. Mielestäni silloin sovitus onkin erityisen onnistunut, kun biisin sanoma tulee vahvasti esiin.

4 ÄÄNITYKSET

Lauluäänitys on tuottajan kannalta yksi haasteellisimmista tehtävistä, sillä ihmisääni on soittimista herkin, monipuolisin ja ilmaisuvoimaisin. Kokemattoman laulajan kanssa tämä on vielä paljon haasteellisempaa, koska laulua äänitettäessä psykologia on usein tärkeämpää kuin äänitystekniikka. (Mäkelä 2002, 166.)

Ennen kuin Laura tuli ensimmäistä kertaa studiolle mietin, miten häntä kannattaisi ”käsitellä”: mitä voisi sanoa ja mistä olisi parempi olla hiljaa. Olihan tämä tietyllä tavalla uutta myös itselleni. Tärkeintä tässä tapauksessa oli kuitenkin se, että Laura tuntisi olonsa mahdollisimman turvalliseksi ja aistisi sen, että me pidämme hänestä oikeasti laulajana. Arvelimme, että hän saattaisi jännittää ensimmäistä kertaa paljon ja siitä johtuvaa epävireyttä sekä epävarmuutta olisi varmasti havaittavissa. Pidimme tärkeänä, että Laura tutustuisi meihin, meidän työtapoihin ja tulisi niin sanotusti kaveriksi mikrofonin kanssa. Monet laulajat nimittäin tuntuvat pelkäävän mikrofoniiin laulamista paljon, jonka huomaa siitä, että laulusuoritus on ihan erilainen ilman mikrofonia, kuin sen kanssa (Vainiola 2010, 88).

Ajattelin, että ei olisi ehkä paras idea laittaa Lauraa heti suoraan mikrofonin eteen ja komentaa laulamaan. En kai itsekään laulaisi tuntemattomille tuottajan aluille heti tai suoritukseni ei ainakaan olisi parasta minua. Päätinkin tiedustella, olisiko Lauralla nälkä. Hän vastasi myöntävästi, joten lähdimme yhdessä syömään, juttelemaan ja tutustumaan toisiimme. Se osoittautuikin hyväksi ideaksi, sillä Laura rentoutui selkeästi ruokailuhetkemme aikana. Tämän jälkeen palasimme studiolle, jossa esittelimme erilaisia projekteja, mitä olimme aiemmin tehneet. Esittelimme myös tuotantotapojamme tärkeimpänä se, että panostamme laulutuotantoon erityisen paljon saadaksemme lauluista monipuolisen ja mielenkiintoisen kokonaisuuden.

4.1 Laulujen äänitykset

Kuten aiemmin työssäni kävi ilmi, lauluja äänitettäessä on tärkeä luoda laulajalle hyvä ja rento tunnelma, sillä sellaista äänenkäsittelyvempainta ei ole vielä valitettavasti eteeni tullut, joka toisi lauluun lisää tunnetta ja tulkintaa. Toisin sanoen kaikki on lähtöisin laulajasta itsestään. Lauran kanssa käytimme tekniikkaa, jossa lauloimme ensin niin sanotut demolaulut ja jätimme biisin sitten hautumaan, sillä uskoimme laulujen paranevan myöhemmin Lauran harjoittelun tuloksena. Teimme demolauluista kuitenkin sen verran hyvälaatuiset, että jos tulevista finaaliäänityksistä ei tulisi tarpeeksi hyviä, voisimme tarvittaessa käyttää myös demolauluja äänitteellä, vaikka emme olisikaan löytäneet vielä soundillisesti täydellistä vaihtoehtoa Lauralle, lähinnä mikrofonin suhteen.

4.2 Mikrofonin valinta

Laulun äänittäminen on kuitenkin periaatteessa yksinkertaista. Otetaan talon paras mikrofoni – mieluiten isokalvoinen kondensaattorimikki ja sijoitetaan se telineineen akustisesti parhaaseen mahdolliseen paikkaan: siihen huoneeseen ja siihen kohtaan huonetta, missä laulajan ääni kuulostaa laulajan ja äänittäjän korvilla kuulostellen kaikkein parhaimmalta, lämpimimmiltä ja raikkaimmalta. Koska useimmat mikit ovat herkkiä p-äänteiden poksunnalle ja t-äänteiden tuhauksille, mikrofonin ja laulajan väliin kannattaa sijoittaa pop-filtteri, sekä usein mikrofoni kannattaa sijoittaa laulajaan nähden hieman yläviistoon, jotta laulu irtoaisi paremmin. (Mäkelä 2002, 166.)

Tästä poiketen mikrofonin ”oikeaoppista” sijoittelua voi käyttää myös perustellusti hyväksi. Äskeinen Mäkelän kuvaama ”mikrofoni kannattaa sijoittaa laulajaan nähden yläviistoon”-väite perustuu niin sanotun lähiefektin eli proximity-efektin torjumiseen. Lähiäänivaikutus (engl. proximity effect) on hyvin yleinen taajuusvasteen muutosilmiö, jolla tarkoitetaan bassoalueen voimakasta korostumista silloin, kun mikrofoni on hyvin lähellä äänitettävää kohdetta.

(Laaksonen 2006, 243.) Tätä ilmiötä käytin hyväkseni esimerkiksi ”Pilviin” biisin a-osissa, joissa halusin tuoda Lauran mahdollisimman lähelle kuulijaa ja saada lauluun kaikki mahdolliset hengitys- ja huokailuäänet mukaan.

Jokainen ääni, laulutapa, laulu ja laulaja on yksilöllinen sekä laulu on useimmiten valmiissa kappaleessa se asia, johon kuulija ensimmäisenä kiinnittää huomiota ja siinä kuuluu helposti isonkin instrumenttivallin keskeltä hirvittävät määrät pikku vivahteita. Äänittäjän on siis syytä miettiä jokaisen vokalistin osalta aina uudelleen, miten nauhalle tarttuisi parhaiten se, mitä tämä nimenomainen laulu haluaa kertoa. Erilaiset lauluäänet toimivat eri tavalla eri mikrofoneilla. Naisten ja miesten äänissä soi erilainen taajuusalue sekä sukupuolten sisälläkin on erilaisia ääniä. Jopa kieli ja murre saattavat vaikuttaa siihen, mikä mikrofoni sillä kertaa soi parhaiten. (Mäkelä 2002, 167.)

Niin kuin edellä hienosti kiteytetty lainaus osoitti, mikrofoniin valinta on täysin laulajakohtainen, kuten myös laulukohtainen juttu. Kokeilimme Lauralle neljää eri mikrofoni vaihtoehtoa. Käytössämme oli suurikalvoisista kondensaattorimikrofoneista Rode K2, Neumann U87 sekä AKG 414.

Kondensaattorimikrofoni on mikrofoni, jonka toiminta perustuu levykondensaattorin levynä toimivan värähtimen aiheuttamiin kapasitanssin muutoksiin (Blomberg 1989, 41). Kondensaattorimikrofoni tarvitsee aina käyttöjännitteen +48V, ja samalla jännitteellä voi kätevästi käyttää myös mikrofoniin sisäistä vahvistinta. Näin lähtösignaali voidaan vahvistaa ja se voidaan symmetroida, minkä ansiosta signaalia voidaan siirtää pitempiä matkoja ja häiriöttömämmin. Kondensaattorimikrofonien kalvot valmistetaan usein muovista (polyetyleenistä), jonka päällä on ohut, jopa vain muutaman molekyylin paksuinen kultapinnoite. Tällaisen mikrofoniin paras puoli onkin juuri tärykalvon pieni massa ja siitä johtuva herkkyys, joka tuo äänen pienet yksityiskohdat erittäin hyvin kuuluviin. Tämän vuoksi kondensaattorimikrofonia käytetään paljon studioympäristössä. (Laaksonen 2006, 236 – 241.)

Dynaaminen mikrofoni on mikrofoni, jonka toiminta perustuu magneettikentässä olevaan liikkuvaan johtimeen indusoituvaan jännitteeseen (Blomberg 1989, 58). Dynaamisen mikrofونirakenteen teknisesti huonoin puoli on sen puhekelan massasta johtuva epäherkkyys, joka vaikeuttaa äänen pienimpien yksityiskohtien kuulumista. Pelkästään äänen teknistä laatua arvioitaessa kondensaattorirakennetta voidaan yleistäen pitää kaikkein laadukkaimpana mikrofونiratkaisuna. Käytännössä se ei silti sovellu kaikkiin käyttötarkoituksiin ja äänityössä tulee usein tilanteita, joissa teknisesti huonompi laite saattaa kuitenkin antaa taiteellisesti paremman lopputuloksen, jolloin sen käyttö on perusteltua. (Laaksonen 2006, 241.)

Dynaamisista mikrofoneista vaihtoehtoja oli vain yksi: Shure SM7. Kuunnellessamme eri mikrofoneja demonauhoilta, totesimme Shure SM7:n sopivan loistavasti Lauran hitaampiin balladeihin, kuten "Ehjä" sekä "Tuhat tarinaa". Sen sijaan esimerkiksi "Pilviin" ja "En tarvii sua enää" ovat nauhoitettu mikrofoniarsenaalin kalleimmalla ja tietyllä tavalla myös soundillisesti parhaalla mikrofونilla eli Neumann U87:llä. "Harhailen" ja "Liikaa" kappaleet ovat taas nauhoitettu Rode K2 -mikrofونilla, joissa molemmissa käytimme demolauluja finaaliäänitteellä.

4.3 Laulujen signaaliketju

Laulujen signaaliketju meni kaikissa mikrofoni vaihtoehdoissa seuraavasti.

Valittu mikrofoni → UAD 610 –etuaste → RME Fireface 400 -äänikortti



KUVA 2. Shure SM7–mikrofoni. (Shure Incorporated)

Signaalitien ensimmäinen askel on mikrofoniin kytkeytyminen esivahvistimeen eli etuasteeseen (Laaksonen 2006, 92). Mikrofonista saatavan signaalin taso on hyvin matala; noin -60dBu...-30dBu. Jotta mikrofonista saatavaa signaalia voitaisiin muokata ja siirtää eteenpäin, tulee sitä vahvistaa huomattavasti. Tätä tarkoitusta varten käytetään mikrofoni-etuahvistinta, joka usein sisältyy äänipöytään, mutta voi olla myös erillinen laite. Etuvahvistimen vahvistus (gain) on yleensä säädettävissä esimerkiksi välillä 0dB...60dB. (Lepoluoto 1991, 44.)



KUVA 3. Universal Audio 610 solo -etuaste. (Universal Audio Inc.)

4.4 Stemmalaulujen sovittaminen ja äänitys

Stemmalaulujen sovittamisessa lähdin liikkeelle siitä perusajatuksesta, että sovitan mieluummin liikaa stemmoja kuin liian vähän, koska se jättää miksausvaiheeseen huomattavasti enemmän pelikortteja käyttööni. Sovitin stemmat pianolla ennen kuin Laura tuli studioon. Lauloimme studiossa yhdessä stemmoja läpi ja päätimme, mitä ja miten laulamme ne nauhalle. Ohjasin MIDI:ksi ohjelmoimani stemmaraidan mikserin AUX -apulähtöä käyttäen Lauran kuulokkeisiin nauhoitushuoneeseen ja näin sain nopeasti Lauralle informaation siitä, miten stemma menee, jos Laura kadotti sen mielestään. MIDI on lyhenne englanninkielisestä määritelmästä Musical Instrument Digital Interface. Se on määritelmä soitinten digitaalisesta sovituksesta sekä tietokoneiden ja soittimien ohjaukoodien tiedonsiirrosta. (Blomberg 1989, 102.) AUX -apulähdöllä tarkoitetaan yhden kanavan sisältämää erillistä, säädettävää audiolähtöä, joka voi sijaita kanavan sisäisellä signaalitiellä joko ennen kanavan omaa liikusäädintä (pre-fader) tai sen jälkeen (post-fader). AUXia käytetään usein mm. erillisen kuuntelun miksaamiseen tai efektien lähettämiseen esimerkiksi ulkoiselle kaikulaitteelle. (Laaksonen 2006, 120-121.)

Osa stemmoista ei kuitenkaan toiminut haluamallani tavalla, jolloin käytin kahta toiminnallista vaihtoehtoa: joko poistin stemmat kokonaan tai viritin ne uusiksi Celemony Melodyne 1.0 -ohjelmalla hakien soinnillisesti toimivia intervallipareja. Perusajatuksena stemmoja sovittaessa oli, että terssi soi parhaiten ja stemmat sijoitetaan kulkemaan lead-laulun yläpuolelle. Tästä poiketen esimerkiksi ”Ehjä” kappaleen toisessa a-osassa sekä c-osassa stemmalaulu on laitettu kulkemaan lead-laulun alapuolelle, kun taas kertosäkeessä stemmat on nostettu leadin yläpuolelle. Tämä siksi, että kertosäkeeseen saataisiin enemmän voimaa.

5 EDITOINTI

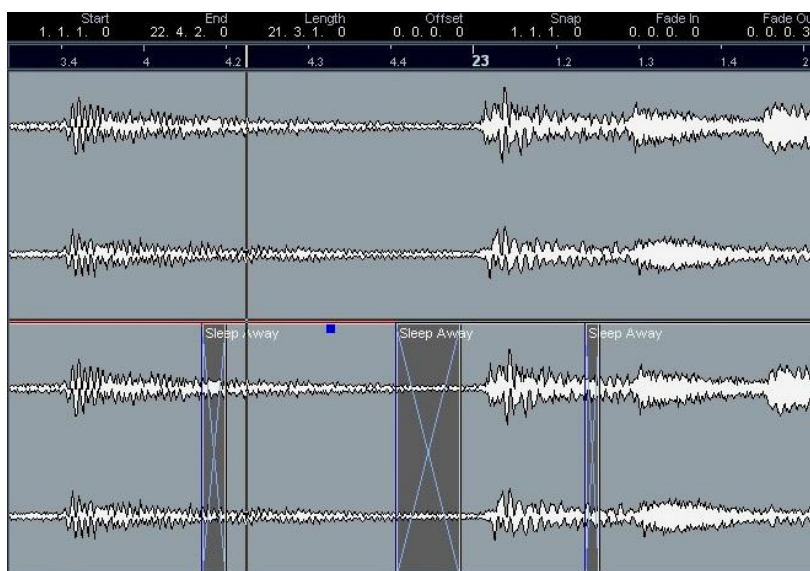
5.1 Minä ja editointi

On olemassa paljon erilaisia editointikeinoja, millä sitoa ja viimeistellä projekti. Editointi voi olla ei-haluttujen asioiden poistamista, suorituksen parantamista tai kappaleen uudelleen järjestelemistä. (Bregitzer 2009, 32.) Minulle editointi merkitsee hyvän miksausksen peruslähtökohtaa ja se on ehkä työläin ja tärkein osa hyvää miksausta. Kuten aiemmin työssäni kävi ilmi, teen nauhoitukset usein niin, että nauhoitan monta eri raitaa päällekkäin samaan kappaleen musiikilliseen osaan. Tämä nauhoitustyyli tekee editointivaiheesta erittäin työlää, mutta hyvä editointi antaa kuitenkin erinomaiset asetelmat miksauskeen: panorointiin, efektien käyttöön ja laulun voiman luomiseen.

Monissa nopeammissa kappaleissa, kuten ”Pilviin” biisissä käytin monta raitaa päällekkäin myös miksatessa. A-osassa on käytetty kolme lead-raita, kaksi kuiskausraita sekä neljä stemmaraitaa, joiden kaikkien sanojen tavut piti editoida samanlaisiksi. Laulaja harvoin pystyy ne itse laulamaan juuri saman lailla kahta, saati kymmentä kertaa. Editoin raidat parhaan lead-suorituksen mukaan, käyden raidan kerrallaan läpi zoomaamalla lead-raidan ja editoitavan raidan näkymään suurena tietokoneen näytöllä. Vertasin ääniaaltoja ja kuuntelin, mikä olisi paras ratkaisu editoitaessa. Jos joku tavu oli mennyt pieleen, leikkasin sen käyttämällä cut-toimintoa ja siirsin oikeaan paikkaan, sekä suljin leikkauksen crossfade-toiminnon avulla, jotta raitojen välinen leikkaus ei kuuluisi häiritsevänä räpsähdyksenä lopputuloksessa.

5.2 Crossfade

Crossfadea eli ristihäivytystä käytetään nimenomaan leikkauskohdissa, kun kaksi audiopätkää on päällekkäin. Cubase SX -ohjelmassa ristihäivytys on oletuksena lineaarinen, mutta se on myös säädettävissä. Ristihäivytyksessä yhdistyvät sisäänpäin äänenvoimakkuuden lisääminen eli fade in ja ulospäin äänenvoimakkuuden pienentäminen eli fade out. Ristihäivytyksen oletuspikanäppäimenä onkin Cubasessa nimenomaan X. Ristihäivytystä ei tarvitse käyttää silloin, kun kaksi audiopätkää ovat erillään toisistaan. Tällöin normaali fade out riittää ulospäin häivytettäessä ja fade in sisäänpäin häivytettäessä. (Steinberg 2011.)



KUVA 4: Crossfade Nuendo 3 -ohjelmassa (Kuva: Samuli Tervo, 2011)

5.3 Grooven luominen

Tämän peruseditoinnin lisäksi siirsin lauluja eteenpäin n.20–60ms kappaleesta riippuen. Esimerkiksi ”Ehjä”-ssä siirsin lauluja juurikin 60ms eteenpäin, joka tuntuu paljolta, mutta hitaammissa kappaleissa Laura kuulosti menevän kovasti biisin edellä. Nämä siirrot tein siksi, että laulu groovaisi paremmin. Kokemus on osoittanut, että tämä toimii hyvänä tehokeinona laulun grooven luomiseksi. On

olemassa toki myös laulajia, joilla tämä groove tulee luonnostaan. Hyvänä esimerkkinä voisin mainita sanoittajamme Timo Leskisen, joka lauloi alkuperäiset demonauhat Lauralle tarjotuista biiseistä. Hän laulaa sopivasti jäljessä ja luo itse lauluihin tarvittavan grooven.

Samaa groovenluontitekniikkaa käytin taustoja editoitaessa. Esimerkiksi rummut olivat tylsän kuuloiset, jos bassorumpu, virveli ja hihat tulivat aina täsmälleen rytmillisesti oikeaan aikaan. Tällöin jätin bassorumpua ja hihatteja jälkeen 10-20ms.

5.4 Chop and screw

Chop and screw on 1990-luvun alussa Houstonin hiphop-scenessä liikkeelle lähtenyt, mutta 2000-luvun alussa hiphop-musiikissa yleistynyt samplaustekniikka. ”Choppailua” käytettiin alun perin hiphop-sävellysten tekemisessä pätkimällä valmis biisi osiin ja rakentamalla niistä mukavan kuuloinen, yleensä neljä tai kahdeksan tahtia kestävä, aina uudelleen kertautuva musiikkipätkä. Sittemmin tätä alettiin käyttää myös vokaaleihin ja viimeisten vuosien aikana niin sanotusta chop and screw-musiikkityylistä on tullut hiphop-piireissä eräänlainen muoti-ilmiö. ”Chop” tarkoittaa audion pätkimistä eli leikkausta ja ”screw” vokaaleiden ”ruuvaamista” eli laulun virittämistä huomattavasti alaspäin. (Wikipedia 2011.) Tässä työssä käytetään suomenkieleen hiljattain yleistynyttä termiä ”choppailu”, sillä se kuvaa parhaiten käyttämäni ”leikkaa-liimaa” -tekniikkaa.

Käytin työssäni choppailua esimerkiksi ”Pilviin”, ”Harhailen” ja ”En tarvii sua enää” biiseissä. ”En tarvii sua enää” biisin loppusoitto on leikattu Lauran laulamista vokaaleista käyttämällä eri tavuja, asettamalla niitä rytmin mukaan hyväksi todettuihin paikkoihin, kääntämällä niitä reverse-toiminnolla eli kääntämällä sanoja väärinpäin ja virittämällä lauluja alaspäin käyttämällä pitch shifter-toimintoa. Näin vokaalituottamiseen saatiin tietynlaista pättömyyttä ja sairautta: sanoja käytettiin ikään kuin efektinä. Tämä sairaus on mielestäni

tärkeää tarttuvan biisin tuottamisessa, sillä biisin on oltava erilaisia tunteita herättävä: oli tunne sitten ilo, suru, haikeus, katkeruus tai vaikkapa ärsyttävyys.

6 MIKSAUS

6.1 Miksaus yleisesti

Yksinkertaisimmillaan miksaamisen tarkoituksena on tuottaa kuulijan korville mielikuva yhdessä soittavan bändin esityksestä: joko siitä yhtenäisestä esityksestä, joka alun alkaen tallennettiin, tai sitten illuusio siitä. Monta kertaa kysymys onkin nimenomaan illuusiosta. Useista erillisistä soitinsuorituksista on tarkoitus tehdä vaikutelma jostakin, joka on soitettu yhtä aikaa, yhdessä yhteisessä tilassa, oli niin tapahtunut tai ei. Hyvin onnistunutta miksausta voidaan luonnehtia kolmiulotteiseksi. Nämä kolme ulottuvuutta ovat leveys, korkeus ja syvyys. Leveyttä säädellään mm. panoroinnin sekä lyhyiden viiveiden avulla, korkeutta taas lähinnä sijoittelemalla soittimet eri sävelkorkeuksille ekvalisaattorin, sekä jossain määrin myös kompressorin avulla. Syvyyttä hallitaan erilaisten kaikujen sekä soitinten keskinäisten voimakkuuksien avulla. (Mäkelä 2002, 166-177.)

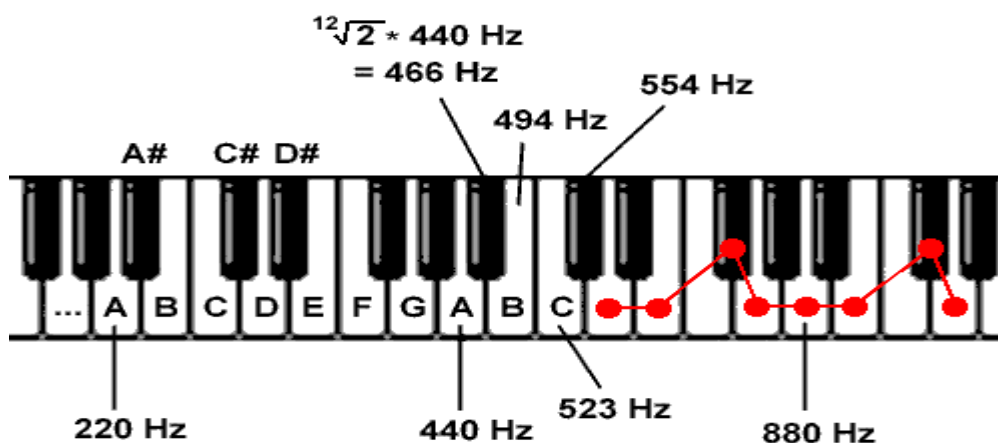
6.2 Panorointi

Panorointi on näennäisen äänilähteen sijoittaminen kaiuttimien välille voimakkuus- ja aikaeroja käyttäen (Aro 2006, 191). Niin sanotun ”oikean bändin” kokoonpanon (rummut, basso, kitara, laulu) instrumenttien sijoittelussa stereokuvaan käytän usein ajatusmallina sitä, että katsoisin bändiä keikalla. Rummut panoroin niin, että bassorumpu ja virveli ovat keskellä stereokuvaa, ensimmäinen räkkitomi on panoroitu hieman oikealle, toinen hieman vasemmalle ja lattiatomi vielä hiukan enemmän vasemmalle. Hihat on taas sijoitettu oikealle sekä overheadit ovat panoroituna vastakkaisiin laitoihin – vaikkapa kello kymmenen ja kahden tienoille, sillä jos rummut on äänitetty stereona, overheadit kannattaa Mäkelän mukaan (2002, 184) pitää hieman kapeammalla. Basson sekä laulun sijoitan keskelle ja kitaran kuvitteellisen livetilanteen mukaan hieman jompaankumpaan laitaan päin.

Elektronisen musiikin miksauksessa käytän enemmän periaatetta: mikä kuulostaa hyvältä, sillä kyse on hyvin pitkälti syntetisaattoreilla soitetuista instrumenteista. Analysaattorilla tarkastellessa niiden taajuuskaista on laaja, joten instrumenttien sijoittelulla ja taajuuskorjaimella on suuri merkitys. On saatava kaikki halutut instrumentit sopimaan stereokuvaan ja usein miksausvaiheessa joutuukin jättämään soittimia pois, koska ne eivät yksinkertaisesti mahdu stereokuvaan: soundit ovat liian ”isoja” ja vievät näin ollen tavoiteltua voimaa biisistä. Panoroinnilla voi onneksi tehdä paljon hyvää tämän ongelman ehkäisemiseksi.

Oikeastaan jokaisessa biisissä käytin seuraavaa ajattelumallia: bassorummun sointi 80-100Hz (Mute-materiaalit, 2011), virvelirumpu, basso, lead-laulu tai instrumentaalisoolo keskelle. Bassorumpua miksatessa levitin soinnin yläpuolella olevat taajuudet viivelevitystä hyväksikäyttäen laidoille. Viivelevityksestä lisää luvussa 6.3.

Otetaan esimerkiksi ”Ehjä” biisi, joka alkaa vinyylin rahinaa imitoivalla samplella, joka on sijoitettu stereokuvassa keskelle. Soittorasiaa muistuttava syntetisaattori on nauhoitettu yhdelle stereoraidalle. Soundi on rakennettu niin, että bassoäänet kuuluvat vasemmalta ja äänialassa aina ylöspäin mentäessä panorointi kääntyy oikealle. Tämä ajattelumalli tulee pianon koskettimistosta, jossa vasemmalla kädellä soitetään bassoäänet ja oikealla kädellä ylempät äänet.



KUVA 5. Pianon koskettimisto, sävelet ja taajuudet. (Kuva: Sari A. Laakso)

Laulun alkaessa käytin yhtä lauluraitaa, jonka sijoitin keskelle. Kertosäkeessä otin mukaan kaksi unisono-stemmaa, jotka levitin hieman laitoihin päin saadakseni kertosäkeestä hieman suuremman. Unisono tarkoittaa samaa kuin yksiaänisesti (mute-sanasto 2011). Samalla tavalla levitin soinnilliset stemmat (terssi, kvintti) laidoille erottelevuuden luomiseksi. Kertosäkeen puolivälissä tulee mukaan sub-basso, jonka sijoitin keskelle, sekä syntetisaattorilla soittamani sointumaton levitin ihan äärlaitoihin käyttämällä hyväkseni viivelevitystä.

Toisen säkeistön alkaessa tulee niin sanottu ylempi basso mukaan, joka on myös sijoitettu keskelle, mutta se on korjattu taajuuskorjaimella niin, että soundi ei mene alle 100 hertsin, jossa sub-basso sijaitsee. Näin ollen molemmilla bassoilla on tilaa elää, vaikka ne soittaisivatkin yhtäaikaisesti. Toisessa säkeistössä tulee mukaan myös arpeggio -tyylinen syntetisaattori sijoitettuna hieman vasemmalle ja tähän myöhemmin kertosäkeessä liittyvä stemma on sijoitettu taas erottelevuuden vuoksi hieman oikealle. Tämä syntetisaattori on automoitu myös niin, että se tulee biisin edetessä kokoajan lähemmäksi stereokuvan keskustaa. Tämä on tehty osittain myös pitkän kaiun (reverb) avulla, josta lisää luvussa 6.8. Aikaisemmin mainittua viivelevitystä on käytetty myös tamburiini iskun sijoittelussa. Toisen säkeistön puolivälissä alkava shaker on sijoitettu vähän vasemmalle päin.

C-osassa viivelevityksellä levitetty syntetisaattori jatkuu. Lauluissa lead-laulu on keskellä sekä kaksi erikseen laulettua stemmaa on laidoilla. Sydämen ääntä imitoiva sub-bassorumpu on absoluuttisen keskellä, kuten myös c-osan puolivälissä mukaan tuleva akustinen kitara, sillä en halunnut biisin kasvavan enää enempää loppua kohden ja toisekseen kitara ei häirinnyt laulua laulun selkeyden puolesta.

Kun lähetän raitoja stereokaikuun, panoroin usein kaiun toisen kanavan vastakkaiseen arvoon tai lähelle sitä, jotta kaiku erottuisi paremmin, eikä sitä tarvitsisi käyttää niin paljoa.



KUVA 6. Hihat kanava: kaiun panorointi. (Kuva: Samuli Tervo)

6.3 Viivelevitys

Helmut Haas totesi, että kuunneltaessa monosignaalia kahdesta, äänenvoimakkuudeltaan yhtä voimakkaasta kaiuttimesta, niiden yhtäaikainen kuuleminen on helppoa, mikäli molemmat soivat ajallisesti samaan aikaan (siis myötävaiheessa). Sen sijaan, mikäli toisen kaiuttimen signaalia viivästetään, mutta sen äänenvoimakkuus säilyy samana, kuulomme koko huomio keskittyy vain siihen kaiuttimeen, jonka ääni saavuttaa korvamme ensin ja tällöin koko äänikenttä tuntuu siirtyvän vain tähän yhteen kaiuttimeen. Haasin ilmiön laukaisevan viiveen aikaikkuna on noin 3–30 millisekuntia. Jos viive kasvaa

vielä tätä pidemmäksi, keskivertokuulija alkaa jo aistia kaksi erillistä, viivästettyä äänilähdettä. (Laaksonen 2006, 278.) Tätä Haasin ilmiötä voi siis käyttää loistavasti hyväksi myös miksausessa.

Aiemmin puhuin mm. syntetisaattorista sekä tamburiinisoundista, jotka levitin stereokuvassa äärilaitoihin. Kopioin siis yhden monoraidan kahdeksi monoraidaksi käyttäen duplicate track-toimintoa, panoroin nämä kaksi raitaa ihan äärilaitoihin ja viivästin oikean laidan raitaa 20ms, joka levitti soitinta stereokuvassa huomattavasti. Kuten edellä tuli ilmi: näin pieni viivästys ei kuulu soundissa niin, että se kuulostaisi kahdelta eri soittimelta, vaan tämä perustuu puhtaasti ihmisten korvien väliseen viiveen havainnointikykyyn.

6.4 Ekvalisointi

Ekvalisoinnin eli taajuuskorjauksen tarkoitus on tuoda esiin soittimen tai lauluäänen luonteenomaisia piirteitä. Korjaus voidaan tehdä korostamalla toivottuja taajuuksia tai vaimentamalla häiritseviä, ei-toivottuja taajuuksia. On järkevää aloittaa leikkaamalla, sillä samalla tulee tuoneeksi esiin toivottuja taajuuksia. (Ruippo 1997, 37.)

Mielestäni paras tapa luoda hyvää miksausta on mikrofonin valinta ja oikea mikrofonin sijoittelu hyvin akustoituuun tilaan. Tämän todistaa myös Ruipon väite (1997, 38): ”Ennen nappuloiden vääntämistä yritä kuitenkin vielä sijoittaa mikrofoni parempaan paikkaan tai kääntää se parempaan asentoon.”

Itse tykkään hakea ekvalisoimalla myös mielenkiintoa eri osien välillä siten, että tietyissä osissa ekvalisaattoria käytetään eräänlaisena efektiprosessorina, luomalla esimerkiksi lauluun ”puhelinsoundi”, kuten ”Pilviin” biisin a-osan lauluissa on tehty. Rakensin soundin leikkaamalla ekvalisaattorilla ne taajuudet pois, mitä esimerkiksi radiopuhelimet eivät toista. Lähes kaikissa elektroniikkaa sisältävissä laitteissa on jonkinlaisia suodattimia: esimerkiksi puhelin, jonka

taajuuskaista on n. 300–3000Hz. Tällä taajuuskaistalla puhujan äänen voi vielä tunnistaa. (Ameba 2011.)

Etsin soundillisesti biisiin sopivan ”puhelimen”, jonka jälkeen kompressoitin ekvalisoidun raidan ”lyttyyn” eli dynamiikaltaan täysin tasaiseksi. Tämän jälkeen lisäsin siihen väriä esimerkiksi kitaroissa usein käytettävän, tässä tapauksessa keinotekoisen overdrive -säröpluginin avulla. Plugin on englanninkielinen termi äänenkäsittely ohjelmissa käytettävistä digitaalisista äänenmuokkaimista (Laaksonen, 2006, 219).



KUVA 7. ”Puhelinefektin” luominen ”Pilviin” biisissä. (Kuva: Samuli Tervo, 2011)

6.5 Kompressointi

Lyhyesti ilmaistuna kompressointi tarkoittaa äänenvoimakkuuden vaimentamista. Kompressorin tekee tämän toimimalla eräänlaisena kitsaana vahvistimena: kun sisään tulevan ääniaallon voimakkuus (amplitudi) nelinkertaistuu, kompressorista ulostuleva signaali esimerkiksi vain kaksinkertaistuu. Sen sisäinen operaatiovahvistin tosin saattaa voimistaa signaalin yleisvoimakkuutta niin, että ulos tulevan äänen korkeimmat ”piikit” ovat

yhtä voimakkaita, kuin sisään mennessäkin, mutta hiljaisimmat hetket ovat alkuperäistä voimakkaampia. Kompressointi saa lisäksi yksittäisen soittimen äänen tai laulun kuulostamaan läsnäolevammalta: ikään kuin vankemmalta, varmemmalta sekä selkeämmältä. Kompressointi on siis äänen dynamiikan hallintaa. (Mäkelä 2002, 127-128.)

6.6 Sidechain – kompressointi

Sidechain–kompressointia tai niin sanottua ducking -ilmiötä olen käyttänyt enemmän tai vähemmän kaikissa miksauksissani tällä levyllä. Sidechain on suositeltua, jos on tarpeen vähentää signaalin voimakkuutta kontrolloimalla sitä toisella signaalilla. Tätä tekniikkaa DJ:t käyttävät usein; kun juontoääni mikrofoniin loppuu, musiikin voimakkuus palaa samaan voimakkuuteen, missä se oli ennen juontoa. (White 2000, 80.)

Tätä keinoa käytin esimerkiksi bassorummun miksauksessa muuhun miksaukseen nähden. Kopioin bassorumpu raidan toiseksi samanlaiseksi, jonka jälkeen laitoin kopioidun raidan faderin eli liikusäätimen kiinni. Seuraavaksi loin Quadro -ryhmän, jonka nimesin sidechain:ksi. Sitten menin Cubasessa VST–Connections välilehteen, josta loin nimeämäni ryhmään kaksi child–bussia. Child–bussin takakenttään ajoin pre–faderina niin sanotun key- eli avainsignaalin: tämä ohjaava signaali oli tässä tapauksessa bassorummun isku. Etukenttään ohjasin kaiken muun, joiden äänenvoimakkuutta halusin laskea bassorummun iskiessä, eli käytännössä erilaiset syntetisaattorit, joiden taajuuskaista on laaja sekä basson, jonka taajuuskaista on hyvin lähellä bassorumpua. Tämän jälkeen laitoin Sidechain -ryhmän inserttiin GAC-1 SC nimisen pluginin. Säädettyäni pluginin asetukset kohdilleen syntetisaattorin ja basson äänenvoimakkuus laski halutun määrän ja halutun ajan aina bassorummun iskiessä. Äänenvoimakkuuden pudotus voidaan säätää kompressorin threshold (kynnys) sekä ratio (suhde) avulla ja aika attackin (miten nopeasti kompressorin tarraa haluttuun signaaliin kiinni) sekä releasen (miten nopeasti signaali palautuu) avulla. (Laaksonen, 2006, 336.) Säädöt ovat

hyvin kappalekeskeisiä valintoja, mutta yleensä avainsignaaliilla pudotan soittimien tasoa 2–5 desibeliä, attack on mahdollisimman nopea sekä release bassorummun soinnin mittainen. Tällä tekniikalla saadaan miksausun bassopuolesta paljon selkeämpi; miksaus pysyy jämökkänä loppuun asti. Tässä genressä se on erityisen tärkeää.



KUVA 8. GAC-1 Sidechain-kompressori. (KAOS AUDIO)

6.7 Efektointi

Efektointi on sanansa mukaisesti hyvin pitkälti kappaleen värittämistä, tarkoituksenaan luoda mielenkiintoa biisiin. Esimerkiksi kaikujen osalta, se on kuitenkin pääasiassa tilan luomista sekä soitinten upottamista miksausun, jonka tavoitteena on saada miksaus kuulostamaan samassa tilassa äänitetyltä. Elektronisessa musiikissa pitäisi pystyä luomaan taustalle ikään kuin

virtuaalinen bändi, joka vie laulajaa eteenpäin - tai oikeastaan, kun kyse on yksittäisestä artistista, artistin täytyy viedä biisiä ja ”bändiä” eteenpäin.

6.8 Kaiku, Reverb

Reverb on suurin ja yleisin käytetty efekti musiikissa. Jos mietitään historiaa ja helppoa käytännön ymmärtämistä, reverbillä luodaan sitä tilaa, mikä kuuluu keikoilla, konserteissa, keskusteltaessa ja kaikkialla. Kuulija kuulee alkuperäisen äänen lisäksi äänen aiheuttamat heijastukset seinistä ja muista pinnoista. (Bazil 2008, 20) Ne värittävät ääntä, kumoavat tai summaavat tiettyjä taajuuksia, tietyissä kohdissa huonetta. Mielestäni järkevin tapa hyvänlaatuista äänitettä tehdessä on luoda tila jälkikäteen käyttämällä siihen tarkoitettuja efektiprosessoreita, sekä äänittää nauhoitettava signaali mahdollisimman kaiuttomana eli ”kuivana” hyvin akustoidussa tilassa.

Kaikulaitteita ja mahdollisuuksia on paljon. Yksi näistä on niin sanottu luomukaiku, jossa ääneen saadaan kaikua äänittämällä äänilähdettä sen verran etäämmältä, että mukaan tulee kaikua luonnostaan. (Mäkelä 2002, 204.) Tässä on se huono puoli, että kaikua ei saa mikrofonisignaalista pois enää jälkikäteen, jonka vuoksi usein luomukaiku äänitetäänkin erillisellä tilamikityksellä hieman kauempaa ja otetaan myös puhdas, kaiuton signaali talteen mikittämällä instrumentti lähimikityksenä sille ominaissoinniltaan parhaasta paikasta. Lisäksi kaikutyyppejä on olemassa niin sanottu jousikaiku (spring reverb) sekä levykaiku (plate reverb). (Mäkelä 2002, 205.)

Itse käytin tätä työtä miksatessa ainoastaan digitaalisia vst-kaikuja. Digitaalikaiku käsittelee tilaheijastuksia matemaattisena tilasimulaationa: sen sisältämä tietokoneprosessori laskee sisäänsä syötettävälle äänelle valtaisan sarjan heijastuksia. Samalla digitaalikaiulla voidaan sujuvasti simuloida niin jousi- kuin levykaikua kuin oikeata akustista tilaakin, ainakin suurin piirtein. (Mäkelä 2002, 206.) Digitaalisessa kaiussa voidaan rakentaa helposti haluttu tila säätämällä eri parametreja sopiviksi. Säädettäviä parametreja ovat usein:

esi-viive (pre-delay), simuloidun tilan koko (size, volume) tai jälkikaiunta-aika (reverb time), heijastumien määrä eli diffuusio (diffusion), kaiun vaimentuma (dampening) matalilla ja korkeilla taajuuksilla sekä tietenkin suoran (dry) ja kaiutetun (wet) signaalin suhde.

Itse loin kaiuille Cubasessa oman effect-ryhmän, jonka inserttiin asetin Waves R-verb nimisen digitaalisen vst-kaiukuproessorin. Näin pystyin muokkaamaan kaikua halutuksi myös ekvalisoimalla kaiun paluuta ja laajentamalla kaiun stereokuvaa. Mäkelän (2002, 197) mukaan äärilaidat kannattaa jättää efekteille, jotta miksaus voitaisiin saada kuulostamaan isommalta. Insert-piste on signaalin välikäsitteily kanava signaalitiellä, joka ei ole usein tasoltaan säädettävissä, toisinkuin AUX-apulähdöt (Laaksonen, 2006, 122).

Cubasen kanavakohtaisessa miksausikkunassa on vasemmalta lukien ensin voimakkuus-/panorointi säätimet, keskeltä löytyy kanavakohtainen nelialueinen täysparametrinen ekvalisaattori ja oikealta löytyy mm. efektilähdöt. ”Normaaleissa” mikserieissä näitä kutsutaan apulähdöiksi eli AUXeiksi. Sieltä voi helposti säätää, kuinka paljon kaikua haluaa tiettyyn kanavaan. Miksatessa käytän usein kahta hieman erityylistä kaikua: lyhyttä ja hieman kirkkaampaa plate-kaikua sekä hallityylistä tummaa ja pitkää kaikua. Näitä vaihtoehtoja käytän biisin ja tilanteen mukaan parhaaksi näkemälläni tavalla.

6.9 Viive, Delay

Viivelaite ottaa input-signaalin, pitää sitä sisällään halutun ajan ja päästää sen taas ulos halutulla tavalla (Bazil 2008, 21). Parametreja on monia ja käyttötapoja myös. Tempoviive on usein kaikua tyylikkäämpi tapa saada esimerkiksi laulu- tai kööriosuuksiin tukevuutta ja elävyyttä (Mäkelä 2002, 211).

Itse käytin jokaisessa projektissa aina kahta delaytä. Toisinkuin reverbiä käyttäessä, en luonut effect-ryhmää, vaan normaalin group-kanavan, jonka

inserttiin laitoin delay-pluginin. Näin siksi, että pystyisin saamaan delayn samaan ”tilaan” muun miksausken kanssa lähettämällä sitä myös reverbiin. Seuraavaksi aukaisin laulujen ryhmäkanavien send -osiosta delay-groupia ja lähetin sinne haluamani määrän tavaraa. Molemmissa viiveissä dry/wet -suhde oli 100%, sillä halusin viiveen tulevan raitaan 100-prosenttisena. Jos suhde olisi vaikka 20%, myös kanavan äänenvoimakkuus kasvaisi sitä mukaa, kun lähettäisin signaalia viiveryhmään.

6.9.1 Delay 1 – Lyhyt viive

Lyhyttä viivettä käytin lähinnä vahvistamaan laulua. Usein temponmukainen viive oli 1/16 ja feedback aika lyhyt, sillä halusin vain lyhyen echo -tyylisen toiston lauluun. Leikkasin lowpass-filtterillä eli alipäästösuotimella ylätaajuuksia pois aina 1kHz:n saakka, jotta viive ei kuuluisi niin selvästi, vaan toisi lauluun ainoastaan tanakkuutta. Alipäästösuodin tarkoittaa sitä, että rajataajuutta pienemmät taajuudet päästetään lävitse, siis diskanttia vaimennetaan (Laaksonen, 2006, 319).

6.9.2 Delay 2 – Pitkä efektiivie

Pitkää viivettä käytin taas efektinä, jolloin tempon parametriksi asetin usein 1/4 tai 1/2 sekä feedback ajaksi lähtökohtaisesti huomattavasti pidemmän parametrin kuin lyhyttä viivettä käyttäessä. Leikkasin myös tästä viiveestä ylätaajuudet pois n. 3kHz:iin asti, jotta viive kuulostaisi mukavammalta, eikä sekoittaisi niin paljoa varsinaista laulua. En halunnut kuitenkaan delayn kuuluvan kokoajan samalla tavalla, joten painoin luomastani delay -ryhmästä r-nappia, joka aktivoi read automation -toiminnon. Se avaa mahdollisuuden automoida eri parametreja piirtämällä niitä biisiin eri kohtiin halutulla tavalla. Laitoin viive-efektiä useimmiten sellaisiin kohtiin, joissa laulua ei ollut tai sitten biisissä ei tapahtunut sävellyksellisesti mitään erikoista.

6.10 Särö

Käytössäni oli kaksi säröefektiä. Ensimmäinen oli Da Tube niminen vst–plugin, jonka tavoitteena oli tuoda lauluun lämpöä ja täyteläisyyttä tarkoituksenaan mallintaa ns. putkivahvistinta. Säädetävissä olevat parametrit ovat drive, balance ja output. Drive -säätimen tarkoitus on toimia laitteen esivahvistimena, toisin sanoen määrittää sitä, kuinka paljon säröä halutaan inputsignaaliin. Balance -säätimestä säädetään säröitetyn ja puhtaan inputsignaalin suhde ja output taas määrää pluginista lähtevän signaalin tason. (Steinberg 2011.) Käytin da tubea niin, että drive oli lähes ääriasennossa, jotta saisin mahdollisimman paljon lämpöä signaaliin. Balancella säädin haluamani suhteen kohdilleen. Tätä efektiä käytin jokaisessa levyn biisissä.

Toinen käyttämäni säröefekti oli overdrive, jonka tarkoituksena on jäljitellä kitaravahvistinta. Säädetäviä parametreja on seitsemän: input asettaa sisään tulevan ja output taas lähtevän signaalin tason. Jos speaker simulation -nappi on valittuna, laite simuloi jotain tiettyä kitaravahvistin tyyppiä. Säätimistä bass, mid ja high säädellään eri taajuusalueiden äänenväriä sekä drive -säätimellä hallitaan overdriven määrää signaalissa. Tätä efektiä käytin mm. ”Pilviin” biisin säkeistöissä, sekä ”Harhailen” biisin c-osassa. (Steinberg 2011.)

6.11 Vireen korjaus

Yleisesti ottaen tein levyssä vireen korjauksen laittamalla jokaisen lauluraidan inserttiin Autotune 5 vst–pluginin. Asetuksista asetin sävellajin oikeaksi ja yritin saada muut säädöt niin, että vireen korjaus ei kuuluisi lopputuloksessa selvästi.

Toinen käytössäni ollut vireen korjaus ohjelma oli Celemony Melodyne 1.0, jota käytin jopa stemmojen tekemiseen. Stemmasovitukset tehtiin pääasiassa laulamalla etukäteen sovitettut stemmat, mutta osa niistä ei toiminutkaan haluamallani tavalla, joten muokkasin niitä jälkikäteen keinotekoisesti

rakentamalla intervaleja stemmoihin, kuten esimerkiksi ”Ehjä” biisin kertosäkeessä on tehty.

7 MASTEROINTI

Masterointi on levytysprosessin viimeinen vaihe. Se on myös vaihe, joka usein tunnetaan hyvin mystisenä. (Bregitzer 2009, 183.)

7.1 Levyn masterointi

Lauran levyn masterointi alkoi siitä, että exporttasin (summasin) 24-bittisenä nauhoitetut raidat yhdeksi 24-bittiseksi stereosummaraidaksi sekä loin Cubaseen erillisen masterointiprojektin, johon latusin summatut stereoraidat jokaisesta biisistä. Tämän lisäksi latusin kolme, suhteellisen hyvälaatuista ja tunnettua biisiä referenssimateriaaliksi, joiden tarkoituksena oli kuulostella levyn biisien voimakkuuksia sekä eri taajuusalueiden vahvuutta jo valmiiksi tehdyissä maailmantähtien tuotoksissa. Referensseinä olivat mm. Britney Spearsin "Gimme more" sekä Rihannan "Good girl gone bad".

7.2 Käytetyt tekniikat

Aloitin masteroinnin "En tarvii sua enää" biisistä, koska mielestäni siinä oli parhaiten onnistunut miksaus. Siitä oli helppo rakentaa kovaa soiva, ehjä ja valmis hyväkuuloinen kappale. Verrattuna moniin masterointistudioihin päädyin tässä demossa masteroimaan levyn "kotistudiomaisesti" digitaalisten pluginien avulla. Mäkelä (2002, 226-227) väittää kirjassaan, että masterointiin ei tarvita välttämättä kovinkaan paljoa ns. "rautakamaa" eli analogisia äänenkäsittelylaitteita. Vanhan sanonnan mukaan masterointi onkin 70 prosenttia korvia ja 30 prosenttia laitteita. Hänen mukaan masterointivaiheessa biisin taajuusvasteeseen ei myöskään tehdä enää mitään suuria remontteja.

Aloitin masteroinnin laittamalla Waves L2-limiterin eli rajoittimen kanavan viimeiseen insert -pisteeseen. Seuraavaksi asetin stereomaster-lähtöön Waves PAZ Analyzer -analysointilaitteen, jotta voisin tarkastella tarvittaessa kappaleen taajuusvastetta, mahdollisia vaihevirheitä sekä stereokuvaa. Mielestäni kuitenkin ainoa oikea keino äänityössä, on luottaa omiin korviinsa ja kuunnella, eikä luottaa sokeasti - tai voisiko sanoa ”kuurosti” analysointilaitteeseen. Waves L2:n outputin eli gain reductionin asetin arvoon -0,1, joka estää kanavan säröytymisen. Sitten hain thresholdin sekä fadereiden avulla suunnilleen saman voimakkuuden, kuin referenssi- biiseissä oli.

Tämän jälkeen kuulostelin, mitkä taajuusalueet tulevat yli biisistäni ja lähdin ekvalisoimaan niitä taajuuksia pois. Lähtökohtaisesti leikkasin alataajuuksia 40 hertsin alapuolelta pois, sillä näillä taajuuksilla ei ole juurikaan tekemistä musiikin kanssa ja toisekseen, alle 40 hertsin kuunteluun vaadittaisi aika jämerä subwoofer, jotta se voisi toistaa tasaisesti 40 hertsin alle sijoittuvan tavaran. Nämä leikkaamani matalat bassotaajuuksia vievät suuren määrän energiaa biisistä ja kokemus on osoittanut sen, että biisi voidaan saada soimaan kovempaa, kun turhat taajuuksia siivotaan pois. Toisaalta Mäkelä (2002, 211) väittää, että masterointistudion tarkkailukaiutinjärjestelmä pitäisi toistaa mahdollisimman viivasuoralla taajuusvasteella 20 hertsistä 20 kilohertsiin. Siinä mielessä hän onkin oikeassa, että ns. audiotajuusalue sijaitsee juuri tällä välillä (Laaksonen, 2006, 7). Useissa biiseissä leikkasin myös n. 120–160 hertsin alueelta pari desibeliä, jotta niin sanottu sub-bass saataisiin paremmin kuuluviin oktaavia alemmaa eli 60–80 hertsistä.

Masterointivaiheessa huomasin leikanneeni miksauksessa jopa liikaa taajuuksia yläkeskialueelta (3-7kHz), josta löytyy selkeyttä ja erottelevuutta. Siellä sijaitsee myös biisin informatiivinen voima ja se on kuuloaistimme herkin alue (Laaksonen 2006, 326). Jouduinkin siis korostamaan taajuuksia tältä alueelta. Tein sen käyttämällä leveää 0,6 Q-arvoa, sillä mielestäni korostettaessa ei kannata käyttää kovinkaan kapeaa Q-arvoa. Siitä voi tulla ikävän kuuloisia seuraamuksia: joku tietty, kapea taajuus voi kuulua pahasti pistävänä korvaan.

Kun sain ekvalisoitua biisin mieleiseksi, lisäsin inserttiin vielä Waves C4 -monialuekompressorin, jossa jaoin taajuuskaistan neljään eri osaan. Näin sain vielä kerran kuunneltua taajuusalueet läpi ja kompressoitua hyvin hennolla kädellä: taajuusalue kerrallaan. Monialuekompressorilla voidaan kompressoida esimerkiksi bassorumpu niin, että symbaalit tai laulu eivät vaimennu sen vuoksi yhtään ja sitä voidaankin kutsua dynaamiseksi taajuuskorjaimeksi (Mäkelä 2002, 212).

Kun olin saanut mielestäni hyvän tuloksen aikaiseksi, aloin vertaamaan muita stereoraitoja jo masteroituun biisiin, jonka jälkeen sama prosessi alkoi alusta: jokainen biisi vuorollaan, vertaillen välillä masteroituun biisiin ja toisaalta myös referenssimateriaaliin. Tämän jälkeen tarkastin olivatko biisin alut ja loput kunnossa, jonka jälkeen exporttasin jokaisen biisin vuorollaan 16-bittiseksi, sillä normaalille audio-CD:lle on standardoitu 16 bitin resoluutio (DigiWiki 2011).

7.3 Levyn biisijärjestys

Demolevyn ensimmäistä raitaa kannattaa harkita tarkkaan. Usein neuvotaan laittamaan paras biisi ensimmäiseksi, mutta toisaalta levyn avauksen olisi hyvä herättää kuulijan kiinnostus erilaisuudellaan ja sitä kautta kannustaa kuuntelemaan levyä eteenpäin. Viimeisen kappaleen rooli on myös mielipiteitä jakava. Sen olisi hyvä olla sellainen, joka taas kannustaisi kuulijaa kuuntelemaan levyn uudelleen. (Mäkelä 2002, 216.) Levyn biisijärjestystä pohtiessani, mietin paljon näitä kysymyksiä. Halusin aloittaa levyn menevällä biisillä, joka olisi tarpeeksi hyvä kiinnittämään kuulijan mielenkiinnon, joten valitsin levyn avausraidaksi ”Pilviin” biisin. Toisen ja kolmannen biisin halusin olevan popahtavia, meneviä sekä suhteellisen samanhenkisiä kappaleita, joten päädyin biiseihin ”Liikaa” ja ”Harhailen”, jotka edustavat molemmat suunnilleen samaa äänimaisemaa. ”Ehjä” kappaletta mietin ensin levyn viimeiseksi, rauhoittavaksi lopetukseksi, mutta päädyin laittamaan sen kuitenkin neljänneksi, sillä mielestäni ”Tuhat tarinaa” toimi parhaiten levyn päättävänä biisinä pitkän loppusoittonsa ansiosta. ”En tarvii sua enää” oli taas hyvä välinostatus näiden hitaiden ja haikkeiden biisien välissä.

8 PROMOOTIO

Minkäänlaista promootiota ei ole vielä tehty, mutta lähtökohtaisesti perusajatuksena oli tehdä jokseenkin valmis tuote levy-yhtiölle, joka voisi viedä asiaa haluamallaan tavalla eteenpäin. Ainoana asiana paketista jäi puuttumaan selkeän imagon luominen artistille. Kohderyhmää on hankala määrittää kovinkaan korkealle, sillä Lauran lapsenomaisen ääni ja välillä jopa hieman naiivit sanoitukset vievät kohderyhmän ikähaarukkaa väkisinkin alaspäin. Asettaisinkin tällä hetkellä kohderyhmän 15–18–vuotiaiseen discokansaan, mutta toisaalta oikein tuotteistamalla, näen Laurassa Britney Spearsin kaltaista potentiaalia, sillä lauluääni, ulkonäkö, tanssitaito ja esiintymisen halu muistuttavat hyvin paljon Britneyä. Näin karusti ajateltuna, lähtisin viemään Lauran imagoa hieman härskimpään suuntaan ja nostamaan näin kohderyhmää ylöspäin, jotta saataisiin myös baarikansalle viihdyttävää suomenkielistä R&B:tä.

Alkuun voisi olla hyvä myös kokeilla, minkälaista vastaanottoa ja palautetta Lauran musiikki saisi esimerkiksi Internet-foorumeilla, joka saattaisi aukaista ajatuksia siitä, mihin suuntaan projektia kannattaisi viedä.

9 POHDINTA

Lyhyesti kiteytettynä: tämä projekti oli oppimisprosessi, joka opetti hyvin paljon. Joku onkin joskus viisaasti sanonut, että ihminen ei opi muuten kuin tekemällä. Tässä projektissa tein lähes kaiken itse, lukuun ottamatta sanoituksia, muutamaa sävellystä, sekä sovituksissa sain myös apua ja näkökulmia kollegoilteni. Huomasin, että tämänkaltaisen projektin hoitamisessa yksin on todella iso työmäärä. Miksauksessa sekä masteroinnissa huomasin jälkikäteen paljon virheitä - tai sanoisin ennemmin: asioita, joita olisi voinut tehdä toisin. Mielestäni miksaaminen on kuitenkin aina miksaajan oma tulkinta kyseisestä teoksesta: päätös siitä, mitä asioita miksauksella halutaan tuoda teoksesta esiin ja mitkä voi jättää taas enemmän taka-alalle.

Tuottaja-artistisuhde minun ja Lauran välillä kehittyi pääpiirteittäin epävarmuudesta pohdintaan, mitä ja miten aloittelevan artistin kanssa kannattaa kommunikoida. Tärkeintä kommunikoinnissa ja käyttäytymisessä lienee se, että luottaa itseensä 100 prosenttisesti: minä osaan ja tiedän, miten asiat hoidetaan. Silloin artistilla on luottamus siihen, että ”tästä tulee hyvä juttu”, mikä taas vapauttaa toimimaan ja vaikuttaa suoritukseen huomattavasti. Suhteemme vapautuikin muutamien nauhoitussessioiden jälkeen, eikä minun pitänyt enää miettiä käytöstäni niin paljoa - kommunikointimme muuttui ikään kuin automaattiseksi. Puhuin Lauralle paljon siitä, että artistikohtaisessa tuotantoprojektissa on tärkeää antaa artistin sanoa oma mielipiteensä asioihin. Alkujännityksen jälkeen Laura ilmaisikin mielipiteensä selkeästi, joka auttoi yhteisen päämäärän saavuttamisessa.

Jos mietitään vielä projektin vaatimaa työmäärää, niin teen toki kaiken mielelläni itse – tuleehan tuotoksesta silloin juuri sen kuuloinen kuin itse haluaa – vai tuleeko? Kuulen biisini lukuisia kertoja alusta loppuun eri vaiheissa ja hion jokaisen pienen yksityiskohdan kuntoon. Tästä seuraa helposti, että kuuroudun biiseihini, enkä kuule enää tarpeellisia asioita, vaan kuulen ainoastaan fiiliksen: kyllästyn biiseihin ja alan hiomaan niitä asioita pois, mitkä minua kyllästyttää.

Tämä on loputon perfektionistinen ketju, jossa tavoittelen kokoajan sitä, mitä en voi todellisuudessa saavuttaa: eli tyytyväisyyttä. Joskus pitää osata myös lopettaa, ajoissa.

Onko siis oikein, että sävellän, sovitan, tuotan, editoin, miksaan ja masteroin levyn yksin, pyytämättä apua keneltäkään? Voitaisiin kai sanoa: viisas kysyy, tyhmä vastaa, mitä vastaa. Tyhmä harvemmin vaan tietää mistä puhuu – koska ei kysy. Emme ole täällä yksin, eikä tietoa pidä salata, vaan kokemuksia, ajatuksia ja faktatietoa pitää jakaa toisille. Musiikkiala Suomessa on edelleen lastenkengissä - tosin pikkuhiljaa varttumassa jo ensimmäiseen uhmaikään. Lisääntyvä ja asiantunteva koulutus on suuri askel kohti ammattimaista otetta. Suomessa on silti vielä liikaa ihmisiä, jotka pitävät musisointia ns. markan harrastuksena, joka ei ikinä tule olemaan oikea ammatti vaan pelkkää puuhastelua. Näihin kaikkiin työvaiheisiin, mitä tässä työssä käytiin läpi, on tarvittaessa olemassa juuri siihen erikoistunut ammattilainen, joka osaa varmasti asiansa. Siksi vastaan: ehkä tyhmänä - ehkä viisaana - pyydä apua, jos et tiedä.

Monet asiat onnistuivat projektissa erinomaisesti, mutta monia asioita olisi voinut tehdä myös toisin. Koska kyse oli nimenomaan oppimisprosessista sekä tiedostan virheeni, onnistuin työssäni mielestäni kiitettävästi. Projekti avasi silmiäni siitä, mitä haluan tulevaisuudessa tehdä ja on poikinut samankaltaisia projekteja lisää.

10 LÄHTEET

Aro, E.2006. Tilaääni. Porvoo: Painoyhtymä,

Bazil, E. 2008. Sound Mixing : Tips and Tricks. Merton: PC Publishing.

Blomberg, E. 1989. Audiosanasto: Englanti – Suomi. Helsinki: Valtion painatuskeskus

Blomberg, E., Lepoluoto, A.1991. Audiokirja: Audiotekniikkaa ammattilaisille ja kehittyneille harrastajille. Forssa: Forssan kirjapaino

Bregitzer, L. 2009. Secrets of Recording – Professional Tips, Tools & Techniques. Elsevier Inc.

Brodin, G. 1985. Musiikkisanakirja. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset

Huhta M. 2008. Aamunkoista tähtivyyöhön – Laululyriikan fraasikirja. Jyväskylä : Gummerus Kustannus Oy.

Laaksonen J. 2006. Äänityön kivijalka. Porvoo: Painoyhtymä.

Leskinen, T. 2011.Sanoista tekoihin. Vähät valitan – albumin sanoitusten tuotanto. Tampereen Ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Digitaalisen äänen ja kaupallisen musiikin suuntautumisvaihtoehto. Opinnäytetyö.

Mäkelä, Pekka J. 2002-2003. Kotistudio : Musiikki purkkiin omin avuin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Passinen, M. 2007. Melodia ja sen soinnuttaminen: Melodia- ja sointuajattelu luonnonmukaisin sävelin. Tampere: Aaltospaino

Ruippo M. 1997. Bändikamat: Opas bändilaitteiden käyttäjälle. Orivesi: Oriveden kirjapaino.

Vainiola I. 2010. Miksi pojat eivät laula?.Jyväskylän yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Musiikin laitos. Pro gradu -tutkielma.

White P. 2000. Basic effects&processors. Bodmin : MPG Books.

- Arpeggio. Luettu 24.5.2011. http://musiikkiopisto.fi/mupe/?page_id=2
- Chop and screw. Luettu 26.4.2011.
http://en.wikipedia.org/wiki/Chopped_and_screwed
- Cubase SX manual.pdf. Tulostettu 4.5.2011. www.steinberg.net
- Elektroninen musiikki. Luettu 26.4.2011.
http://fi.wikipedia.org/wiki/elektroninen_musiikki
- R&B, Luettu 26.4.2011. http://fi.wikipedia.org/wiki/Rhythm_and_blues
- Signaalin suodatus.pdf. Luettu 5.5.2011.
<http://ameba.lpt.fi/~huomjari/fysiikka/10.pdf>
- Sovittaminen. Teosto. Luettu 26.4.2011.
http://www.teosto.fi/fi/mika_on_sovittamista.html?open&Highlight=0,sovitus
- Sävellajit. Suomi-Sanakirja. Luettu 20.5.2011.
<http://suomisanakirja.fi/s%C3%A4vellaji>
- Unisono. Mute-sanasto. Luettu 26.4.2011,
<http://www.uta.fi/laitokset/mustut/mute/apusivut/sanasto.html>
- Äänen resoluutio. DigiWiki. Luettu 19.5.2011,
http://www.digiwiki.fi/fi/index.php?title=%C3%84%C3%A4nen_resoluutio
- Äänitteen tuottajan opas. Siba. Luettu 20.5.2011.
<http://www2.siba.fi/taydennyskoulutus/index.php?id=18&la=fi>
- KUVA 2. <http://www.shure.com/americas/products/microphones/sm/sm7b-vocal-microphone>
- KUVA 3. <http://www.uaudio.com/hardware/mic-preamps/solo-610.html>
- KUVA 5. <http://www.cs.helsinki.fi/u/salaakso/kl/images/keyboard.gif>
- KUVA 8. <http://www.kaosaudio.com/images/software/kjaerhus-golden-audio-channel-gac-1-sc.jpg>

LIITTEET

LIITE 1:.

Laura Vesa – Pilviin cd – levy

1. Pilviin

sävellys. Samuli Tervo, Lauri Kallela, Jari Forsman

sanoitus. Timo Leskinen

sovitus. Samuli Tervo, Lauri Kallela

2. Liikaa

sävellys. Lauri Kallela

sanoitus. Timo Leskinen

sovitus. Samuli Tervo

kitara. Samuli Tervo, Rauno Paananen

basso. Jari Laakkonen

3. Harhailen

sävellys. Samuli Tervo, Lauri Kallela

sanoitus. Timo Leskinen

sovitus. Samuli Tervo

4. Ehjä

sävellys. Samuli Tervo

sanoitus. Timo Leskinen

sovitus. Samuli Tervo

kitara. Samuli Tervo

5. En tarvii sua enää

sävellys. Samuli Tervo

sanoitus. Timo Leskinen

sovitus. Samuli Tervo, Lauri Kallela

6. Tuhat tarinaa

sävellys. Samuli Tervo

sanoitus. Timo Leskinen

sovitus. Samuli Tervo

kitara. Rauno Paananen

Pilviin – nuotti

LIITE 2: 1 (2)

T.Leskinen 2.6"
2.1.89
Hit 01 **Pilviin** S. Tervo, L.Kallela, J. Forsman

♩ = 110 Am F G Am F E Am

8 Am

1. En tai da saa da hen ke e mä pyysin saa da kai ken ja sä sen tee t must tun tuu et
2. En saa sa naa suus ta ni vaan vai ke roin kunannoit min kä lu pa sit ei oo pa

14 F

pa kah du n. vaike sitän vii lee tä mä ha vah du n. Sä sait mun pään pyö räl le
rem paa tie dä n. ja ha lu an uu des taan kun nes kie lä n. Sä saat mun pään pyö räl le

18 E Am F

pel käl o le muk sel las, sun ko ke muk sel las ja o ve luu del las. Näy tit syö tin sait ha
pel käl o le muk sel las, sun ko ke muk sel las ja nok ke luu del las. Näy tät syö tin tar tun

22 E Am Am F

luu maan käy dä kä sik si vaika vä ki sin, vaika vä ki si n. Nos ta mut len to on.
kiin ni kun se het ki lyö on ai kaa koko yö, meil ai kaa ko ko yö.

27 G Am F E 1. Am 2. Am

Kiih dy tä tem po o. Nos ta mu ka nas pil viin. pil viin.

34 Am G F

Ylös ylös ylös ylös ylös ylös tai vai sii n. Ijee ijee ijee i.

39 Am G F F

Ylös ylös ylös ylös ylös ylös tai vai sii n. Nos ta mut pil vi in. Kun saat mun pään pyö räl le

44 E Am F

pel käl o le muk sel las, sun ko ke muk sel las ja o ve luu del las. Näy tit syö tin sait ha

Copyright © Samuli Tervo

(jatkuu)

2 (2)

2

48 E Am *kuiskaten* Am F G
 luu maan käy dä kä sik si vaik ka vä ki sin, vaik ka vä ki sin. Nos ta mut lerto on.

54 Am F E
 Kiih dy tä tem po o. Nos ta mu ka nas

57 E E Am
 Nos ta mu ka nas Nos ta mu ka nas pil viin.

Ehjä – nuotti

LIITE 3: 1(2)

Ehjä

Timo Leskinen Samuli Tervo

Hm⁷ Tranquillo *A* *Em⁷* *Hm⁷* *Hm⁷*

10 *A* *Em⁷*

1. Tyy dyn si vus ta mä seu raa maa__ n kun toi set juok see e es taa__ s min ne ne on

15 *Hm⁷* *F#⁷* *Hm⁷* *A*

me nos sa?__ Kai niil on kii re kor jaa maa__ n sy dän pa la si na rin nas saan

§

21 *Em⁷* *Hm⁷* *G*

__ löy ty kö aut ta jaa?__ Niin mo ni tääl lä pet tyy kun lu pauk set on

27 *Hm⁷* *A* *G* *Em⁷* *Hm⁷*

teh ty suu rim maks o saks ri kö ta vaks... Niin mo ni tääl lä pet tää lu pauk set ja eh jää sy dän tä on

32 *Hm⁷/A* *Em⁷* *F#⁷* *Hm⁷* *Em⁷*

vai kee löy tää. Mut sä o saat__ liit tää o sat__ ja tun nen o le va ni eh jä. Kun sä lu paat

⊕

38 *F#⁷* *Hm⁷* *Hm⁷*

__ on vain me kaks__ tun nen o le va ni eh jä... 2. Tyy dyn si vus ta mä seu raa maa

43 *A* *Em⁷* *Hm⁷*

__ n kun toi set pa ran te lee haa vo jaan,__ mut mi tä ne o dot taa?__

Copyright © Samuli Tervo

(jatkuu)

2 (2)

2

48 F#7 Hm7 A Em7

Vuo det vie rii ei kä kiin ni saa u nel mis taan, haa veis taan,

54 Hm7 D.S. al Coda Em7 G

löy tyy kö aut ta jaa? Hi das ta, ei kii re meillä kah del la,

60 D Em7

kä sis sä pa la tai vas ta mä pi dän sus ta kiin ni. Kuun te le,

66 G D

kun sa maan tah tiin sy dä met syk kii meil le lu pauk sen mä pi dän sus ta kiin ni

72 Em7 G D F#7

kun sa maan tah tiin sy dä met syk kii meil le lu pauk sen mä pi dän sus ta kiin ni