



SAVONIA

Opinnäytetyö - Ammattikorkeakoulututkinto

Kulttuuriala

MATKA HALKI MAAGISEN IDÄN

Musiikin säveltäminen ja sovittaminen dokumenttielokuvaan

TEKIJÄ: Matti Vanha-Viitakoski

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä Matti Vanha-Viitakoski	
Työn nimi <i>Matka halki maagisen idän</i> ; musiikin säveltäminen ja sovittaminen dokumenttielokuvaan	
Päiväys	11.5.2021
Sivumäärä/Liitteet	29
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani Savonia AMK	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyössä käydään läpi musiikin sävellys-, sovitus-, äänitys- ja miksausprosessia, joka tehtiin indie-dokumenttielokuvaan <i>Matka halki maagisen idän</i>. Aluksi kerrotaan, mistä projekti sai alkunsa, ja mistä dokumentti ylipäätään kertoo. Miten säveltäjän rooli kasvoi siihen, että vastuualueeksi muodostui musiikin sävellyksen lisäksi myös musiikin ohjaaminen ja sovittaminen koko 1 tunti 27 minuuttia kestävään dokumenttielokuvaan.</p> <p>Opinnäytetyössä käydään läpi kaikki eri työvaiheet, mitä elokuvaan säveltäminen sisälsi. Opinnäytetyössä pohditaan sitä, mistä elokuvassa esiintyvät kappaleet saivat alkunsa. Mikä toimi musiikin keskeisenä ajatuksena? Oliko inspiraationa elokuvan videomateriaali vai toimivatko mielikuvat ja ohjaajan antamat ajatukset säveltämisen ja muun työn vetävänä voimana?</p> <p>Seuraavaksi tarkastellaan pitkällä aikavälillä tapahtunutta vaiherikasta äänitysprosessia. Opinnäytetyössä tuodaan esiin nykYTEknologian mahdollistamaa työtapaa, jossa äänittäminen ei ole enää paikkasidonnaista. Työssä tulee myös ilmi se, kuinka korona-pandemian aiheuttamien rajoitteiden vuoksi muun muassa äänityssessioita toteutettiin olohuoneissa, kellareissa, varastotiloissa sijaitsevilla bänditiloissa ja jopa bussin takapenkillä.</p> <p>Myös valmiiden kappaleiden sovittaminen elokuvaan oli pitkä prosessi. Opinnäytetyössä tutkitaan, kuinka hyvä ja optimi työnkulku/workflow otti muotonsa. Monen eri osa-alueen samanaikainen ja päällekkäinen työstäminen pakotti löytämään luovia ratkaisuja siihen, miten koko elokuva saadaan mahdollisimman luontevasti valmiiksi. Opinnäytetyössä pohditaan, mitä haasteita etätyöskentely tuotti ja mitkä työtavat toimivat tällaisessa tilanteessa parhaiten. Lopuksi katsotaan prosessia kokonaisuutena. Mitä prosessi on antanut, missä onnistuttiin ja mitä olisi voinut tehdä paremmin.</p>	
Avainsanat musiikki, sävellys, sovitus, äänittäminen, miksaus, elokuvamusiiikki, dokumenttielokuva, elokuva	

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Music Pedagogy	
Author(s) Matti Vanha-Viitakoskis	
Title of Thesis <i>Matka halki maagisen idän</i> ; composing and arranging music for documentary film	
Date 11.5.2021	Pages/Appendices 29
Client Organisation /Partners Savonia AMK	
<p>Abstract</p> <p>The subject of this thesis was to go through the process of composing, arranging, recording and mixing music for an indie-documentary called <i>Matka halki maagisen idän</i>. In the beginning, I open u how the project got stated and what the documentary is all about. Then, I take a look at how the responsibility of composing a few songs grew to composing and arranging a score throughout the entire length of the 1 hour 27 minute documentary.</p> <p>Next in this thesis I take a look at all the different work stages that the project included: how all the songs that are heard in the movie took shape and what the main idea behind them was, and if the video material from the movie or different suggestions and visions from the director worked as the inspiration and the driving force for composing and arranging.</p> <p>Then I go through the lengthy recording process. The thesis opens up how in this day and age recording is not bound to a spesific place thanks to modern technology. I bring up how the corona-pandemic forced the recording process to take place in living rooms, basements, garage based rehearsal rooms and even in the back of a buss.</p> <p>Arranging the score was also a lengthy process and I take a look at how the best and optimal workflow took its shape. Simultaneously working on different segments of the movie making process, forced to find creative ways to get the movie seamlessly finished. The thesis takes a look at what kind of challenges working remote from one another caused? In the end, I take a look at the project as a whole. What has it given, where we succeeded and what we could have done better?</p>	
<p>Keywords music, composing, arranging, recording, mixing, documentary, film score, movie</p>	

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
1.1	Tarina elokuvan takana	6
1.2	Oma roolini.....	6
1.3	Termistöä.....	7
1.4	Työn toteutuksessa auttanut tiimi.....	8
1.5	Työkalut.....	8
1.6	Tavoitteet.....	9
2	ELOKUVAMUSIIKISTA	10
2.1	Historiaa.....	10
2.2	Elokuvamusiikin dramaturgia ja funktiot.....	11
3	SÄVELLYKSET JA NIIDEN SYNTY	12
3.1	Vaikutteet ja keskeinen ajatus.....	12
3.2	Morningrise	13
3.3	Julkula	13
3.4	Dokkari Ambient (työnimi)	14
3.5	Strokes (työnimi)	14
3.6	Valppaina	15
3.7	Cat on the window	15
3.8	Kabbale (työnimi).....	15
3.9	Auringonnousu.....	16
4	TYÖVAIHEIDEN LÄPIKÄYNTIÄ.....	17
4.1	Demoversioiden äänittelyä.....	17
4.2	Lopullisten äänitysten aloittaminen.....	18
4.2.1	Johdonmukainen äänitysjälki.....	18
4.2.2	Äänityspaikat ja niiden asettamat haasteet.....	19
4.2.3	Teknologian tuomat hyödyt.....	20
4.3	Scoren sovittaminen kuvaan	21
4.3.1	Työnkulku/workflow	22
4.3.2	Cuet ja niiden työstäminen.....	23
4.3.3	Musiikin draamallinen kulku.....	24

5	POHDINTAA / YHTEENVETO	25
5.1	Pitkittyneen projektin vaikutus luomiseen.....	25
5.2	Päällekkäin työskentelyn tuomat haasteet työnkulkuun	25
5.3	Työnkulun vertailua alan käytäntöihin.....	26
5.4	Tulevaisuudessa.....	27
	LÄHTEET	28
	LIITTEET	29

KUVALUETTELO

Kuva 1.	Matka Halki Maagisen Idän (Mesiniemi 2017)	6
Kuva 2.	Riku Mesiniemen kanssa kuuntelemassa demoja (Mesiniemi 2018)	9
Kuva 3.	Kitara äänityksiä Tampereella (Ondruska 2019).....	17
Kuva 4.	Samu Vesterinen ja Jesse Tervo studiossa äänittämässä rumpuja (Vanha-Viitakoski 2019)	18
Kuva 5.	Jesse Tervo tietokoneen ääressä seuraamassa äänityksiä (Vanha-Viitakoski 2020).....	19
Kuva 6.	Kitaran äänittämistä kotona 1 (Vanha-Viitakoski 2020).....	20
Kuva 7.	Kitaran äänittämistä kotona 2 (Vanha-Viitakoski 2020).....	20
Kuva 8.	Kitaran äänittämistä kellarissa (Vanha-Viitakoski 2020)	21
Kuva 9.	Logic Pro X-tiedosto, jossa Cuet 30-33 työn alla (Vanha-Viitakoski 2021).....	24

1 JOHDANTO

1.1 Tarina elokuvan takana

"Matka halki maagisen idän" -elokuva on osa dokumenttiprojektia, joka seurasi minun (**Riku Mesiniemi**) ja ystäväni **Salla Lohen** liftausmatkaa Suomesta Intiaan vuosien 2017 ja 2018 aikana. Projektin idea sai alkunsa ensimmäisellä Eurooppaan suuntautuneella liftausmatkallani havahtuessani ihmisten hyväntahtoisuuteen ja avuliaisuuteen.

Tapahtumat ja muutokset, kuten erilaiset konfliktit ja lisääntynyt maahanmuutto, ovat jakaneet kansaa kahtia niin Suomessa, kuin maailmalla. Pyrimme esimerkiksi, tuntemattomien ihmisten armoille heittäytymällä, avartamaan suomalaista maailmankuvaa, sekä lisäämään tietoa ja ymmärrystä idän tuntemattomista kulttuureista."
– Riku Mesiniemi, 2021



Kuva 1. Matka Halki Maagisen Idän (Mesiniemi 2017)

1.2 Oma roolini

Alun perin minun tarkoitukseni oli tuottaa dokumenttia varten vain muutama kappale, joita elokuvan tekijä Riku, joka myös leikkasi, editoi ja animoi koko dokumentin, voisi käyttää haluamallaan tavalla elokuvassa. Rikun ja Sallan palattua matkalta huomasimme kuitenkin nopeasti, että dokumentista tulisi paljon pidempi ja laajempi, mitä alun perin oli ajateltu. Päädyimme siihen, että minä olisin vastuussa musiikillisesta sisällöstä kokonaisuudessaan, ja sovittaisin säveltämäni musiikin läpi koko melkein puolitoistatuntisen elokuvan.

Jälkeenpäin ajateltuna olen todella iloinen, että otin tämän haasteen vastaan. Pääsin käyttämään musiikillisia vahvuksiani aivan uudessa ympäristössä ja työryhmässä, ja näin / opin mitä kaikkea voisin vielä tulevaisuudessa mahdollisesti tehdä.

1.3 Termistöä

Midi = Musical instrument digital interface. Standardoitu tiedonsiirtojärjestelmä, joka mahdollistaa tietokoneiden ja erilaisten elektronisten instrumenttien välisen viestinnän tiedonvaihdon.

Ohjelmisto instrumentti = Ohjelmistopohjainen digitaalinen instrumentti, joka voi emuloida erilaisia instrumentteja syntetisaattoreista aina jousisoittimiin saakka; toimii usein DAW-ohjelman sisällä, mutta jotkut voivat myös toimia itsenäisinä ohjelmina.

Saundi = Äänen kvaliteetti tai väri.

Score, = Koko elokuvaan sävelletty musiikillinen kokonaisuus.

Cue = Kohtaus, joka sisältää musiikkia.

Temp- Musiikki = Väliaikaisesti käytetty musiikki elokuvan leikkaus vaiheessa. Nämä auttavat leikkaajia, ohaajaa ja tuottajia hahmottamaan miltä kohtaukset tulevat näyttämään, kun lopullinen musiikki yhdistetään elokuvaan.

VST = Virtual Studio technology = ohjelmisto käyttöliittymä, joka mahdollistaa ulkopuolisten plugareiden/liitännäisten integroimisen DAW-ohjelmien kanssa.

Plugari = Tulee englanninkielisestä sanasta plug-in, joka tarkoittaa liitännäistä eli ohjelmaa tai lisäosaa, jonka voi liittää omaan musiikinteko-ohjelmaan eli DAW:iin. Usein plugareilla väritetään ja manipuloidaan ääniteraitaa.

Äänikortti = Musiikin tekemisessä, usein ulkoinen USB-äänikortti, joka muuntaa analogisen audion digitaaliseen muotoon, jotta tietokone pystyy käsittelemään sitä.

Miksaus = Prosessi, jossa tallennettuja audioraitoja käsitellään siten, että kaikki raidat soivat hyvin ja tasapainossa keskenään.

Masterointi = Miksausken jälkeen tapahtuva prosessi, jossa hienosäädetään koko äänitteen volu- metasoa, soivia taajuuksia, stereokuvaa jne. Äänite optimoidaan myös niin, että se soi hyvin eri formaateissa esimerkiksi stream-palveluissa tai CD:ltä.

DAW = Digital audio workstation = ohjelmistomuotoinen äänittämiseen ja äänen käsittelyyn suunnattu ohjelma

Logic Pro X = Äänittämiseen ja äänen käsittelyyn suunnattu DAW-ohjelma.

Bias FX = Postivegridin valmistama sähkökitaran efektoimiseen suunnattu plugari/liitännäinen. Mallintaa vahvistimien, kaiuttimien ja efektipedaalien käyttäytymistä.

Syna/syntetisaattori = Elektroninen instrumentti, joka muodostaa audiosignaalia hyödyntäen erilaisia elektronisia komponentteja. Äänisynteesi sisältää useita eri metodeja, joilla manipuloida ja värittää elektronisesti generoitua ääntä.

Filteri = Syntetisaattorissa esiintyvä komponentti jonka avulla voidaan hiljentää tai korostaa tiettyjä taajuuksia siihen syötetystä äänestä.

Oskillaattori = Syntetisaattorissa esiintyvä komponentti/virtapiiri, joka muuntaa siihen syötetyn sähköisen virran jatkuvasti soivaksi aaltomuodoksi. Näitä aaltomuotoja ovat esimerkiksi siniaalto, saha-aalto, kanttiaalto ja kolmioaalto. Näitä yhdistelemällä ja manipuloimalla syntetisaattori tuottaa ääntä.

Whitenoise = Valkoista kohinaa eli ääntä, joka sisältää kaikkia taajuualueita. Se on ääni, jota voi hyödyntää esimerkiksi rakentaessa saundia syntetisaattorilla.

1.4 Työn toteutuksessa auttanut tiimi

Työn toteutuksessa ja sen loppuun saattamisessa minulla on onnekseni mukana ammattitaitoisia, motivoituneita ja mahtavia ihmisiä. Ensimmäisten demoaänitysten aikana minua auttoi silloin opiskelleva, tätä nykyä valmistunut musiikintuottaja ja äänisuunnittelija **Pauli Ondruska**. Suuren työn rumpujen takana teki rumpali, muusikko ja konemusiikkituottaja **Samu Vesterinen**.

Pitkän äänitysurakan, miksauksen ja masteroinnin vei loppuun kitaristi, muusikko ja musiikkiteknologi **Jesse Tervo**. Opinnäytetyön lopusta löytyy myös listaus ihmisistä, jotka ovat eri tavoilla olleet oleellisena osana valmiin työn saavuttamiseksi.

1.5 Työkalut

Työskentelyn keskeisimmäksi työkaluksi muodostui DAW-ohjelma Logic Pro X. Kaikki dokumentissa kuultava musiikki äänitettiin, miksattiin ja masteroitiin kyseistä ohjelmaa käyttämällä. Lisäksi kaikki kappaleissa kuullut syntetisaattorit, viulun ja sellon saundit on tuotettu Logic Pro:n omilla ohjelmistoinstrumenteilla. Musiikin sovitukset videomateriaaliin tapahtui myös kyseistä ohjelmaa käyttämällä.

Tärkeiksi työkaluiksi laskisin tietysti myös kaikki äänityksissä käytetyt instrumentit. Pääsääntöisesti kaikki kitarat äänitettiin käyttämällä minun omia kitaroitani, vahvistimiani ja efektipedaaleja. Myös Jesse Tervon omistamat akustiset kitarat päätyivät kappaleisiin. Kitaroita äänittäessä käytimme myös paljon Positive Gridin valmistamaa Bias FX VST liitännäistä/plugaria. Tämän lisäksi hyödynsimme yhdessä kappaleessa myös Kemper vahvistin-profiloijaa. Bassoa minulta ei löytynyt omasta takaa, joten sitä lainattiin tarvittaessa eri muusikkoystäviltäni.

Suurin osa äänityksistä ei olisi ollut mahdollista ilman erilaisia USB-äänikortteja. Kaikki linjaan DI:nä ja Bias FX:n kautta äänitetyt kitarat menivät omistamani Focusriten Scarllet 2i2 mallisen äänikortin läpi. Kaikki mikitettyjen vahvistimien kautta äänitetyt kitarat menivät RME Babyface -mallisen äänikortin läpi. Rumpujen äänityksissä tarvittiin enemmän mikkikanavia, ja koska korona vei äänitykset pois totutuista studiosta, tarvitsimme äänityksiin helposti kannettavan USB-mikserin. Tämä ratkaistiin käyttämällä Behringer X-air-mallin mikseriä.

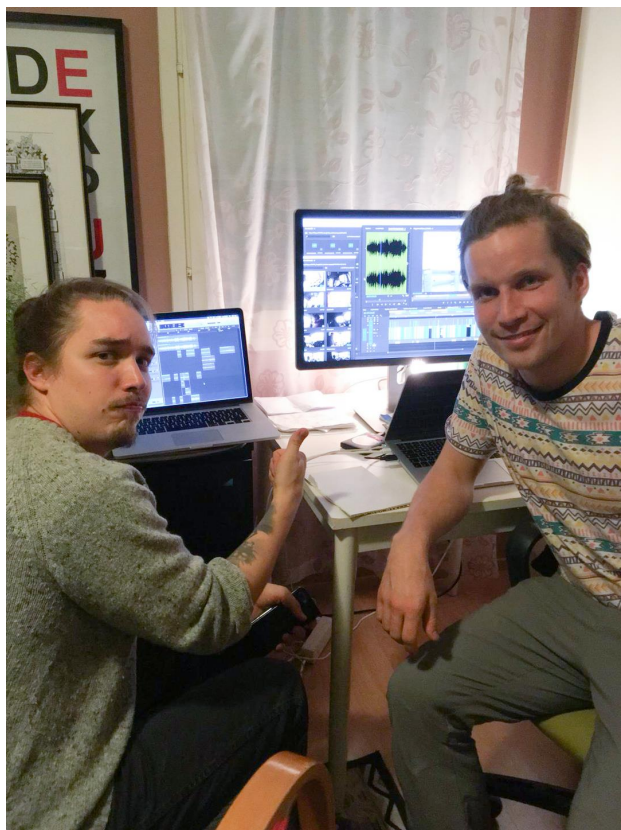
Suurimman osan äänityksissä käytetyistä laadukkaista mikeistä sain lainaan Savonialta ja Kuopion konservatoriolta. Rumpuäänityksissä tarvittavat lukuisat mikkikaapelit ja mikkijalat saimme lainaan Jesse Tervon ja **Heikki Leppäjärven** yhteisestä kalustosta.

1.6 Tavoitteet

Halusin tämän dokumentin myötä tutustua elokuva ja tv-alan äänelliseen työhön, niin musiikin säveltäjän kuin pienimuotoisesti äänisuunnittelun näkökulmasta. Tavoitteenani oli rakentaa elokuvaan musiikillinen kokonaisuus, joka tukisi tarinankerrontaa ja synnyttämiä tunnetiloja. Säveltäjänä pyrin löytämään omaa sävelkieltäni ja vahvuuksiani. Sama pätee myös musiikin tuotannollisiin aspekteihin. DAW-ohjelmien kanssa toimiminen ja osaamisen kehittäminen oli yksi keskeisistä tavoitteistani.

Sain ainutlaatuisen tilaisuuden tutustua käytännössä erilaisiin äänisuunnittelun käytänteisiin ja toimintamalleihin. Minulle hahmottui kuva siitä, miten tämän projektin kaltainen äänellinen prosessi synnytetään, valmistetaan ja viedään loppuun elokuva-alalla. Pyrin samalla tutkimaan omia toimintatapoja ja peilaamaan niitä alan käytänteisiin.

Halusin saada kokemusta eri taiteenalan osaajien kanssa tehdystä yhteistyöstä. Dokumenttiprojektin yhtenä tavoitteena olikin luoda pohjaa sille, että jatkossa voisin rohkeasti viedä äänellistä osaamistani ulos tutuista ammattiympyröistä ja avata tulevaisuudessa silmiä erilaisille ammatillisille mahdollisuuksille.



Kuva 2. Riku Mesiniemen kanssa kuuntelemassa demoja (Mesiniemi 2018)

2 ELOKUVAMUSIIKISTA

2.1 Historiaa

Uskotaan, että hyvin alusta lähtien on elokuvissa ollut mukana musiikkia. Muusikot säestivät valkokankaalla näkyviä tapahtumia ja kuvia. Tähän ratkaisuun päädyttiin myös varmasti sen vuoksi, että elokuvista puuttui ääni. Vanhat projektorit olivat äänekkäitä ja tämän lisäksi yleisön hälinä aiheutti katselukokemukseen haasteita. Live-musiikilla pystyttiin peittämään nämä häiriötekijät ja samalla luomaan visuaalisen kokemuksen rinnalle toinen ulottuvuus. Elokuvasta tuli tällä tavalla selkeämpi ja kokonaisvaltaisempi kokemus. Elokuvahistorian alkutaipaleella musiikilla ei siis ollut vielä draamalista funktiota. (Davis 1999, 15-16)

Ensimmäinen virallisesti elokuvaa varten sävelletty score uskotaan olleen vuonna 1908 Camille Saint-Saensin säveltämä musiikki elokuvaan *L'Assassinat du Duc de Guise*. Vielä tässä vaiheessa elokuvan scoren säveltäminen ei kuitenkaan ollut kustannusten vuoksi kannattavaa. (Davis 1999, 17)

Musiikin käyttö draamallisena tukena kuitenkin pikkuhiljaa yleistyi ja pyrittiin jotenkin kehittämään ratkaisuja siihen, miten erilaisia tunnelmia olisi helpoin luoda. Elokuvateattereissa oli omat muusikot ja johtajat mutta ei resursseja säveltää elokuvalle omaa scorea. Tähän ongelmaan ratkaisuksi kehiteltiin kirjallisia julkaisuja, jotka sisälsivät erilaisia tunnetiloja ja tilanteita kuvaavia sävellyksiä. Näistä orkesterin johtaja voisi valita silloiseen elokuvaan draamallisesti parhaiten sopivat kappaleet. Erno Rapeén kirja *Motion picture moods* on yksi tällaisista julkaisuista. Se sisälsi 52 sävellystä erilaisia tilanteita varten. (Davis 1999, 18)

Musiikin johtajan piti käydä sekuntikellon kanssa elokuva läpi ja kirjata ylös kohtauksien kesto, jotta hän tietäisi, kuinka paljon tiettyä tunnetilaa tulisi soittaa. Nopeasti vaihtuvien kohtauksien ja niiden aikana soivien sävellyksien siirtymiin täytyi musiikin johtajan usein säveltää ja sovittaa jokin musiikillisesti toimiva ratkaisu. (Davis 1999, 18)

”Cue sheet” eli käytäntö, jossa elokuvan musiikilliset vaatimukset on koottu kirjalliseen muotoon kohtaus kohtaukselta, sai alkunsa Max Winklerin toimesta. Newyorkkilaisessa musiikki- ja kustannusyhtiössä työskennellyt Winkler sai ajatuksen, että jos hän saisi nähdä elokuvan etukäteen, voisi hän tehdä kirjalliset ohjeet kohtauksien musiikkivalinnoista, musiikin kestosta ja tulkinnasta. Tämän jälkeen julkaisu myytiin elokuvateattereille ja niiden musiikinjohtajille. Tämä helpotti ja nopeutti kaikkien osapuolien työskentelyä. (Davis 1999, 22-23)

1920-luvulla, kun ääni tuli osaksi elokuvaelämystä, myös musiikin rooli muuttui. Alkujaan, kun ääni otettiin talteen vain kuvaustilanteessa, piti muusikoiden olla fyysisesti paikalla. Musiikkia sisältävät kohtaukset olivatkin aluksi musikaalin kaltaisia sisältäen laulua ja tanssia. Teknologian kehittyttyä siihen pisteeseen, että äänitykset voitiin suorittaa erikseen, alettiin elokuvamusiiikissa hiljalleen liikua suuntaan, missä ollaan nykypäivä. Musiikki kannattelee kohtauksia ja syventää valkokankaalla ilmeneviä tapahtumia ja tunnetiloja. (Davis 1999 25- 27)

2.2 Elokuvamusiikin dramaturgia ja funktiot

“As the story unfolds on screen, the music must continually develop so that it stays interesting. Themes develop, instrumentation develops, and the overall emotional thrust of the music has an arch that matches the arch of the film. In addition, the music can affect the way the film has been put together; it can smooth out cuts, transitions, or dissolves. It can also help the audience understand shifts in location in time or place.” (Davis 1999, 141)

Näin Richard Davis avaa kirjassaan *“Complete guide to film score”* musiikin eri funktioita ja dramaturgisia vaatimuksia.

Kirjassaan Davis jakaa musiikin kolmeen funktio-ryhmään: fyysiseen funktioon, psyykkiseen funktioon ja tekniseen funktioon. Fyysisellä funktioilla hän tarkoittaa sitä, kun musiikilla mukaillaan ja otetaan kantaa tapahtumapaikkaan tai vahvistetaan elokuvan fyysistä toimintaa. Esimerkiksi etnisellä musiikilla voi sijoittaa tapahtumat tiettyyn paikkaan. Aikakautta voi ilmentää esimerkiksi käyttämällä 1700-luvulle sijoittuvassa kohtauksessa sille aikakaudelle tyypillistä soitinta cembaloa ja Johan Sebastian Bachille ominaista sävelkieltä. 1970-luvulle sijoittuvissa tapahtumissa voidaan hyödyntää esimerkiksi hippiliikkeen aikakaudelle tyypillistä psykedeelistä rock-estetiikkaa. (Davis 1999, 142)

Psykologisella funktiolla tarkoitetaan sitä, kun musiikilla halutaan alleviivata valkokankaalla esiintyvää tunnelmaa. Joskus musiikilla halutaan luoda lisää syvyyttä kohtaukseen ja tuoda ilmi sellaisia asioita, mitä ei välttämättä dialogissa tai tapahtumissa muuten ilmene. Kevyellä ja iloisella musiikilla voi luoda kontrastia, mikäli tunnelma elokuvassa on hyvin synkkä ja vakava. Tästä esimerkkinä Michael Kamen kertoo Davisin kirjassa siitä suunnasta, jonka hän otti säveltäessään scorea elokuvaan *What dreams may come*:

“The original score was too serious. This film is about death and dying and it’s a very serious film. I was asked to go the other way with it. I felt close to the subject matter, as I had a real life experience at that time: my wife had just overcome a mortal illness. So I was able to respond to the film with joy and some sense of magic.” (Davis 1999, 143)

Psykologisella funktiolla tarkoitetaan myös sitä, että katsojalle halutaan tuoda ilmi henkilöhahmon tunnetiloja, jotka eivät aina välity suoraan kohtauksen toiminnassa. Musiikilliset valinnat voivat muuntaa hyvin staattisen ja pelkistetyn kohtauksen tunnetilaltaan todella syväluotaavaksi. (Davis 1999, 143-144)

Teknisillä funktioilla taas tarkoitetaan sitä, kun musiikilla tuetaan elokuvan rakennetta kokonaisuutena ja pehmenetään erilaisia siirtymiä kohtaus kohtaukselta. Elokuvan kokonaisuudessa musiikin tekninen funktio kuuluu esimerkiksi toistuvissa teemoissa ja instrumentaatiossa, jotka muuntuvat ja kehittyvät elokuvan edetessä. Jatkuvalle teemojen ja musiikillisten motiivien kehittelyllä pystytään luomaan vahvempaa draamallista kaarta. (Davis 1999, 144-145)

3 SÄVELLYKSET JA NIIDEN SYNTY

3.1 Vaikutteet ja keskeinen ajatus

Kappaleiden sävellys alkoi jo vuoden 2017 syyskuussa, kun dokumentin tekijä Riku Mesiniemi laittoi Facebookkiin julkista tiedustelua siitä, löytyisikö ketään kiinnostunutta lähtemään mukaan indie-dokumenttielokuvan tekemiseen. Ilmoitin heti, että olisin kiinnostunut ja innokas säveltämään dokumenttiin musiikkia. Aloinkin jo melko nopeasti tapailemaan muutamia eri biisi-ideoita. Pysin alkuvaiheessa samaan tekijälle mahdollisimman monta kappaletta, mistä hän saisi ideoita ja osviittaa, miltä musiikit tulisivat kuulostamaan. Kyseessä oli vasta ideoiden ilmi tuomista ja niiden kanssa palloittelua. Minulle oli hyvin oleellista saada jo alussa palautetta elokuvantekijöiltä, jotta tiesin, että suunta oli oikea tai väärä. Näin jälkepäin tarkasteltuna juuri nämä aikaisessa vaiheessa elokuvan prosessia syntyneet biisihiot saivat keskeisen roolin elokuvan musiikillisena runkona.

Dokumenttiprojektin alusta lähtien minulla oli ajatuksena, että akustinen kitara olisi sävellysten keskeisin instrumentti. Hyvin pitkään sähkökitaravetoista rock-musiikkia tehneenä, tämä oli minulle uusi aluevaltaus ja antoi oivan mahdollisuuden tutustua akustisen kitaran sointiin, sen kanssa säveltämiseen, äänittämiseen ja miksaamiseen. Halusin, että akustinen toimisi yhteisenä tekijänä kappaleiden välillä, vaikka kappaleet eroaisivatkin tyylillisesti keskenään toisistaan.

Muun instrumentaation halusin tarkoituksella pitää hyvin pienenä ja ns. minimalistisena. Minua kiinnosti tutkia sitä, kuinka paljon voisin saada aikaiseksi pelkästään kitaroita käyttämällä. Halusin myös itse soittaa kaikki tarvittavat instrumentit kappaleisiin rumpuja lukuun ottamatta. Sävellyksissä esiintyy kitaroiden, basson ja rumpujen lisäksi, urkuja, jousisoittimia ja syntetisaattoreita. Urut, jousisoittimet ja syntetisaattorit on soitettu pääsääntöisesti Logic Pro X -ohjelman omilla VST-instrumenteilla midi-koskettimia hyödyntäen. Välillä pelkkä tietokoneen näppäimistökin riitti; tästä esimerkkinä se, kun sävelsin Morningrise-kappaleessa esiintyvät jouset bussin takapenkillä matkalla Jyväskylästä Kankaanpäähän.

Tyylillisesti dokumenttiin säveltämäni musiikki on vaikuttanut mm. näiden yhtyeiden ja artistien musiikista: **Joze Gonzales**, **Junip**, **Iron & wine** ja **Eddie Vedder**. Indie-folk estetiikka on ollut aina lähellä sydäntäni ja matka-aiheiseen dokumenttiin se sopi mielestäni oikein hyvin. Yhtenä, ehkä merkittävimpänä vaikuttimena dokumentin musiikkiin on toiminut kuitenkin **Sean Pennin** ohjaama elokuva *"Into the wild"*, (2007) ja siihen Eddie Vedderin säveltämät kappaleet. Elokuva on yksi ehdottomista suosikeistani ja sen samalla nimellä julkaistu *"Into the wild"*-soundtrack (2007) on ollut minulla kuuntelussa useita vuosia. Tiesin myös dokumentin tekijän/ohjaajan Rikun mieltymyksen kyseiseen elokuvaan ja sen musiikkiin, joten siitä inspiroituminen tuntui luonnolliselta ja hyvältä valinnalta.

Kappaleita tehdessäni pyrin luomaan erilaisia tunnelmia, mihin ohjaaja oli minua keskusteluissamme vienyt. Säveltäessä tein sellaisia ratkaisuja, jotka mahdollistivat sen, että biisien eri osia voitaisiin hyödyntää kohtauksissa joustavasti. Tämä oli hyvä ratkaisu, koska alkuvaiheessa ei ollut vielä selvää kuinka paljon aikaa olisi sille, että säveltäisin valmiiksi leikatun elokuvan päälle.

3.2 Morningrise

Morningrise on ensimmäinen kappale, jonka sävelsin dokumenttia varten. Aloitin sen ideoimisen lähes siltä istumalta, kun kesällä 2017 sovimme tarkemmin omasta roolistani dokumentin tekoprosessissa. Tässä vaiheessa dokumentin tekijät olivat vasta matkalla / lähdössä matkaan, joten minulla ei ollut mitään videomateriaalia tai musiikillista referenssimateriaalia. Morningrise syntyikin puhtaasti inspiroituneena omista mielikuvistani, mitä Rikun ja Sallan matka minussa herätti. Soittaessani ajattelin matkustamista, maisemien vaihtumista ja sitä optimistista ja jännittyneitä tunteita, mitä uusiin paikkoihin meneminen tuo tullessaan. Tämä hyvin alkuvaiheessa koko dokumenttiprojektia syntynyt biisi onkin hyvin suuressa roolissa koko elokuvassa. Se toimii eräänlaisena pääteemana.

Kappaleen pohja ja rakenne syntyivät melko vaivattomasti jo muutamassa illassa. A-osan kitarakomppi hahmottui ensin, ja loppu rakentuikin sen ympärille. Saatuaani äänitettyä jonkinlaisen demoversion kappaleen rakenteesta koneelle, ryhdyin työstämään sähkökitaralla erilaisia melodisia ideoita.

A-osan melodia on hyvin vähäeleinen ja leijuu rytmillisesti tiheän kitarakompin päällä. Käytin melodiassa hyväkseni kitaran ominaisuutta; sama ääni voi soida useammasta kohtaa samanaikaisesti. Tällä tavalla pystyin täyttämään tilaa ja pysyttelemään mahdollisimman pitkälle kitaravoittoisessa instrumentaatioissa, mikä oli kaikkien kappaleiden keskeisenä ajatuksena. Pre-chorus ei kaivannut mielestäni erillistä melodiaa, koska kitarakompissa on itsessään jo hyvin melodinen liike sointukäännösten ylimmissä äänissä. Morningrisen B-osan melodiassa mukailin hyvin samanlaista ääniä sitovaa tyyliä kuin A-osassakin.

Morningrise on siitä erikoinen kappale, että tein vahingossa A-osan sellaiseksi, että se menee 4/4 tahtilajiin, kun taas loput biisistä menee 6/4 tai 3/4 tahtilajissa.

3.3 Julkula

Julkula on Morningrisen tavoin syntynyt aikana, jolloin en ollut vielä nähnyt mitään kuvattua videomateriaalia (ja itse matkustusvaihekin oli vielä käynnissä). Kappaleen pohjan ja rakenteen hahmotelin jälleen akustisella kitaralla. Kappale koostuu selkeästi kahdesta itsenäisestäkin toimivasta osasta. Ajatukseni olikin, että biisi voisi toimia hyvin eri konteksteissa. Lopullisessa elokuvassa kappale esiintyykin vain kahdessa eri kohdassa, aivan elokuvan alussa ja lopputeksteissä. Säveltäessäni Julkulassa visioin, että se voisi toimia hyvin täyteenä useammassakin kohdassa.

Julkulan hyvin synkopoiva rytmikka on eteenpäin vievä ja luo kuvan siitä, että matka etenee. Kappaleen A-osa on tunnelmaltaan hyvin neutraali, mutta mukaansatempaava rytmikka luo hyvin optimistisen ja matkantekoon sopivan fiiliksen. Julkulan toinen osa, kutsutaan sitä nyt vaikka B-osaksi, on taas hieman pohtivampi ja pehmeämpi. Se sopii hyvin kerronnan alle ja toimiikin elokuvan alun pohjustuksessa hyvin. Tämä biisi on hyvä esimerkki siitä, että aina oma näkemys jonkin kappaleen käytöstä ei vastaa sitä, mitä leikkaaja tai ohjaaja visioi. Onneksi Julkulalle löytyi kuitenkin joku paikka kokonaisuudesta.

3.4 Dokkari Ambient (työnimi)

Dokkari Ambient on ensimmäinen biisi, jonka sävelsin puhtaasti reagoimalla matkalla kuvattuun videomateriaaliin. Autolautalta kuvatut pätkät inspiroivat minua tekemään Logic pro X:n retro synth -ohjelmistointsrumentilla videomateriaalia mukailevaa äänimaailmaa. Pysin imitoimaan videolla näkyviä aaltoja, jotka iskevät rantakivikkoon. Saavutin tämän käyttämällä valkoista kohinaa retro synthin toisesta oskillaattorista ja automoimalla sen filteriä. Päätin pysyä hyvin minimalistisessa, ehkä hieinan mielteliässä ja apaattisessa tunnelmassa, kerrostamalla vain muutamia samalla syntetisaattorilla tekemiäni saundeja. Keskeisimpänä näistä oli saundi, jonka filteriä automoin hyvin hitaalla sahalaita aaltomuodolla, mikä johti siihen, että ääni ikään kuin aukeaa hitaasti ja sulkeutuu äkillisesti. Se saa saundin kuulostamaan siltä kuin se soisi väärinpäin. Tätä hyvin hypnoottista synasaundia päätin käyttää muutamassa muussakin dokumentin kappaleessa. Dokkari ambientin melodia on myös tehty retro synthia käyttäen. Halusin kellomaisen, vähän jopa E-piano tyyppisen saundin, jota delayn avulla rytmillisesti levitin stereokuvassa.

Dokkari Ambient oli kaikista biiseistä helpoin istuttaa elokuvaan. Hyvin minimalistinen ja vähillä elementeillä rakennettu kappale ei sisällä niinkään rytmillistä ja harmonista informaatiota, joten sitä oli vaivatonta tuoda sellaisenaan mukaan elokuvan kerronnan alle. Dokkari Ambient luo hyvää kontrastia dokumentin muille hyvin kitaravoittoisille biiseille.

3.5 Strokes (työnimi)

Strokes on syntynyt kahdesta erillisestä ideasta. Biisin rauhallinen A-osa syntyi jo vuoden 2016 lopulla. Pääteemaa ja B-osaa ideoidessani vuoden 2017 syyskuussa, törmäsin A-osan projektikansioon ja totesin, että nämä kaksi osaa kuuluivat yhteen.

Tarve tämän tyyppiselle kappaleelle tuli Rikun suunnalta pelkästään sanallisesti. Dokumentti tarvitsi jotain positiivista, energistä ja optimistista kappaletta, joka olisi hyvin mukaansatempaava. Tässä vaiheessa ei ollut vielä mitään videomateriaalia nähtävillä, joten sävelsin näiden annettujen ajatusten pohjalta kappaleen pääteeman. Biisin rakenne syntyi niin kuin moni muukin dokumentin kappaleista eli akustisella kitaralla.

Kappaleen pääteemaa varten äänitettiin kaikista eniten kitaroita ja siitä tulikin hyvin massiivinen ja eniten rock-vaikutteinen kohta elokuvan scoresta. Aloitimme päällekkäisäänitykset jo ennen varsinaisen pääteeman melodian keksimistä; melodia syntyiikin spontaanisti siinä äänityshetkessä.

Kuten aikaisemmin mainitsin, Strokesin rauhallisempi A-osa löytyi vanhoista projekteista. Kyseistä kitaranäppäily-ideaakin vein vähän pidemmälle ja muokkasin siitä harmonisesti kiinnostavamman. A-osan melodia syntyi melko luontevasti; samalla se on dokumentin scoresta yksi selkeimmistä melodioidista. Muissa kappaleissa melodia on muutamalla äänellä harmonian tukemista, kun taas tässä melodia nousee selkeästi esille.

3.6 Valppaina

Valppaina on selkeästi ensimmäinen kappale, mikä syntyi suoraan videoon ja sen päälle laitettuun temp-musiikkiin reagoimalla. Biisi esiintyy elokuvassa siinä kohtaa, kun matkanteko muuttuu kertaheitolla vaarallisemmaksi kuin mitä se oli siihen mennessä ollut. Toisin sanoen siinä kohtaa, kun liftaajat saapuivat Pakistaniin. Kuvaavana lauseena musiikin fiilikseen Riku antoikin: valppaina kohti haasteita. Videossa esiintynyt aavikkomaisema ja raskaasti aseistautunut poliisisaattue inspiroi musiikkia todella paljon. Valppaina-kappaleen sävellys syntyi luonnollisesti ja vaivattomasti. Oli mukava päästä reagoimaan puhtaasti johonkin ulkoiseen ärsykkeeseen.

Tässäkin kappaleessa on kaksi osaa, jotka toimivat itsenäisinäkin kokonaisuuksina. Huomasin, että tällä tavalla rakenteiden tekeminen antoi paljon tilaa siihen, millä tavalla biisiä olisi mahdollista sovittaa elokuvaan.

Pääteemassa inspiraationa oli sana toiminta. Yhdellä bassoäänellä leikittelevä ja hyvin synkopoiva kitaranäppäily syntyi ensin. Se kuvasti mielestäni hyvin kohtauksen vaatimaa toiminnallista tunnelmaa. Basson junnaava luonne on hypnoottinen, kun taas synkopoiva rytmi on hyvin eteenpäin ajava. Nämä luovat itselleni sellaisen tunteen, että pitää olla varuillaan ja tarkkailla ympäristöä.

Valppaina-biisin toisen osan oli tarkoitus olla paljon synkempi ja vetää tunnelmaa valppaana oleimisesta hieman pelokkaaseen ja jopa toivottomaan. Sama yhden bassoääninen junnaava idea oli tässäkin, mutta tällä kertaa se muodostui hyvin tasaiseksi iskuilla soivaksi neljäsosapulssiksi. Tunnelma on hieman staattisempi. Samaan aikaan Dokkari Ambient -biisistä tuttu synasaundi soi yhdistävänä tekijänä taustalla. Toisen osan melodia syntyi hyvin improvisaation pohjalta. Melodia on, Strokes kappaleen melodian tapaan, hyvin pinnalla ja keskeinen elementti yksinkertaisen sekä kertaantuvan sointukierron päällä.

3.7 Cat on the window

Cat on the window -sävellyksen oli tarkoitus olla samantyyppinen, kuin Dokkari Ambientin; hyvin minimalistinen ja vähäeleinen. Koska tässä vaiheessa ei ollut myöskään videomateriaalia, mihin reagoida, sain ohjeeksi luoda haikeaa ja harrasta tunnelmaa, mikä kuvastaisi tilannetta, jossa kaikki toivo on menetetty. Hyvin dynaaminen ja hauras akustinen kitaranäppäily soitettiin yhdellä kokonaisella otolla ja rakenne syntyi siinä hetkessä. Dokumentissa esiintyvä versio on hieman riisutumpi; siihen jätettiin pelkästään kitara. Lopulliseen versioon soitin pianoa, sähkökitaraa ja bassoa akustisen kitaran tueksi.

3.8 Kabbale (työnimi)

Kabbale syntyi myös vuonna 2017, ennen kuin varsinainen liftausmatka oli edes alkanut. Biisi on scoren ainut biisi, joka menee ns. erikoiseen tahtilajiin, tässä tapauksessa 7/8. Morningrise kappaleen tavoin tässäkin biisissä on hyvin selkeä rakenne kertosaakeineen ja pre-choruksineen. Ajattelin-

kin dokumenttiprojektin alkutaipaleella, että jompikumpi näistä kahdesta tulisi olemaan koko elokuvan pääteema. Kabbaleesta sitä ei tullut ja hyvä niin. Vaikka liikutaan hyvin pitkälti samanlaisessa tunnelmassa kuin Morningrisessä, ei tässä kappaleessa ole samanlaista kotoisaa lämpöä ja turvallisuutta. Biisi sopii hyvin elokuvan keskivaiheille alleviivaamaan ja vahvistamaan tiettyjä käännekohtia matkanteossa.

7/8 tahtilaji tuo vaihtelua scoressa esiintyviin yleisimpiin 4/4 ja 3/4 tahtilajeihin. 7/8 tuottaa luonnostaan hyvin eteenpäin vievän rytmisen liikkeen ja istuikin hyvin dokumentin kollaasimaisiin kohtauksiin, missä maat ja maisemat vaihtuvat.

Tämänkin biisin pohja ja runko on sävelletty akustisella kitaralla ja kaikki muut elementit on tullut sen jälkeen. A-osan näppäily tuli ensimmäisenä. Myös a-osan huiluäänimelodia syntyi samalla kertaa. Yritinkin aluksi soittaa kitaranäppäilyä ja melodiaa samaan aikaan, mutta huomasin kuitenkin, että saisin soitettua melodian mielenkiintoisemmalla saundilla, jos sen soittaisikin sähkökitaralla. A-osan synnyttyä rakenne ja muut osat syntyivät melko luonnostaan ja vaivattomasti. Kabbale taisi olla scoren biiseistä ensimmäisenä valmiina.

Kabbaleessa esiintyvät kitarat ovat kaikki siltä ajalta projektia, kun Pauli Ondruska oli vielä äänityksissä mukana. Ne äänitettiin TAMK:in mediapoliksen tiloissa. Sähkökitaran taltiointiin pääsin käyttämään Kemper vahvistin profiloijaa. Minulla ei ollut aikaisempaa kokemusta vastaavanlaisesta vahvistimesta. Olikin hienoa, että saimme äänitettyä dokumenttiin muutaman raidan myös kyseistä teknologiaa hyödyntäen.

3.9 Auringonnousu

Auringonnousu syntyi Valppaina biisin pariaksi. Halusin säveltää valoisamman, hieman seesteisen ja samalla haikean biisin, hyödyntäen jo samaa Dokkari Ambientistakin tuttua synasaundia. Alkuperäinen ajatukseni oli, että yhtenäisen synasaundin avulla voisi näitä kappaleita tarvittaessa yhdistää elokuvassa helpommin. Tälle ei kuitenkaan ollut lopulta tarvetta.

Auringonnousussa kaikki kitarat on äänitetty sähkökitaralla. Halusin luoda hieman kontrastia jättämällä akustisen pois. Biisi esiintyy elokuvassa kahteen otteeseen, kohdissa missä alleviivataan dokumentin sanomaa, tutkaillaan matkustamisen hienouksia ja sen herättämiä toiveikkaita tunteita. Toinen näistä kohtauksista on aivan elokuvan lopussa. Tietyllä tavalla haikeassa mutta samalla toiveikkaassa kohtauksessa katsotaan millaisia kokemuksia matka oli tuonut ja millaisia ihmisiä elokuvan päähenkilöt olivat kohdanneet. Koen että Auringonnousu sopii juuri tämän tyyppisiin kohtauksiin täydellisesti. Akustisen kitaran pois jättäminen saa katsojan keskittymään loppuun eri tavalla, kun musiikillinen informaatio ei olekaan sitä mihin on elokuvan aikana totuttu. Auringonnousu saattaakin elokuvan päätökseen.

4 TYÖVAIHEIDEN LÄPIKÄYNTIÄ

4.1 Demoversioiden äänittäminen

Kappaleiden demottaminen alkoi jo hyvissä ajoin. Osa jopa ennen kuin Riku ja Salla olivat lähteneet matkalle. Suurin osa erilaisista hahmotelmista syntyi vuoden 2017 aikana. Vaikka dokumentin score on hyvin akustis-painotteista, äänitin kuitenkin suurimman osan demoista aluksi sähkökitaralla suoraan äänikortin ja mallintavan vahvistin ja efektiöhjelman Bias FX:n kautta koneelle. Tällä tavalla sain ideat nopeammin talteen, eikä aikaa kulunut akustisen mikittämiseen ja tilan raivaamiseen pienessä asunnossani. Ihan ensimmäisissä demoissa en keskittynyt niinkään siihen, että olisin viilannut saundeja paremmiksi vaan pikemminkin siihen, että saisin rakennettua jonkun yleiskuvan kappaleista. Jos kuitenkin demo-otto oli saatu hyvällä jäljellä äänitettyä, jotkut näistä alkutaipaleen demojen raidoista päätyivät lopulliseen miksaukseen. Nämä olivat suurimmaksi osaksi sähkökitara-raitoja.

Kun olin saanut ensimmäiset demot koneelle osasta biiseistä, ryhdyin kesällä 2018 Pauli Ondruskan avustuksella äänittämään demoja, missä olisi mukana myös muut instrumentit. Äänitimme aluksi kitarat ja sen jälkeen rummut. Halusin saada rumpali Samu Vesterisen mukaan jo tässä vaiheessa. Tällä tavalla sain toiselta soittajalta ideoita ja inspiraatiota erilaisiin rakenteellisiin ongelmakohtiin.

Alkuperäisenä ajatuksena oli jo tässä vaiheessa tehdä ns. lopullista jälkeä, mutta erinäisten teknisten ongelmien takia kaikki rumpuraidat eivät olleet laadullisesti tarpeeksi hyviä, joten ne päädyttiin äänittämään uusiksi. Sain kuitenkin hyvät pohjat joiten päälle rakentaa tuotannollisia ideoita. Näistä demoista pystyin antamaan elokuvan leikkausvaiheeseen parempilaatuista materiaalia, mitä sovitaa videon kanssa.



Kuva 3. Kitara äänityksiä Tampereella (Ondruska 2019)

4.2 Lopullisten äänitysten aloittaminen

Dokumentin leikkauksen lopulliseen muotoon saattaminen venyi useaan kertaan. Useat erilaiset epä-määräiset ja epäselkeät deadlinet vaikeuttivat selkeän äänitysaikataulun aikaansaamista. Äänityksiä tehtiinkin useiden kuukausien aikana. Venyneet deadlinet antoivat kuitenkin meille aikaa tarkastella, mitä kaikkea voisimme äänittää paremmin.

Tässä kohtaa Pauli jättäytyi projektin äänitys-, miksaus- ja masterointivastuusta. Paikkaamaan saapui Jesse Tervo, joka saattoikin koko projektin loppuun.



Kuva 4. Samu Vesterinen ja Jesse Tervo studiossa äänittämässä rumpuja (Vanha-Viitakoski 2019)

4.2.1 Johdonmukainen äänitysjälki

Ennen lopullisia äänityksiä olimme äänittäneet kaikkea vähän hajanaisella ja vaihtuvalla kalustolla. Mikit ja käyttämämme mikserit saattoivat vaihdella ja tästä syystä laatu ei ollut tasaista. Jessen kanssa tulimme siihen tulokseen, että ennen kuin aloittaisimme rumpujen uudelleen äänitykset, äänittäisimme kaikki akustiset vielä uudelleen, tällä kertaa hyödyntäen yhtenäistä mikitystekniikkaa, samoja mikkejä ja samaa äänikorttia. Jessen miksausurakkaa helpotti huomattavasti se, että hän sai olla mukana tekemässä ratkaisuja jo mikitysvaiheessa. Jälkikäsittelevaiheessa hän tiesi, mitä ratkaisuja olimme tehneet ja miten niiden kanssa toimittaisiin.

Kun kaikki pohjat oli äänitetty uusiksi, päästiinkin jälleen rumpujen äänittämiseen. Tässä kohtaa oli todella tiukat ajalliset raamit, minkä sisällä rummut pitäisi olla äänitetty, joten päädyimme äänittämään kaikkien kappaleiden rummut puolessatoista päivässä. Se ei ollut hirveän ihanteellinen tilanne. Varsinkaan rumpalille, jonka piti pystyä soittamaan kaikki biisit nauhalle ilman isompia taukoja. Kuitenkin se, että äänitykset tapahtuivat lyhyellä aikavälillä takasi, että pystyimme hyödyntämään samaa tilaa, rumpusetiä ja mikitystä. Saavutimme näin paljon johdonmukaisemman ja yhteneväisemmän äänitysjäljen.

Kun dokumentin aikataulu venyi sillä tavalla, että saimme useamman kuukauden lisää äänitysaikaa, päätimme äänittää uusiksi myös sähkökitararaitoja. Olimme tähän asti tyytyväisiä jälkeen, mitä olin saanut pelkästään VST vahvistinmallinusohjelmalla Bias FX:ää käyttämällä, mutta luotimme kuitenkin siihen, että saisimme vielä enemmän irti biiseistä jos mikittäisimme vahvistimet ja ottaisimme soundit omista efektilaudoista. Varasimme muutaman peräkkäisen päivän, jolloin äänitykset suoritettiin. Äänityksien aikataulutusta ei antanut tilaa liialliselle arvuuttelemiselle ja pakotti tekemään ratkaisuja siinä hetkessä. Samalla päätimme käyttää kaikki ideat mitä siinä hetkessä vielä tuli. Näin jälkempäinkin ajateltuna juuri näissä tilanteissa tuli kaikista parhaimmat ideat esiin. Ne veivätkin biisejä huimasti eteenpäin.

4.2.2 Äänityspaikat ja niiden asettamat haasteet

Se ihanteellinen tilanne, että pystyimme suorittamaan kaikki rumpuäänitykset yhdessä samassa paikassa ja tilassa, ei suinkaan ollut mahdollista kitaroita äänittäessä. Valmiissa kappaleissa kuultavia kitaroita on äänitetty milloin missäkin. Esimerkiksi Tampereella TAMK:in isollatiloissa, Kuopion konservatorion tiloissa, minun kahden eri asunnon olohuoneessa, Jesse Tervon olohuoneessa ja kotitalon kellarissa.

Suurin tekijä näihin eri äänityspaikkoihin oli koronapandemian aiheuttamat rajoitteet, jotka sulki koulumme ovet pitkäksi aikaa. Se pakotti äänitykset pois tutuista, soittamiselle soveltuvista tiloista ja löytämään luovia ratkaisuja sävellysten loppuun viemiselle. Edellä mainitut rumpuäänitykset piti myös suorittaa tuttujen studioiden ulkopuolella. Ne päädyttiin tekemään rumpalin omassa harjoittelutilassa.



Kuva 5. Jesse Tervo tietokoneen ääressä seuraamassa äänityksiä (Vanha-Viitakoski 2020)

4.2.3 Teknologian tuomat hyödyt

Nykypäivän äänitysteknologia on helpottanut tämän tyylisten kotiaänitysten tekemistä merkittävästi. Erilaiset USB-äänikortit ovat laadultaan jo niin hyviä ja luotettavia, että melkein minkä hintaisella tahansa saa aikaa hyvää ja laadukasta jälkeä (olettaen tietysti, että käytetyt mikit ja mikitystekniikat ovat perustasoltaan hyviä).

MIDI-instrumenttien ja erilaisten mallintavien VST-plugarien ansiosta on mahdollista saada hyvälaatuista audiota tallennettua paikasta ja kellonajasta riippumatta. Kuten aiemmin mainitsin esimerkiksi Morningrise kappaleen jouset on tehty bussin takapenkillä. MIDI-informaation joustavuus ja muokattavuus luo mahdollisuuksia tehdä musiikkia ilman mitään instrumenttia. Pelkkä hiiri ja näppäimistökin riittävät. Tämän lisäksi osa sähkökitaroista on äänitetty myöhäisinä aikoina asuntomme makuuhuoneessa. Bias FX VST plugarista otetut vahvistin ja kaiutin mallinnukset taas mahdollistavat sen, että pystyn äänittämään vaikka keskellä yötä kerrostalossa sähkökitararaitoja, joita voin muokata jälkeäpäin tarvittaessa.



Kuva 6. Kitaran äänittämistä kotona 1 (Vanha-Viitakoski 2020)



Kuva 7. Kitaran äänittämistä kotona 2 (Vanha-Viitakoski 2020)



Kuva 8. Kitaran äänittämistä kellarissa (Vanha-Viitakoski 2020)

4.3 Scoren sovittaminen kuvaan

Scoren sovittaminen kuvaan aiheutti melkoisen päänvaivan, koska montaa elokuvan työvaihetta tehtiin samanaikaisesti. Minulle tämä tarkoitti lähinnä sitä, että elokuvan leikkaus ei ollut valmis, kun lähdin työstämään ns. cueja eli elokuvan eri kohtauksia, missä on musiikkia mukana. Tämähän aiheuttaa tietenkin sen, että elokuvan leikkauksen muuttuessa myös musiikin on ns. muututtava. Tämän lisäksi oman haasteensa aiheutti se, että scoren miksaus ei ollut vielä valmis. Sen hetkiset deadline't ja aikataulut pakottivat siihen, että minun piti aloittaa scoren sovitus jo tässä vaiheessa. Jouhevien työskentelytapojen ja sujuvan työnkulun löytämiseen kului paljon aikaa ja se vaati kokeilemistä ja virheistä oppimista.

Säveltämäni musiikin sovittaminen elokuvaan oli, haasteista huolimatta, koko pitkän projektin opettavaisin ja mukavin prosessi. Pääsin tutustumaan vähän äänisuunnittelun maailmaan ja käytänteisiin. Sain hyvän kosketuksen siihen, miten seurata visuaalista informaatiota ja pyrkiä sovittamaan valmiiksi sävellettyä musiikkia niin, että se palvelee ruudulla näkyviä tapahtumia.

4.3.1 Työnkulku/workflow

Kun elokuvan leikkaus oli siinä vaiheessa, että suurin osa elokuvan rakenteesta tulisi pysymään sel-laisenaan, päätin aloittaa ns. cuejen tarkastelun. En vielä tässä vaiheessa päässyt näkemään koko elokuvaa alusta loppuun, mikä olisi ollut ihanteellista, vaan sain ”vain” irrallisia kohtauksia nähtäväk-seni. Näissä cueissa oli käytetty kaikkia vanhoja demonauhoituksia, joita olin lähettänyt dokumentti-projektin alkuvaiheessa. Tavoitteena olikin tällä ensimmäisellä tarkastuskierröksellä sovittaa kaikkien cuejen musiikit viimeisimpiin raitoihin. Halusin tässä vaiheessa jo tuoda esiin, että viimeiset miksatut versiot musiikeista tulisivat kuulostamaan täysin erilaisilta kuin demoversiot. Painotin tätä juuri siksi, että leikkausvaiheessa ei kiinnittäisi laadullisesti liikaa sellaisiin nopeasti kasattuihin demoihin, mitkä olin lähettänyt aiemmin, tai niihin versioihin mitä tulisin vielä lähettämään ensimmäisten tarkistus-kierrosten aikana.

Kirjassaan ”*Complete guide to film scoring*” Richard Davis tuo hyvin esille, miten samanlaisten cuejen demoversioiden lähettäminen tuo mukanaan sekä hyviä että huonoja puolia. Samalla, kun ne antavat ohjaajalle kuvaa siitä, että minkälainen visio säveltäjällä on kulloisestakin cuesta, saattavat ne myös antaa ohjaajalle virheellistä kuvaa musiikin laadusta. Esimerkiksi todella mahtipontiseksi ja dramaattiseksi suunniteltu cue on vielä demovaiheessa hyvin koneellisen ja hengettömän kuuloinen, koska ne on soitettu MIDI-insrumentteja hyödyntäen. Säveltäjän hyvä visio musiikin kulusta koh-tauksen aikana saattaa jäädä huomioimatta, kun fokus on siirtynyt epäolennaiseen. Ohjaajalla ei välttämättä ole kykyä nähdä, miltä musiikki tulee kuulostamaan valmiina. (Davis 1999, 85-87) Tör-mäsin tähän ongelmaan useamman kerran dokumentin aikana, mutta hyvällä ja selkeällä kommuni-kaatiolla pääsimme eteenpäin.

Ensimmäisissä demoissa en saanut vielä käytyä läpi kaikkia kohtauksia, koska leikkausta työstettiin useita kuukausia. Päätinkin odottaa niin kauan, että saisin koko elokuvan cuet itselleni. Halusin tois-ten demojen kanssa päästä järjestelmällisesti elokuvan alusta loppuun, jotta saisin paremman kuvan koko elokuvan musiikillisesta dramaturgiasta. Tämän lisäksi halusin saada kaikki cuet numeroitua ja jär-jestykseen koneelleni jatkotyöskentelyä varten. Numerointi ja organisointi nopeutti todella paljon tiedostojen edestakaisin lähettelyä ja leikkaajan kanssa keskinäistä kommunikaatiota. Kun kaikkiaan 36 eri musiikkia sisältävää kohtausta oli käyty läpi ja viety leikkauspöydälle, pääsin ensikertaa katso-maan koko elokuvan alusta loppuun.

Elokuvan katsomisen aikana tein kattavat muistiinpanot sekä aikajanan siitä, mikä kappale soisi mis-säkin kohtaa ja mitä muutoksia halusin tehdä. Kyse saattoi olla siitä, että riisutaanko instrumentaa-tiota vai vaihdetaanko kohtauksen musiikki kokonaan johonkin muuhun. Tässä kohtaa oli hyvä, kun pääsimme olemaan samassa tilassa ohjaajan kanssa etätyöskentelyn sijaan ja keskustelemaan doku-mentin eri ongelmakohtista ja ylipäättänsä kokonaisuuksista ja dramaturgiasta. Lähdinkin kattavien muistiinpanojen kanssa tekemään viimeisiä versioita cueista.

Kun lähdin työstämään kolmansiä versioita cueista pyrin tässä vaiheessa tekemään valmista jälkeä. Kohtauksien läpikäynti oli yhteensä reilun viikon urakka enkä halunnut käydä niitä läpi enää neljättä kertaa. Tässä kohtaa leikkaus oli jo valmis, joten minun ei tarvinnut enää tehdä ns. demoja. Yleensä

tässä vaiheessa, kun scorea sovitetään kuvaan, työskennellään miksettujen raitojen eli stemmien kanssa. Meidän työnkulku ja annetut aikataulut pakottivat siihen, että miksausta ja kuvaan sovittamista piti tehdä samaan aikaan. Minulla ja miksaajalla oli kuitenkin samat projektikansiot ja raidat, joten ratkaisuksi tähän ongelmaan oli se, että aina kun sain cuen tehtyä automaatioineen, laitoin raidat miksaajalle. Tämän jälkeen hän laittoi ne biisikohtaisten miksausien ja masterointien läpi, samalla tehden tarvittavia muutoksia. Tietysti tässä tultiin siihen, että alkuperäiset raidat ja minun tekemät cue-raidot eivät olleet täysin identtisiä, joten lopullisen soundtrackin ja elokuvan scoren miksaus ei tulisi olemaan samanlainen. Tämä kompromissi jouduttiin kuitenkin tekemään, jotta saimme ensi-iltaan mennessä kaikki musiikit miksettuna elokuvaan. Sovimme, että tekisimme vielä tarvittavia muutoksia ensi-illan jälkeen.

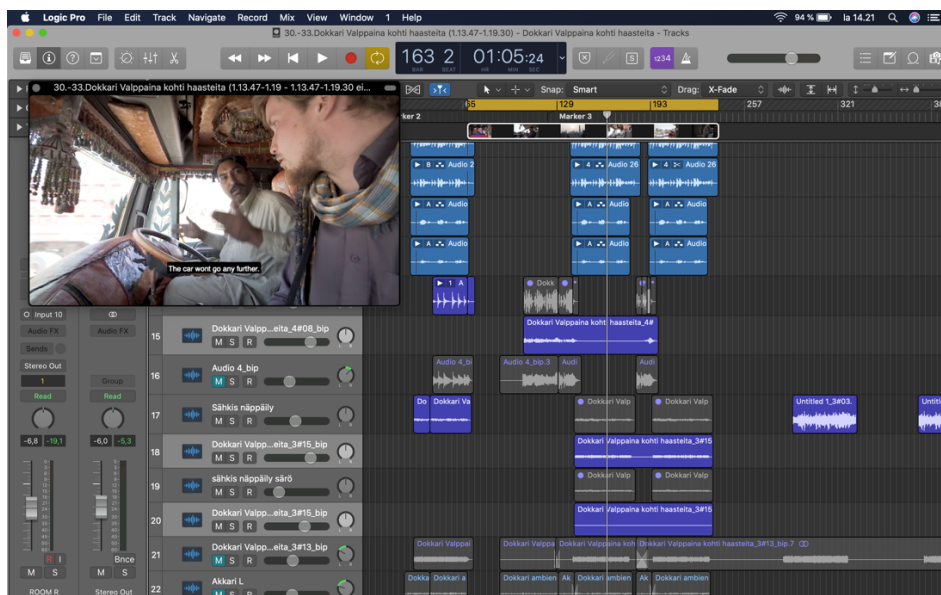
4.3.2 Cuet ja niiden työstäminen

Cuejen kanssa työskentely oli mukavin prosessi sen jälkeen, kun sain suunniteltua ja toteutettua järkevää työnkulkua (workflow). Minulla oli koneella versiot kaikista scoren projektitiedostoista, joissa oli pelkkä audio ilman mitään efektejä ja liitännäisiä. Tällä tavalla ne eivät vieneet niin paljoa tehoa ja tallennustilaa tietokoneesta. Hyödynsin tässä vaiheessa tekemiäni kattavia muistiinpanoja ja aikajanaa, missä oli numeroituna kaikki elokuvan cuet. Riku M. oli laittanut leikatun version dokumentista piilotetun Youtube-linkin taakse, jota seuraamalla pyysin häneltä aina muutaman cuen kerrallaan. Halusin itse valita videoklippien pituuden, koska aikaisemmat versiot olivat välillä liian lyhyitä enkä saanut tarpeeksi informaatiota siitä, mitä tapahtuu ennen kohtausta ja kohtausten jälkeen. Määrittämällä itse pituudet pystyin tarkemmin tekemään musiikkiin sisään ja ulos häivytyksiä.

Toin Rikulta saatuja videoita kohtauksista Logic Pro X -ohjelmaan. Katsoin Youtubeen ladatusta versiosta ja muistiinpanoista, mikä scoren kappale cuen kuuluu. Muistiinpanoista kävin läpi mitä muutoksia kyseiseen kohtaukseen oltiin suunniteltu. Välillä haluttiin musiikkia enemmän esiin ja välillä tunnelmaa piti tukea vain hyvin riisutulla musiikillisella materiaalilla. Jossakin kohdissa piti kohtauksen musiikkia selvästi pidentää, että se kantaa koko pitkän kohtauksen ajan.

Kun olin saanut cuen valmiiksi, lähetin leikkaukseen tiedoston, minkä pystyi liittämään videoon. Lisäksi laitoin aina mukana videon mihin oli ääni liitettyä niin kuin olin sen suunnitellut ja editoinut. Tämän tein sen vuoksi, että Riku näkisi tarkalleen mistä kohtaa musiikki alkaa ja mihin se loppuu. Monessa paikassa olin reagoinut tarkasti erilaisiin leikkauksiin ja oli erittäin oleellista, että ne iskut osuisivat kohdilleen. Lähetin kaikkien cuejen raidat tämän jälkeen miksauseseen. Tallensin myös kaikki projektitiedostot samoilla kohtausnumeroilla sen varalta, että niitä pitää muuttaa. Tämä oli erittäin tärkeää, koska useamman kerran jotain raitoja ei löytynyt Google Drive -kansioista tai niitä piti muokata. Numerointi helpotti tätä massiivista tiedostojen lähettämisen ja vastaanotto-operaatiota.

Valmiiden kappaleiden sovittaminen dokumenttiin aiheutti todella paljon tilanteita, missä piti keksiä luovia ratkaisuja ja tehdä kompromisseja. Näistä huolimatta koko sovitusprosessi oli itselle todella mieluinen ja opettavainen.



Kuva 9. Logic Pro X-tiedosto, jossa Cuet 30-33 työn alla (Vanha-Viitakoski 2021)

4.3.3 Musiikin draamallinen kulku

Dokumenttiprojektin alkuvaiheissa sovimme Rikun kanssa, että kun hyödynämme valmiiksi sävellettyä musiikkia ja leikkausvaiheessa tehdään musiikin suhteen valintoja / muutoksia, minulle on asiasta informoitava ja minulla on oikeus muutoksiin ja valintoihin vaikuttaa. Lähinnä tämä koski sitä kokonaisuutta, miten säveltämäni musiikki kulkee läpi elokuvan. Tästä syytä olikin hyvin oleellista minulle nähdä elokuva alusta loppuun, joka tapahtui harmillisesti vasta aika myöhään prosessin ollessa jo hyvin pitkällä.

Tehdyistä muistiinpanoista ja aikajanasta oli tässä kohtaa todella paljon apua. Sain visuaalisen kuvan kokonaisuudesta ja näin, miten kappaleita käytetään elokuvassa ja kuinka paljon. Halusin, että usein dokumentissa soivia kappaleita kehiteltäisiin ja muunneltaisiin. Halusin säästää tiettyjä elementtejä biiseistä siten, että ne tulevat esiin elokuvan käännekohtissa. Tästä esimerkkinä kun elokuvan pääteemana toimivan Morningrisen jousisoittimet tulevat esiin vasta aivan elokuvan lopussa. Tässä kohtaa oltiin päästy määränpähän ja selätetty matkan haasteet. Tuntui luontevalta, että kyseisen biisin kliimaksi säästettäisiin tätä kohtaa varten. Saman tyyppisiä ratkaisuja koitin tehdä läpi elokuvan muissakin paikoissa. Pyrin siihen, että soiva materiaali pysyy mielenkiintoisena, vaikka se olisikin kuulijalle tuttua.

Suurimman haasteen aiheutti kappale Strokes, joka soi selvästi eniten kaikista biiseistä. Kappaleen kaksi selkeästi erilaista osaa kuitenkin antoivat mahdollisuuden siihen, että niitä pystyi käyttämään itsenäisinä useassa eri kohdassa. Kun välillä riisui instrumentaatiota pienemmäksi, kantoi kappale huomattavasti pidempään dokumentin edetessä.

5 POHDINTAA / YHTEENVETO

5.1 Pitkittyneen projektin vaikutus luomiseen

Vuoden 2017 kesällä alkanut, ja aina vuoteen 2020 jatkunut työskentely dokumentin kanssa oli pitkä ja vaiherikas prosessi. Alkuvaiheessa sävelletyt kappaleet syntyivät puhtaasti matkan aiheesta inspiroituneena. Sen hetkinen visio siitä, minkä tyylistä musiikki tulisi olemaan ja minkälaisella instrumentaatiolla veisin sitä eteenpäin, oli hyvin vahva ja selkeä. Dokumentin lopullisen julkaisun aikataulujen ja deadlinen siirryttyä useaan otteeseen, kamppailin lukuisia kertoja sen ajatuksen kanssa, että kuinka ylläpitäisin uskoa ja luottoa näihin aikaisessa vaiheessa syntyneisiin sävellyksiin, mitkä olivat jo tässä vaiheessa iso osa elokuvan äänimaailmaa. Näiden vuosien aikana, mitä dokumenttiprojekti on kestänyt, omat sävellys- ja tuotantotaidot ovat kehittyneet huomattavasti. Tänä aikana minulla olisi ollut monta tilaisuutta muuttaa perustavanlaatuisesti sitä suuntaa, minkä alkujaan valitsin sävellyksille.

Välillä etäisyyden ja pidempien taukojen ottaminen projektista piti musiikin tuoreena ja vahvisti luottoa tehtyihin ratkaisuihin. Näin myös vältin sitä, että en ylianalysoisi tai -ajattelsi tekemiäni ratkaisuja. Pitkän työstämisen riskinä on myös se, että tulee sokeaksi omalle tekemiselle. Helposti näkee virheitä ja työstämisen kohteita siellä, missä niitä ei ole ja sama tietysti pätee toisinkin päin.

5.2 Päällekkäin työskentelyn tuomat haasteet työnkulkuun

Leikkauksen, miksaus ja kuvaan sovittamisen samanaikainen työstäminen aiheutti selvästi isoimman haasteen koko projektin aikana. Oikean työnkulun suunnitteluun piti käyttää paljon ajatustyötä ja aikaa. Alkupäässä tehty huolimaton tiedostojen organisointi kostautui siinä vaiheessa, kun niitä piti lähetellä edestakaisin etänä työskentelevien henkilöiden kanssa. Oli vaikea hahmottaa, mitä tarpeita eri työvaiheilla oli tiedostojen suhteen. Tämä selvisikin vain sillä, kun lähdin tekemään ensimmäistä cuejen demokierrosta. Sen jälkeen olin paljon viisaampi ja pystyin suunnittelemaan pidemmälle jouhevaa työnkulkua.

Oman haasteensa jouhevaan työnkulkuun toi se, että leikkaus muuttui jatkuvasti. Varsinkin alkuvaiheessa scoren kuvaan sovittamista, monet suunnittelemani cuet eivät enää seuraavassa versiossa oluttaakaan täysin samanlaisia ja pitikin välillä tehdä radikaalejakin muutoksia. Esimerkiksi dokumentin alkupohjustus tai ns. intro muuttui moneen kertaan, ja tein pelkästään siitä cuesta yhteensä kuusi eri versiota. Vaikeaa muutoksien tekemisestä tuli silloin, kun soivaa musiikkia piti venyttää siten, että se kattaisi uuden kohtauksen keston. Tämä korostui varsinkin niissä kohdissa, missä oli rumpuraidat mukana. Rumpuraitojen leikkaaminen ja uuteen järjestykseen liittäminen on haastava ja aikaa vievä prosessi, koska erilaisten symbaalien sointia on vaikea leikata ilman, että sitä kuulija huomaa. Onneksi näihin ratkaisuihin ei tarvinnut montaa kertaa turvautua.

Scoren miksaus samanaikainen tekeminen johti siihen, että minulla ei ollut mahdollisuutta tehdä valmista jälkeä, joka olisi voitu jo sellaisenaan liittää elokuvaan, vaan minun täytyi erikseen laittaa kaikkien kohtauksien raidat miksauseseen. Tämä työvaihe olisi voitu välttää aikatauluttamalla koko scoren miksaus etusijalle ennen kuin aloitin sovittamisen kuvan kanssa.

5.3 Työnkulun vertailua alan käytäntöihin

Kun matka halki maagisen idän- dokumenttiprojekti aloitettiin, minä ja Riku olimme molemmat täysin uudenlaisen haasteen edessä eikä kummallakaan ollut aikaisempaa kokemusta elokuvan tekemisestä ja sen sisältämistä prosesseista. Onkin ollut mielenkiintoista vertailla omia toimintamalleja ja ajatuksia alan käytänteisiin. On ollut hienoa huomata jälkeempään, että useassa eri työnkulkua koskevassa ratkaisussa päädyin hyvinkin samankaltaisiin ratkaisuihin, vaikka usein pitikin oppia kanta-pään kautta.

Tarkasteltuani työskentelyä huomasin, että työnkulun suunnittelussa suoritin musiikkieditorille tyypillisiä työtehtäviä. Rikun kanssa pidetty spottaussessio aloitti tämän ns. paremmin organisoidun vaiheen koko projektissa. Kirjassaan Davis avaa hyvin, mikä spottauksen rooli on. Sen aikana katsotaan, missä kohtaa musiikki alkaa ja mihin se päättyy kulloisessakin kohtauksessa/cuessa. Tämän lisäksi tietysti tutkitaan sitä, miltä musiikki kuulostaa ja millaisen roolin musiikki ottaa suhteessa draamaan. (Davis 1999, 83)

Spottauksen pohjalta tekemäni muistiinpanot muistuttivat hyvin paljon niitä, mitä editori tekee tällaisessa tilanteessa eli ns. cue-listaa. Listassa kaikki elokuvan cuet ovat numerojärjestyksessä. Se myös näyttää, kuinka pitkä mikäkin cue on ja mistä ne alkavat ja mihin ne loppuvat. (Davis 1999, 101)

Musiikkieditorin työnä on löytää luovia ratkaisuja, jos elokuvan ohjaaja ei pidä jostain tietystä kohtauksesta ja siihen sävelletystä musiikista. Yleensä kyseessä saattaa olla cuejen taitekohdat tai käytetty instrumentaatio. Sävelletyn materiaalin uudelleen järjestäminen saattaa aiheuttaa erilaisia teknisiä haasteita ja sitä pyritäänkin minimoimaan. Kohtasin useaan otteeseen näitä haasteita sovittaessa säveltämäni musiikkia elokuvaan. Pidin kuitenkin mielenkiintoisena haasteena sitä, kuinka löytäisin sen kultaisen keskitien oman visioni ja ohjaajan vision kanssa. (Davis 1999, 107)

Joissakin tilanteissa, missä cue oli todella pitkä, päätin jakaa sen kahteen eri osaan. Varsinkin jos soiva materiaali muuttui radikaalisti esimerkiksi tempoltaan tai sävellajiltaan. Elokuvan alku on tästä oiva esimerkki. Melkein 5 minuuttia kestävään cueen piti toteuttaa saumatonta liukumista tunnelmasta toiseen. Oli helpompaa jakaa cue selkeästi eri osiin ja lopuksi editoida ne yhteen. Tämä säästi koneelta tehoja, kun ei tarvinnut olla lukuisia eri raitoja samassa projektissa. Davis avaa kirjassaan vastaavanlaista käytäntöä seuraavasti:

“So if a cue becomes too long, then many composers will find a spot to break it up into two or more cues that are recorded separately and edited together. This can be done seamlessly by matching harmonies, finding common tones from one cue to another, or matching instrumentation. The music editor reassembles the parts into one longer piece.” (Davis 1999, 125)

Musiikkieditorin työvaiheista, musiikin ja muiden elokuvan äänien yhteen miksaaminen olisi ollut yksi niistä vaiheista, mitä olisin halunnut itse tehdä. Mutta ajallisesti se olisi vaatinut mittavaa panostusta, mikä siinä tilanteessa ei olisi ollut mahdollista. Kyseisessä työvaiheessa musiikkieditori/äänisuunnittelija miksaa yhteen voiceoverit / taustaseostukset, äänitehosteet/ foley-äänit ja kuvauspai-kalta äänitetyn audion sekä musiikin.

5.4 Tulevaisuudessa

Matka halki maagisen idän -dokumenttielokuvan tekeminen on avannut itselleni täysin uusia ovia musiikin ja äänen maailmasta. Olen projektin myötä saanut uskoa ja luottoa omaan musiikilliseen ja äänelliseen tekemiseeni. Tämän ansiosta olen vienyt ennakkoluulottomasti ja rohkeasti musiikillista osaamistani eri taiteenalojen kuten tanssin ja teatterin kentälle. Projekti on herättänyt suurta intohimoa ja kiinnostusta äänisuunnittelun maailmaan ja olenkin aktiivisesti pyrkinyt vahvistamaan omaamistani sillä saralla. Olen myös kiinnostunut lähtemään opiskelemaan aihetta tarkemmin.

Tulevaisuudessa haluan tehdä entistä enemmän projekteja sekä esittävien taiteiden, että elokuva- ja televisioalalla. Pyrin kehittämään itseäni säveltäjänä ja äänisuunnittelijana sekä ennenkaikkea yhteistyökykyisenä monipuolisena osaajana.

LÄHTEET

Davis, Richard 1999. Complete guide to film scoring. Boston: Berklee Press

Ääni ja synteesi, 2020, Verkkojulkaisu <http://web.uniarts.fi/timu/Sound/Synth/Plugins/> Viitattu 8.5.2021

Synthesizer, Päivitetty 5.5.2021, Verkkojulkaisu <https://en.wikipedia.org/wiki/Synthesizer> Viitattu 8.5.2021

Levine, Mike, What is an audio interface ? Understanding this essential piece of hardware. Julkaistu 25.7.2018 Verkkojulkaisu <https://hub.yamaha.com/what-is-an-audio-interface/> Viitattu 8.5.2021

Digital audio workstation, Päivitetty 30.4.2021, Verkkojulkaisu https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_audio_workstation Viitattu 8.5.2021

Electrical4u, Oscillators: What are they? (definitions, types & applications) Päivitetty 28.10.2020, Verkkojulkaisu <https://www.electrical4u.com/what-is-an-oscillator/> Viitattu 8.5.2021

Gaston, Ryan, Learning synthesis: filters. A guide to sweeping success, 27.2.2019, Verkkojulkaisu <https://www.perfectcircuit.com/signal/learning-synthesis-filters> Viitattu 8.5.2021

Landr, Verkkojulkaisu, <https://www.landr.com/how-to-mix> Viitattu 8.5.2021

Keller, Daniel, Verkkojulkaisu <https://www.uaudio.com/blog/audio-mastering-basics/> Viitattu 8.5.2021

Penn, Sean, Into the wild, 21.9.2007, Elokuva, Paramount Vantage, Art Linson Production, Into the Wild, River Road Entertainment

Vedder, Eddie, Into the Wild, 18.9.2007, Levytys, J Records

LIITTEET

Dokumenttielokuva: Matka Halki Maagisen Idän