

TUOTTAJAN TEHTÄVÄ OMAKUSTANNELEVYLLÄ

Petri Hokkanen

Opinnäytetyö

Toukokuu 2012

Jyväskylän ammattikorkeakoulu





Tekijä(t) HOKKANEN, Petri	Julkaisun laji Opinnäytetyö	Päivämäärä 2.5.2012
	Sivumäärä 68	Julkaisun kieli Suomi
	Luottamuksellisuus () saakka	Verkojulkaisulupa myönnetty (X)
Työn nimi TUOTTAJAN TEHTÄVÄ OMAKUSTANNELEVYLLÄ		
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn ohjaaja(t) SALLINEN, Sami		
Toimeksiantaja(t) Reamer –yhtye, Harri Nykänen		
Tiivistelmä <p>Taideteko-tyyppisen opinnäytetyön tarkoituksena oli tuottaa kangasniemeläisen Reamer –yhtyeen <i>Strange Name on the Blade</i> –niminen omakustannelevy. Tuotantoprosessi alkoi huhtikuussa 2011 ja musiikin osalta levy oli valmis saman vuoden joulukuussa. Opinnäytetyön käytännön osuudessa sovitettiin, äänitettiin, miksattiin ja masteroitiin 10 musiikkikappaletta. Sovitus ja äänitys tapahtui Kangasniemellä, miksaus Jyväskylässä ja masterointi Helsingissä. Tuottajan tehtäviin kuului laatia aikataulut, osallistua kappaleiden sovittamiseen, äänittää levyn instrumentit sekä vastata levyn musiikillisesta lopputuloksesta myös ohjaamalla miksausta ja masterointia.</p> <p>Opinnäytetyön lähdemateriaalina käytettiin tekijän henkilökohtaista alan kokemusta sekä alaan liittyviä verkkolähteitä, opinnäytetöitä ja kirjallisuutta. Raportin kokoamisessa käytettiin apuna myös levyn tuotannon aikana kirjoitettua tuotantopäiväkirjaa.</p> <p>Tuloksena syntyi lähes 38 minuuttia pitkä äänite, jonka tarkoituksena on toimia ensisijaisesti yhtyeen promootiomateriaalina. Myöhemmin levyn julkaisee joko ulkopuolinen levy-yhtiö tai yhtye itse omakustanteisesti. Raportissa tulevat esiin levyn tuottamisen haasteet, oivallukset, ongelmat ja niiden ratkaisut. Lisäksi siinä esitellään erilaisia tuotannollisia ratkaisuja, syitä niiden taustalla ja lopuksi pohditaan, mitä asioita olisi voinut toteuttaa toisin.</p> <p>Opinnäytetyötä voidaan hyödyntää äänitteen tuottamista tai äänitysprosessia suunniteltaessa ja sen aikana. Työ tarjoaa tekijän visioiden mukaisia teknisiä ratkaisuja studiotyöskentelyssä, joita muut yhtyeet tai artistit voivat käyttää apuna omissa projekteissaan. Lisäksi työssä tuodaan esille musiikkipedagogin koulutuksen ja työkokemuksen merkitystä taiteellisen tuottajan tehtävissä.</p>		
Avainsanat (asiasanat) tuottaminen, sovittaminen, levytys, editointi, miksaus, popmusiikki		
Muut tiedot Raportin kokonaispituus on 40 sivua. Liitteitä on kolme kappaletta. Liite 1: Tuotantopäiväkirja, sivumäärä 19. Liite 2: Kuvat, sivumäärä 8. Liite 3: Reamer – Strange Name on the Blade CD-levy.		



Author(s) HOKKANEN, Petri	Type of publication Bachelor's Thesis	Date 02052012
	Pages 68	Language Finnish
	Confidential () Until	Permission for web publication (X)
Title PRODUCER'S ASSIGNMENT ON A SELF-RELEASED ALBUM		
Degree Programme in Music		
Tutor(s) SALLINEN, Sami		
Assigned by Reamer band, Harri Nykänen		
Abstract <p>The intention of the work of art –type thesis was to produce a self-released album named <i>Strange Name on the Blade</i> for a band from Kangasniemi called Reamer. The production process began on April 2011 and what it comes to music the album was finished on December of the same year. In the practical part of the thesis 10 music pieces were arranged, recorded, mixed and mastered. Arranging and recording took place in Kangasniemi, mixing in Jyväskylä and mastering in Helsinki. Producer's duties in the whole process were to make schedules, to participate in the arranging process of the songs, to record instruments and to account for the musical outcome of the record also by leading mixing and mastering processes.</p> <p>Websites, thesis', literature and the author's personal experience were used as reference material. Production diary, which was written during the production process, was used to help compile the report.</p> <p>The final result was a nearly 38 minutes long record, which is primarily supposed to function as promotion material for the band. Later the album will be released by a record company or by the band itself. The report introduces challenges, insights, problems and resolutions in record producing. It also shows different production solutions and reasons behind them, and in the end offers speculation of what things could have been done otherwise.</p> <p>The thesis can be used in planning of a production or recording of an album and also during it. The work offers technical solutions in studio work based on the author's visions, which other bands or artists can use as an aid on their own projects. The thesis also highlights the significance of music educator's education and working experience in an assignment of an artistic producer.</p>		
Keywords producing, arranging, recording, editing, mixing, pop music		
Miscellaneous The report's total length is 40 pages. There are three attachments. Attachment 1: Production diary, 19 pages. Attachment 2: Pictures, 8 pages. Attachment 3: Reamer – Strange Name on the Blade CD.		

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	2
2 TIETOPERUSTA.....	4
3 KÄSITTEITÄ	5
4 PROSESSIN KUVAUS	9
4.1 Esituotanto	9
4.2 Äänitys.....	11
4.2.1 Rummut	12
4.2.2 Basso.....	15
4.2.3 Kitarat	17
4.2.4 Laulut	20
4.2.5 Muut soittimet	22
4.3 Jälkituotanto	24
4.3.1 Editointi	24
4.3.2 Miksaus.....	26
4.3.3 Masterointi	32
5 LOPPUTULOS	34
6 PÄÄTÄNTÄ.....	34
LÄHTEET	37
LIITTEET	40
Liite 1. Tuotantopäiväkirja	41
Liite 2. Kuvat	60
Liite 3. CD-levy.....	68

1 JOHDANTO

Mitä musiikin tuottaja tekee? Tätä minun piti ensi kertaa syventyä miettimään, kun vuoden 2011 keväällä Reamer -yhtyeen jäsenet kysyivät, olisinko halukas tuottamaan heidän tulevan omakustannelevynsä. Aiemmin käsitykseni tuottajan roolista oli ollut hyvin tyypillinen: tuottaja on vain se takapiru, joka piiskaa orkesteria parempiin suorituksiin studiossa ja komentelee äänittäjää. Opinnäytetyöni käytännön osuuden aikana minulle valkeni, että toimenkuva voi vaihdella tilanteesta riippuen paljonkin, ja itse tuottajan käsitteeseen ei ole aivan yksioikoinen. Suomessa tuottajalla tarkoitetaan yleisesti ennemminkin jonkin tuotteen tai projektin rahoittajaa kuin sen sisällön taiteellista vastuuhenkilöä. Näin alkuun korostankin heti, että raporttini kuvaa nimenomaan taiteellisen tuottajan ja samalla äänittäjän toimintaa ja tehtäviä omakustannelevyn tuotantoprosessissa, eli tilanteessa, jossa taustalla ei ole levy-yhtiötä ja taloudellinen tuottaminen on yhtyeen itsensä harteilla.

Tuottamani yhtye, Reamer, on vuonna 1999 perustettu kangasniemeläinen kokoonpano, jonka musiikkityylin voisi luonnehtia olevan heavyyn kallistuvaa rockia. Yhtyeeseen kuuluvat laulaja Matti Ukkonen, kitaristit Harri Nykänen ja Teemu Rahikainen, basisti Risto Ylönen sekä rumpali Joni Romo. Nykänen on materiaalin pääasiallinen säveltäjä ja Ukkonen sanoittaja, vaikkakin jokaisella jäsenellä on osansa kappaleiden synnyssä, etenkin niiden sovituksessa. Perustamisesta tähän päivään yhtye oli tehnyt muutamia demoja, soittanut keikkoja ja ehtinyt pitää muutaman vuoden taukoakin. Yhtye aktivoitui uudestaan vuonna 2009 päämääränään tehdä uusia kappaleita, niiden tiimoilta omakustannelevy ja alkaa jälleen keikkailemaan.

Työni käsittelee yhtyeen ”Strange Name on the Blade” -nimisen levyn tekemistä tuottajan näkökulmasta. Raporttini alkupuolella kerron hieman, millaista tietoperustaa olen työssäni käyttänyt, ja selvitän muutamia matkan varrella useasti käyttämiäni käsitteitä ja termejä. Laajinta ja työni kannalta oleellisinta osuutta edustaa tuotantoprosessin kuvaus, jossa ilmenevät työtapani eri vai-

heissa, ratkaisuni tuottajana ja syyt päätösten taustalla. Lopuksi arvioin onnistumistani, ja pohdin sekä työelämässä että opinnoissani hankitun ammattitaitoni merkitystä tuottajan tehtävissä. Opinnäytetyöni on suunnattu kaikille musiikin tuottamisesta ja äänittämisestä kiinnostuneille, ja se tarjoaa melko kattavan teknisen selonteon lisäksi myös ripauksen musiikin tuottamisen filosofiaa. Suurin osa käyttämistäni äänitysratkaisuista ovat alalle vakiintuneita käytänteitä, mutta mukana on myös joitakin kokeellisia, jopa hankaliakin tekniikoita, joita olen soveltanut oman mieleni mukaan. Työstäni uskon olevan apua erityisesti henkilöille, joiden on määrä tuottaa ja/tai äänittää esimerkiksi ensimmäinen äänitteensä.

2 TIETOPERUSTA

Kirjallisuutta musiikin tuottamiseen on olemassa jonkin verran, mutta varsinaista tieteellistä tutkimustietoa sisältävää materiaalia on saatavilla suhteellisen vähän. Äänitystekniikasta on nykyään löydettävissä paljonkin tietoa, mutta musiikin tuottamisen filosofiasta huomattavasti vähemmän. Opinnäytetyötäni tehdessäni päädyinkin käyttämään ensisijaisesti Internetistä löytyviä verkkosivuja ja artikkeleja. Koska tietoa esimerkiksi äänitystekniikasta ja tekniikoista on verkko pullollaan, sen vertailu ja valikointi on nopeaa ja tehokasta. Suuren tietomäärän keskellä sen sijaan haasteellista on arvioida sen luotettavuutta ja kirjoittajan ammattitaitoa, ellei kyseessä ole esimerkiksi Grammy-palkitun tuottajan artikkeli tai haastattelu.

Laajana ja kattavana tuottamista ja äänittämistä koskevana teoksena nostetakoon esiin Rick Clarkin, Mark Garveyn ja Mark Hughesin teos *Mixing, Recording, and Producing Techniques of the Pros*. Tämä yli 400-sivuinen kirja koostuu pääasiassa menestyneiden amerikkalaisten tuottajien haastatteluista koostetuista artikkeleista, joissa jokainen heistä kertoo hyvin yksityiskohtaisesti tuottamistekniikoistaan. Vaikka kirja painottuu äänitystekniikkaan, sivutaan siinä myös tuottamisen filosofisempaa puolta muun muassa luvussa *Production Philosophy* (Clark, Garvey & Hughes, 2010). Äänitysteknisissä ratkaisussa hyödynsin työssäni paljon *Sound on Sound* -verkkolehteä, joka pitää sisällään esimerkiksi hyödyllisiä artikkeleja ja laitearvosteluja. Kyseisen verkkolehden kotisivuilta on löydettävissä myös kokeneiden tuottajien omia artikkeleja, kuten esimerkiksi Rich Costeyn *Recording Muse's Absolution*, jossa Costey valottaa Muse -yhtyeen Absolution -levyn tuotantoprosessia (Costey, 2003).

Suomessa levyn tekemiseen liittyviä opinnäytetöitä on kirjoitettu useita, mutta monet niistä on rajattu käsittelemään vain tiettyä levyn teon vaihetta. Esimerkiksi Jussi Ahon opinnäytetyössä *Populaarimusiikin editoinnista* käsitellään pääosin pelkästään musiikin editointia (Aho, 2008). Opinnäytetöiden kohdalla

tällainen rajaus on järkevää, koska silloin aihetta voidaan raapaista pintaa syvemmillä. Sen lisäksi tämän tyyppisistä töistä on suurta apua vähemmän kokeneille musiikin tuottajille, jotka tarvitsevat paljon yksityiskohtaista oppimateriaalia yksittäisistä työvaiheista. Opinnäytetöistä oli minulle itselleni apua erityisesti levyn jälkituotantovaiheessa.

Levyn edetessä vaiheesta toiseen käytin myös muita, lähinnä verkosta löytämiäni lähteitä. Monen kohdalla oli aihetta hyvinkin kriittiseen tarkasteluun, sillä äänitsteknisissä asioissa on olemassa muutaman peruseräteen lisäksi lukemattomia ratkaisuja, jotka eivät ole välttämättä oikeita tai vääriä, vaan enemmänkin makuasioita. Onneksi suuressa osassa tällaisista lähteistä on tuotu selkeästi esille, millaista soundia esimerkiksi tietyllä mikitystekniikalla voidaan tuottaa. Esimerkiksi artikkelissa *The Glyn Johns Method* Ed Griffiths kertoo, kuinka halvalla ja yksinkertaisella metodilla voidaan rummut saada kuulostamaan likipitään samalta kuin vaikkapa legendaarisilla Led Zeppelinin levyillä (Griffiths, 2007).

Lähdemateriaalien hyödyntämisen lisäksi pidin päiväkirjaa koko prosessin alusta aina miksausvaiheen loppuun asti. Viittaankin päiväkirjaani tässä raportissa useaan otteeseen, sillä sen kautta lukija voi halutessaan saada käytännönläheisemmän otteen tietyistä tilanteista kuin lukemalla pelkästään tämän raportin läpi. Päivä- ja tilannekohtaisten tunnelmien välittämiseksi lukijalle olen jättänyt päiväkirjan tarkoituksella alkuperäiseen, siistimättömään muotoonsa.

3 KÄSITTEITÄ

Kuvailtaessa äänitteen tuotantoprosessia, ei voida välttyä käyttämästä esimerkiksi vieraista kielistä johdettuja, suomenkieleen toistaiseksi vakiintumattomia käsitteitä ja termejä. Lukemisen helpottamiseksi puran tässä luvussa joitakin niistä ja selvennän samalla, mitä tutummilla, suomen kielessä käytetyillä termeillä, kuten esimerkiksi ”tuottaja”, voidaan tarkoittaa tässä asiayhtey-

dessä. Lisäksi alaviitteistä löytyvät lyhyemmät selitykset raportissa esiintyville alakohtaisille termeille.

Tuottaja (engl. producer) voi olla sekä taloudellinen, että taiteellinen. Gramexin tilityssäännön mukaan äänitteen tuottaja on *”se luonnollinen henkilö tai oikeushenkilö, jonka aloitteesta ja vastuulla esityksen ääni tai muu ääni tai ääntä edustavat merkit ensi kertaa tallennetaan”*. Tällä tarkoitetaan nimenomaan taloudellista tuottajaa, joka voi olla esimerkiksi levy-yhtiö tai yksityinen henkilö (Gramex, 2012). Taiteellinen tuottaja (studiotuottaja) on palkattu, taloudellisen tuottajan alaisuudessa työskentelevä henkilö, joka vastaa äänitteen taiteellisesta toteutuksesta ja voi toimia myös esimerkiksi äänittäjänä sekä miksaajana (Gramex, 2011).

Omakustannelevy on äänite, joka yleensä on itsensä artistin, tai yhtyeen rahoittama, eikä siihen ei liity levy-yhtiötä. Levyn tekevä taho vastaa koko äänitteen tuotantoprosessin kustannuksista. Omakustannelevy on tekijälleen aina taloudellinen riski ja usein hyvin suuritöinen ja aikaa vievä projekti, mutta sillä on myös etunsa. Sen tekijä ei ole esimerkiksi sidottu levy-yhtiöiden kustannussopimukseen, joten niihin nähden levyn myyntituotto voi olla moninkertainen, ja kappaleiden oikeudet säilyvät niiden tekijöillä. Lisäksi hyvin toteutettu omakustanneäänite voi herättää myöhemmin myös levy-yhtiöiden kiinnostuksen (Sillanpää, 2008).

Pintaheijaste (engl. Early Reflections, ”ER”) on äänen fysiikkaan liittyvä ilmiö, jolla tarkoitetaan äänen heijastumista esimerkiksi huoneen seinistä, katosta ja lattiasta. Esimerkiksi jos henkilö laitetaan keskelle pienehköä, kovaseinäistä huonetta kuuntelemaan musiikkia huoneen etupäähän sijoitetuista kaiuttimista, niistä suoraan lähtevä ääni saavuttaa kuuntelijan korvat ensimmäisenä, mutta taakse ja sivuille suuntautuva ääni kimpoaa muun muassa seinistä ja näin ollen saavuttaa kuuntelijan korvat aavistuksen myöhemmin (Ready Acoustics, 2011). Käytännössä tämä ilmenee kuuntelijalle kaikuna. Ääniaaltojen suhteellisen hitauden (n. 340 m/s) vuoksi ihminen aistii äänen heijastumisten vaikutukset jo hyvin pienissä tiloissa. Äänitystilanteessa pintaheijasteita pyritään usein joko välttämään äänittämällä kaukana kovista pinnoista ja

suuntaamalla mikrofoneja tai vaimentamaan käyttämällä esimerkiksi akustiikkalevyjä tai muita ääntä ”imeviä” materiaaleja. Hallitsemattomat pintaheijasteet voivat aiheuttaa pahoja, tarpeettomia *vaihevirheitä*, mutta hallittuina niitä voidaan käyttää osana äänitettävää soundia.

Vaihevirhe (engl. Phase Cancellation) on myös äänen fysiikan ilmiö, joka voi syntyä, kun yhdestä lähteestä tuleva ääni saapuu kahteen mikrofoniin eri aikaan. Tällöin eri mikrofoniin samanaikaisesti tallentamat ääniaallot voivat olla *vastavaiheessa*, ja tuloksena voi olla luonnoton ja ohut soundi (Lanyon, 2001). Käytännön elämässä vaihevirheeseen törmää, jos sattuu kytkemään kotistereidensa kaiutinjohdot väärin siten, että laittaa esimerkiksi vasemman kaiuttimen johdot oikein päin eli plussan plussaan ja miinuksen miinukseen, mutta oikean kaiuttimen johdot väärin, eli plussan miinukseen ja miinuksen plussaan. Kyseessä on tällöin 180 asteen vaihevirhe, joka syntyy kun molemmista kaiuttimista lähtevät äänet saapuvat korviin hieman eri aikaan. Kuulija voi kokea tämän muun muassa matalien taajuuksien vaimenemisena, ja ilmiö saattaa jopa hävittää kuulokuvasta laulun tai joitain soittimia. Teoriassa täydellinen 180 asteen vaihevirhe aiheuttaisi pelkkää hiljaisuutta. Edellä mainittujen seikkojen valossa on selvää, että studiossa työskentelevän äänittäjän yksi tärkeimmistä opeista on ymmärtää, mikä vaihevirhe on, kuinka se muodostuu ja kuinka sitä voi välttää.

DI-signaali (engl. Direct Input/Injection Signal) on äänisignaali, joka on ohjattu joko aktiivisen tai passiivisen *DI-boksin* läpi. Di-boksi on yleensä pieni laatikko, jossa on yksi tai useampi ”plugisisääntulo” ja yksi XLR-ulostulo. DI-boksin tehtävä on muuttaa esimerkiksi passiivisen kitaran elektroniikan tuottama balansimaton, korkeaimpedanssinen signaali balansoiduksi, matalaimpedanssiseksi signaaliksi. Sen lisäksi sillä voidaan joissain tapauksissa ehkäistä häiriöääniä, kuten esimerkiksi niin sanotun *maalenkin* (engl. ground loop) aiheuttamaa hurinaa (Astralsound, 2012). Käytännössä DI-boksia tarvitaan lähestulkoon aina, kun halutaan kytkeä mikä tahansa korkeaimpedanssinen tai balansimaton instrumentti (esimerkiksi sähkökitara) suoraan mikseriin tai äänityslaitteeseen.

Dynaaminen mikrofoni (engl. Dynamic Microphone) on mikrofoni, jonka toiminta perustuu sähkömagneettiseen induktioon. Mikrofonin toiminnan mahdollistavat kalvo, kela eli johdin ja magneetti, jotka löytyvät mikrofonin kapselin sisältä. Äänenpaine liikuttaa kalvoa, johon kela on kiinnitetty. Kela liikkuu magneetin sisällä, jolloin sen päiden välille muodostuu sähköinen jännite. Tämä jännite muuntuu mikrofonissa sähköiseksi äänisignaalksi, joka voidaan vahvistaa. Dynaamisten mikrofonien perusominaisuuksia ovat muun muassa kestävyys ja epäherkkyys, eli ne kestävät hyvin mekaanista rasitusta ja suurta äänenpainetta. Kondensaattorimikrofoneihin verrattuna ne eivät kuitenkaan poimi yhtä tehokkaasti korkeita ääniä, ja hiljaisia äänilähteitä tallentaessa niiden signaalia täytyy vahvistaa paljon. (Sipilä, 2010.)

Kondensaattorimikrofoni (engl. Condenser/Capacitor Microphone) eroaa rakenteeltaan dynaamisesta mikrofonista siten, että sen kapselissa on ohut metallikalvo ja sen takana kiinteä metallilevy. Nämä kaksi osaa yhdessä niiden väliin jäävän, sähköeristeenä toimivan ilman kanssa muodostavat kondensaattorin. Mikrofonin toiminta perustuu siis sähkönvarauskyvyn eli kapasitanssin vaihteluun metallikalvon liikkuaessa äänenpaineen vaikutuksesta. Tämän kapasitanssin muuttuessa mikrofonissa jännitteen vaihteluiksi muodostuu audiosignaali. Jotta kondensaattorimikrofoni toimisi, se tarvitsee 48-volttisen, niin sanotun *phantom -jännitteen*. Tällainen jännite voidaan syöttää mikrofonille XLR-johtoa pitkin mikseristä, äänikortista tai etuasteessa, joissa on kyseinen ominaisuus. Kondensaattorimikrofonien perusominaisuus on muun muassa herkkyys, eli ne poimivat hyvin korkeita ja matalia ääniä jopa kaukaakin. Lisäksi ne ovat yleensä soundillisesti tarkkoja ja erottelevia. Ne ovat kuitenkin huomattavasti dynaamisia mikrofoneja kalliimpia ja kestävät paljon huonommin esimerkiksi kosteutta ja mekaanista rasitusta. (Sipilä, 2010.)

4 PROSESSIN KUVAUS

Äänite ei synny vain siten, että yhtye tai artisti menee studioon, äänittää osuutensa, menee kotiin ja alkaa odotella, milloin postiluukku kolahtaa. Kärjistetysti tämä on yleinen harhaluulo sekä yleisön että itse yhtyeidenkin keskuudessa. Todellisuudessa äänitteen tuotantoprosessi on monivaiheinen ja vaatii eri tahoilta täydellistä omistautumista sekä aikaa että rahaa. Musiikillisesti äänitteen tuotantoprosessi voidaan jakaa kolmeen vaiheeseen: esituotanto, tuotanto eli äänitys ja jälkituotanto.

Esituotannossa on tarkoitus valmistaa äänitettävä materiaali, suunnitella tuotannon aikataulu ja laatia sen kustannusarvio. Kahteen viimeksi mainittuun liittyen tällöin yleensä myös varataan studio ja palkataan esimerkiksi miksaaja ja masteroija. Äänitys on vaihe, jossa esituotannossa valmisteltu materiaali tallennetaan. Jälkituotantoon kuuluvat esimerkiksi editointi, miksaus ja masterointi. Mainittujen vaiheiden lisäksi tuotantoprosessiin kuuluvat myös tuotteen valmistus ja jakelu sekä promootio ja markkinointi, joista vastaa levy-yhtiö tai muu taloudellinen tuottaja (Sallinen, 2010).

Omat osuuteni tuotantoprosessissa olivat esituotanto, äänitys sekä jälkituotanto. Tässä luvussa esittelen levyn musiikillisen sisällön tuottamisen vaiheet ja ilmennän yksityiskohtaisesti osuuttani erilaisten teknisten ja taiteellisten ratkaisujen synnyssä.

4.1 Esituotanto

Esituotantovaiheessa yleensä valitaan levyille tulevat kappaleet, muokataan tarvittaessa niiden rakenteita, tempoja ja sävellajeja sekä sovitetaan siten, että niiden parhaat puolet saadaan korostumaan. Kaikki epäoleellinen jätetään vähemmälle tai pois kokonaan. Esituotantovaiheessa yhtyeen on määrä har-

joitella kappaleet niin hyvin, että äänitysvaiheessa aikaa ei enää tarvitse käyttää liikaa yksittäisten osuuksien harjoitteluun (Ahonen, 2006). Tuottaja Tim Palmerin mukaan esituotantovaihe on tuottajalle oiva tilaisuus hahmotella ja jäsentää levyn teon vaiheita ja miettiä parhaita työtapoja, jotta jokainen produktion osapuoli voisi kokea prosessin itselleen mahdollisimman miellyttäväksi (Clark, Garvey & Hughes, 2010).

Omalta osaltani levyn tuotantoprosessi alkoi tutustumisella yhtyeen materiaaliin. Kuuntelin harjoituksissa nauhoitettuja versioita levyille tulevista kappaleista ja tein muistiinpanoja. Tässä vaiheessa kiinnitin erityisesti huomiota kappaleiden rakenteisiin ja niiden yleisilmeeseen, mutta aloin myös mielessäni hahmottelemaan esimerkiksi kappaleiden soundeja. Esituotantovaiheessa kuuntelin myös paljon muuta musiikkia, kuten esimerkiksi yhtyeiden Muse ja The Cardigans levyjä. Näiden niin sanottujen referenssilevyjen tarkoituksena oli luoda tuotannolle jonkinlainen lähtökohta muun muassa soundillisesti ja sovituksellisesti.

Sovin yhtyeen kanssa päivät, jolloin pidettäisiin kappaleiden sovitusharjoituksia. Ideana oli siis, että bändi pitäisi normaalit harjoitukset, joihin tulisin kuuntelemaan ja viimeistelemään sovituksia yhteistyössä bändin kanssa. Valitsin tuotantotavaksi tässä vaiheessa aivoriihityyppisen ideoinnin, jolloin jokaisella oli mahdollisuus vaikuttaa kappaleiden lopullisiin sovituksiin. Tämän tyylin tarkoituksena oli saada bändi kuulostamaan itseltään ilman kompromisseja. Pidin kuitenkin kiinni siitä, että minulla on viimeinen sana päätösten teossa, koska roolini tuottajana oli nimenomaan olla vastuussa siitä, millaiseen kuusiin kappaleet lopulta päätyvät.

Varsinaisen kappalemateriaalin työstämisen lisäksi esituotantovaiheeseen sisältyi myös laitevuokrista sopiminen ja alustavien äänitysaikataulujen tekeminen. Mikrofonit ja muut tarvittavat laitteet vuokrattiin Zetaworksin Mikko Suuroselta. Laitevuokran hintaan Suuronen lupasi myös tulla *mikittämään*¹

¹ Mikittäminen (engl. miking) tarkoittaa yhden tai useamman mikrofonin sijoittamista äänilähdettä kohti tai sen lähelle.

rumpusetin ja auttamaan rumpujen lähtösoundin tekemisessä. Tiukan äänitusaikataulun tekeminen oli kohtalaisen hankalaa prosessin ollessa näin alkuvaiheessa, mutta myöhemmin huomasin, että se oli todella kannattavaa. Vaikka alustavassa aikataulussa ei lopulta pysytty ollenkaan, äänitykset saivat hyvän aloituksen. Aikataulun laatiminen auttoi myös yhtyeen jäseniä varaamaan omille osuuksilleen riittävästi aikaa, esimerkiksi vapaata töistä (Hokkanen, 2011).

Esituotantovaiheen loppupuolella tein myös levyille kustannusarvion. Päädyin laskelmaan, jonka mukaan levy tulisi masterointipaikasta ja painomäärästä riippuen valmiina maksamaan yhteensä 2300 – 2850 €. Tässä yhteydessä vertailun vuoksi esiin nostettakoon vuodelta 2007 peräisin oleva, viisijäsenisen Mokoma-yhtyeen haastattelu Imperiumi -nettisivustolla. Kitaristi Tuomo Saikkonen arvioi haastattelussa yhtyeen omakustanteisen ”Kurimus”-levyn maksaneen tuolloin ”sellaiset pari tuhatta euroa per lärvi” (Saikkonen, 2007).

4.2 Äänitys

Levyn äänityspaikkana toimi Kangasniemellä sijaitseva bändien harjoitustila. Verrattuna perinteiseen treenikämppään tämän tilan etuna on se, että se on melko kookas ja siihen on rakennettu äänitarkkaamo, jonka erottaa äänitystilasta ikkunallinen väliseinä (Liite 2. Kuva1). Koska Reamer -yhtyeen jäseniä soittaa muissakin kokoonpanoissa, jotka tässä tilassa harjoittelevat, ei tilankäyttövuoroista tarvinnut huolehtia. Äänitykset pyrittiin keskittämään siten, että äänitettiin aamusta iltapäivään. Näin ollen iltaisin tilat olivat vapaat muuta käyttöä varten.

Ennen kuin varsinainen äänitys oli mahdollista aloittaa, piti tiettyjä esivalmisteluja tehdä. Ensimmäisenä äänitystila piti siivota ja poistaa sieltä kaikki ylimääräinen roina. Samalla tilaan aseteltiin pehmeäpintaisia, liikuteltavia seinämiä ehkäisemään *pintaheijasteita*, eli ei-toivottuja ja hallitsemattomia äänenheijastumia seinistä (kts. luku 3). Seinäminä toimivat vanhat toimistosermiit, jotka osoittautuivat erittäin käteviksi äänitysten myöhemmissäkin vaiheissa. Niitä oli

kevyt siirrellä ja niistä sai muodostettua erimuotoisia rakennelmia helposti ja nopeasti.

4.2.1 Rummut

Ensimmäisenä äänitettävänä soittimena oli rumpusetti, mutta ennen kuin rumpuja edes ryhdyttiin kasaamaan äänitystilaan, oli virveli eli pikkurumpuun ja tom-tom-rumpuihin vaihdettava kalvot ja viritettävä ne. Virvelin kalvojen vaihdon yhteydessä vaihdettiin myös virvelin "matto" (engl. snare). Kaikki virvelin kuluvat osat siis menivät vaihtoon. Pidin tätä välttämättömänä, koska virveli on rumpusetin tärkeimpiä, tai ellei jopa tärkein osa. Tom-tomeihin vaihdettiin yläkalvot, mutta vanhat alakalvot jätettiin vaihtamatta, koska ne vaikuttivat olevan vielä hyvässä kunnossa. Bassorummun kalvoa ei vaihdettu, koska se oli vielä suhteellisen uusi, vähän soitettu ja kuulosti hyvältä.

Musiikin ollessa rock-painotteista, halusin, että myös rumpujen viritys tukisi sitä. Tom-tomit viritettiin kuulostamaan tanakoilta, ilman pitkää sointia, ja virveli viritettiin melko kireälle siten, että soundi on terävä ja napakka. Myöhemmin äänitysvaiheessa pyysin rumpalia vielä kiristämään virvelin yläkalvoa, koska se oli todennäköisesti venynyt, ja alkoi kuulostamaan matalammalta ja löysemmältä kuin halusin (Hokkanen, 2011).

Rummut kasattiin äänitystilaan ja mikitettiin peräti 16 mikrofoniilla, sillä yhtäaikaisesti käytettäviä äänikorttien *etuasteita*² oli myös yhteensä 16, ja päätimme hyödyntää ne kaikki (Liite 2. Kuvat 2 ja 3). Jälkeenpäin tämä osoittautui hyväksi ratkaisuksi, koska näin saimme enemmän säätö- ja valinnanvaraa miksauskeen. Mikittämiseen liittyi myös kokeilumieltä. Kokeilimme Suurosen ehdotuksesta muun muassa "Bonham -mikitystä". Tämä on tuottaja Glyn Johnsin 60-luvun loppupuolella kehittämä mikitystekniikka, johon perustuu muun mu-

² Etuaste (engl. preamplifier, "preamp") on esivahvistin, jolla siihen ajettua signaalia voidaan vahvistaa ennen sen ohjaamista *pääteasteelle* (WiseGEEK, 2012). Äänityksessä etuasteilla säädetään esimerkiksi mikrofoniin tasot, eli kuinka voimakkaana mikrofoniin poimima ääni tallentuu.

assa legendaarisen Led Zeppelin -rumpali John Bonhamin rumpusoundi monilla levytyksillä. Tekniikka poikkeaa perinteisestä *overhead*³-mikityksestä, jossa kaksi mikrofonia sijoitetaan yleensä suoraan rumpusetin yläpuolelle. Bonham -mikityksessä toinen mikrofoni sijoitetaan korkealle, osoittamaan alaspäin bassorummun pedaalia kohti, kahden tom-tomin välistä. Toinen mikrofoni sijoitetaan lattiatomin yläpuolelle osoittamaan virvelin ja hi-hatin suuntaan. Vaihevirheen ehkäisemiseksi virvelin osalta molempien mikrofonien etäisyys säädetään mittaamalla samaksi virveliin nähden (Griffiths, 2007).

Mikitysten jälkeen pyysin rumpalia soittamaan, ja menimme Suurosen kanssa tarkkaamon puolelle kuuntelemaan rumpusoundia. Suuronen sääti etuasteiden tasot kohdalleen, ja mietimme yhdessä, mitä lähtösoundista puuttuu tai mitä siinä on liikaa. Totesimme, että tom-tomit tuottavat liian paljon matalia taajuuksia ja mikitystä joudutaan muuttamaan. Tom-tom-mikrofoneja siirrettiin hieman kauemmaksi kalvoista ja niiden kulmaa muutettiin loivemmaksi, jolloin muun muassa mikrofonien *lähiääni-ilmiö*⁴ lieventyi (Liite 2. Kuva 4). Tämä auttoi ja näin ollen rumpujen lähtösoundi oli valmis. Seuraavaksi piti enää rakentaa rumpalille kuuntelu eli reitittää signaalit siten, että rumpalille voidaan soittaa kuulokkeisiin metronomia ja mahdollisia apusoittimia. Koska kaikki etuasteet olivat jo käytössä, tämä jouduttiin tekemään käyttämällä erillistä mikseriä apuna. Kuuntelun rakentaminen tällä tavalla osoittautui yllättävän vaikeaksi, ja siinä meni aikaa odotettua enemmän, mutta muutaman yrityksen ja erehdyksen kautta se saatiin lopulta toimimaan (Hokkanen, 2011).

Ennen rumpujen äänitystä kokoonnuimme vielä koko bändin kanssa viimeisiin harjoituksiin. Vahvistimet ja monitorit kannettiin äänitystilaan ja bändi soitti siellä kaikki levyn kappaleet läpi. Tässä vaiheessa teimme vielä pieniä muutoksia joihinkin yksityiskohtiin sovituksissa. Halusin tällä sessiolla vielä varmis-

³ Overhead -mikrofoneilla tarkoitetaan mikrofoneja, jotka yleensä sijoitetaan rumpusetin yläpuolelle poimimaan koko rumpusetin tai enimmäkseen symbaaleiden eli "peltien" ääntä (Sipilä, 2010).

⁴ Lähiääni-ilmiö (engl. Proximity Effect) syntyy, kun suuntaava, esimerkiksi herttakuvioinen mikrofoni viedään lähelle (alle 10 cm päähän) äänilähdettä. Tämän tuloksena matalat taajudet korostuvat (Sipilä, 2010).

taa, että kaikki on äänitystä varten selvillä, koska rumpujen nauhoituksen jälkeen kappaleisiin on erittäin vaikea tehdä enää esimerkiksi rakenteellisia muutoksia.

Rumpujen äänitys aloitettiin tiistaina ja kaikki niiden osalta tarvittava oli nauhalla torstai-iltana, eli äänittämiseen meni vain kolme päivää. Uskon, että esituotantoon panostaminen nopeutti ja helpotti tätä työvaihetta runsaasti. Mitään suurempaa viilattavaa ei rumpuotoissa ollut, eikä niitä tarvittu kuin maksimissaan viisi per kappale. Pari ongelmaa tuli kylläkin vastaan. Jossain vaiheessa yhden overhead -mikrofonin teippivarmistus petti, ja mikrofonin puomi laski alas. Tämä korjattiin tutkimalla valokuvia mikin alkuperäisestä sijainnista ja mittaamalla etäisyys virveliin samaksi toisen overhead -mikrofonin kanssa. On hyvä käytäntö ottaa valokuvia esimerkiksi mikitetyistä soittimista ja laitteiden asetuksista, koska ikinä ei tiedä, mitä äänitysten aikana tapahtuu. Joskus joudutaan palaamaan ajassa taaksepäin ja esimerkiksi äänittämään jokin kohta kappaleesta uudelleen. Valokuvien ansiosta muutetut asetukset ja säädöt on helppo palauttaa ainakin lähes entiselleen.

Carnation -kappaleen Sennheiser E606 -virvelimikrofoniraidalle tapahtui jotain kummallista tietokoneen Logic Pro -*sekvensserissä*⁵, ja siitä tuli tuossa tilanteessa käyttökelvoton raita. Virveli oli onneksi mikitetty kolmella mikrofonilla, joten kuunneltuani ottoja ilman E606 -mikrofoniraitaa totesin, että kyseessä oleva kappale ei sitä edes tarvitse. Myöhemmin minulle selvisi, että kadotetun raidan olisi voinut ehkä vielä pelastaa. En kuitenkaan missään vaiheessa kokenut kappaleen kärsivän tuon toisen virvelin yläkalvon mikrofonin puuttumisesta, joten en ollut siitä kovinkaan huolissani (Hokkanen, 2011).

Viimeisenä rumpujen äänityspäivänä äänitimme vielä *Carnation* -kappaleen akustisen version rummut ja *näytteet* (engl. sample) erikseen jokaisesta rumpujen osasta. Halusin ottaa näytteet talteen siltä varalta, että myöhemmin raidoilta löytyisi esimerkiksi epäonnistuneita rummuniskuja, jotka tarvitsisi paika-

⁵ Sekvensseri (engl. sequencer) on tietokoneohjelma tai laite, johon ääniraidat voidaan tallentaa erillisinä, ja jossa niitä voidaan muokata jälkikäteen (TechTarget, 2008).

ta. Missään vaiheessa ei ollut kuitenkaan tarkoitus ryhtyä korvaamaan useampia iskuja tai jopa kokonaisia raitoja näytteiden avulla, mikä on hyvin yleistä äänitetuotannossa nykyaikana.

Lopuksi siirryimme tarkkaamoon kuuntelemaan kaikkien kappaleiden rumpuot-
toja. Alkuperäisen aikataulun mukaan meillä oli vielä käytettävissä useampi
päivä rumpuihin, joten päätimme yhdessä tuumin kuunnella kaikki otot huolel-
lisesti läpi siltä varalta, että jotain tarvitsisi soittaa uudestaan nauhalle. Koska
otot olivat kauttaaltaan hyviä ja niitä oli suhteellisen vähän, parhaat alustavat
otot valikoituivat nopeasti, ja pääsimme päättämään rumpujen äänitykset.
Seuraavaksi piti purkaa rumpumikitykset ja rummut äänitystilasta ja alkaa
valmistelemaan basson äänitystä.

4.2.2 Basso

Basson äänitykset aloitettiin kasaamalla bassovahvistin kaappeineen äänitys-
tilaan. Kaiutinkaapin pyrin sijoittamaan siten, että se soisi mahdollisimman
tasaisesti, eivätkä mitkään taajuudet erityisemmin korostuisi äänitystilan takia.
Pyysin basistia soittamaan äänitystilassa bassoa ja samalla kiersin ympäri
huonetta kuunnellen tarvitsisiko basson äänenvoimakkuudelle ja soundille
tehdä mitään. Lähtökohtaisesti sekä basson, että vahvistimen säädöt olivat
neutraalit, mutta ennen äänitystä vähensin hieman vahvistimesta keskialuetta,
koska basson ominaissoundi tuntui korostavan sitä. *Taajuuskorjaimia*⁶ tulisi
käyttää harkiten, koska mitä vähemmän taajuuksia leikataan tai korostetaan
äänitysvaiheessa, sitä enemmän jää soundillisesti vaihtoehtoja miksausvai-
heeseen. Esimerkiksi jos jo äänitysvaiheessa leikataan bassosta liikaa ylätaa-
juuksia pois, niitä on lähes mahdotonta saada takaisin enää miksausvaihees-
sa (White, 1999).

⁶ Taajuuskorjain, ekvalisaattori (engl. equalizer, "EQ") on "laite, jolla voidaan muuttaa erikor-
kuisten äänten keskinäisiä voimakkuussuhteita äänentoistojärjestelmässä" (SuomiSanakir-
ja.fi). Esimerkiksi kotistereissa taajuuskorjaimet voivat rajoittua vain basson ja diskantin sää-
töihin, mutta graafisissa studioekvalisaattoreissa voi olla jopa 31 kanavakohtaista, säädettä-
vää parametria.

Kun basson lähtösoundi oli valmis, ryhdyin mikittämään vahvistinta. Tuottajat ja äänittäjät nykyään yleensä joko mikittävät vahvistimen, ottavat pelkästään *DI-signaalin* (kts. luku 3) talteen tai käyttävät molempia tekniikoita yhdistäen ne halutun soundin aikaansaamiseksi. Itse päätin sekä mikittää että ottaa DI-signaalin talteen yhtä aikaa erillisille radoille (Liite 2. Kuvat 5 ja 6). Molemmissa tekniikoissa on omat hyvät ja huonot puolensa, joten pyrin siihen, että saisin molemmista tekniikoista irti niiden vahvuudet. Esimerkiksi Sir Paul McCartneyn tiedetään suosivan bassovahvistimen mikittämistä pelkän DI-signaalin sijasta, koska soundi on lähtökohtaisesti erilainen ja saattaa joissain tapauksissa sopia miksaukseen paremmin. Bassovahvistin ja kaiutin muokkaavat aina bassosta lähtevää soundia muun muassa siten, että ääni hieman *kompressoituu*⁷ ja ylätaajuudet vaimenevat. DI-signaalin taajuuskaista on tasainen, jolloin soundiin tulee helposti mukaan ei-toivottuja ylätaajuuksia. DI-signaali ei myöskään kompressoitu, joten dynamiikan ollessa laaja, sointi on epätasainen ja vaarana on, että signaali säröytyy. Tämän ehkäisemiseksi DI-signaali voidaan kompressoida tai limitoida jo äänitysvaiheessa tai olla tarkkana etuasteiden tasojen kanssa. Itse käytin jälkimmäistä, eli pyrin säätämään etuasteiden vahvistustasot (engl. gain level) niin, että signaali on jatkuvana riittävän voimakas, muttei kuitenkaan pääse säröytymään. DI-signaalin etuina mainittakoon muun muassa, että se helpottaa editointia, ja sen pohjalta pystytään nykyään jälkikäteen luomaan hyvin monenlaisia soundeja tietokonepohjaisissa sekvenssereissä käyttäen esimerkiksi vahvistimia mallintavia *liitännäisiä*⁸ (White, 2001).

Pieni vastoinkäyminen yllätti ennen viimeisen kappaleen basson äänitystä. Soundia etsiessämme äänitystilassa ollut bassovahvistinnuppi putosi bassokaapin päältä lattialle ja sen sisääntuloliitin vioittui niin, ettei sitä voinut enää

⁷ Hiljaiset äänet korostuvat ja kovimmat äänet vaimenevat tai pysyvät ennallaan, eli toisin sanoen äänen dynamiikka pienenee.

⁸ Liitännäinen, ”plugari” (engl. plug-in) ”on laajennus tietokoneohjelmaan, jonka avulla alkupe-
räisen ohjelman toiminnallisuus paranee/laajenee” (Afterdawn, 2012). Tietokonepohjaisissa
sekvenssereissä liitännäiset voivat olla esimerkiksi taajuuskorjaimia tai kompressoreja.

käyttää näissä äänityksissä. Bassokaapin tärinä oli pikkuhiljaa liikuttanut muoviseen räkkikoteloon asennettua vahvistinta niin, että se lopulta pääsi puotamaan alas. Vahvistin olisi kannattanut kiinnittää kaappiin esimerkiksi liinalla, teipillä tai tarralla. Vaikka bassovahvistin oli nyt pois pelistä, homma ei kaatunut siihen. Vaihdoin tilalle 100-wattisen, kitaralle suunnitellun putkivahvistimen, josta sain varsin hyvän soundin ulos, kun jonkun aikaa olin sitä säätänyt. Viimeinen basson perussoundilla äänitettävä kappale saatiin pian äänitettyä ja seuraavaksi oli aika siirtyä muihin bassoraitoihin (Hokkanen, 2011).

Seuraavaksi oli vuorossa säröbassojen äänittäminen. Melkein jokainen kappale äänitettiin vielä kerran soundilla, jota särötettiin MXR:n bassosäröpedaalilla. Tavoitteena oli ottaa talteen erilaisia soundeja, joista voitaisiin valikoida eri kappaleisiin parhaiten sopivimmat soundit editointi- ja miksausvaiheessa. Säröbasson funktio oli tässä tapauksessa tukea särökitaroiden soundia ja lisätä basson erottuvuutta. Lisäksi äänitin moneen kappaleeseen *fuzz*⁹-säröbassoja, joissa käytin välillä melko äärimmäisiäkin ratkaisuja. Tavoitteena oli saada aikaan erilaisia, efektinomaisia äänimaailmoja eikä niinkään perinteisiä bassosoundeja. Parhaaksi työkaluksi tähän osoittautui ZVex Fuzz Factory -säröpedaali. Vaikka osan näistä raidoista äänitin vain ikään kuin ”varastoon”, suurin osa niistä päättyi lopulliseen miksausukseen.

4.2.3 Kitarat

Kitaroiden äänityksiin aikaa käytettiin enemmän kuin mihinkään muuhun soitimeen tai soitinryhmään. Syy on siinä, että musiikki on erittäin kitaravetoista, ja taustojen lisäksi myös suurin osa melodioista soitettiin kitaroilla nauhalle. Tämä asetti monenlaisia tuotannollisia haasteita, sillä pyrin viimeiseen asti välttämään sitä, että levystä tulisi soundillisesti tasapaksu. Mielestäni monet nykypäivän rock-levyt kärsivät siitä, että ne kuulostavat varman päälle äänite-tyiltä. Syynä tähän voi olla, että tällaiset levyt äänitetään kerrostaen sellaisella

⁹ Fuzz -särö on särötyyppi, jota esimerkiksi Jimi Hendrix suosi paljon. Poiketen muista särötyypeistä, fuzz -pedaalien tuottamat soundit ovat yleensä tarkoituksella raa’an, räikeän ja jopa epäluonnollisen kuuloisia (Lavalley, 2007).

periaatteella, että taustat äänitetään samalla tai melkein samalla soundilla jokaiseen kappaleeseen, ja joitain muutoksia kappaleiden kesken ilmenee soundillisesti vain solistisissa osuuksissa. Etuna voi olla, että levy kuulostaa yhtenäiseltä kokonaisuudelta, vaikka kappaleet olisivat muuten kovin erilaisia-kin. Haittana taas voi olla, että kokonaisuudesta tulee puuduttava, etenkin jos kappalemateriaali on sävellyksellisesti ja sovituksellisesti liian samankaltaista. Oma ratkaisuni pyrkiä loihtimaan jokaiseen kappaleeseen omanlaisensa soundi oli tietoinen riski, mutta olin alusta asti varma, että niin haluan homman toteuttaa.

Aloitimme kitaraäänitykset sijoittamalla äänitystilaan kolme eri kaiutinkaappia ja neljä suuritehoista vahvistinta merkeiltään Crate, Blackheart, Laney ja Peavey. Kitaraäänitysten lähtökohtana oli se, että jokaiseen kappaleeseen piti saada soitettua komppikitarat stereokuvan molemmille laidoille. Komppikitaroiden soundi haettiin kokeilemalla erilaisia vahvistin- ja kaappiyhdistelmiä ja valitsemalla niistä ne, mitkä kuulostivat korvaan hyvältä itse äänitystilassa.

Ennen kuin edes suunnittelee mikittämistä ja äänittämistä, kitaran ja vahvistimen ulosanti täytyy saada kuulostamaan parhaalta mahdolliselta kaiutinkaappia kuuntelemalla ja tarvittavia säätöjä tekemällä. Soundiin vaikuttavat kuitenkin kitaran ja vahvistimen lisäksi myös kaiutinkaapin sijoitus äänitystilassa sekä itse äänitystila. Tyypillinen virhe on luottaa siihen, että tietynlaisella mikityksellä ja viime kädessä miksauksella saadaan pelastettua soundi, joka ei ole lähtökohtaisesti ollut täysin tyydyttävä (Senior, 2007).

Kun ensimmäinen lähtösoundi oli löytynyt, ryhdyin mikittämään valittua kaiutinkaappia. Mikrofonit valitsin siten, että käytössä olisi kolme mahdollisimman erilaista, mutta laadukasta mikrofonia. Sijoitin kaksi erilaista *dynaamista mikrofonia* (Shure SM57 ja Sennheiser E606) (kts. luku 3) melko lähelle samaa elementtiä ja yhden *kondensaattorimikrofonin* (Røde K2) (kts. luku 3) noin kahden metrin päähän tallentamaan enemmänkin tilan sointia. Pieniä muutoksia mikrofonien sijaintiin piti alussa tehdä. Esimerkiksi soundin ollessa liian tumma, siirsin lähimikrofoneja lähemmäksi elementin keskustaa soundin kirkastamiseksi. Lopuksi tarkastin vielä mikrofonien vaiheet, mutta en tehnyt vie-

lä tässä vaiheessa millintarkkaa työtä, koska editoinnissa vaiheet voidaan säätää kohdilleen erittäin tarkasti tietokoneen sekvensseriohjelmassa.

Säröisten komppikitaroiden lisäksi kappaleisiin äänitettiin myös puhtaita kitaroita, säröisiä melodia- ja soolokitaroita, sekä akustisia kitaroita. Puhtaat kitarat äänitettiin käyttämällä hieman erilaisia mikrofoneja ja mikitystekniikoita. Käytössä oli muun muassa yksi perinteinen Fender -vahvistin ja t.Bone -nauhamikrofoneja (Liite 2. Kuva 7).

Nauhamikrofoni poikkeaa dynaamisesta ja kondensaattorimikrofonista siten, että sen toiminta perustuu kalvon sijasta voimakkaaseen magneettikenttään ripustettuun ohueen nauhaan mikrofoniin sisällä, joka värähtelee äänenpainesta. Soundi poikkeaa yleensä esimerkiksi dynaamisesta mikrofonista siten, että sen tuottama soundi on avoimempi ja ilmavampi. (Helsingin yliopisto, 2006; Sipilä, 2010.)

Melodia- ja soolokitaroissa käytin samoja vahvistimia ja kaiutinkaappeja kuin komppikitaroissa, mutta käytössä olivat myös nauhamikrofonit ja monenlaisia efektejä esimerkiksi valmistajilta Proco, Mi Audio, MXR, Boss ja HBE. Poiketen komppikitaroista tällä kertaa signaali reititettiin siten, että yhdestä vahvistin-kaappiyhdistelmästä tuli ulos ”kuiva”, muokkaamaton soundi ja yhdestä tai kahdesta muusta kaiku tai delay- eli viivesignaali. Kaiutinkaapit eristettiin toisistaan sermeillä (Liite 2. Kuva 9). Näin pystyin toteuttamaan jo äänitysvaiheessa esimerkiksi halutut stereo chorus- ja viive-efektit. Usein tämän tyyppiset efektoinnit tehdään nykyään vasta miksausvaiheessa, mutta olin päättänyt jo alussa, että pyrkisin tekemään mahdollisimman suuren osan efektoinnista ”kotikotoisesti”. Tavoitteena oli saada aikaan mahdollisimman luonnollisia ja omaperäisiä soundeja, ja siihen ei välttämättä pystytäkään nykyään käyttämällä pelkkiä standardisoituneita ohjelmistoliitännäisiä.

Akustisten kitaroiden äänityksiä varten kasasin toimistosermestä ja vanhoista patjoista tällä kertaa tarkkaamoon kopin, jossa kitarat äänitettiin (Liite 2. Kuva 10). Valitsin tarkkaamotilan, koska se on äänitystilaa pienempi ja vähemmän kaikuisa ja koska akustisia kitaroita äänitettäessä käytin herkkää kondensaattorimikrofonin.

torimikrofonia, ehkäisin näin ikäviä pintaheijasteita. Akustisten kitaroiden äänittäminen toi uusia haasteita, sillä kaikki pienikin ylimääräinen kopina, rahina tai tuhina tallentuisi helposti nauhalle herkkiä mikrofoneja käytettäessä. Ja koska olimme äänitettävän kanssa samassa tilassa, piti minun itsenikin olla hiirenhiljaa jokaisen nauhoituskerran eli oton aikana (Hokkanen, 2011).

4.2.4 Laulut

Laulun äänitykset alkoivat sillä, että rakensin laulukopin äänitystilaan. Laulukopin tarkoitus oli tässäkin tapauksessa ehkäistä haitallisia äänen heijastumisia ympärillä olevista kovista pinnoista, esimerkiksi seinistä. Tähän käytin vanhoja patjan palasia, jotka kiinnitin kahteen mikrofonitelineeseen rautalangalla (Liite 2. Kuva 11). Seuraavaksi kokeilin kolmea erilaista kondensaattorimikrofonia, joista käytin parhaiten laulajan äänelle sopivaa.

Laulun äänittämiseen käytetään yleisimmin kondensaattorimikrofonia, koska se poimii ääntä dynaamisista mikrofonia herkemmin, ja sen taajuuskaista on tasaisempi. Toisin sanoen kondensaattorimikrofoni ei korosta tiettyjä taajuusalueita yhtä paljon kuin monet dynaamiset mikrofonit. Lisäksi kondensaattorimikrofonit ovat erottelevampia ja ylätaajuuksien osalta luonnollisemman ja ”raikkaamman” kuuloisia. Kaikesta huolimatta myös kondensaattorimikrofoneissa on soundillisia eroja, joten ennen kuin laulua alkaa äänittämään, on syytä kokeilla useata erilaista, mikäli mahdollista (White & Senior, 2001). Dynaamisia mikrofoneja on myös käytetty ja käytetään edelleen studioissa laulun äänittämiseen. Esimerkiksi Michael Jacksonin huippumenestyneen Thriller-albumin päälaulut äänitettiin aikanaan käyttäen suurimmaksi osaksi dynaamista Shure SM7 -mikrofonia (Shure Incorporated, 2009).

Oman mikrofonivertailumme voitti Røde NT-1, joka kuulosti vertailussa tasapainoisimmalta. Kondensaattorimikrofonin lisäksi laitoin Suurosen kehotuksesta ylimääräisen, Sennheiserin dynaamisen E606 -instrumenttimikrofonin NT-1:n yläpuolelle pieneen kulmaan (Liite 2. Kuva 12). Dynaamisen mikrofonin oli tarkoitus antaa tukea kondensaattorimikrofonin soundiin. Tämä tekniikka oli

täysin kokeellinen, mutta myöhemmin kuitenkin se osoittautui hyväksi ratkaisuksi (Hokkanen, 2011).

Laulun äänittäminen on sikäli haasteellista, että laulajan ulosantiin vaikuttaa moni asia, jota ei helposti ehkä tule miettineeksi. Tällaisia voivat olla esimerkiksi laulajan henkinen ja fyysinen vireystaso, mieliala ja jännitys. Jo ennen äänitystä tuottaja voi vaikuttaa näihin asioihin valitsemalla laulajalle hänelle parhaiten sopivan ajan päivästä, ja pyrkimällä tekemään äänitystilasta mahdollisimman miellyttävän laulajalle. Äänitystilan valmistelussa huomioon tulisi ottaa muun muassa huoneen lämpötila, valaistus ja yleinen viihtyisyys. Näiden lisäksi myös kuuntelun muokkaaminen laulajan kuulokkeisiin mahdollisimman hyväksi on erittäin tärkeää. Jos laulaja ei kuule kunnolla mitä laulaa tai minkä päälle laulaa, ei suorituskaan todennäköisesti ole kummoinen. Kuulemista voi auttaa tasojen säätämisen lisäksi pienen, tilapäisen kaiun lisääminen lauluun (White & Senior, 2001).

Itse äänitysvaiheessa kaikenlainen laulajan rohkaisu ja kannustaminen ottojen välissä on tärkeää. Mielialalla ja itseluottamuksella on suuri vaikutus suoritukseen (White & Senior, 2001). Tämä pätee tietysti myös soittimiin. Sen sijaan, että kertoisi edellisen otton olleen heikko, tulisi tuottajan ensin pohtia, miksi se oli heikko, ja pyrkiä sitä kautta parantamaan seuraavaa ottoa antamalla ohjeita. Ongelmakohtat ovat helpommin muokattavissa esimerkiksi laulajan äänen ja äänenkäytön mukaisiksi kuin laulajan ulosannin muokkaaminen ongelmakohtaan sopivaksi, kun ollaan jo studiossa

Päälaulujen äänittämiseen käytettiin aikaa noin kolme arkiviikkoa. Tämä voi vaikuttaa pitkältä ajalta, mutta totuus on se, että kunakin päivänä laulua äänitettiin keskimäärin kolme tuntia, maksimissaan viisi tuntia. Myös taukoja pidettiin usein. Yleensä pidimme 10–15 minuutin tauon joka toisen tai kolmannen otton välissä. Havaittiin, että parhaat otot syntyivät yleensä kahden ensimmäisen tunnin aikana ja suurin osa niistä olivat ihan ensimmäisiä ottoja. Ratkaisu äänittää pieniä määriä päivässä syntyi melko nopeasti ensimmäisten päivien aikana kun huomasin, kuinka nopeasti vähäinenkin väsymys alkoi vaikuttaa suoritukseen. Jossain vaiheessa hommaa vaikeutti myös laulajan sairastumi-

nen flunssaan, jolloin oli järkevintä pitää muutama päivä väliä päälaulujen äänityksistä ja käyttää tämä aika muiden instrumenttien ja taustalaulujen äänittämiseen.

Useaan kappaleeseen äänitin myös taustalauluja, jotka lauloi bändin basisti. Taustalauluihin käytin pelkästään Røde NT-1 -mikrofonia, enkä lainkaan dynaamista mikrofonia. Taustalaulupaikkoja olin suunnitellut etukäteen, mutta itse lauluharmoniaa ei oltu vielä suunniteltu, joten ne piti sovittaa äänitystilanteessa. Tämä tehtiin taustalaulajan kanssa sähköpianon äärellä kokeilemalla erilaisia stemmoja. Taustalaulujen pääasiallinen tarkoitus oli antaa rytmistä ja harmonista tukea ja massaa lähinnä kappaleiden kertosäkeille, mutta niitä käytettiin myös muissa osissa.

4.2.5 Muut soittimet

Muita äänitettyjä soittimia olivat lyömäsoittimet eli perkussiot (engl. percussion), kuten bongo-rummut, tamburiini ja rytmimuna sekä viulu ja urut. Muiden soittimien käytöstä olin saanut ideoita jo aiemmin äänitysten aikana, mutta lisää keksin myös niiden äänitysvaiheessa.

Perkussiosoittimia varten kasasin taas äänitystilaan kopin sermeistä ja patjoista (Liite 2. Kuva 13). Bongo-rummut äänitin Fostex MC10ST - kondensaattorimikrofoniparilla, koska halusin niihin stereovaikutelmaa. Tamburiinin ja rytmimunan äänitin yhdellä SE Electronics 2200 - kondensaattorimikrofonilla. Oli luontevaa, että yhtyeen rumpali soitti myös kaikki perkussiosoittimet levyille, koska häneltä se parhaiten luonnistui ja hän myös tunsu biisimateriaalin hyvin. Minun tarvitsi vain kertoa mihin kohtaan ja millä tyylillä soitetaan. Hyviä ideoita tuli myös rumputaiteilijalta itseltään. Perkussioden tarkoituksena oli antaa rytmistä tukea kappaleisiin. Jotkin näistä soittimista soivat läpi kappaleiden, jotkin vain hetken aikaa tai tietyissä kohdissa. *1 000 000 Ways* -kappaleeseen äänitin vielä eräänlaisia efektejä symbaaleilla. Kasasin yhteen telineeseen päällekkäin vanhoja, rikkinäisiä ja huonon kuuloisia symbaaleja, joita rumpali soitti sekä kapuloilla että malleteilla eli ka-

puloilla, joiden päissä on huopapallot. Soundin ei pitänytkään olla kaunis ja musikaalinen, vaan tarkoituksella rujo ja kolkko.

Äänityksien alkuvaiheessa minulle tuli mieleen, että levyn loppuun sijoitettavaan *Carnation* -kappaleen akustiseen versioon sopisi kitaran sijasta viulu. Otin yhteyttä Mikkelin kaupunginorkesterissa työskentelevään Tuukka Lehtoseen, ja hän lupasi tulla soittamaan viulua levyille. Alunperin olin ajatellut antaa Lehtoselle vapaat kädet soittaa kappaleeseen vapaasti improvisoiden. Päädyn kuitenkin tekemään sovituksen kahdelle viululle Harri Nykäsen alkupe räisten kitaramelodioiden pohjalta.

Viulun äänitystä varten kasasin taas äänitystilaan sermeistä ja patjoista kopin. Minulla ei ollut viulun äänittämisestä aiempaa kokemusta lainkaan, joten kysyin Mikko Suuroselta neuvoja viulun mikittämiseen. Mikrofoneina käytin viululle tarkoitettua DPA 4099 -kondensaattorimikrofonia ja SE Electronics 2200 -kondensaattorimikrofonia. Lehtonen oli ehtinyt tutustua sovitukseen jo etukäteen, ja hänellä oli myös hyviä ideoita siitä, kuinka eri osia voisi fraseerata. Kerroin hänelle, että kappaleen kokonaisuuden tavoitteena on kansanmusiikinomainen soundi, eikä fraseerauksen pidä olla nuottikuvan mukainen eikä vireen liian tarkka. Pääasia, että kappaleesta välittyy tarkoituksenmukainen tunnelma. Lehtonen ymmärsi nopeasti, mitä ajoin takaa, ja pian viulu olikin äänitetty ilman suurempia ongelmia. Ainut ongelma, jota piti selvittää oli viulun A-äänien liika korostuminen. Ongelman korjaamiseen ei vaadittu taajuuskorjainta tai uutta mikrofonisijoittelua. Sen sijaan mainitsin asiasta Lehtoselle, ja ongelma korjaantui sillä, että hän soitti äänen jatkossa muita ääniä hiljempaa. (Hokkanen, 2011).

Miksausvaiheessa soitin itse vielä *Lost Again* -kappaleeseen hieman urkua. Ideana oli, että uruilla saataisiin kappaletta kasvamaan vielä enemmän loppua kohti, ja kappaleen taustan harmonia tulisi entistä paremmin esille. Oikeita urkuja ei tietenkään ollut käytettävissä, joten soundi otettiin Hammond B3-sähköurkuja mallintavasta *Native Instruments*in sekvensseriohjelman liitännäisestä nimeltään B4 II.

4.3 Jälkituotanto

4.3.1 Editointi

Musiikissa editoinnilla tarkoitetaan äänitetyn musiikkimateriaalin leikkaamista, siistimistä ja korjaamista. Tämä voi tarkoittaa käytännössä esimerkiksi sitä, että ennen miksausta äänitetyistä raidoista poistetaan turhat kohdat, joissa ei ole mitään hyödyllistä audioinformaatiota. Nykyään, kun käytössä ovat digitaaliset tallentimet ja tietokoneet editoimalla voidaan jopa korjata musiikkia erittäin tarkasti. Esimerkiksi rumpujen iskuja tai kitaran sointuja voidaan jälkikäteen siirrellä eri kohtiin, jolloin soitosta saadaan tarkemman kuuloista. Analogisten ääninauhojen aikana tämän tyyppinen editointi oli hyvin työlästä ja vaikeaa, ja siksi pyrittiinkin jo itse suoritukset äänittämään mahdollisimman hyvin. Digitaalisessa editoinnissa kokonaisuudesta voidaan tarvittaessa tehdä jälkikäteen hyvinkin kliininen, ja tässä piileekin se vaara, että lopputulos ei enää kuulosta inhimilliseltä. Monesta nykypäivän pop-levystä on tehty tarkoituksella tällainen, ja tietynlaisesta editoinnista onkin muodostunut osa monen artistin ominaissoundia (Aho, 2008).

Sen lisäksi, että tuotin ja äänitin levyn, tein myös valtaosan editoinnista. Lähtökohtani oli, että en aio alkaa esimerkiksi siirtelemään rumpujen iskuja, vaan ennemmin soitetaan useampi otto, joista valitaan parhaat. Tällä varmistin, että musiikista tulisi mahdollisimman inhimillisen kuuloista. Tein tämän bändille tiettäväksi jo ennen äänitysten aloitusta osaltaan siksi, että se saattaisi äänitysvaiheessa alitajunnallisesti auttaa jäseniä keskittymään paremmin ja parantamaan heidän suorituksiaan.

Aloitin editoinnin jo hyvin varhaisessa vaiheessa, eli heti rumpujen äänitysten jälkeen ja jatkoin sen tekemistä äänitysten lomassa. Editointiohjelmana minulla oli käytössä Logic Pro, eli sama ohjelma, jota käytin äänityksessä. Olen kuullut sanottavan, että Digidesign Pro Tools on ominaisuuksiltaan parempi ohjelma editointiin, mutta pitäydyin Logic Prossa, koska sen käyttöliittymä on tullut minulle ajan saatossa tutummaksi. Suurin osa editoinnista oli parhaiden

ottojen tai niiden osien valikoimista. Toiseksi suurin osa oli tyhjien kohtien siivoaminen, eli esimerkiksi kappaleiden alkuihin ja loppuihin jääneiden turhien hurinoiden ja muiden ylimääräisten äänten poistaminen.

Rumpuja tarvitsi editoida vain hyvin vähän. Muutamassa kappaleessa saatoin korvata esimerkiksi yksittäisen rumpufillin ottamalla vastaavan toisesta otosta. Yleisin syy tähän oli se, että muuten loistavassa otossa oli saattanut rumpukapula osua suoraan mikrofoniin tai esimerkiksi tom-tomin reunaan. Tuloksena raidalle saattoi tallentua kova poksahdus tai tarpeeton naksahdus. Tom-tom -raitojen siivoamisen, eli esimerkiksi fillien välisen ”tyhjän” tilan leikkaamisen päätin jättää miksausvaiheeseen, koska tässä vaiheessa en ollut aivan varma, kuinka se kannattaa tehdä. Äänittämiäni näytteitä ei tarvinnut käyttää rumpuja editoidessa.

Basson editointi oli pääosin alkujen ja loppujen tarpeettomien häiriöiden poistamista. Kappaleista, joissa bassossa oli paljon taukoja, piti poistella joitain häiriöääniä. Eniten editoitavia soittimia olivat särökitarat, koska erityisesti tauoissa kaikenlaiset häiriöäännet korostuivat helposti soundin luonteen vuoksi. Mitä enemmän kitaroihin lisätään säröä, sitä enemmän ääni kompressoituu, jolloin pelkkä kielten hipaisu kädellä väärässä paikassa tuottaa suhteellisen kovan ja tarpeettoman häiriöäänien.

Laulun editointi oli valtaosin ottojen valikoimista ja lopullisen raidan koostamisesta parhaista osista ottoja. Joissakin kappaleissa ei editointia juurikaan tarvittu, vaan pääosin koko ajan oli käytössä sama otto. Joissakin taas tarvitsi ottaa useista ostoista esimerkiksi parhaita säkeistöjä ja kertosäkeitä ja koostaa lopullinen raita niistä. Tässä vaiheessa editointia täytyi olla todella varovainen, ettei sekoita liian eri kuuloisia laulun osia keskenään. Lauluäänien sävyt kuitenkin muuttuvat yllättävän paljon pelkästään yhden äänityspäivän aikana. Ensimmäisten ottojen aikana ääni saattaa olla vielä hieman tukossa, kun taas viimeisten ottojen kohdalla ääni voi olla jo todella väsynyt. Sama pätee, jos äänittää erillisinä ja erilaisina päivinä. Hieman flunssaisen äänen erottaa terveestä helposti, kun ottoja vertaa myöhemmin keskenään.

Kaikkien muiden äänitettyjen soittimien kohdalla editointi noudatti hyvin pitkälti aiemmin mainittua kaavaa. Tosin rytmisoittimista, kuten rytmimunasta ja tamburiinista päätin tehdä useassa kappaleessa *looppeja* (engl. loop), eli lyhyitä pätkiä, joita voidaan sekvensserissä kopioida peräkkäin tarpeellinen määrä. Näin saadaan lopputuloksesta tasaisempi, koska usein esimerkiksi rytmimunaraidoissa alun ja lopun pari tahtia olivat dynamiikaltaan epätasaisempia ja erityisesti aluissa oikean sykkeen hakeminen kuului raidoilla selvästi.

Editoinnilla voidaan helpottaa miksaajan tehtävää tekemällä miksauskeen menevästä materiaalista mahdollisimman selkeää sekä äänellisesti että visuaalisesti. Kun miksaaja alkaa työstämään äänitettyä materiaalia, on hyvä jos kaikki raidat sekvensseriohjelmassa on nimetty, järjestetty loogiseen järjestykseen ja leikkaukset viimeistely siten, ettei lopputulos näytä sotkuiselta ohjelmassa. Esimerkiksi Logic Pro:ssa soitinryhmien raidoille voidaan myös määrittää omat värinsä, joka lisää selkeyttä.

4.3.2 Miksaus

Teknisestä näkökulmasta äänen miksaaminen on äänitettyjen raitojen äänenvoimakkuuksien säätelystä haluttuun tasoon, yksittäisten instrumenttien taajuuksien leikkaamista tai korostamista, sekä tilavaikutelman rakentamista stereokuvaan (Tuhkala, 2010). Äänenvoimakkuudet pyritään säätämään siten, että äänikuva on tasapainoinen ja jokainen soitin kuuluu. Soittimien taajuuksien korjaamisella tavoitellaan selkeyttä. Usein esimerkiksi yhtä aikaa soivat basso ja kitara saattavat sotkeutua keskenään mikäli bassossa on liikaa ylätaajuuksia ja kitarassa liikaa alataajuuksia. Tällöin ei ensisijaisesti korosteta, vaan leikataan, eli vähennetään bassosta ylätaajuuksia ja kitarasta alataajuuksia. Tilavaikutelma rakennetaan sijoittamalla soittimia eri puolille stereokuvaa ja käyttämällä kaijuja tai tilaa mallintavia liitännäisiä (Kokko 2011, 32). Yleensä stereokuvan keskelle sijoitetaan esimerkiksi laulu ja basso, reunoille esimerkiksi kitarat ja rummut levitetään tasaisesti koko stereokuvaan. Sitä kuinka syvällä mikäkin instrumentti stereokuvassa on, voidaan säädellä kaiuil-

la ja viiveillä. Miksaajan näkökulmasta äänimaiseman voisi mainittujen seikkojen lisäksi ajatella vielä kammioiltoiltaan.

Taiteellisesta näkökulmasta miksausta voidaan ajatella myös musiikin tekemisenä. Miksaus ei ole pelkkää teknistä suorittamista, vaan sen tarkoitus on myös parantaa tunteen välittymistä äänimaailmasta ja tuoda musiikista esiin sen keskeisimmät seikat (Jaakonaho, 2011). Sekä teknisessä että taiteellisessa mielessä huono miksaus voi helposti pilata hyvän ja lupaavan äänitteen.

Levyn miksaus tapahtui Jyväskylässä, Mikko Suurosen (Zetaworks) tarkkaamossa. Annoin Suuroselle varsin vapaat kädet tehdä miksausksen oman näkemyksensä pohjalta, mutta olin miksausksessa jatkuvasti mukana esittämässä toiveita miksauskseseen ja ohjaamassa kokonaisuutta haluamaani suuntaan. Kaikkiin soittimiin tehtiin tarvittavat taajuuskorjaukset, *kompresoinnit*¹⁰ ja kaiutukset, mutta monet ratkaisut syntyivät myös kokeilujen ja kuuntelemisen kautta.

Kappaleiden soittimet miksattiin suurelta osin samassa järjestyksessä, missä ne oli äänitettykin. Ensimmäisenä käytiin rumpujen kimppuun. Rumpusoundista halusin mahdollisimman luonnollisen, joten pelkkien näytteiden käyttäminen esimerkiksi, bassorummussa, virvelissä ja tom-tomeissa ei tullut kuuloonkaan. Loppuen lopuksi näytteitä päädyttiin käyttämään bassorummussa ja virvelissä, mutta vain tarkoituksena tukea alkuperäisiä, äänitettyjä soundeja. Näytteiden avulla bassorumpuun saatiin lisää tanakkuutta ja virveliin napakkuutta. Äänityksissä kauemmas rummuista sijoitetut ”kahdeksikko”-suuntakuvioiset tilamikrofonit olivat tallentaneet käytettyä tilaa hyvin, mutta miksausksissa tätä tilaa ”jatkettiin” vielä keinotekoisesti kaikuliitännäisillä. Syynä oli se, että rummuista piti saada sen kuuloiset, että ne olisi oikeasti soitettu isossa tilassa.

¹⁰ Kompresointi (engl. compression) on toimenpide, joka tehdään käyttämällä kompressorია. Kompresointi tarkoittaa äänen dynamiikan rajoittamista ja sillä voidaan esimerkiksi miksausksessa tasoittaa instrumentin äänenvoimakkuuden tai taajuusalueiden epätasaisuuksia (Helsingin yliopisto, 2006).

Äänitystila oli pitkä, mutta matala ja kapea, joten siinä ei pystynyt luonnollisilla konsteilla tuottamaan avaraa tilavaikutelmaa (Hokkanen, 2011).

Lopullinen bassosoundi miksattiin käyttämällä pelkästään äänitettyä DI-signaalia. Vaikka äänitin bassokaapin ulosantia myös käyttäen kahta eri mikrofonia, nämä raidat jätettiin käyttämättä, koska kokeilut ja kuuntelu miksauksessa osoitti, että DI-signaalista saadaan muun muassa kompressoinnin, taajuuskorjauksen ja bassovahvistimia mallintavien liitännäisten avulla aikaan kokonaisuuteen sopivampi bassosoundi. Ennen kuin bassoa alettiin miksaamaan, kaikki raidat kompressoitiin käyttämällä TL Audio 2FAT -putkikompressoria, jotta soundiin saatiin lisää lämpöä ja DI-signaalia tasaisemmaksi.

Vaikka varsinaiseen bassosoundiin ei käytetty mikrofonia lainkaan, niitä käytettiin kuitenkin kohdissa, joissa oli käytetty fuzzia. Oli siis hyvä, että äänitysvaiheessa kaikki otettiin varmuuden vuoksi talteen. Monet fuzz -riffit ja efektit löysivät hyvin paikkansa lopullisessa miksauksessa, vaikka osa niistä joututtiinkin karsimaan pois. Karsiminen johtui siitä, että monessa kohtaa fuzz ei olisi enää tuonut miksaukseen mitään lisää, vaan olisi vain turhaan tukkinut stereokuva.

Sähkökitaroiden miksauksessa käytettiin kaikkia mikrofoneilla äänitettyjä raitoja, ja kappalekohtaiset soundisävyt haettiin muun muassa säätämällä raitojen keskinäisiä balansseja. Tilamikrofoniaa käytettiin lopulta, vaikka miksauksen alkuvaiheessa Suuronen epäili sen tarpeellisuutta. Kyseinen raita jätettiin kuitenkin huomattavasti pienemmälle kuin lähimikrofonien raidat. Melodia- ja soolokitareiden stereomikityksestä oli myös hyötyä, koska esimerkiksi sillä toteutettuja viive-efektejä käytettiin lopullisessa miksauksessa pääasiallisina kaikuefekteinä. Joissain kappaleissa käytettiin näiden lisäksi myös kaikuja ja viiveitä mallintavia liitännäisiä pehmentämään soundia ja levittämään sitä laajemmalle stereokuvaan. Akustiset kitarat miksattiin pääasiassa stereokuvan laidolle ja melko ohuiksi ja kirkkaiksi, koska niiden rooli oli rytmisoittimen omainen, jolloin kielten helinän ja iskujen kuuluminen oli tärkeämpää kuin sointujen tai sävelten erottuminen. Poikkeuksina tähän olivat kappaleet Lost

Again, Carnation ja Carnation (Acoustic), joissa akustiset kitarat olivat suuremmissa rooleissa. Mainituissa kappaleissa akustisiin kitaroihin jätettiin enemmän alataajuuksia, jotta sointuihin saatiin erottuvuutta ja soundiin hieman enemmän ryhtiä. Kaikkia kitaroita luonnollisesti myös käsiteltiin taajuuskorjaimilla ja kompressoreilla. Yleinen piirre kaikkien kitararaitojen kohdalla oli se, että niistä piti vähentää ja leikata alataajuuksia, jotta pahoja päällekkäisyyksiä basson kanssa ei pääsisi syntymään.

Laulua miksattiin ajallisesti eniten, koska ensinnäkin ratkaisuja tuottaa laulusoundia oli useita ja toisaalta laulu on myös mielestäni tärkein elementti tämän tyyppisessä musiikissa. Soundi täytyi tässä tapauksessa saada sellaiseksi, että se on prosessoimattoman ja luonnollisen kuuloinen ja sulautuu sopivasti yhteen taustan kanssa, vaikka soikin päällimmäisenä. Ellei tätä ota huomioon, yksin laulusoundista voi tulla hyvä, mutta vaarana on, että se kuulostaa liikaa päälle liimatulta. Laulua tietenkin prosessoitiin muun muassa taajuuskorjaimella ja kompressoreilla, ja kappaleesta riippuen siihen lisättiin tietty määrä kaikuja ja viiveitä. Kaikenlaisen prosessoinnin oli kuitenkin tarkoitus liimata laulu yhteen taustan kanssa ja selkeyttää sitä, mutta olla suhteellisen huomaamatonta, ellei sitten kyseessä ollut esimerkiksi tarkoituksen mukainen viive-efekti.

Laulun miksaustapa oli sellainen, että Suuronen etsi aluksi hyvän laulusoundin, jota käytettiin alustavasti kaikissa kappaleissa. Myöhemmin, kun levy alkoi kokonaisuutena hahmottua, laulusoundia muokattiin lisää kappalekohtaisesti. Välillä piti jopa palata aiempiin miksauksiin, koska joskus laulusoundi, joka kuulosti edellisenä iltana hyvältä, ei kuulostanut samalta enää seuraavana aamuna. Jatkuvassa keskittyneessä kuuntelussa korvat väsyvät nopeasti, joten taukoja on syytä pitää usein ja kuunnella miksauksia eri päivinä.

Lauluja miksatessamme törmäsimme myös vakavaan ongelmaan Dream is Over -kappaleen laulua miksatessa. Päälaulun soundi alkoi kuulostamaan kompressointia tehdessä vaihevirheiseltä. Ongelma ei johtunut kahden mikrofonin käytöstä, koska niiden vaiheet tarkastettiin ja huono soundi oli tallentunut pelkästään kondensaattorimikrofonin raidalle. Laulussa oli normaalia vähem-

män alataajuuksia ja s-kirjaimet sihahtelivat todella terävästi ja luonnotoman kuuloisesti. Tämä oli outoa, koska äänitysvaiheessa mikrofoniin asettamisen jälkeen niihin ei oltu juuri koskettu, ja tarkastin niiden asennot ennen jokaista äänityskertaa. Äänitysvaiheessa en itse huomannut ongelmaa, vaikka silloin sen on täytynyt tapahtua. Tulimme siihen tulokseen, että joku pintaheijaste oli aiheuttanut vaihevirheen kondensaattorimikrofoniin. Vaihevirheen aiheuttajaa emme osanneet kuin arvailla. Itse epäilin, että mahdollisesti laulaja oli laulanut tämän kappaleen hieman eri asennossa, eri etäisyydellä mikrofonista tai pää eri kulmassa kuin muissa kappaleissa. Sovimme, että teen uuden koosteen lauluotoista, jotka oli nauhoitettu eri päivänä. Mikäli ongelma ei korjaantuisi, yrittäisimme tehdä jo miksatuista raidoista jollain tapaa siedettävän kuuloiset. (Hokkanen, 2011).

Tein uuden laulukoosteen Dream is Over -kappaleeseen ja kun aloimme miksaamaan sitä, huomasimme, että siinä ei ollut enää häivähdystäkään aiemmasta ongelmasta. Tämä oli suuri helpotus, sillä pääsimme nyt työstämään laulua ilman, että tarvitsi ryhtyä miettimään kuinka häivyttää vaihevirhettä laulusoundista (Hokkanen, 2011).

Taustalaulut miksattiin pääosin taustalle tukemaan kappaleen harmoniaa, ja niitä levitettiin muun muassa kaiuilla leveälle stereokuvaan. Sellaisissa paikoissa, joissa taustalauluista halusin mahdollisimman soinnulliset ja tasaiset, niiden virettä ehostettiin Pitch Correction -ohjelmistoliitännäisillä. Miksausvaiheessa myös jätettiin paljon äänitettyjä taustalauluraitoja pois, koska monessa tapauksessa huomasin, että liiallisesta laulumassasta saattoi olla jopa haittaa. Esimerkkeinä mainittakoon, että joissain kappaleissa tietty taustalauluilla tehty kokonainen sointu ei enää kuulostanut miksauksessa paikkaan sopivalta ja joissain kappaleissa liian monta taustalauluraitaa päällekkäin alkoivat sekoittamaan kokonaisuutta. Ratkaisuja olivat vähentää taustalauluista yksittäisiä raitoja, miksata niitä pienemmälle tai poistaa kokonaan.

Rytmisoiittimia, kuten rytmimunaa, tamburiinia ja bongo-rumpuja, tarvitsi miksaata vain hyvin vähän. Rytmimunaa ja tamburiinia kompressoitiin myös ja soittimien ominaisen soinnin ollessa kirkas ja diskanttivoittoinen taajuuskorjaimel-

la leikattiin reilusti alataajuuksia pois. Lopuksi ne sijoitettiin panoroinnilla eri kohtiin stereokuvaa. Bongo-rumpuja kompressoitiin myös, mutta niihin jätettiin enemmän alataajuuksia, koska ne myös soivat luonnollisesti alemmaa. Vaikka bongo-rummut äänitettiin esimerkiksi Carnation (Acoustic) -kappaleeseen melko hallitsevaan osaan ja soimaan läpi kappaleen, miksauksessa nuo raidat päätettiin poistaa kokonaan. Syy oli se, että vertailukuuntelujen jälkeen bongo-rummut tekivät selvästi kappaleesta levottomamman kuuloksen, kun kappaleen oli tarkoitus olla rauhallinen lopetus levyille. Lopulta bongo-rummut päättyivät jäämään kuuluviin vain Wall of Time -kappaleen välikkeeseen.

Viulua miksatessa Suuronen huomasi, että äänitetyissä raidoissa oli hieman tilan sointia mukana, vaikka olin rakentanut viulunkin äänitystä varten äänitystilaan vaimennetun kopin. Tämä olisi pahimmillaan voinut aiheuttaa pahoja ongelmia viulua miksatessa. Mikko kertoi kuitenkin, että viulu on sellainen soitin, että monesti sen soinnin aiheuttamia pintaheijasteita huoneessa on melko vaikea ehkäistä kokonaan. Viulusoundissa oli siis mukana hieman pintaheijastetta, mutta ei niin paljon, että se olisi aiheuttanut miksauksessa ongelmia. Viulusoundi perustui pääasiassa SE Electronics 2200 -kondensaattorimikrofoniin. Lopullisessa miksauksessa DPA -viulumikrofonin soundi toimi kondensaattorimikrofonin soundin tukena.

Kun yksittäiset soittimet oli miksattu ja niiden väliset balanssit etsitty, oli vuorossa paljon kuuntelua. Miksattuja versioita lähetettiin yhtyeen jäsenille, ja pyydettiin jokaiselta mielipiteitä ja korjausehdotuksia. Materiaalia oli tarkoitus kuunnella monilla eri stereoilla ja äänentoistojärjestelmillä. Tätä tehtiin siksi, että jokaisessa eri äänentoistojärjestelmässä aina kotistereoista suuriin PA-laitteisiin on eroja. Eräänlaisena saavuttamattomana tavoitteena voisi ajatella olevan, että materiaali kuulostaisi jokaisessa järjestelmässä yhtä tasapainoiselta ja hyvältä. Tässä vaiheessa tuotantoa otin itse täysin avoimen linjan ja kuuntelin mielelläni muiden mielipiteitä korjattavista asioista miksauksessa. Olin ollut jokaisessa miksaussessiossa mukana, joten jonkinlaista korvien turtumista oli varmasti jo ehtinyt tapahtua. Joitain pieniä korjauksia tehtiin vielä ennen kuin levy lähetettiin masteroitavaksi.

4.3.3 Masterointi

Masterointi (engl. mastering) on jälkituotantoprosessin viimeinen vaihe, jossa äänite viimeistellään lopulliseen muotoonsa. Käytännössä masteroinnissa äänitteen kappaleiden alut ja loput siistitään, kappaleet laitetaan lopulliseen järjestykseensä ja luodaan lopullinen soundi äänitteelle. Soundin viimeistelyssä äänitettä ekvalisoidaan eli ”taajuuskorjataan”, kompressoidaan ja limitoidaan. (Turunen, 2011.)

Kahden edellä mainitun toimenpiteen avulla äänitteen äänenvoimakkuustaso nostetaan niin korkeaksi kuin mahdollista ilman, että ääni säröytyy. Myös stereokuvaa saatetaan vielä muokata esimerkiksi ”levittämällä” sitä, jolloin kokonaisuus saadaan kuulostamaan avarammalta ja erottelevammalta. Joskus masteroinnissa joudutaan myös korjaamaan miksauksessa materiaaliin jääneitä virheitä, kuten kohinaa tai napsahduksia. Miksaus on hyvä olla mahdollisimman virheetön, koska masteroinnissa virheiden korjaaminen on paljon vaikeampaa. Tämä johtuu siitä, että masterointi tehdään yleensä aina miksaajan kokoamista stereoraidoista, eli esimerkiksi yksittäisten raitojen välisiin balansseihin ja sisältöihin ei masteroinnissa pystytä enää vaikuttamaan (Turunen, 2011).

Vaikka äänitettä käsitellään samankaltaisilla menetelmillä kuin miksauksessa, masterointi ei kuitenkaan ole miksaamista. Masteroinnin tekee yleensä aina eri henkilö kuin miksaaja. Tähän on ainakin kaksi syytä. Ensinnäkin masteroinnissa käytettävät laitteet eroavat käyttötarkoituksensa vuoksi äänityksessä ja miksauksessa käytettävistä laitteista. Toiseksi masteroija kuuntelee äänitteen kokonaisuutta tuoreilla korvilla ja huippuunsa viritetyllä, mutta masteroijalle itselleen tutulla äänijärjestelmällä. Tällöin masteroijan on helpompi muokata äänitteestä sellainen, että se soi mahdollisimman tasapainoisesti soittimesta tai kuunteluympäristöstä riippumatta.

Ennen päätöstä masterointipaikasta tiedustelin hintoja studioilta Chartmakers, Virtalähde, Mojolab ja Finnvox. Samalla tiedustelin kaikista paikoista mahdollisuutta näytemasterin tekemiseen. Kolme viimeksi mainittua studiota suostui

tekemään ilmaisen näytteen Too Late -kappaleesta. Näytemastereiden, hinnan ja kommunikoinnin sujuvuuden perusteella levyn masteroijaksi valittiin Finnvoxin Minerva Pappi. Kenenkään meistä ei tarvinnut lähteä paikan päälle seuraamaan ja ohjeistamaan masterointia, vaan kommunikointi tapahtui sähköpostin välityksellä, ja kappaleiden lähetys ja vastaanotto Digidelivery-verkkopalvelinohjelman kautta. Lähetettyämme ensimmäiset miksatut versiot, Pappi kuunteli ne ja ehdotti vielä joitain korjauksia miksauskeeseen. Korjaukset koskivat lähinnä laulua. Esimerkiksi s-kirjaimien suhahduksia hieman vaimennettiin. Pappi perusteli tämän sillä, että yleensä aina masteroinnissa kokonaisuus kirkastuu, joten miksaus saa olla jopa hieman tumman kuuloinen kauttaaltaan. Suuronen teki korjaukset miksauskeeseen, ja uudet versiot lähetettiin. Tämän jälkeen Pappi teki masteroinnin ensiksi yhdelle raidalle, jota kuunteelimme ja mietimme, mitä korjauksia masterointiin tarvitsisi tehdä. Tässä vaiheessa olimme saaneet päätetyksi myös lopullisen kappalejärjestyksen.

Alkuperäiseen testimasteriin nähden halusimme soundista hieman paksumman ja viimeisen kappaleen desibelitasoa hieman pienemmäksi. Pappi teki nämä muutokset, jonka jälkeen piti vielä miettiä kappaleiden välit ja häivytykset sekä mahdolliset ristihäivytykset. Lähetin Papille ehdotukset Dream Is Overin ja Dead Or Nothing:in välisestä raidan vaihdoksesta, jossa kappaleiden välissä ei ole lainkaan hiljaisuutta. Sen lisäksi lähetin hänelle ohjeet häivytysten tekemiseen kappaleisiin Carnation ja Thank You. Pappi teki myös itse yhden ristihäivytyksen kappaleiden Dead Or Nothing ja Better Not väliin. Tätä emme alun perin pyytäneet, mutta idea oli hyvä, joten se jätettiin levyille. Lopulliset kappaleiden välit ja häivytykset tarkastimme Papin tekemästä potpurista, johon oli koottu vain kappaleiden alut, loput ja kappaleiden vaihdokset. Kun kaikki olivat kuunnelleet lopullisen masterin ja emmekä keksineet enää mitään muutettavaa, ilmoitin Papille, että masterin voi tehdä ja lähettää bändille.

5 LOPPUTULOS

Noin kahdeksan kuukautta kestäneen prosessin tuloksena valmistui Reamer-yhtyeen Strange Name On The Blade -nimeä kantava, ensimmäinen pitkäsoitto. Kappaleita levyille päätyi 10, ja sen kokonaiskestoksi tuli 37 minuuttia, 37 sekuntia. Raporttini tässä vaiheessa levyn kannet ja taitto ovat jo valmiit, mutta levyä ei ole vielä lähetetty painoon. Kansiin päätyneet valokuvat ottivat yhden päivän kestäneissä kuvaussessioissa Jukka Rastas ja Jan Virtanen. Kansitaiteesta ja ulkoasusta vastasi Kalle Pyyhtinen (Utudesign). Lopulliset kannet sisältävät kansilehtisen, takakannen sekä sisäkannen (levyn alla). Kansilehtiseen tulevat levyn kansikuvan lisäksi levyn tiedot ja kappaleiden sanoitukset. Takakanteen tulee lista kappaleista järjestysnumeroineen.

Poislukien painatuksen ja monistuksen, levy tuli maksamaan kokonaisuudessaan noin 1950 €. Kun tähän lisätään mainitut puuttuvat kulut, levyn kokonaiskustannukset jäävät suurella todennäköisyydellä alkuperäisen kustannusarvion mukaiseen (2300 – 2850 €) haarukkaan. Yhtyeen on määrä monistuttaa ja painattaa levyä ensin pieni erä, joka menee lähinnä promootiotarkoitukseen esimerkiksi levy-yhtiöille ja radioasemille. Riippuen muun muassa levy-yhtiöiden vastaanotosta bändi saattaa itse monistuttaa myöhemmin isomman erän levyjä julkiseen levitykseen.

6 PÄÄTÄNTÄ

Tuottajana toimiminen tällä omakustannelevyllä oli minulle ennen kaikkea arvokas oppimisprosessi. Pystyisin nyt helpommin arvioimaan, kuinka paljon uusi tuottamisprojekti vaatisi aikaa ja panostusta sekä itseltäni, että tuotettava yhtyeeltä tai artistilta. Toimiminen sekä pääasiallisena äänittäjänä, että tuottajana on erittäin sitova tehtävä, ja prosessin aikana työt joutuu haluamattaankin viemään kotiin. Vastuu ja henkilökohtaiset paineet ovat suuret, vaikei

niskaan hengitäkään monikansallinen levy-yhtiö. Tarkoituksena on kuitenkin pyrkiä niin hyvään musiikkitaiteelliseen lopputulokseen, kuin se puitteiden ja lähtökohtien sanelemana on mahdollista.

Tuottajana työskennellessä opin, että joskus tilanteen vaatiessa ohjat täytyy uskaltaa ottaa kokonaan omiin käsiin. Tiukan linjan pitäminen on perusteltua, mikäli musiikillinen lopputulos sitä edellyttää. Pitää kuitenkin muistaa, että muusikon motivaatiolla ja mielialalla on suuri vaikutus suoritukseen, ja siksi pelkällä patistamisella ei välttämättä saada parhaita mahdollisia tuloksia. Täytyy olla kannustava ja kykenevä lukemaan tilanteita ja ihmisiä. Tässä mielessä myös tuottajan pedagoginen osaaminen ja kokemus on erittäin merkittävää. Projektin aikana opin paljon lisää äänittämisestä, mutta myös esimerkiksi editoinnista, miksaamisesta ja masteroinnista. Vaikka en itse miksaanut levyä, olin kuitenkin mukana prosessissa ja kokeneen miksaajan työskentelyä seurattaessa opin siihen liittyviä asioita, joista minulle on taatusti hyötyä tulevaisuudessa.

Kuten monen muun vastaavanlaisen, pitkäkestoisen projektin kanssa, myös tämän levyn tuottamisen suhteen tekisin ehkä seuraavalla kerralla jotkin asiat toisin. Mikäli mahdollista, tekisin tai teetättäisin yhtyeellä vieläkin tarkemmat sovitukset kappaleista jo esituotantovaiheessa. Itse äänitystilanteessa soittajan on vaikea omaksua nopeasti uusia sovitusratkaisuja, jos vaikka tietty riffi on alun perin opeteltu soittamaan toisella tapaa. Vastuu harjoittelusta on yhtyeellä, mutta tuottajan täytyy kannustaa siihen voimakkaasti, koska sen merkitys äänitysten onnistumisen kannalta on suuri.

Äänitysaikataulun suunnittelisin tarkemmin ottaen huomioon äänitettävien osuuksien haastavuuden ja sen, kuinka paljon mikäkin instrumentti ja sen osuus vaatii itse äänityksen lisäksi suunnittelua ja soundien etsimistä. Vaikka teinkin alustavan aikataulun äänityksille, se ei pitänyt kovinkaan hyvin. Jatkossa aion olla tässä asiassa tiukempi ja päämäärätietoisempi. Aikataulun venymistä aiheutti myös tietyt äänitystekniset asiat, kuten esimerkiksi mikitysratkaisut, joista osa jäi häviävän pieneen rooliin lopullisessa miksausuksessa. Näistä kokeiluista oli kuitenkin hyötyä jatkoa ajatellen, koska nyt tiedän paremmin,

millaiset ratkaisut ovat riittävän merkittäviä, että niitä kannattaa ryhtyä toteuttamaan. Instrumenttien osalta tiedän nyt, että esimerkiksi huonoissa säädoissa olevaa tai muuten keskinkertaiselta kuulostavaa soitinta ei tulisi käyttää pelkästään sen vuoksi, että halutaan tallentaa erilaista soundia. Muun muassa soittimen vireestä tai ominaisoundista kumpuavat ongelmat löytää edestään viimeistään miksausvaiheessa, kun kokonainen äänikuva alkaa selkeytymään.

Opinnäytetyössäni onnistuin valottamaan omakustannelevyn tuotantoprosessia tuottajan näkökulmasta kattavasti. Työllä on ennen kaikkea suuri henkilökohtainen merkitys minulle jatkoa ajatellen, mutta siitä on varmasti apua myös muille, samankaltaisessa tilanteessa oleville musiikin harrastajille ja ammattilaisille. Työn käytännön osuudessa käytin ennalta oppimaani tietoutta musiikin tallentamisen teknisessä puolessa, ja sen aikana opin myös paljon uutta tutkimalla aiheeseen liittyvää lähdemateriaalia, jota käytin myös kirjallisessa osiossa. Tuottajan roolissa hyödynsin aiemmin työelämässä ja opinnoissa hankimaani pedagogista osaamista ja musiikin ammatillista kokemusta. Musiikin tuottajalta ei vaadita minkään musiikinalan koulutusta, mutta koen, että esimerkiksi musiikin ohjaajan koulutus on suuri etu. Monipuolisuudessaan se tarjoaa pedagogisia valmiuksia sekä useiden instrumenttien hallintataitoja, jotka ovat tehokkaan tuottajan tärkeitä ominaisuuksia.

Raportin kirjoittaminen muistiinpanojen, tuotantopäiväkirjan ja lähdemateriaalin avulla auttoi kokoamaan ja jäsentelemään tuotantoprosessin loogiseksi kokonaisuudeksi, johon on hyvä palata myöhemmin esimerkiksi kun vastaavanlainen työtilaisuus tarjoutuu. Lisäksi sen tekeminen herätti pohdintaa siitä, mitä musiikin tuottamisen alalla voitaisiin jatkossa kehittää. Oppilaitoksia, joissa tuottamista varsinaisesti opetetaan on vähän, joten siitä voitaisiin järjestää esimerkiksi vapaaehtoisia opintokokonaisuuksia tai työpajoja muihin musiikinalan oppilaitoksiin. Tuottajan tärkein ominaisuus on kattava alan kokemus, mutta koulutuksessa hankitut valmiudet eivät taatusti menisi hukkaan, vaan olisivat sovellettavissa muissakin työtehtävissä. Eihän peruskoulussakaan opeteta kuvaamataitoa, jotta kaikista tulisi isona kuvataiteilijoita.

LÄHTEET

Afterdawn 2012. Sanasto. Plugin. Viitattu 20.3.2012.

<http://fin.afterdawn.com/sanasto/selitys.cfm/plugin>

Aho, J. 2008. Populaarimusiikin editoinnista. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Ahonen, T. 2006. Poprock Musiikkitalo. Tuottamispaketti. Esituotanto. Viitattu 20.2.2012. <http://www.poprockmusiikkitalo.fi>

Clark, R. & Garvey, M. & Hughes, M. 2010. Mixing, Recording, and Producing Techniques of the Pros: Insights on Recording Audio for Music, Video and Games (2nd edition). Course Technology. Boston, MA, USA.

Costey, R. 2003. Sound on Sound. Recording Muse's Absolution. Viitattu 20.2.2012. <http://www.soundonsound.com/sos/dec03/articles/richcostey.htm>

Gramex. 2012. Taiteilijat ja tuottajat, äänitteen tuottaja. Viitattu 13.3.2012. http://www.gramex.fi/fi/taiteilijat_ja_tuottajat/aanitteen_tuottaja

Gramex. 2011. Äänitteen tuottajan opas. Viitattu 13.3.2012. http://www.gramex.fi/easydata/customers/gramex/files/pdf/aanitettuottajan_opas_2011_netti.pdf

Griffiths, E. 2007. The Glyn Johns Method – A quick primer for recording drums. Viitattu 8.11.2011.

<http://www.blaxploitation.com/drums/glynJohnsMethod.pdf>

Helsingin yliopisto. 2006. Tietokoneavusteinen musiikintutkimus. Äänitys ja äänenkäsittely. Mikrofonit. Viitattu 3.1.2012.

<http://www.music.helsinki.fi/tmt/opetus/aanitys/luento2/pruju2.html>

Helsingin yliopisto. 2006. Tietokoneavusteinen musiikintutkimus. Äänitys ja äänenkäsittely. Taajuuden ja dynamiikan muokkaaminen. Viitattu 20.3.2012.

<http://www.music.helsinki.fi/tmt/opetus/aanitys/luento8/pruju8.html>

Hokkanen, P. 2011. Tuotantopäiväkirja.

Jaakonaho, J. 2011. Kotisivu. Miksaaja / Äänittäjä. Viitattu 20.1.2012

<http://jussijaakonaho.com/miksaaja-aanittaja/>

Kokko, T. 2011. Metallimusiikin tuottaminen, äänittäminen ja miksaaminen. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viestinnän koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Lanyon, K. 2001. Recording Engineer's Quarterly. What the heck is phasing?! (aka Multiple Microphone Interference). Viitattu 3.1.2012.
<http://www.recordingeq.com/EQ/req1001/mmi.htm>

Lavallee, R. 2007. Worcesterite. Overdrive, Distortion and Fuzz.... What's the difference?. Viitattu 20.3.2012. <http://worcesterite.com/overdrive-distortion-and-fuzz-whats-difference>

Saikkonen, T. 2007. Imperiumi. Haastattelu. Viitattu 20.3.2012.
<http://www.imperiumi.net/index.php?act=interviews&id=119>

Sallinen, S. 2010. Äänitteen tuotanto- ja jakeluprosessi. Musiikin tuottamisen opintojakson luentomateriaali Jyväskylän ammattiopistossa 2.11.2010.

Senior, M. 2007. Sound on Sound, Guitar amp recording – Pro techniques put to the test. Viitattu 3.1.2012
<http://www.soundonsound.com/sos/aug07/articles/guitaramprecording.htm>

Shure Incorporated. 2009. Shure Notes. "Thriller" and Shure SM7. Viitattu 20.3.2012. <http://www.shurenotes.com/issue36/article5.html>

Sillanpää, S. 2008. Away, omakustannelevyn tuottaminen. Lahden Ammatti-
korkeakoulu. Musiikin laitos. Musiikkiteatteri. Opinnäytetyö.

Sipilä, J. 2010. Mikrofonit ja niiden luokittelu. Tampereen konservatorio. Viitattu 20.3.2012. <http://web.me.com/juhasipila/mikrofonit/index.html>

SuomiSanakirja.fi. 2012. Taajuuskorjain. Viitattu 20.3.2012.
<http://suomisanakirja.fi/taajuuskorjain>

Tuhkala, A. 2010. Tieto- ja viestintäteknikka. Osa 5 – Äänittäminen, miksaaminen ja masterointi. Jyväskylän Yliopisto.
<https://webapps.jyu.fi/wiki/pages/viewpage.action?pageId=12193983>

Turunen, O. 2011. Masterointi.fi. CD-masterointi ja e-masterointi. Viitattu 3.2.2012. www.masterointi.fi

WiseGEEK. 2012. Clear Answers for Common Questions. What Is Preampfier? Viitattu 20.3.2012. <http://www.wisegeek.com/what-is-a-preampfier.htm>

White, P. 2001. Sound on Sound, Bassic Instinct – Recording Bass instruments. Viitattu 15.11.2011.
<http://www.soundonsound.com/sos/oct01/articles/bassrecording.asp>

White, P. 1999. Sound on Sound, Recording Bass Guitar – Tips & Tricks. Viitattu 15.11.2011.
<http://www.soundonsound.com/sos/mar99/articles/recordingbass.htm>

White, P. & Senior, M. 2001. Sound on Sound, Recording Lead Vocals – Frequently asked questions. Viitattu 9.1.2012.

<http://www.soundonsound.com/sos/jun01/articles/vocalsfaq.asp>

LIITTEET

- Tuotantopäiväkirja
- Kuvat
- Reamer: Strange Name on the Blade – masteroitu omakustannepitkäsoitto

Liite 1. Tuotantopäiväkirja

Tuotantopäiväkirja

11.4.2011 – 22.4.2011

Kahden viikon ajan kuuntelin treeniversioita ja aiemmin äänitettyjä versioita levyille tulevista kappaleista. Kirjoittelin ideoita ja huomioita muistiin ja näin pohjustin ensimmäistä yhteistä treeni- ja sovituskertaa. Huomiot koskivat lähinnä kappaleiden rakenteita, rumpujen ja basson työskentelyä, mutta mietin myös jo hieman millaista soundimaailmaa levyille voisi lähteä hakemaan. Samalla tuli jo mietittyä erilaisia mikki- ja mikitysvaihtoehtoja ja sitä, millaisia laitteita voitaisiin käyttää. Kuuntelin tänä aikana myös muiden yhtyeiden, kuten Musen ja The Cardigansin musiikkia referenssimielessä.

Perjantai 22.4.2011

Kokoonnuimme Kangasniemen treenikämpälle kello 18 maissa ja aloitimme kappaleiden työstämisen. Suurennuslasin alle pääsivät tämän session aikana kappaleet *Too Late*, *Carnation* ja *Million Ways*. Bändin jäsenet soittivat aluksi jokaisen kappaleen sellaisenaan kuin olivat sitä siihenkin asti soittaneet. Sen jälkeen aloin heitellä ideoita ja parannusehdotuksia, joilla kappaleisiin saataisiin muun muassa lisää nyansseja ja lisää hengittävyttä.

Tarkoituksena on toimia siten, että bändi itse innostuisi kehittämään kappaleita eteenpäin, ei niin, että sanelisin kuinka kaikki tulee tehdä. Uskon, että tämä motivoi myös bändiä enemmän, eikä tapa tekemisen iloa tai ime sielua yhtyeen musiikista. Toki puhdas demokratiakaan ei välttämättä tällaisen projektin kohdalla toimi, joten välillä täytyy myös tehdä rohkeasti päätöksiä välittämättä siitä onko koko yhtye samaa mieltä. Työskentelytapana toimii kuitenkin pääosin hyvin aivoriihi-tyyppinen työtapana.

Ensimmäinen sessio oli hyvin hedelmällinen, sillä siinä jokaiseen kolmeen kappaleeseen saatiin tuotua jotain uutta. Suurin osa ideoista toimi ja ne jätettiin toistaiseksi elämään, jotkin ideat eivät kokeilujen jälkeen toimineet ja ne hylättiin. Äänitin koko treenisession Zoom H2-nauhurilla, jotta jälkeinpäin jo viilattuja biisejä voidaan viilata tarvittaessa lisää. Näiden sessioiden pääpaino oli rummuissa ja bassossa, koska ne muodostavat perustan kokonaisuudelle. Siinä vaiheessa kun äänitys menee päälle, on perustan oltava hyvin uomissaan, koska jälkeinpäin siihen on lähes mahdoton enää vaikuttaa.

Perjantai 29.4.2011

Rumpalin ja basistin työvuorojen vuoksi pääsimme aloittamaan yhteiset treeni- ja sovitussessiot melko myöhään, vasta vähän ennen iltayhdeksää. Tämä tiesi sitä, että sessiosta tulisi todennäköisesti varsin lyhyt ja porukka saattaisi olla väsyksissä. Tällä kertaa tähtäimessä olivat biisit *Better Not* ja *Wall of Time*. Kuten epäilinkin, ehdimme (ja jaksomme) käydä läpi vain ensin mainitun. Lopuksi nauhoitimme Zoomilla kuitenkin myös ensimmäiset treeni-versiot vanhemmista biiseistä *Dead or Nothing*, *Dream is Over*, *Lost Again* ja *Thank You*.

*Better Not*ia hierottiin todella pitkään ja siinä kokeiltiin monenlaisia uusia ideoita – biisi kun oli tähän asti kärsinyt tasapaksuisuudesta ja yllätyksettömyydestä. Suurin osa uusista ideoista meni romukoppaan, mutta jotain käytettiinkin. Myöhempi kuuntelu ja Facebook-palaverointi bändin kanssa antoi todella hyviä sovitusratkaisuja kappaleen lopulliseen rakenteeseen ja poiki lisää muita ideoita.

Perjantai 6.5.2011

Tällä kertaa päästiin aloittamaan treenaussessiot jo hyvissä ajoin, klo 17 korvulla. Tavoitteena oli työstää uudempi biisi *Wall of Time* ja nippu vanhempia biisejä *Dead or Nothing*, *Dream is Over*, *Lost Again* ja *Thank You* kuosiin. Ensin mainittuun ei varsinaisia muutoksia tarvinnut edes tehdä. Biisi oli sovituksellisesti hyvällä mallilla jo valmiiksi. Joitain pieniä juttuja kelattiin, kuten esimerkiksi viimeisen B-osan variaation rytmikikkakohtaa. Lisäksi tarkasteltiin rumpumeininkiä ja yksittäisiä fillejä.

Vanhempien biisien osalta ei suurta sovitustyötä tarvinnut enää lähteä tekemään, koska se osuus on jo aikanaan bändin itsensä toimesta tehty. Biisejä lähdettiin kuitenkin hiomaan siten, että saataisiin ne paremmin linjaan uudempien biisien kanssa ja tätä kautta levystä tasapainoisempi kokonaisuus. Esimerkiksi *Dead or Nothingin* rumpukomppien suhteen kokeiltiin vaikka minkälaisia uusia ideoita. Säkeistöön kokeiltiin disko-tyyppistä haitsua ja kertosäkeen tuplabassaripoljento vaihdettiin ns. "alistuskompiksi". Samalla työstettiin myös basso- ja kitarasovituksia.

*Dream is Over*ia käsiteltäessä puutuimme komppiryhmän osalta lähinnä bridge-osaan, josta saatiin isomman ja vähemmän kasarihevin kuuloinen lopputulos uusilla kitarasovituksilla. Myös soolon taustaa työstettiin ja esimerkiksi rumpujen osalta se koki positiivisen muutoksen. Soolon alkuosasta tuli maalailvampi, rauhallisempi, kun taas loppuosassa palattiin takaisin biisin luonteenomaiseen tukevaan beat-poljentoon. Näin luotiin myös luonteva kytkös soolon jälkeiseen, viimeiseen kertosäkeeseen.

*Lost Agai*niin ei juuri komppiryhmän osalta muutoksia tehty. Ainut mieleenpainuva uudistus tuli kertosäkeeseen ja se oli yksittäinen basarinisku, joka basson on määrä merkata erottuvasti.

Thank You-biisiin keksimme suorastaan vahingossa uuden intron: Harri alkoi soittaa kappaleen alkuperäistä kitaraintroa, johon Matti alkoi laulaa päälle, ennen kuin muu yhtye ehti reagoida tilanteeseen. Katsottiin toisiamme ja todettiin yhteen ääneen: "Hei, mut tähän toimii hyvin näin!". Alun perin kitaraintron jälkeen oli tullut rumpufilli ja säkeistö lähti liikkeelle koko bändillä samaan

aikaan. Nyt bändi lähti mukaan vasta ensimmäiseen kertosäkeeseen, vähän kuin tykin suusta, jolloin siihen saatiin voimaa entistä enemmän. Hioimme myös biisin rumpu- ja bassoyhteistyötä, koska alun perin siinä ei ollut mitään selkeää punaista lankaa. Täydelliseen lopputulokseen emme vielä päässeet, mutta tähän on tarkoitus palata seuraavissa treeneissä. Treenit äänitettiin taas Zoomilla. Nyt levyn biisit ovat mp3:na myös bändillä soittolistatyypisesti järjestyksessä, jolloin jokainen voi omalla kohdallaan mietiskellä sopivaa biisijärjestystä.

Tällä päivämäärällä sovittiin alustavasti bändin kesken rumpujen äänitysaikataulu eli sunnuntai 22.5. – sunnuntai 29.5. Lupasin ottaa yhteyttä rumpujen mikittäjään ja laitteiston vuokraajaan, Mikko Suuroseen ja kysyä, kuinka kävisi rumpujen mikityshomma sunnuntaina 22.5.

Lauantai 7.5.2011

Kysyin Mikko Suuroselta, sopiiko rumpujen mikitys sunnuntaina 22.5. ja joutavatko rumpumikit vuokralle aikavälille 22.5. – 29.5. Homma sopi hänelle. Tarkka sunnuntain kellonaika jäi vielä sopimatta.

Tiistai 17.5.2011

Alustavan äänitysaikataulun teko:

- Viikko 21 rummut
- Viikko 22 basso
- Viikko 23 komppikitarat (Teemu)
- Viikko 24 komppikitarat (Teemu) + muut höysteet
- Viikko 25 komppi- ja leadikitarat (Harri)
- Viikko 26 komppi- ja leadikitarat (Harri)
- Viikko 29 Laulu
- Viikko 30 Laulu

Tuli myös sovittua rumpujen mikityksen aikataulu: Sunnuntai 22.5. klo 10.00.

Perjantai 20.5.2011

Rumpukalvojen ja muiden tarvikkeiden hankintaa:

- Tomien ja virvelin yläkalvot = 86,40 €.
- Virvelin matto = 12 €
- Sähkökitaran kielisetti x 4 = 35,60 €.

Lauantai 20.5.2011

Rumpukalvojen hankintaa

- Virvelin alakalvo 13 €.

Sunnuntai 22.5.2011

Klo 10.00 aloitettiin Mikon kanssa Jonin Tama Star Classic- rumpujen kasaminen äänitystilaan, Kangasniemelle. Ensin piti kuitenkin vaihtaa tomien yläkalvot, virvelin ylä- ja alakalvot ja virvelin matto. Etsimme Mikon kanssa kunkin tomin rungon resonanssitaajuuksia koputtelemalla niitä. Otimme lähtökohdaksi virittää molemmat kalvot sille taajuudelle. Lopullinen viritys oli: pikkutomi C,

keskitomi G ja lattiatomi C. Luonnollisesti myös kalvot tuntuivat soivan parhaiten kun niiden vire lähestyi mainittuja ääniä.

Virvelin alakalvo viritettiin Ab-ääneen ja Remon Controlled Sound yläkalvo aluksi ylemmäs C:en. Myöhemmin virveliä mikitettynä kuunneltuamme, totesimme, että virvelin yläkalvon täytyy olla paljon kireämmällä. Nyt kun se kuulosti todella paksulta muistuttaen soundillisesti paljon syvempää puuvirveliä. Rumpali Joni kiristi kalvoa hieman ja löytyihän se perus 14"-puuvirvelin lämmin, mutta tanakka napsaus sieltä lopulta. Bassorummun kalvoa ei tarvinnut vaihtaa, sillä se oli melko tuore. Kun rummut oli saatu vireeseen, kasattiin setti kokonaan äänitystilaan. Tähän asti hommissa oli mennyt jo noin 5 tuntia kaikine kahvitteluineen.

Sitten aloitimme mikitysvaiheen. Käytimme yhteensä 16 mikrofonia: 2 nauhamikkiä, 6 kondensaattorimikkiä ja loput 8 dynaamisia mikkejä (laitelista erillisellä dokumentilla). Tähän kuului ambienssimikit, overheadit ja lähimikit. Päätimme kokeilla myös ns. "Bonham-mikitystä". Etuasteina toimivat kaksi ADAT:illa yhdistettyä Focusriten etuastetta. Itse mikitysvaiheessa meni noin 2 tuntia.

Seuraavaksi laitoimme rumpalin soittamaan ja menimme itse tarkkaamoon kuuntelemaan miltä mikitys kuulostaa. Mikko ruuvaili tasoja aikansa ja pian kokonaisuus alkoi kuulostaa hyvältä. Tomeihin laitettut Remon Pin Stripe- kalvot tuottivat haluttua enemmän alataajuuksia, joten mikkejä jouduttiin viemään hieman kauemmaksi kalvoista ja niiden kulmaa muuttamaan loivemmaksi. Bonham-mikitystä päätimme käyttää, mutta vasta miksausvaiheessa mietitään sitten, sekoitetaanko sitä kokonaissoundiin vähän, vaiko ei ollenkaan.

Tämän päivän session ongelmaksi meinasi muodostua kuuntelun rakentaminen rumpalille. Koska kaikki Focusriten etuasteet olivat jo käytössä, jouduttiin talk back- mikki reitittämään erillisen Yamahan mikserin etuasteen kautta. Signaalit otettiin ulos Focusriten ulostulosta ja laitettiin mikserin kanaviin. Tässä vaiheessa suuria ongelmia tuotti Focusriten kontrolliohjelmisto, joka on jopa kokeneen äänittäjän näkökulmasta äärimmäisen sekava ja epälooginen. Noin tunnin säätämisen ja rassaamisen jälkeen rumpalille saatiin lopulta metronomi ja talk back- mikin ääni kuulokkeisiin. Sitten tehtiin muutama testiäänitys Logic Pro 9:llä ja tehtiin viimeiset hienosäädöt etuasteiden gain- tasoihin. Logic-sessiosta tehtiin template eli pohja, joka voidaan ladata jokaisen biisin pohjaksi äänitysten alkaessa. Kuuntelun rakentamiseen ja loppusilauksiin aikaa kului noin 2 tuntia.

Maanantai 23.5.2011

Päätimme pitää vielä viimeiset treenit koko porukalla, ennen kuin varsinainen äänitys alkaa. Aloitimme klo 17 maissa kantamalla kitara- ja bassovahvistimet äänitystilaan. Laulaja lauloi tarkkaamon puolella ja ääni ohjattiin äänitystilassa olevaan aktiivimonitoriin. Nauhoitin Zoomilla nämäkin treenit varmuuden vuoksi. Pieniä muutoksia tehtiin vielä joihinkin kappaleisiin, lähinnä osien pituuksiin. Suurimman muutoksen koki *Million Ways*, johon kehitettiin vanhan idean pohjalta kokonaan uusi C-osa. Lisäksi katsoimme kappaleiden lopulliset tempot kohdilleen.

Tiistai 24.5.2011

Rumpuäänityksen oli aika alkaa. Pääsimme aloittamaan työskentelyn klo 17 aikoihin. Teimme vielä viime hetken tarkistukset etuasteiden gain- tasoissa ja kun homma oli kunnossa, pääsimme nauhoittamaan. Ensimmäisenä päivänä saimme talteen järjestyksessä kappaleet *Lost Again*, *Dream is Over*, *Thank You*, *Million Ways* ja *Too Late*. *Too Late*n säkeistön alku jätettiin tässä vaiheessa soittamatta kokonaan ja äänitimme biisin perään talteen ”marssivirveliä”, joka myöhemmin ehkä siirretään säkeistön taustalle. Saatamme myös äänittää myöhemmin virveliä hiukan eri vurityksellä ja mikityksellä kyseiseen kohtaan. Samaan kappaleeseen äänitimme loppuun efekti-tyyppiset tominiskut, joita todennäköisesti käytämme biisin bridge-osassa. Kappaleiden äänityksen lisäksi äänitimme erilliseen sessioon varmuuden vuoksi 25 rumpusamplea kaikista rummun osista. Ongelmatilanteen tullen näistä saattaisi olla vielä hyötyä.

Jokaisesta kappaleesta otettiin maksimissaan 5 ottoa talteen. Totesin, että enemmän ei tarvinnut tai ollut mitään syytä yrittääkään ottaa, koska Joni soitti jokaisen oton kokonaisuena ja melko identtisenä, ja varsinaisia soittovirheitä niiden joukosta oli vaikeaa alkaa etsimään. Joitain juttuja ehdotin soitettavaksi eri tavalla, mutta hyvin vähäisiä ne olivat. Korkeintaan jotain bassarin iskujen määriä ja paikkoja ja esimerkiksi sitä, lyödäänkö bassari ja crash etupotkulle vai iskulle tietyissä biiseissä ja osissa. Onpa hyvä, että näitä tuli treenattua porukalla niinkin useasti ennen äänityksiä!

Keskiviikko 25.5.2011

Olimme tässä vaiheessa jo reippaasti edellä aikataulua, joten alkoi näyttää siltä, että kaikki rummut saadaan jo jopa tänään purkkiin. Pääsimme aloittamaan jo klo 16 ja kävimmekin suoraan työhön. Nauhoitimme järjestyksessä kappaleet *Wall of Time*, *Better Not*, *Dead or Nothing* ja *Carnation*. Tälläkin kertaa äänitimme maksimissaan 5 ottoa jokaisesta biisistä ja eipä niiden kanssa mitään suurempia ongelmia ollut.

Carnationin kohdalla kävi sellainen outo juttu, että Sennheiser E606- virvelimikkiraidalle tapahtui jotain outoa. Raita pilkkoontui tahdin mittaisiin osiin ja korvaantui klikkiraidan sisällöllä. Kuuntelimme rumpuja äänityksen jälkeen ilman kyseistä raitaa ja totesimme, että ainakaan tämä biisi ei tarvitse kuin Shure SM57- raidat. Aikaa tämän päivän rumpuäänityksissä meni kaiken kaikkiaan noin 5 tuntia.

Torstai 26.5.2011

Menimme Jonin kanssa kuuntelemaan rumpuottoja ja valitsimme niistä parhaat käytettäväksi ensisijaisesti. Muita ottoja voi käyttää myöhemmin, jos tarvitsee paikata esim. mikrofoniiin tai tahattomasti rummun kehukseen osuneita iskuja.

Maanantai 30.5.2011

Basson äänitysten aloitus. Kasasimme äänitystilaan Riston Hartke Transient Attack- nupin ja Hartke 4x10- paperikartiokaapin. Laitoimme vahvistimen hie- man vinottain äänitystilaan välttyäksemme häiritseviltä resonansseilta. Pää-

sääntöisesti käytettävänä bassona toimi aktiivimikeillä ja elektroniikalla varustettu 5-kielinen Warwick Thumb. Haimme hyvän lähtösoundin soittelemalla bassoa äänitystilassa ja kuuntelemalla eri elementtejä ja vahvistimen sointia eri kohdissa huonetta. Muutoksia ei juurikaan tarvinnut tehdä. Tipautin vähän vahvistimen EQ:sta 500 hertziä ja joitakin yläkeskialueita, joilla ylimääräinen kolina väheni soundista. Emme laittaneet vahvistinta kovin isolle, ettei putkimikki menisi tukkoon ja huone alkaisi resonoida hallitsemattomasti.

Kokeiltavina mikkeinä olivat dynaamiset mikit Shure SM57, Sennheiser E606 ja Rode K2- putkimikki. Näiden lisäksi laitoimme tietenkin basson myös Millennium DI-boxin kautta suoraan äänikortille. Etuasteiden tasojen säätämisen ja muutaman testiäänityksen jälkeen totesimme, että ainut lähimikki olkoon SM57. E606:n soundi oli ohut, mutta SM57:n soundi lämpöinen, pyöreä ja tankka – mielestäni sopivampi bassoa varten. Mikitin yhden elementin siten, että laitoin SM57:n kohtisuoraan elementtiä kohti hiukan keskiöstä reunaan päin ja K2:n noin puolen metrin päähän hertta-suuntakuviolla osoittamaan keskelle samaa elementtiä.

Pääsimme jo samana iltana aloittamaan basson äänitykset. Ensimmäisenä kävimme *Lost Againin* kimppuun. Risto soitti yhden oton sisään kylmiltään ja sen jälkeen aloimme riffi riffiltä miettiä, millaisilla bassolinjoilla ja rytmeillä biisiä voisi elävöittää lisää. Saimme aikaiseksi muutamia uusia juttuja, mitkä vaikeuttavat hyvinkin toimivilta. Soitimme muutaman oton sisään ja totesimme että se biisi on siinä. Etsimme kuunnellen jo tässä vaiheessa parhaalta tuntuneen oton lähtökohdaksi edittiin. Myöhemmin huomasimme, että biisin rakenteessa oli rumpujen äänitysvaiheessa tapahtunut pieni moka. A-osaa oli soitettu toisella kerralla puolet liian pitkään. Revin jo hiuksia päästä, mutta päätin kuitenkin kokeilla saisinko sen editoitua kuntoon. Koska rummut oli soitettu melko tasaisella otteella ja hyvin samalla tavalla joka otossa, onnistuin nappaamaan ylimääräiset tahdit raitojen välistä pois ilman, että se kuului läpi, vaikka rumpu ja kuunteli yksinään.

Tiistai 31.5.2011

Pääsimme aloittamaan äänitykset noin klo 17 maissa. Kävimme suoraan *Wall of Timen* kimppuun. Tämä kappale oli alun pitäenkin sellainen, että siihen ei paljon parannusehdotuksia minulla ollut. Risto soittikin taas yhden oton ja sen jälkeen ryhdyimme miettimään, mitä voisi vielä tehdä. Joitain oktaavialojen muutoksia tehtiin esim. kappaleen C-osaan. Kertosäkeen loppuun, ennen C-osaa kehitimme bassolle pienen fillin, mitä ei aiemmin ollut. Tätäkin biisiä otettiin muutama kokonainen otto talteen.

Keskiviikko 1.6.2011

Pääsimme aloittamaan äänitykset taas klo 17 maissa. Aloitimme biisillä *Too Late*. Tähän tuli kehiteltyä muutamia yksityiskohtia bassolle, lähinnä intro-, väli- ja outroriffeihin. Muuten muutokset oli katsottu melko hyvään kuosiin jo treeneissä. Muutama otto nauhalle ja se oli siinä.

Seuraavana ryhdyimme äänittämään *Thank Youta*. Tähän biisiin ei ollut edes treeneissä muodostunut mitään selkeää rytmistä ideaa bassolla, joten sellainen jouduttiin nyt kehittämään. Biisiin käytettiin melkoisesti aikaa, mutta se

varmasti kannatti. Saimme lopulta aikaiseksi koko biisin läpikantavan rytmii-
dean, mikä tuki rumpukomppia hyvin. Äänityksissä meni tietysti aikaa ja ottoja
jouduttiin ottamaan paljon, koska Riston piti periaatteessa opetella soittamaan
biisi lähes kokonaan eri tavalla.

Kaikenlaisten sovittujen menojen ja kiireiden vuoksi huomasimme pystyväm-
me jatkamaan äänityksiä vasta seuraavana maanantaina. Mutta ei siinä mi-
tään – pieni tauko tekee varmaan ihan hyvää.

Maanantai 6.6.2011

Ryhdyimme äänittämään klo 17 aikoihin *Million Waysia*. Tähän biisiin ei juuri
muutoksia tehty. Ihan biisin lopusta päätimme ottaa tasaisen 16-osa basson
pois ja soittaa siihen hyvin vapaalla rytmillä kappaleen rytmiiikkaa kuitenkin
mukaillen. Muutaman hyvän oton jälkeen pääsimme siirtymään seuraavaan
biisiin.

Seuraavan vuorossa oli viimeinen aktiivibassolla ja sormilla soitettava biisi,
Better Not. Tämänkin biisin osalta asiat olivat pääpiirteiltään aika selvät. Muu-
tama yksityiskohta hierottiin kohdalleen, kuten esimerkiksi lopun bassari-iskut.
Tätä kohtaa otettiin muutama otto varmuuden vuoksi erikseen nauhalle, koska
siinä bassarin ja basson yhdenaikaisuus on äärimmäisen tärkeä seikka. Lip-
suminen kuuluisi heti ja heikentäisi riffin iskevyyttä huomattavasti. Tämä seik-
ka tulee muistaa tietysti kitaroitakin äänittäessä. Muuten biisi meni melko vai-
vattomasti muutamalla otolla purkkiin.

Samana päivänä päätimme urakoida vielä *Dream is Overin* nauhalle. Tämän
biisin ajattelin soitettavaksi Warwickilla käyttäen plektraa sekä soundin, että
soitettavuuden vuoksi. Koska plektralla soittaessa soundiin tulee terävämpi
atakki (attack), luulin joutuvani säätämään etuasteita. Tasot pysyivät kuitenkin
mukavasti aisoissa eli samoilla säädöillä päästiin menemään. Koska kyseessä
oli melko vanha biisi, bassokuviot olivat paria pientä yksityiskohtaa huolimatta
varsin selvät. Biisin kertosäkeen loppuosan ”16-osasahaus” vaihdettiin 8-
osapohjaiseksi länkytykseksi, koska se vaan kaikessa yksinkertaisuudessaan
kuulosti tasaisemmalta ja tanakammalta, toisin sanoen paremmalta. Tätäkin
biisiä tarvitsi ottaa vain muutama otto talteen.

Tiistai 7.6.2011

Päätimme, että tänään ahkeroimme loput biisit nauhalle, jotta pääsemme kes-
kiviikkona äänittämään vielä säröbassot biiseihin. Ryhdyimme äänittämään
levyn ehkä rankinta rallia, *Dead or Nothingia*. Sanomattakin selvää, että tämä
biisi tuli äänittää Warwickilla plektran kanssa ja rankalla kädellä. Tuumasta siis
toimeen. Soitatin Ristolla biisin yhden kerran läpi ja sitten ryhdyimme yhdessä
miettimään, tarvitseeko biisi jotain muutoksia. Varsinaisia muutoksiahan biisi
ei kaivannut, vaan pientä hiomista. Suurimmat viilaukset koki biisin hidas brid-
ge-osa, johon tuli vähän biisin perusluonteesta poikkeavaa, monimutkaisem-
paa bassokuviota. Tätä biisiä muutama otto talteen ja kohti seuraavaa.

Sitten oli vuorossa *Carnation*. Tähän biisiin halusin vähän kevyempää otetta ja
poikkeavaa soundia, koska biisin luonne mielestäni vaati sitä. Otimme siis
bassoksi 4-kielisen Tokai Jazz Sound- basson, johon oli vaihdettu passiiviset

DiMarzio Ultra Jazz- mikit. Testailimme siinä aikamme soundia ja siirryimme sitten tarkkaamon puolelle. Äänitys oli vähällä alkaa, kun tapahtui katastrofi: Äänitystilanpuolelta kuului kova pamaus ja kilinä. Risto tokaisi rauhallisena: ”No nyt se tipahti.” Hartke (a.k.a. Hartikainen) oli pudonnut kaapin päältä, n. 1,5 metrin korkeudesta suoraan kovaan lattiaan. Olimme hölmöyksissämme laittaneet muovisen räkkikotelon, jossa Hartke oli, kangaspintaisen kaapin päälle. Kaappi kun oli vielä pikkuisen kallellaan taaksepäin, niin olisihan lopputulos pitänyt arvata. Nuppi pääsi tärinän vuoksi pikkuhiljaa lipumaan niin taakse, että lopulta putosi. Putoamisen seurauksena piirilevy, jossa sekä aktiivielettä passiivijakki ovat kiinni halkesi keskeltä kahtia. Vahvistin olisi korjattavissa, mutta ei enää näihin äänityksiin. Ihme kuitenkin, ettei vahvistimen sisukissa oleva 12ax7-etuasteputki mennyt säpäleiksi.

Kun Hartke nyt oli pois pelistä, otimme käyttöön 100 wattisen Laney VH100R-kitaraputkivahvistimen. Vahvistimen clean kanava on erittäin tehokas ja headroomia runsaasti, joten ajattelin sen soveltuvan parhaiten tähän tarkoitukseen kaikista käytettävissä olevista vahvistimista. Kaappina käytimme samaa 8 ohmin Hartkea, kuin aiemmin. Soundi oli varsin toimiva jo heti alkuun. Leikkasin kuitenkin vahvistimesta kaiken preesenssin pois ja rankalla kädellä diskantteja ja keskiääniä. Laneyn clean kanava kun on luonnostaan melko kirkas.

Etusteiden tasojen uudelleensäätämisen jälkeen pääsimme lopulta äänittämään *Carnationia*. Äänitimme biisin samalla kaavalla kuin aiemmin eli ensin otimme yhden oton kokonaan ja sitten mietimme, mitä voisi kehittää. Suurin muutos oli biisin alkupuolelle kehittämämme bassomelodia. Muutoin biisi meni aika lailla huolettomasti purkkiin. Tästä biisistähän piti ottaa kaksi erillaista versiota, koska rummuilla biisiin oli soitettu kaksi erillaista lopuketta.

Viimeisenä äänitimme *Carnationin* akustisen version. Tähän ei paljon muutoksia tarvinnut tehdä verraten sähköiseen versioon. Rakenne pysyi samana. Ainut ohje mitä annoin, oli soittaa tämä versio paljon sähköistä hillitymmin.

Keskiviikko 8.6.2011

Tänään oli tarkoitus äänittää kaikkiin biiseihin tarvittavat säröbasso-osuudet. Ideani on, että lopputuloksessa voitaisiin hyödyntää sekä DI-signaalia, että kaapista äänitettyä, särötettyä soundia. Soundi koostuisi siis cleaneista alataajuuksista ja särötetyistä ylätaajuuksista. Homma on vielä enemmänkin idea-asteella, joten vasta miksausessa nähdään toimiiko se. Hommaa saatataa vaikeuttaa se, että jouduimme vaihtamaan vahvistinta kesken sessioiden. Kaikista ostoista on kuitenkin olemassa DI-signaali, johon voidaan laittaa bas-soplugineja, mikäli mikeillä äänitetyt raidat eivät osoittaudu toimiviksi.

Haimme ensiksi hyvän särösoundin MXR:n Bass Distortion & DI- pedaalista. Vahvistimena toimi Laney ja kaappina sama Hartke, kuin aiemminkin. Sitten äänitimme jokaiseen biisiin säröbassot. Kohteina olivat lähinnä biisien kertosäkeet ja muut rankemmat osat. *Carnationiin* emme äänittäneet säröbassoja lainkaan. *Dead or Nothing*- biisin loppuun halusin äänittää vielä jousikaikuefektin talteen varmuuden varalta, kun se sillä hetkellä tuli mieleen. Ruuvasin siis Laneyn reverbin täysille, nostin volumea ja keikautin vahvistinta. Saimme siitä narulle mukavan jousikaikurämäyksen.

Kun session loppupuolella jäi vielä vähän aikaa, heittäydyimme kokeelliselle linjalle ja laitoimme fuzz-pedaaleita signaaliketjuun. Käytimme pedaaleita Zvex Fuzz Factory, Roger Mayer fuzz ja Electro Harmonix Big Muff. Eniten käyttökelpoisia soundeja löytyi vähän yllättäenkin Big Muffista. Fuzz Factory on niin radikaali fuzz, että siitä oli vaikea bassolle kaivaa mitään käyttökelpoista soundia. Siitä löytyi kuitenkin hullun kuuloisia häiriöääniä ja enemmänkin efektiivomaisia soundeja. Roger Mayerin fuzz oli ihan hyvän kuuloinen perusfuzz. Ei niin tunkkainen ja puuroinen pörisijä kuin Big Muff, mutta ei myöskään niin alapäärikas. Yhden biisin loppuun äänitimme vielä lopuksi Fuzz Factorin oskillaatio-meteliä eli häijyn, mutta varsin orgaanisen kuuloista kiertoääntä. Bassot olivat nyt sitten purkissa.

Torstai 9.6.2011

Kävin tekemässä *Wall of Timeen* edittiä. Kuuntelin rumpuraidat ja cleanit basoraidat läpi ja tein niihin tarvittavat editit.

Maanantai 13.6.2011

Menimme Teemun kanssa klo 8 aamulla aloittelemaan kitaran äänitystä. Aluksi kannoimme kaikki käytettävissä olevat kitarakaapit ja nupit äänitystilaan ja sijoittelimme ne vierekkäin. Sermistä tein mahdollisimman epäsymmetrisen ajatuksena ehkäistä mahdollisia turhia pintaheijasteita. Aluksi oli tarkoitus hakea komppisoundeja Crate Blue Voodoo- vahvistimesta. Käytössä oli lead kanava ja melko neutraalit eq-asetukset. Hot Mama- keinokuorma otettiin käyttöön, jotta 120 wattisen putkihirviön soundi saatiin auki järkeillä volyy-meilla. Testissä oli kolme 4 x 12" kitarakaappia, joista kaksi oli Marshallia ja yksi Craten oma. Ensiksi testasimme vasemmalta oikealle Celestion Vintage 30- elementeillä varustettua kaappia, sitten Celestion G12T-75- elementeillä varustettua kaappia sekä Craten kaappia, jossa olivat Craten omat elementit. Oikeastaan vähän yllättäenkin Craten kanssa parhaiten toimiviksi elementeiksi osoittautuivat Celestion G12T-75:t. Näillä siis päätimme mennä.

Kun hyvä särösoundi oli haettu, ryhdyin mikittämään kaappia. Lähimikeiksi otin Sennheiser E606:n ja Shure SM57:n. Tilamikiksi, noin kahden metrin päähän kaiuttimesta sijoitin Rode K2- putkimikin. Lisäksi laitoin erillisen raidan myös DI-signaalille.

Pian pääsimme jo aloittamaan varsinaisen äänityksen. Ensimmäisenä biisinä oli *Dream is Over*. Kitaraksi valittiin vanha Gibson Les Paul Studio, joka viritettiin drop D- vireeseen. Kävimme aluksi biisiä läpi riffi riffiltä, ikään kuin varmistuen, ettei mitään epäselvyyksiä ole. Puutuin muutamaan yksityiskohtaan komppityyleissä, mutta muuten tämä biisi meni hyvin pitkälti vanhasta muistista, koska kyseessä on yksi bändin vanhimmista biiseistä. Biisin loppuun äänitimme tarkoituksella feedback- efektiä siten, että Teemu äänitti erikseen biisin viimeisen iskun äänitystilassa, lähellä kuitinkaappia. Päivän saldo oli hyvät soundit ja vasen komppikitara *Dream is Overiin*.

Tiistai 14.6.2011

Äänitimme Teemun kanssa *Lost Againin* vasemman laidan komppikitaran. Kitaroita ja vahvistimia aikamme testailtuamme päädyimme käyttämään Fen-

der Stratocasteria ja Laney VH100R:ää. Laneysta haettiin särösoundi keinokuorman avulla laittamalla clean kanava lähes täysille. Kaapit ja mikitykset olivat samat kuin aiemminkin.

Seuraavaksi äänitimme Teemun kanssa vasemman komppikitaran biisiin *Dead or Nothing*. Kitarana oli Gibson Les Paul ja vahvistimena Crate Blue Voodoo. Kaapit olivat samat kuin aiemminkin. Tämä biisi on komppiensa puolesta melko yksinkertainen, joten aikaa ei hirveämmin mennyt.

Keskiviikko 15.6.2011

Seuraavaksi ryhdyimme työstämään *Thank Youn* vasenta komppikitaraa. Kitarakomppeja jouduttiin hieman jalostamaan ennen äänitystä, koska tämä biisi oli kokenut komppityylinsä puolesta muutoksia jo treenivaiheessa. Tähän biisiin halusin Marshall-tyyppistä soundia, mutta koska meillä ei talossa ollut yhtään Marshallin vahvistinta, päätin yrittää imitoida sitä laittamalla Mi Audio Crunch Boxin Laneyn eteen signaaliketjuun. Kitarana käytössä oli jälleen Les Paul. Lopputulos oli tyydyttävä, joskaan ihan aitoon Marshall-maailmaan ei mielestäni päästy. Tulipahan ainakin omaleimainen soundi.

Sitten siirryimme *Million Waysiin*. Soundin puolesta lähdettiin aika kokeelliselle linjalle, mutta tavoitteena oli saada sopivasti rosainen särösoundi, joka kuitenkin erottelee nuotit hyvin sointuja soitettaessa. Päädyimme käyttämään taas Laneyta, jonka clean-kanava ajettiin ruvelle keinokuorman avulla. Lisäksi laitoin signaaliketjuun Mi Audio Tube Zone overdrive-pedaalin ikään kuin pehmentämään soundia. Olin lopputulokseen varsin tyytyväinen.

Torstai 16.6.2011

Tänään oli sitten biisin *Carnation* vuoro. Tämä äänitettiin myös käyttäen Laneytä. Tälläkin kertaa käyttäen clean kanavan päätesäröä, mutta ei kuitenkaan lähellekään yhtä paljon kuin aiemmissa biiseissä. Kitaraksi valittiin Fender Stratocaster, jotta saatiin aikaiseksi ohuempaa, kirkkaampaa ja erottelevampaa soundia.

Seuraavaksi päätimme äänittää *Better Notin* vasemmat komppikitarat. Tässä käytimme taas Fender Stratocasteria ja Laneyn clean kanavaa. Signaaliketjuun laitettiin MXR Dynacomp tuomaan attackiin särmiä. Samoissa sessioissa äänitimme myös biisiin fuzz-kitarat käyttäen ZVex Fuzz Factorya.

Perjantai 17.6.2011

Viimeisimmät vasemmista komppikitaroista äänitettiin sitten biiseihin *Too Late* ja *Wall of Time*. *Too Lateen* otettiin kitaraksi Les Paul ja särösoundi haettiin Crate Blue Voodoosta. Kyseinen vahvistin on melkoinen high gain- hirviö, mutta säädimme siihen kuitenkin soundin, jossa säröä oli suhteellisen vähän vahvistimen perusluonteeseen nähden. Ajattelin, että se toimii tässä biisissä paremmin, koska tiedossa on runsaasti päällekkäisiä kitararaitoja.

Maanantai 20.6.2011

Aloitimme viikon taas taustakitaroiden äänitysten merkeissä. Nyt oli vuorossa äänittää Teemun oikean laidan komppikitarat. Ensimmäisenä äänitimme

*Dream is Over*in komppikitaran. Kitarana oli jälleen Les Paul ja vahvistimena Crate Blue Voodoo. Tällä kertaa Marshall-kaapin sijasta mikitimme Craten oman BV412S-kaapin, jotta saimme jonkinlaista sävyeroa toiseen komppikitaran. Kokeilin ensiksi myös Vintage30- elementeillä varustettua kaappia, mutta se ei tuntunut Craten kanssa toimivan erityisen hyvin. Kaappi mikitettiin mikeillä Sennheiser E606, Shure SM57 ja tilamiksi valittiin taas Rode K2.

Samana päivänä äänitimme myös *Dead or Nothingin*, koska siinä oli tarkoitus käyttää samoja laitteita. Craten nupin säätöjä hieman muutettiin, mutta muuten mentiin samalla kattauksella.

Tiistai 21.6.2011

Tänään äänitimme oikean laidan komppikitarat biisiin *Wall of Time*. Tässäkin biisissä käytettiin samaa laitekattausta, kuin kahdessa aiemmassa, joten soundien hakemiseen ei mennyt kauaa aikaa. Cratesta otettiin vain hieman vähemmän säröä ulos.

Keskiviikko 22.6.2011

Viimeinen biisi, johon tuli Teemun oikean laidan särökomppikitaroita oli sitten *Million Ways*. Tähän biisiin otettiin käyttöön taas Laney, jonka clean-kanavan laitoin aika isolleen, en kuitenkaan täysille. Soundia boostattiin taas hiukan Mi Audio Tube Zonella. Fuzz-kitarat äänitettiin ZVex Fuzz Factoryn läpi. Kaapiksi tähän biisiin vaihdettiin V30-elementeillä varustettu Marshall.

Torstai 23.6.2011

Menimme Harrin kanssa kuuden aikoihin illalla alustamaan tulevaa äänityssessiota. Tarkoitus oli lähinnä valita käytettävät vahvistimet, kaapit ja efektilaitteet. Parin, kolmen tunnin ruuvailun jälkeen päädyimme käyttämään Blackheart- vahvistinta ja neljällä Celestion Vintage 30- elementillä varustettua Marshallin slant-kaappia. Mielenkiintoinen huomio oli se, että kun Teemun Crate Blue Voodoo- nuppi ei toiminut Vintage 30:llä alkuunkaan, Blackheart tuntui suorastaan rakastavan niitä. Liekö Blackheartissa sitten melko hillitty yläkeskialue, koska V30:t tunnetusti ovat soundiltaan aika räikeät sillä alueella.

Kuten Teemun kitaroitakin äänitettäessä, lähimikitys tehtiin mikeillä Sennheiser E606 ja Shure SM57 ja tilamikitys Rode K2- putkimikillä. Lisäksi otettiin DI-signaali talteen erilliselle raidalle.

Pääsimme käymään vielä samoissa sessioissa biisin kimppuun. Otimme käsitteilyyn vanhan tutun biisin, *Lost Againin*. Tähän käytimme Blackheartin clean-kanavaa, joka Hot Mama- keinokuorman avulla saatiin mukavasti auki ja päätesäröä kehiin. Vahvistimesta valitsimme Class A ja Full Power, jolloin vahvistin toimi 60 wattisena täydellä teholla. Vertailussa Class A kuulosti lämpöisemmältä ja attackiltaan pehmeämmältä, kuin Class AB. Kitaraksi tähän biisiin otettiin itse kasaamani PMH-telecaster Kinmanin mikeillä. Kokeilimme ensiksi Harrin Indietä, mutta se ei vain tuntunut sopivan äänimaisemaan. Muutama sointu Telecasterilla ja päätös oli tehty.

Perjantai 24.6.2011

Komppikitaräänitystä Harrin kanssa. Biiseinä olivat tänään *Carnation* ja *Thank You*. Ensimmäisessä käytimme hyvin samoja laitteita ja säätöjä, kuin *Lost Again*issa. Tällä kertaa säröä vain säädettiin vähemmäksi.

*Thank You*n komppikitaraosuuksia jouduimme taas sovittamaan aika rajusti. Kokeilimme monenlaisia eri komppivariaatioita, joista sitten monen tunnin testailun jälkeen löysimme mieleisen. Itse äänitykseen ei mennyt sitten enää kovin kauaa aikaa. Koska tähän biisiin olin hakenut Marshall-henkistä soundia Teemun kanssa, myös Harrin kanssa yritin päästä lähelle sitä maailmaa. Vahvistimena meillä oli nyt käytössä Blackheart-nuppi, mutta Marshall-sävyä haettiin myös käyttäen Mi Audio Crunch Boxia. Kitaraksi valittiin Harrin Indie.

Maanantai 27.6.2011

Viimeistelimme Teemun kanssa *Better Not*in komppikitarat äänittämällä oikean laidan särökomppikitarat ja loput fuzz-kitarat. Kitarana oli Les Paul ja vahvistimena Laney. Taas käytettiin clean kanavaa ja MXR DynaCompia, mutta vahvistinta ei laitettu yhtä kovalleen kuin vasemman laidan kitaroiden kanssa. Kitaraksi otettiin Stratocasterin sijasta Telecaster ja kaappina oli V30-elementeillä varustettu Marshall. Fuzzina meillä oli jälleen käytössä ZVex Fuzz Factory.

Tiistai 28.6.2011

Pari biisiä oli vielä Teemun komppikitaroiden puolesta viimeistelemättä. *Wall of Time*sta ja *Too Late*sta puuttuivat vielä fuzz-kitarat. Tämä sessio oli melko yksioikoinen: Vahvistimeksi valittiin Laney, kaapiksi V30-kaappi ja säröttimeksi ZVex Fuzz Factory. Koska fuzz-kitaroiden idea oli lähinnä tukea muita kitaroita ja ne eivät juurikaan poikenneet soitannollisesti varsinaisista komppikitaroista, kovinkaan kauaa meillä ei niiden kanssa mennyt. Gain-tasot vain kohdilleen, pieniä säätöjä ja viilausta biisien välissä ja ei muuta kun nauhalle.

Tiistai 5.7.2011

Kävin tekemässä biisiin *Better Not* edittiä. Mikko tuli auttelemaan. Saimme vain toisen komppikitaran editoitua, vaikka aikaa meni useampi tunti. Olisiko-han kenties Pro Tools nopeampi editoinsofta?

Sunnuntai 10.7.2011

Menimme Harrin kanssa klo 11.00 äänittämään taas komppikitaroita. Tänään oli tarkoitus saada nauhalle biisiin *Too Late* särökomppikitarat ja fuzzit. Varsinainen komppisoundi löytyi Blackheart nupista, Lead-kanavasta ja neljällä Celestion Vintage 30- elementeillä varustetusta Marshall-kaapista. Sessio sujui varsin hyvin ja ongelmitta, mutta Indie- kitaran intonaatio tuotti vähän ongelmia. A-kielen intonaatiota säädettiin uudelleen, kun vuorossa olivat korkeammalta kaulaa soitettavat osuudet. Ehdimme juuri ennen kolmea iltapäivällä saada kaikki tarvittavat asiat purkkiin, ennen kuin ukkonen oli yllä ja laitteet piti sammuttaa ja johdot repiä seinästä.

Maanantai 18.7.2011

Aloitimme lauluäänitykset Matin kanssa klo 9 tietämällä. Ensimmäisenä piti rakentaa laulukoppi. Tähän käytin vanhoja patjan palasia, jotka kiinnitin kahteen mikkitelineeseen rautalangalla. Seuraavaksi piti tietysti valita mikki tai mikit, jotka sopisivat parhaiten Matin äänelle. Kolme vaihtoehtoa olivat Rode NT-1, Rode K2 ja SE Electronics 2200. Vähän yllättäenkin Rode NT-1 kuulosti parhaalta. K2 korosti liikaa mutaisia taajuuksia ja 2200 taas liikaa ylä-ääniä. NT-1:n kaveriksi laitoin Mikko Suurosen kehotuksesta ylimääräiseksi laulumikiksi Sennheiser E606:n NT-1:n yläpuolelle pieneen kulmaan osoittamaan laulajan suuntaan. Dynaamisen instrumenttimikrofonin käyttäminen laulussa oli puhdas kokeilu.

Tänään saimme jo lauluja talteen biiseihin *Lost again* ja *Too Late*.

Tiistai 19.7.2011

Jatkoimme laulujen äänitystä klo 8 aikaan jatkaen siitä, mihin eilen jäätin, eli biisistä *Too Late*. Saimme myöhemmin äänitettyä lauluja myös kappaleisiin *Dream is Over* ja *Thank You*.

Keskiviikko 20.7.2011

Aloitimme klo 8 aikaan. Biiseinä olivat *Dead or Nothing* ja *Carnation*.

Torstai 21.7.2011

Aloitimme klo 8. Biiseinä olivat *Carnation* ja *Million Ways*.

Perjantai 22.7.2011

Jatkoimme tällä kertaa klo 9 aikaan aamulla jo torstaina aloitetulla *Million Ways*illa. Biisi on erittäin raskas laulullisesti, joten muita biisejä ei ollut tarkoitus äänittääkään samana päivänä. Jotta Matti sai äänensä avattua, otin alkuun muutaman oton pelkkiä säkeistöjä. Hieman myöhemmin kävimme kertosaäkeen kimppuun. Otin muutaman oton kertosaettä talteen, jonka jälkeen ehdotin, josko äänittäisimme kertosaäkeen kahdelle eri raidalle. Eli parittomat rivit yhdelle ja parilliset rivit toiselle raidalle. Tämä selkeästi kannatti. Timing ja vireisyys paranivat huomattavasti, eivätkä otot vaikuttanut enää niin fyysisesti kuluttavilta.

Lauantai 23.7.

Harrin melodiakitaroiden äänitystä stereomikityksellä ja nauhamikeillä. Kohdebiisinä oli *Million Ways*. Kaksi kitarakaappia mikitettiin T.Bonen nauhamikeillä ja ”ykköskaappi” vielä Shure SM57:lla.

Tiistai 26.7.2011

Lauluäänityksiä Matin kanssa.

Keskiviikko 27.7.2011

Lauluäänityksiä Matin kanssa.

Torstai 28.7.2011

Lauluäänityksiä Matin kanssa.

Perjantai 29.7.2011

Lauluäänityksiä Matin kanssa.

Torstai 4.8.2011

Taustalaulujen, tuplauksien ja paikkauksien päivä.

Tiistai 9.8.2011 – Perjantai 12.8.2011

Edittiä.

Keskiviikko 17.8.2011

Aloitimme akustisten kitaroiden äänitykset. Aluksi kasasin tarkkaamotilaan äänityskopin vanhoista toimistoserveisseistä ja superlonpatjoista. Päätin käyttää tarkkaamotilaa, koska se on todetusti dempatumpi tila ja näin ollen ikäviä pin-taheijasteita ei kondensaattorimikrofoneilla äänittäessä jää nauhalle niin hel-posti. Kitaraksi valittiin Furch D-40 Elixirin 11-52 Polyweb kielillä. Mikrofoneiksi otin SE Electronicsin kondensaattorimikrofonin ja vanhan tutun Shure SM57:n. Herttakuvioisen SE:n suuntasin noin 45 asteen kulmassa osoittamaan kitaran kopan etuosaa kitaran kaulan alapuolella. SM57:n asetin myös 45:n asteen kulmaan, mutta vaakatasossa kieliin nähden osoittamaan suunnilleen kitaran kaulan ja aukon yhtymäkohtaa. Tuloksena oli raikas ja luonnollinen soundi. Kun gain-tasot oli säädetty, äänitimme muutaman oton biisiin *Lost Again*. Mik-sausvaiheessa on tarkoitus laittaa akustiset kitarat melko lailla laidoille stereo-kuvaan.

Torstai 18.8.2011

Äänitimme Teemun kanssa biisiin *Carnation* akustiset kitarat. Sessioissa ei ollut erityisemmin ongelmia. Huomasin vain heti alussa, niin huvittavaa kuin se onkin, että pukeutuminen vaikuttaa soundiin. Teemulla oli päällään paita, jonka hihassa oleva nappi hakkasi kevyesti akustisen koppaa vasten. Tämä kuuluu todella selvästi luureihin, joilla tarkkailin soundia. Siis hihat rullalle ja rec-valo palamaan.

Lauantai 20.8.2011

Äänitystä Harrin kanssa. Äänitimme *Lost Againin* ja *Carnationin* akustiset kitarat. Ennen sessioita Harrin kanssa, vaihdoin Furchiin Elixirin 11-52 Nanoweb-kielisetin, jotta saataisiin kitaraan hieman heleyttä lisää, Polyweb kun on perussoundiltaan aika tumma. Alkoi kyllä muutenkin jo olla kielienvaihdon aika.

Torstai 1.9.2011

Äänitimme lisää lauluja Matin kanssa. Tällä kertaa kohteena olivat *Carnationin* akustinen versio ja *Wall of Time*. Jälkimmäiseen syntyi taas uusi kertosäe, koska mitkään aiemmat versiot eivät olleet vielä miellyttäneet kaikkia osapuolia.

Perjantai 2.9.2011

Äänitimme Harrin kanssa särölead-kitaroita. Kohdebiiseinä olivat *Better Not* ja *Million Ways*. *Better Not*in pääasiallinen soundilähde oli legendaarinen distortion, Proco Rat, jonka kautta signaali eteni Laney VH100R:ään ja V30-kaappiin. Tämä äänitettiin T.Bone- nauhamikillä ja Shure SM57:lla. Delay signaali otettiin erikseen Shure SM57:lla eri kaapista.

Lauantai 3.9.2011

Äänitimme Harrin kanssa särölead-kitaroita biiseihin *Dead or Nothing*, *Wall of Time* ja *Dream is Over*. Kahdessa jälkimmäisessä lead-soundi haettiin Mi Audio Tube Zonesta, josta ne löytyivätkin varsin vaivattomasti. *Dead or Nothing*in soundit kaivettiin Mi Audio Crunch Boxista.

Torstai 8.9.2011

Äänitimme Riston kanssa taustalauluja biiseihin *Million Ways* ja *Better Not*.

Keskiviikko 14.9.2011

Äänitimme Riston kanssa taustalauluja biiseihin *Wall of Time* ja *Carnation*.

Torstai 15.9.2011

Äänitimme Riston kanssa alkuillasta taustalauluja biiseihin *Too Late* ja *Carnation*. Matti tuli myöhemmin, jolloin äänitettiin vielä Lead-laulut *Wall of Time*en ja paikkailtiin *Better Not*in säkeistöjä. Lisäksi äänitimme *Dead or Nothing*in laulua yksi kahden sekunnin pätkä (tässä meni muuten puolitoista tuntia).

Taustalaulusessiot sujuivat ongelmitta. Stemmoja jouduimme tietysti pianon ääressä suunnittelemaan ja kehrittelemään, mutta sehän kuuluu asiaan. Taustalauluissa käytin vain Rode NT-1:stä. Loput lead-laulutkin menivät narulle mallikkaasti.

Maanantai 19.9.2011

Aloitimme levyn miksauksen Mikko Suurosen kanssa. Ensimmäisenä käsitte-lyyn pääsi *Million Ways*, koska se oli biiseistä eniten valmis. Ensimmäisenä päivänä keskityttiin lähinnä pelkästään rumpuihin, mutta ehdittiin myös tekemään alustava miksaus bassolle, taustakitaroille ja lauluille. Rumpujen tila meinasi tuottaa ongelmia, koska äänitystila oli suhteellisen pieni. Ambianssimikkeinä käytetyt T.Bone- nauhamikit kuitenkin toimivat suhteellisen hyvin, koska 8-kuvio poimii ääntä myös mikin takapuolelta. Näin saatiin soundiin myös hieman ”ylimääräistä” tilaa vangittua. Rumpujen äänitystila oli matala ja kapea, mutta pitkä ja putkimainen. Äänitettyä tilaa jouduttiin kuitenkin hiukan jatkamaan keinotekoisesti kaiuilla.

Rumpujen lähimikkien soundi oli varsin hyvä, mutta virvelin ja overheadien taajuuksia jouduttiin hieman muuttamaan eq:lla. Miksaustilanteessa kun rummut panoroidaan, niitä kompressoidaan ja suurennetaan, erityisesti symbaalien soundien laatu ja keskinäinen balanssi korostuu. Näissä rummuissa ongelmia meinasi tuottaa erityisesti iso crash-pelti sekä hi-hat-pellit, joiden soundi ja keskinäinen suhde ei heti korvaa miellyttänyt. EQ:ta käyttämällä näistäkin saatiin kuitenkin ihan mukiin menevät. Sampleja päätettiin käyttää virvelissä ja bassarissa, mutta vain soundin tukemistarkoituksessa, ei päällimmäisenä.

Tiistai 20.9.2011

Viimesistelimme aamupäivästä *Million Ways*in miksausta miksaamalla muun muassa fuzz- ja lead-kitaroita. Samalla tuli tehtyä myös joitain puhtaasti tuotannollisia ratkaisuja esimerkiksi jättämällä jotain äänitettyjä osuuksia kokonaan pois. Laitoimme myös muistiin vaihtoehdon lyhentää biisin ensimmäistä riffiä puolella.

Seuraavaksi ryhdyimme miksaamaan biisiä *Lost Again*. Tämä oli sikäli ongelmallista aloittaa, koska kaikkia raitoja ei oltu vielä soitettu nauhalle ja akustiset kitarat olivat editoimattomia. Pääsimme kuitenkin käymään rumpujen, laulujen ja taustakitaroiden kimppuun. Valmiit miksauspresetit ladattiin edellisestä biisistä, mutta niitä joudutaan vielä muuttamaan.

Keskiviikko 21.9.2011

Äänitimme Teemun kanssa kitarasoolon biisiin *Dream is Over*. Ensisijaiseksi vahvistimeksi otimme Crate Blue Voodooon ja kaapiksi Marshall JCM900 Lead 1960 Celestion G12T-75- elementeillä. Delay-signaali tehtiin jakamalla signaali Mi Audio Crunch Boxin ja Boss DD-20:n läpi Laney VH100R- vahvistimeen. Delayn kaappina oli Crate BV412S. Marshall kaappi mikitettiin T.Bonen nauhamikilla ja Shure SM57:lla ja delay-kaappi pelkällä SM57:lla. DI signaali otettiin tietysti myös talteen. Kitarana oli Gibson Les Paul Studio, jossa D'Addarion 10-52 kielet. Sooloa otettiin noin 30 ottoa, joista myöhemmin valitsin parhaan.

Torstai 22.9.2011

Edittiä.

Perjantai 23.9.2011

Menimme taas äänittämään Harrin puuttuvia kitaraosuuksia. Ensimmäisenä kävimme *Dream is Over*in kimppuun. Koko biisin läpi kulkeva clean kitara äänitettiin modatulla Fender Deluxe Reverb Reissuella, Laney VH100R:llä ja Blackheart-nupilla. Fender mikitettiin Sennheiser E606:lla, ja muut kaapit Shure SM57:lla. Laneyn ja Blackheartin kaappeihin jaettiin stereona ”ping-pong”-delay.

Lisäksi äänitimme *Better Notin* clean osuudet. Laitteet eivät muuttuneet edellisestä mihinkään, ainoastaan säätöjä muuteltiin hieman.

Lopuksi säädimme clean-soundit valmiiksi seuraavaa aamua ja *Wall of Time*-biisiä varten. Tässä kokeilimme monenlaisia kitara- ja vahvistinvaihtoehtoja, mutta lopulta päädyimme äänittämään Deluxe Reverbillä, Laneylla ja Blackheartilla ja Indie- kitaralla. Soundiin haettiin hiukan rosoisuutta ruuvaamalla DR:stä hieman päätesäröä. Kuiva signaali ajettiin DR:iin ja Blackheartiin ja delay-signaali ajettiin Laney-vahvistimeen.

Lauantai 24.9.2011

Aamulla laitoimme ensimmäisenä *Wall of Timen* kitarat nauhalle. Sitten siirryimmekin jo seuraavaan kappaleeseen.

Seuraavana äänitimme biisiin *Lost Again* muutaman siitä puuttuneen soinnun. Kuiva soundi tuli Deluxe Reverbistä, jossa oli hiukan kaikua ja kitarana oli Fender Stratocaster. Signaalit, joihin laitettiin hiukan delayta ja chorusta jaettiin taas stereona Laney- ja Blackheart- vahvistimiin.

Samalla kattauksella äänitimme *Too Lateen* cleanit kitaraosuudet. Sen verran muutimme säätöjä, että otimme DR:stä hiukan päätesäröä ja käytin DD-20:n mod. delay ominaisuutta. Tällä saatiin soundiin biisiin sopivaa huojuunaa.

Lopuksi kävimme *Carnationin* kimppuun. Tähän oli tarkoitus äänittää tällä kertaa kaikki puuttuvat lead-kitaraosuudet. Soundeja haettiin poikkeuksellisen pitkään, alkuriffiin kun ei tuntunut sopivan oikein minkäänlainen kitara- ja vahvistinyhdistelmä. Äänitimme siis ensiksi biisin melodiaosuudet käyttäen Blackheart- vahvistinta. Kun kaikki melodiat olivat nauhalla, päätin, että äänitetään samalla soundilla alkuriffi. Lopputulosta aikamme tuumailtuamme, totesin, että ehkä se oli juuri sopivin soundi tuohon riffiin.

Torstai 29.9.2011

Tuukka Lehtonen lupautui soittamaan *Carnationin* akustiseen versioon viuluja. Olin tehnyt edellisenä iltana sovituksen kahdelle viululle mukaillen Harrin alkuperäisiä kitaramelodioita. Menimme viiden aikaan Tuukan kanssa äänittämään. Ensiksi kasasin äänitystilaan dempatun kopin pintaheijasteiden välttämiseksi ja sitten mikitin viulun. Lähimikkinä viulussa käytettiin Tuukan omaa DPA:n viulumikkiä. Lisäksi mikitin viulun SE Electronicsin isokalvoisella kondensaattorimikrofonilla. Tuukka oli ehtinyt tutustua jo etukäteen sovitukseen hieman ja tehnyt mainioita omia lisäyksiä, joten sessio oli nopea ja kivuton. Kolmen tunnin päästä meillä oli jo neljä kokonaista ottoa nauhalla, joihin olimme molemmat tyytyväisiä.

Perjantai 30.9.2011

Ryhdyimme Harrin kanssa äänittämään viimeisiä kitaraosuuksia. Tänäpäin äänitimme yhden raidan lisää kitaroita *Dead or Nothingiin* käyttäen Laneyn leadkanavaa ja jälleen kerran delay-signaali otettiin erikseen eri kaapista, joka mikitettiin. Delaylle menevän signaalin säröttimenä oli MI Audio Crunch Box ja dealyna Boss DD-20.

Samana iltana äänitimme vielä *Thank You-* biisin puuttuvat puhtaat kitarat. Tässä käytin Deluxe Reverbistä kuivaan signaaliin ja Laneyta ja Blackheartia stereochorus- ja delaysignaaleihin. Fender mikitettiin Sennheiser E606:lla ja muut vahvistimet Shure SM57:lla

Lauantai 1.10.2011

Tänäpäin oli jäljellä enää soolo biisiin *Lost Again*, särömelodia biisiin *Too Late* ja melodia sekä soolo biisiin *Thank You*. Aloitimme äänittämään *Thank Youn* sooloja. Harrilla ei ollut varsinaisesti mitään valmista mietittynä tähän, joten jouduimme yhdessä tuumin kehittelemään kitarasoolon siihen. Päädyimme tekemään soolosta melko melodisen, jossa on paljon terssiharmoniaa. Vaikutteita imimme tähän kuuntelemalla vanhoja versioita biisistä. Varsinaisen soolon valmisteluun kului aikaa useampi tunti, mutta saimme sen lopulta äänitettyä. Sitten oli jäljellä vielä biisin loppuun tuleva kitaramelodia. Tämäkin nyh-

jäistiin melkeinpä tyhjästä. Kuuntelimme taas aiempia versioita ja kehitte-
limme yhdessä niiden pohjalta melodian, johon lisättiin vielä terssituplaus.
Soolossa ja melodioissa käytettiin Indie- kitaraa, Blackheart- vahvistinta,
Sennheiser E606 ja Shure SM57- mikkejä.

Seuraavaksi siirryimme äänittämään *Too Late*- biisin melodioita. Tämä oli
melko nopea homma, koska Harrilla oli suurin osa jutuista jo suunniteltuina.
Pieniä viilauksia tehtiin fraseeraukseen ja muihin seikkoihin, mutta koska edel-
lisen biisin lead-soundi oli hyvin lähellä haluttua, muutimme sitä vain vähän ja
aloimme äänittämään.

Lopuksi oli aika *Lost Again*in kitarasoolon. Tätä varten otin käyttöön vanhan
tutun pedaalin, ZVex Fuzz Factoryn, josta pääasiallinen soolosoundi ruuvat-
tiin. Delay-signaalin reititin Mi Audio Crunch Boxin läpi Laneylle. Kitara oli jäl-
leen Harrin Indie. Sooloa kehiteltiin ja treenattiin yhdessä useampi tunti ja jos-
kus kuuden aikoihin illalla se oli siinä kuosissa, että päätimme alkaa äänittä-
mään. Noin tunnin aikana otettiin 21 ottoa, jonka jälkeen totesimme, että
homma on paketissa.

Tähän sessioon huipentui koko levyn äänitysosuus.

Maanantai 3.10.2011 – Torstai 13.10.2011

Editin tekoa. Olin aiemmin tiedustellut neljästä eri paikasta masterointitarjouk-
sia. Tällä viikolla sain loput tarjoukset ja laitoin hintatietoja eteenpäin bändille.
Finnvox maksaa noin 700-800 € sisältäen alv.:n, Chartmakers noin 800 €
plus alv., Virtalähde Mastering noin 500 € sisältäen alv.:n ja MojoLab 415 €
sisältäen alv.:n. Kaikista on tarkoitus ottaa näytemasterointi, mutta bändi saa
miettiä hintoja sillä aikaa keskenään, hehän levynteon kuitenkin rahoittavat.

Torstai 13.10.2011

Miksausta Mikon kanssa.

Maanantai 17.10.2011

Miksausta Mikon kanssa.

Tiistai 18.10.2011

Miksausta Mikon kanssa.

Maanantai 24.10.2011

Miksausta Mikon kanssa.

Tiistai 25.10.2011

Miksausta Mikon kanssa.

Torstai 27.10.2011

Uuden laulueditin teko *Dream is Over*- biisiin. Aiemmat lauluraidat kärsivät
huonosta laulusoundista, johon en ole keksinyt vielä syytä. Soundi kuulostaa
siltä, kuin siinä olisi pintaheijastetta ja vaihevirhettä, vaikka ainakaan jälkim-

mäistä siinä ei Mikon mukaan ole. Ongelma on sikäli mystinen, että laulu-
mikrofonien asennot ja gain-tasot olivat samat, kuin muissakin biiseissä. Tein
uuden editin eri päivänä äänitetyistä lauluosuuksista. Torstaina kuullaan, kär-
sivätkö nämäkin osuudet samasta ongelmasta.

Torstai 3.11.2011

Miksausta Mikon kanssa. Päivän pelastus oli se, että *Dream is Overin* uudelle-
leen editoiduilla lauluraidoilla pääsimme eroon aiemmin biisiä vaivanneesta,
pintaheijasteisesta soundista. Uudet raidat myös sisälsivät paljon enemmän
alataajuuksia. Ongelmat olivat siis selvästi jostain syystä nauhalle päätyneen
pintaheijasteen ja sitä kautta vaihevirheen syytä. Tänään oli tarkoitus tehdä
viimeiset miksausukset ja korjaukset biiseihin ja sen jälkeen enää yhtenä päivä-
nä viilata pieniä yksityiskohtia ennen levyn masterointiin lähettämistä.

Perjantai 4.11.2011

Bändipalaverin paikka. Tänään päätettiin muun muassa, että levy tullaan mas-
teroimaan Finnvoxilla Minerva Papin toimesta. Bändi ei ollut testimasterin pe-
rusteella alun perin täysin yksimielinen asiasta, mutta enemmistön mielipide
ratkaisi. Asiat, jotka joitain bändin jäseniä ärsyttivät Papin testimasterissa, tul-
laan toki korjaamaan varsinaisessa masteroinnissa.

Maanantai 14.11.2011

Menin Mikon luokse viimeisiä miksaussessiota varten. Tänään oli oikeastaan
tarkoitus vain kuunnella kaikki biisit läpi ja korjata, jos jotain korjattavaa il-
maantuu. Loppuen lopuksi biiseihin tehtiin enää hyvin vähän muutoksia. Ba-
lanssisäädöt olivat keskimäärin korkeintaan yhden dB:n luokkaa. Virvelisoun-
dista vähennettiin kauttaaltaan hieman alataajuuksia.

Liite 2. Kuvat



Kuva 1



Kuva 2



Kuva 3



Kuva 4



Kuva 5



Kuva 6



Kuva 7



Kuva 8



Kuva 9



Kuva 10



Kuva 11



Kuva 12



Kuva 13

Liite 3. CD-levy

Reamer – Strange Name on the Blade

1. Too Late
2. Wall of Time
3. Dream is Over
4. Dead or Nothing
5. Better Not
6. Lost Again
7. Carnation
8. Thank You
9. 1 000 000 Ways
10. Carnation (Acoustic)