



LURK - KALDERA

Levyn tuotanto ja markkinointi

Kalle Nurmi

Opinnäytetyö
Huhtikuu 2013
Viestinnän koulutusohjelma
Digitaalisen äänen ja kauppalisen musiikin suuntautumisvaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Digitaalisen äänen ja kaupallisen musiikin suuntautumisvaihtoehto

KALLE NURMI:
Lurk – Kaldera
Levyn tuotanto ja markkinointi

Opinnäytetyö 50 sivua, joista liitteitä 13 sivua
Huhtikuu 2013

Opinnäytetyössäni olen tutkinut modernia musiikintuotantoa ja sen sisältämiä toimintatapoja. Olen käynyt näitä asioita läpi eritoten pienemmän, itsenäisesti toimivan artistin kannalta ja pyrkinyt miettimään aktiivisen osallistumisen malleja, joilla kehittää artistin toimintaa sekä vaikuttaa positiivisesti urakehitykseen. Päädyin aiheeseen oman Lurk-yhtyeeni kautta, ja toisen levymme tuotantoprosessi ja markkinoinnilliset ratkaisut muodostavatkin opinnäytetyöni rungon.

Työn tarkoituksena on tuottaa kokonaisvaltainen ymmärrys aiheesta, sekä tekijälle että lukijalle. Sain hyödynnettyä kattavasti koulun aikana oppimiani taitoja, sekä syvensin tuntemustani aiheesta paneutumalla perinpohjaisesti alan kirjallisuuteen ja muihin lähteisiin. Tästä seurauksena olen kokonaisvaltaisesti tietoisempi prosessin kulusta ja sen eri osien merkityksestä lopputuloksen kannalta.

Asiasanat: äänitys, miksaus, tuotanto, markkinointi

ABSTRACT

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

KALLE NURMI:

Lurk - Kaldera
Production and marketing of a record

Bachelor's thesis 50 pages, appendices 13 pages
April 2013

In my bachelor's thesis I have studied music production in the modern age and the ways of operating within it. The perspective has been one of a small, independent artist and I have studied how to be actively involved and positively affect one's career development. The subject came to me through my own band Lurk, and the production of our second album and the promotional solutions make up the core of my thesis.

The purpose of my thesis is to create a wholesome understanding on the subject, for the author as well as the reader. I was able to put to use all the skills I have accumulated during my studies, and also got a deeper understanding through literature and other sources. This has made me more comprehensively aware about the course of the process and the impact of its components on the final product.

Key words: recording, mixing, production, marketing

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	VIITEKEHYS.....	8
	2.1. Artistin esittely	8
	2.2. Työympäristö.....	9
	2.2.1 Fantom Studio	10
	2.2.2 Voltti Studio	10
	2.2.3 Liikuteltava kalusto	11
3	ESITUOTANTO.....	12
	3.1. Sovitukset	12
	3.2. Äänityksiin valmistautuminen.....	13
4	ÄÄNITYS.....	14
	4.1. Soittotilan valmistelu	14
	4.2. Rummut	14
	4.3. Kitara.....	16
	4.4. Basso	18
	4.5. Vokaalit	19
	4.6. Muut soittimet.....	20
5	JÄLKITUOTANTO.....	22
	5.1. Editointi.....	22
	5.2. Miksaus	25
	5.2.1 KALDERA.....	27
	5.2.2 SIX FEET, SIX YEARS	28
	5.3. Masterointi.....	30
6	MARKKINOINTI.....	32
7	POHDISKELU	34
	LÄHTEET.....	35
	LIITTEET	37
	Liite 1. Lurk – Kaldera audio CD	37
	Liite 2. Miksaus – Tekninen data.....	38

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni tarkastelee Lurk-yhtyeen toisen albumin valmistumisprosessia aina esituotannosta äänen jälkikäsitteilyyn sekä valmiin tuotteen markkinoille saattamiseen asti. Keskityn työssäni vielä tarkemmin kahden kappaleen tuotantoon, jotka olen valinnut erikoislaatuisuutensa vuoksi ja jotka antavat kattavan kuvan osaamisestani. Pohdin prosessia eritoten pienen artistin näkökulmasta - toimimista ilman suuren budjetin suomia etuuksia ja rajoituksia; sitä, kuinka lisätä suunnitelmallisuutta urakehitykseen, sekä minkälaisia taiteellisia ja tuotannollisia ratkaisuja tilanne edellyttää ja mahdollistaa. On helppo olettaa, että resurssien ja käytettävissä olevan ajan lisääntyessä lopputulos olisi automaattisesti parempi, mutta varsinkin rock-musiikissa ja sen moninaisissa johdannaisissa kuuntelijaan vetoavat seikat ovat kuitenkin välittömyys ja tietty vaaran tunne, ja tämä taas katoaa helposti kymmenien, ellei jopa satojen, uusintaottojen viidakkoon. Näin ollen rajoitukset ja paineen alla työskenteleminen voivat oikealla valmistautumisella tiivistää esityksen juuri siihen oikeaan muotoon.

Monelle aloittelevalle orkesterille ensimmäinen ja vaarallisin sudenkuoppa voi ollakin esituotoksen ylenpalttinen kiillottaminen modernin teknologian keinoin, jolloin lopputulos ei olekaan enää uuden kyvyn persoonallinen esittely, vaan tasapäistettyä audio-massaa.

Työskenneltyäni muiden artistien äänittäjänä olen usein törmännyt näihin rajoituksiin ja olen kehittänyt itselleni taidon nähdä tilanteen suomat mahdollisuudet keskittymättä mahdollisiin negatiivisiin puoliin, taikka ajatella pelin olevan jo lähtökohtaisesti menetetty ajan tai resurssien puutteesta johtuen. Työskentelytapa vaati rutkasti valmistautumista ja heittäytymiskykyä artistilta, mutta on myös erittäin palkitseva. Äänittäjältä vaadittavista ominaisuuksista tärkeimmiksi muodostuvat suunnitelmallisuus, ongelmanratkaisukyvyt sekä ajanhallinta. Ennakkoon valmistautumisen tärkeyttä on myös mahdoton korostaa liikaa.

Olen oman ja bändini tilanteen luonteesta johtuen päätenyt pohtimaan keinoja, jolla yhtyeen toiminnasta saisi pitkäjänteisyydellä ja suunnitelmallisuudella kannattavaa tai vähintäänkin sellaista, ettei lisäinvestoinnit bändin jäseniltä olisi tarpeen. Vaikka erikoisiakin menestystarinoita on maailman sivu koettu, realistisesti analysoituna Lurkin

äärimmäinen musiikkityyli rajaa melkoisen osan kuluttajista kuulijakunnan ulkopuolelle. Tämän vuoksi mahdollisimman pitkälle viety omavaraisuus on ensisijainen tavoite, ja yleistäen muihin vastaavanlaisiin orkestereihin, jopa vaatimus nykypäivän indie-markkinoilla. Mitä pienemmällä organisaatiolla pystyy toimintaa ylläpitämään, sitä pienemmät kulut ja sitä vähemmän tarvetta ylimääräisille ulkoisille rahavirroille. Yleistettäessä näitä ajatuksia ei tietenkään voi olettaa, että jokaisella orkesterilla olisi äänitystai miksaustaitoisia jäseniä yhtä saatikka sitten useampaa, mutta tämäkin on silti vain yksi, vaikkakin oleellinen, osa yhtyeen pyörittämistä. Yhtä lailla säästöt voivat tulla graafisen puolen osaamisesta, markkinoinnista tai vaikkapa keikkamyynnistä.

Viime vuosien kehitys musiikin jakelussa ja levittämisessä on aiheuttanut suuria muutoksia musiikkiteollisuuden infrastruktuurissa. Suurten levy-yhtiöiden kamppaillessa edelleen laskevien CD-myyntien kanssa, on muutos tuonut myös lukuisia uusia mahdollisuuksia pienille indie-artisteille, jotka eivät aiemmassa maailmanjärjestyksessä saaneet musiikkiaan leviämään suurten tyyliin.

CD-myyntin romahtaessa, on vinyylilevyjen myynti taas noussut (Digital Music News 2012) ja digitaalisen myyntin kasvu mahdollistaa sen, että kuka tahansa voi tietokoneen ja internet-yhteyden avulla levittää musiikkiaan mihin tahansa maailman kolkkaan. Karhumaa, Lehtman & Nikula (2010, 22) esittävät, että musiikin vastikkeeton leviäminen tuo artistille myös maksavia asiakkaita, ostivat he sitten myöhemmin oikeuden ladata musiikkitiedostoja, fyysisen levyn tai vaikkapa bändipaidan. Promotionaalisesti ajateltuna internet on ylivoimainen työkalu, jossa jopa musiikkia laittomasti levittävillä tahoilla on osuutensa. Euroopan Unionin teettämän tutkimuksen mukaan piraattisivujen lisääntyneet kävijämäärät lisäävät myös laillisten latauspalvelujen käyttäjien määrää (Digital music consumption on the internet 2013, 1).

Näin ollen bändi kuten Lurk, jonka potentiaalinen yleisö on paikallisella tasolla vaatimaton, voi saavuttaa tarpeeksi suuren yleisön toimintansa ylläpitämiseksi kunhan vain ymmärtää että markkinamme ovat koko maailman underground-metallin kuluttajat. Tässä ajatusmallissa esikuvana on ollut Electric Wizard -yhtyeen saavuttama menestys musiikillaan, joka on periaatteessa kaukana kaikesta kaupallisesta ja muodikkaasta. Kyseessä on mainio esimerkki siitä, kuinka yhtyeen imago ja musiikki on löytänyt oikeat kanavat ja saavuttanut maksimaalisen yleisön.

Taulukko 1. Suunniteltu ja toteutunut ajankäyttö

Työtehtävä	Arvioitu aika	Toteutunut aika
Esituotanto	60h	66h
Äänitys	40h	48h
Editointi	40h	41h
Miksaus	24h	32h
Masterointi	8h	2h
Promootio	60h	65h
Lähteisiin tutustuminen	100h	100h
Yhteensä	332h	354h

2 VIITEKEHYS

2.1. Artistin esittely

Lurk on 2008 perustettu Tamperealainen yhtye, jonka tyyli on omalaatuinen yhdistelmä death sekä doom metallin perinteitä yhdistettynä laajaan kirjoon muita vaikutteita, joista merkittävimpiä lienevät bluesiin ja punkkiin pohjautuva sludge ja skandinaavinen black metal. Yhtyeen muodostavat Kimmo Koskinen (laulu), Arttu Pulkkinen (kitara), Kalle Nurmi (rummut) ja Eetu Nurmi (basso). Bändin mukaan nimetyllä debyyttialbumilla bassoa soitti Mikko Reinikainen.

Arttu Pulkkinen on yhtyeen pääasiallinen säveltäjä ja Kimmo Koskinen sanoittaja. Molemmilla alueilla osavastuu on myös Kalle Nurmella ja sovituksista vastaa koko orkesteri. Ensimmäisen levyn suoraviivaisempi ilmaisu on basistin vaihdosta sekä yleisestä taitojen ja kunnianhimon kasvusta johtuen saanut mukaansa annoksen groovea, ja blues-pohjaiset elementit ovat nousseet entistä enemmän pintaan, vieden yhtyeen soundin uusille ja entistä omalaatuisemmille poluille musiikkimaailmassa. Lisäksi kappaleiden sovitukset ovat selkeästi pidemmälle vietyjä ja harkittuja.



KUVA 1. Lurk –s/t kansikuva. (Arttu Pulkkinen, 2010)

Yhtyeen ensilevytyks tehtiin omin voimin vuonna 2010 Fantom ja Voltti studioilla. Julkaisijan löytämiseksi levystä painettiin 50 kpl promotionaalisia CD-kopioita ja näitä postitettiin levy-yhtiöille ympäri maailmaa saatekirjeellä varustettuna. Muutamat levy-yhtiöt ilmaisivat kiinnostuksensa ja kolme tarjosi julkaisusopimusta, joista päädyimme

yhteistyöhön Israelilaisen Totalrust Recordsin kanssa. Muut tarjoukset olivat Amerikasta ja Suomesta, mutta Totalrustin innostuneisuus vaikutti ratkaisevasti valintaamme antaa heidän vastuulleen levymme julkaisu. Lisäksi valintaan vaikutti muiden yhtiöiden maine ja maantieteellinen sijainti, sekä muiden kokemukset kyseisistä yhtiöistä. Internetin keskustelupalstat olivat oleellinen apu tiedonhankinnassa ja estivät meitä päätyvästä epäsuosiolliseen sopimukseen.

2.2. Työympäristö

Olimme varsin tyytyväisiä ensimmäisen levymme vaivattomaan äänitysprosessiin ja näin ollen valintamme toisen levyn äänitysten paikaksi oli helppo. Lisäksi olen ollut Fantom studiolla työharjoittelussa kuusi kuukautta, jonka jälkeen olen vuosien varrella toteuttanut useita levytysprojekteja samoissa tiloissa. Näin ollen soittotila ja laitteisto ovat tuttuja, nopeuttaen prosessia huomattavasti. Helppous ja vaivattomuus ovat oleellisia, varsinkin koska emme käytä kenenkään ulkopuolisen apua äänityksissä vaan hoidamme kaiken omin voimin. Pulkkinen ja Koskinen toimivat molemmat ammattimaisesti live-äänentoiston parissa, joten heidän kanssaan on helppo toimia myös äänitystilanteessa. Voin esimerkiksi esittää vain haluamani mikrofonomallin ja sovellettavan tekniikan, ja he pystyvät näillä tiedoilla toimimaan tilanteen vaatimalla tavalla.

Fantomilla ja Voltilla on yhteiset äänitystilat, joista tallennettava signaali on ohjattavissa patch bayn kautta kumpaan tahansa tarkkaamoon. Live-soittoon tarkoitettu suurempi soittotila on lattiapinta-alaltaan noin 30m² ja 4,2m korkea ja käytimmekin tätä tilaa kaikkeen äänittämiseen. Ensimmäistä levyä tehdessämme tila oli vielä erittäin jälkisoiton, mutta nyt seinään tehdyt puupaneelit ovat lisänneet tilan sointia, antaen uuden levyn äänitykselle selkeästi enemmän ambienssia. Tilan muita hyviä puolia on vaivattomasti toimiva kuuntelu (Hear back), joka antaa jokaiselle soittajalle oman nelikanavaisen mikserinsä jolla säätää kuuntelun tasoa, sekä äänetön ilmastointi. Ilmastoinnin oleellisuus tulee ilmiselväksi vietettäessä samassa tilassa pitkiä aikoja.



2.2.1 Fantom Studio

Fantom studio on Samu Oittisen isännöimä pitkällä perinteillä varustettu Tamperelainen äänitysstudio, joka on saanut alkunsa jo vuonna 1993. Alunperin tilat sijaitsivat keskustassa ja muutto nykyisiin tiloihin Akun Tehtaalle tapahtui vuonna 2007. Tätä nykyä studion keskeisimmät työkalut ovat SSL AWS 900+ -miksauspöytä ja Genelecin 1037c –kaiuttimista rakennettu kuuntelu. Näiden lisäksi käytettävissä ovat Yamaha NS10M-pari sekä Avantone Mixcubes-kaiuttimet, jälkimmäiset lähinnä referenssikuunteluun. Äänitys tapahtuu Mac Prolla pyörivällä Avid Pro Tools HD9 –järjestelmällä. Äänen muokkaukseen ja jälkikäsitteilyyn on myös lukuisia ulkoisia laitteita, kuten Focusriten Red7 etuaste/kompressorit, Empirical Labsin Fatso ja Distressor kompressorit, Urein LA-4 kompressorit sekä kaikulaitteita useilta maineikkailta valmistajilta kuten Lexicon ja Eventide. (Fantom studio, 2013.)

2.2.2 Voltti Studio

Voltti studio käsittää pienen tarkkaamon ja jakaa soittotilat yhdessä Fantom studion kanssa. Volttia isännöi Jussi Lehtivuori. Studiassa ei ole varsinaista miksauspöytää, vaan äänittäminen tapahtuu suoraan erillisten etuasteiden kautta Pro Toolsiin, toisin sanoen ”in the box”. Ensimmäinen Lurk -äänite on toteutettu kokonaan tässä tarkkaamossa, äänityksistä miksauskeeseen asti – ainoastaan masterointi on toteutettu muualla. Kuuntelu on toteutettu parilla Genelecin 8030A-kaiuttimia sekä 7050A sub-wooferilla. (Voltti studio, 2013.) Etuasteista oleellisin on 8-kanavainen Focusrite ISA828, joka on hinta-laatu –suhteeltaan loistava. Se ei SSL:n etuasteiden tapaan niinkään lisää soundiin mitään, vaan pyrkii vain saamaan äänen tallennettua mahdollisimman vähän sitä muuttaen, missä se onnistuukin erinomaisesti.

2.2.3 Liikuteltava kalusto

Osa äänityksistä suoritettiin ammattimaisten studioiden ulkopuolella, koska halusimme säästää rahaa sekä tallentaa muutamia aitoja tiloja. Yksi tällainen tila on harjoitustiloihimme johtaja rappukäytävä Tampereen Rantatiellä, jossa äänitimme muutamia kitarasuuksia, virvelirumpua sekä foley-tyylisiä ääniefektejä. Tilan muodosta ja materiaalista johtuen jälkisointi on massiivinen, muttei kuitenkaan kovin pitkä. Liikkuva kalusto koostuu Apple Macbookista, Avid MBox 2:sta sekä Focusrite ISA One Digi – etuasteesta. Mikrofonivalikoimaan kuului Røde NT-2000, Shure SM57, Placid Audio Copperphone ja Beyerdynamic MM1. ISA One sisältää saman etuasteen kuin Voltti Studio ISA828, ollen yksikanavainen versio tästä AD-muuntimella DI-boksin ominaisuuksilla (Focusrite ISA One 2013).

Digimuuntimella varustettu erillinen etuaste ohittaa MBox:n omat muuntimet, jolloin signaali siirtyy koskemattomana äänikortin läpi. MBox 2:n omat etuasteet eivät mielestäni aivan riitä ammattimaisiin tuotantoihin, varsinkin moniraitatallenteissa etuasteen puutteet kumuloituvat ja antavat kokonaisuudelle oman ei-toivotun leimansa. Kahden mikrofonin tekniikoissa vähemmän oleellisen kanavan saattoi kuitenkin surutta tallentaa näitä käyttäen, esimerkkinä kitaratiloja äänitettäessä lähimikrofonina oleva SM57, jonka tehtävänä on vain tarpeen tullen tuoda tiloista puuttuvia taajuuksia mukaan miksausseen. Etuasteistaan huolimatta MBox 2 on oleellinen, koska se mahdollistaa Pro Tools -ohjelmiston käytön ja tämä helpottaa suuresti sessioiden kanssa toimimista useammilla työasemilla, oikeuttaen näin paikkansa.



3 ESITUOTANTO

3.1. Sovitukset

Lurk -yhtyeen toimintatapa on aina pohjautunut live-soitantaan. Äänitämme levyimme soittamalla yhtäaikaaisesti samassa tilassa rummut, basson sekä kitaran, ja toimimme vielä varsin nopealla aikataululla. Pyrimme näin säilyttämään esitystilanteen intensiteetin, sekä samalla myös varmistumme kappalemateriaalin sopivuudesta keikoilla esitettäväksi. Live-tilanteessa esiintyy myös jännitteitä ja soitinten vuoropuhelua enemmän kuin erikseen äänitettä varten tallennettuina (Massey 2009, 71). Tällaisessa tilanteessa etukäteen tapahtuvan sovitustyön merkitys korostuu entisestään. Ensimmäistä levyä tehdessämme muutimme vielä radikaalistikin muutaman kappaleen sovituksia studiossa, mutta tällä kertaa suuria muutoksia ei tarvittu, vaan pystyimme keskittymään parhaan mahdollisen oton etsimiseen. Tämä kertoo siitä, että olimme onnistuneet ja etukäteen tekemämme työ oli kantanut hedelmää.

Kun kaksi vuotta aikaisemmin saimme viimeisteltyä ensimmäisen levyämme, aloitimme saman tien valmistelemaan materiaalia seuraavalle albumille. Debyyttilevy ja sen saama positiivinen huomio innoittivat meitä ponnistelemaan entistä enemmän oman soundin löytämiseksi. Palaset olivat olemassa ja tyyliämme pidettiin jo omintakeisena, mutta tunsimme, että kykenemme tekemään kaiken vieläkin paremmin. Sovituspuolella tämä näkyi siinä, että tallensimme treeneissä useita erilaisia versioita uusista kappaleista ja muutimme sovituksia näissä äänitteissä esille tulleiden ajatusten mukaan. Hankimme tätä tarkoitusta varten Zoom H1 kannettavan digitallentimen, koska emme halunneet käyttää treenitilanteessa aikaa äänittämisen valmisteluun. Lisäksi käytimme Applen iPadin sisäänrakennettua mikrofonia ja Garageband -ohjelmaa tallentamiseen.

Tällä levyllä keskityimme saamaan enemmän irti kitaran ja basson vuorovaikutuksesta, ja nämä soittimet kulkevatkin paljon useammin eri linjoja, ensilevyn perustuessa enemmänkin basson tuplaamaan kitaran pohjanuottiin. Halusimme tuoda mukaan bluesista tuttua harmonista sisältöä ja mukana onkin aikaisempaan verrattuna paljon tämän tyyliuunnan tehokeinoja. Eritoten käytimme kielisoitinten mahdollistamaa jännitystä luovaa liikettä sointujen sisällä, jossa kieltä taivutetaan alle puolisisävelaskelen jäävän määrän, jolloin soinnut väreilevät jossain duurin ja mollin välillä (Kaltiala 2001, 142).

Studiossa tehtävä sovitustyö oli tällä kertaa ainoastaan vokaalituotantoa, johtuen lyriikoiden ja sovitusten viime tinkaan jäämisestä. Koskinen on onneksi vokalistina harjaantunut ja pystyy mukautumaan nopeasti tilanteeseen, ja saimmekin kaikki tarvittavat muutokset tehtyä suunnitellun aikataulun puitteissa.

3.2. Äänityksiin valmistautuminen

Kun aikomus on tallentaa bändin live-soitto studiossa, nousee yhteen soittamiseen harjaantuminen äärimmäisen tärkeäksi. Pidimme intensiivisen viikon harjoituksia ennen studioon sulkeutumista, minkä lisäksi kaksi kappaletta kahdeksasta oli jo ollut live-esiintymisissämme settilistassa. Keskityimme eritoten saamaan tempot sopiviksi jokaisesta biisistä, jotta soitto groovaisi mahdollisimman paljon. Onneksi uusi basistimme oli ollut tässä vaiheessa mukana jo puolisen vuotta, koska hänen mukaansa tulonsa muokkasi soittotyyliämme radikaalisti uuteen suuntaan, luoden aivan uudenlaista vuoropuhelua rumpujen ja basson välille. Aiemmin rummut ja kitara ovat olleet suuremmassa arvossa niin sävellyksellisesti että sovituksellisesti, mutta tällä kertaa havaitsimme muutoksen ajoissa ja aloimme miettimään vaikutuksia soundimaailmaan. Tuli selkeäksi, että basso tulisi ottamaan paljon suurempaa roolia.

Suunnittelimme myös etukäteen mahdollisimman tarkasti mitä meidän täytyy saada studiopäivien aikana nauhoitettua. Ensilevyimme äänitimme kokonaan kahdessa päivässä, mikä saattaa tuntua vähältä, mutta on täysin oikeutettua ottaen huomioon tyyliimme soittaa suurin osa soittimista kerralla sisään. Jälkiäänityksinä lisäämme vokaalit ja toisen kitaran luomaan raskaassa musiikissa olennaista kitaravallia, sekä muita vähemmän oleellisia elementtejä. Tällä kertaa varasimme studioon aikaa äänityksiin kolme päivää, mutta kappalemateriaalikin oli kymmenen minuuttia enemmän, sekä rakenteet ja soitto ovat monimutkaistuneet. Päätimme näin ollen ettemme miksaa levyä samoissa sessioissa kuten viimeksi teimme, vaan äänitämme ensimmäisissä sessioissa elementit, johon tarvitaan Fantom studion suurta soittotilaa ja laitteistoa. Minulla oli kuitenkin jo käytössäni oma ammattitasoinen etuasteeni, Focusrite ISA One, joten pystyisimme äänittämään monosignaalia muuallakin. Lead-vokaaleihin halusimme kuitenkin panostaa, joten ne päätimme äänittää käyttäen akustoitua tilaa, huipputason etuasteita sekä signaaliprosessoreita, joita studiolta löytyy.

4 ÄÄNITYS

4.1. Soittotilan valmistelu

Suuren soittotilan valmistaminen soittoon aloitettiin rumpujen sekä vahvistinten sijoittamisella sopiville etäisyyksille toisistaan. Tässä oleellisinta oli ymmärtää, kuinka huoneeseen sijoitetut stereo-parit tulisivat vastaanottamaan signaalia mistäkin soittimesta. Rummuissa on oleellista, että bassorumpu sekä virveli tulisivat molempiin parin mikrofoneihin yhtä lujaa, pitäen kyseiset soittimet näin keskellä stereokuvaa. Samaten bassokitaran tulisi pysyä keskellä, koska muuten vaihevirheiden aiheuttamat ongelmat moninkertaistuvat. Kitaran tiesimme jo etukäteen tuplaavamme myöhemmin ja nämä kaksi erillistä kitararaitaa tultaisiin panoroimaan melko pitkälti ääri-vasemmalle ja oikealle. Näin kitaravahvistin sijoitettiin sivuun stereoparien keskilinjasta. Vahvistimet myös aseteltiin osoittamaan pois päin rummuista sekä ne eristettiin liikuteltavin sermein, näin vähentäen vuodon määrää rumpujen lähimikrofoneihin.

Yleismikrofoneiksi tilaan valittiin AKG 414, jotka aseteltiin huoneen nurkkiin rumpujen taakse, osoittamaan rumpujen yli huoneen vastapäiseen seinään. Nämä nostettiin noin 3 metrin korkeuteen ja asetettiin puolipallo-suuntakuviolle, jotta ne ottaisivat enemmän huoneen sointia kuin herttana. Pyrin aina rumpusettiä äänittäessäni kokeilemaan myös jotain uutta ja odottamatonta, ja tällä kertaa asetinkin toisen bassorummun setin eteen ja mikitin tästä resonanttikalvon ElectroVoice N/D 408 –mikrofonilla. Jätän näin itselleni miksausvaiheeseen ylimääräisen vaihtoehdon, mikäli jokin kohta kaipaa erikoisempaa äänimaailmaa. Useinkaan nämä kokeilut eivät päädy lopullisella tuotoksella minkäänlaiseen rooliin, mutta antavat vähintäänkin aina jotain uutta tietoa siitä, mitä kannattaa tehdä ja mitä ei.

4.2. Rummut

Rumpujen pääasiallisena tilamikityksenä toimi Neumann U89-pari rumpujen edessä, noin 30cm korkeudella lattiasta. Tunnettu tämän tyyllisen tilaääniratkaisun käyttäjä on tuottaja Steve Albini, joka on tunnettu suurista Led Zeppelin –henkisistä rumpusoundeistaan (Electric Engineering 2008). Käytin A-B stereomikitystekniikkaa, jossa mo-

lemmat mikrofonit ovat pallokuvioisia, eli valmistettu vastaanottamaan ääntä joka suunnasta samalla herkkyydellä. Pallokuvion etuna on tasainen taajuusvaste, joka tuo rummuista esiin runsaasti alimpia taajuuksia sekä ympäröivän huoneen soundia. Kuunneltuani rumpusettiä näin mikitettynä päätin asetella vielä vaahtomuovipaloja lattialle mikrofonien välittömään läheisyyteen, näin pienentääkseni lähinnä symbaalien ensihei-justuksia. Heijastukset voivat olla ongelmallisia, kun äänilähteen signaali saapuu mikrofoniiin suoraan sekä hienoisella aikaerolla kimmotessaan heijastavasta pinnasta. Tämä aiheuttaa vaihevirheitä ja vaikuttaa signaalin taajuusvasteeseen. (Laaksonen 2006, 268.)

Rumpujen yläpuolelle viritettiin Royer R-122 nauhamikrofoni osoittamaan kohti virvelirumpua noin kahden metrin korkeudesta. Nauhamikrofonit ovat tunnettuja pehmeästä yläpäästään sekä artikuloiduista alataajuuksistaan, kuten myös herkkyystään ilmanpaineelle (Riffi 2009). Tästä syystä varsinkin rumpuäänityksissä etäisyydet äänilähteisiin kannattaa pitää kohtuullisen pitkinä välttääkseen kalliin mikrofonin hajoamisen, vaikka modernit Royerit onkin rakennettu paljon kestävämmiksi kuin aikaisemmat mallit. Tämän mikrofonin pääasiallinen tehtävä on tuoda virveliä esiin ja siihen tarkoitukseen korkea sijoittelu toimii vielä erityisen hyvin, virvelirummun soundin balansoituesa usein vasta kauempaa kuunneltuna. Eritoten virvelin alakerta tuli mainiosti esille tällä mikityksellä.

Yksittäisten rumpujen lähimikitykseen käytin hyväksi havaittuja dynaamisia mikrofoneja. Virvelirummun ylä- sekä alakalvolle käytin Shure SM57:ä, ja etu- sekä lattiatomille Sennheiser MD421:ä. Rumpusetti, jota käytän on varsin helppo äänittäjän kannalta, koostuen bassorummusta, virvelistä, kahdesta tomista, hi-hat pelistä sekä kahdesta 20-tuumaisesta crash/ridestä. Tomit ovat kooltaan 14- ja 18-tuumaiset, ollen suhteellisen suuret ja myös matalassa vireessä. Johtuen vähäisestä symbaalien määrästä sekä runsaasta tilamikrofonien käytöstä päädyin käyttämään overhead -mikrofoneja oikeastaan lähimikkeinä pelleille. Pallokuvioisina mikrofoneina DPA 4006 toki tallentaa myös muutakin rumpusettiä, mutta tasaisen off-axis vasteensa vuoksi nämä eivät aiheuta ei-toivottua väritymistä. Mittanauhaa käyttäen tarkistin myös, että molemmat ovat yhtä kaukana virvelistä. Näin tämä setin oleellisin ja ilmaisuvoimaisin yksittäinen rumpu pysyy stereokuvassa halutussa kohtaa. Näin vältetään myös mahdolliset vaiheongelmat, joita saattaa ilmetä äänittäessä samaa kohdetta useammalla mikrofonilla. Hi-hat –pelti sai myös oman mikrofoninsa ja tähän käyttöön valitsin Neumann KM184:n, joka on

pienikalvoinen kondensaattorimikrofoni ja on kuulaan soundinsa ansiosta oivallinen peltien äänittämiseen.

4.3. Kitara

Kitara on Lurk –soundin ehkäpä oleellisin osa vokaalien lisäksi ja sen muokkaamiseen käytettiin suhteellisen paljon aikaa, vaikkakin perusosaset ovat olleet samat jo ennen ensimmäistä levyä. Oleellinen osa Artun kitarasoundia on Boss HM-2 –pedaali, mutta sen käyttämisessä piilee omat sudenkuoppansa. Se tuottaa todella raa’an ja rähisevän äänen, mutta on myös erittäin tunnistettava ja halusimme välttää suorat mielleyhtymät orkestereihin kuten Entombed, Dismember ynnä muut 90-luvulla Sunlight studiolla äänitteitä tehneet artistit, jotka ovat kyseisen kitarasoundin käytöstään tunnettuja. Ensinnäkin käytämme suuritehoisia putkivahvistimia, kun taas jo mainituilla orkestereilla on ollut käytössään transistorivahvistimet. Lisäksi toinenkin signaalin ylioheuttamiseen tarkoitettu pedaali muokkaa ääntä. Tokai Metal Driver TMD-1 on suhteellisen harvinainen tapaus ja siksikin omiaan käytettäväksi ”salaisena aseena” omalaatuisen kitarasoundin etsimisessä. Kyseinen pedaali toimii hieman samalla tavalla kuin vaikkapa Ibanezin Tubescreamer muokaten kitarasta tulevan signaalin aaltomuotoa, samalla myös nostaa signaalin tasoa ja näin vahvistimen etuasteen putket käyvät kuumempina, kasvattaen yläsävelsarjan osuutta ja tehden soundista hyökkäävämmän. (Wikipedia: Distortion 2013.)

Vahvistimena käytettävä Peavey Triple XXX on erittäin tehokas ja täten myös äänekäs, joten sen kovaa ajaminen pääteputkisärön toivossa on mahdotonta live-äänityksessä, äänenvoimakkuuksien noustessa kohtuuttomalle tasolle. Vahvistimen omat särötkään eivät ole erityisemmän omalaatuisen kuuloisia, mutta vahvistin toimii hyvin ulkopuolisten efektien kanssa ja siinä on myös mahdollisuus lisätä efektejä luuppiin, jolloin ne sijoittuvat vahvistimen sisäisessä prosessoinnissa etu- ja pääteasteen väliin. Näin käytimmekin muutamia efektejä, kuten Eventiden Timefactoria. Tällöin etuasteessa tapahtuva säröytyminen ei vaikuta ei-halutulla tavalla vaikkapa delay-efekteihin. Tällä kombinaatiolla nauhoitimme live-kitaran. Vahvistimeen liitettiin Triple XXX:n kanssa samaa sarjaa oleva neljällä 12-tuumaisella kaiuttimella varustettu kitarakaappi.

Mikrofoneina toimivat Shure SM57, Placid Audio Copperphone sekä Royer R-122. Jokaisella mikrofonilla on oma tarkoituksensa. SM57 on soundin perusta ja kevyellä ylämiddle -korostumalla erinomainen ratkaisu, mikäli kitaraa täytyy tallentaa vain yhdellä mikrofonilla. Copperphonen taajuusvaste rajoittuu 300 hertsin ja 3000 hertsin välille, minkä lisäksi se säröytyy sisäisesti (Placid Audio 2013). Laite on rakennettu samoin keinoin kuin varhaiset mikrofonit 1920-30 -luvuilla. Luonteestaan johtuen sillä saa lisättyä mihin tahansa signaaliin rutkasti rähinää keskitaajuuksien alueella, ja tätä keinoa onkin käyttänyt esimerkiksi Green Day live-tianteessa tuomaan kitaroihin erikoisempia tonaliteettia tilanteen vaatiessa (Mix Online 2010). Royer taas nauhamikkinä tallentaa alemmat keskitaajudet tavalla, johon harva mikrofoni pystyy, tuoden ääneen täyteläisyyttä ja soivuutta .

Luodaksemme musiikkityylin vaatiman massiivisen kitarasoundin tuplasimme ensimmäisen live-kitararaidan. Stereovaikutelman vahvistamiseksi on suositeltavaa soittaa tämä toinen kitara eri soundilla kuin ensimmäinen. Tällöin kitararaidat toimivat paremmin yhdessä jos kuuntelu tapahtuu monona, niin kuin saattaa hyvinkin jossain vaiheessa käydä. (Laaksonen 2006, 268.) Jo mikrofonin vaihto voi olla riittävä toimenpide tämän saavuttamiseksi, mutta halusin lisäksi tuoda mukaan painostavaa massaa lisäämällä uusia taajuuksia pelkän stereovaikutelman laajentamisen sijaan. Käytimmekin tässä jo ensilevyllä hyväksi havaittua metodologiaa ja tuplauskitara soitettiin eri vahvistimella sekä kaapilla. Käytössämme olevista muutamista vaihtoehdoista päädyimme käyttämään Orange AD30HTC -putkinuppia Mesa-Boogien 4x12 -kaapin läpi. Käytössä olivat samat pedaalit, mikrofonit sekä Schechterin kitara kuin ensimmäisessä raidassa. Orangen ja Mesan yhdistelmä on kuitenkin luonteeltaan varsin erilainen Peavey:in verrattuna, tuoden aivan uudenlaisen alakeskitaajuuksien mureuden mukanaan.

Tässä kitararaidassa käytimme mikitykseen SM57:n lisäksi Sennheiserin MD421 -mallista dynaamista mikrofontia, joka osoitti suoraan elementtiin. SM57 asetettiin 45-asteen kulmaan ja kapseli mahdollisimman lähelle toista mikrofontia. Tällä tekniikalla mikrofonien vaiheet pysyvät ongelmattomina ja raitojen tasoa säätämällä pääsee helposti vaikuttamaan botnen ja atakin suhteeseen, kulmassa olevan mikrofonin ottaessa enemmän ylämiddleä. 421:n ominaissoundi on lähtökohtaisesti alapäävoittoisempi, jonka takia se valittiinkin rooliinsa. (Sound on Sound 2007.) Näiden lisäksi viereiseen elementtiin asetettiin Electro-Voice RE-20 dynaaminen mikrofoni, lähinnä antamaan mik-

sausta varten lisäoption hyväksi havaitun mikityksen lisäksi. Mikityksen viimeisteli hyväksi havaittu Copperphone.

Kappaleeseen *Rest Unitaries* erikosempaa kitarasoundia hakiessamme päädyimme käyttämään omistamaani Selmer –merkkistä vahvistinta. Kyseinen kappale on malliltaan Zodiac Mk. II ja on alun perin ollut kombo, mutta vahvistinosa on irroitettu ja sille rakennettu oma kotelo. Laite on valmistettu Iso-Britanniassa vuonna 1965 ja on jo lähtökohtaisesti hyvin eri maailmasta kuin muut käyttämämme vahvistimet. Kyseisen kappaleen introon kaipasimme kuitenkin juuri tällaista juurevampaa lähestymistapaa ja vahvistimen sisäänrakennettu tremolo-efekti on vielä mitä mainioimman kuuloinen. Kyseinen soundi on ollut mielessäni jo kappaletta säveltäessäni ja pohjautuu Pentagram-yhtyeen kappaleeseen *Be Forewarned*, joka on äänitetty 1970-luvulla ja ehkäpä hieman vastaavanlaisilla laitteilla. Selmerin sointi tallennettiin Sennheiserin 421:n ja copperphonen yhdistelmällä.

4.4. Basso

Bassokitaran signaali tallennettiin kolmelle raidalle, joista ensimmäinen on DI ja kaksi seuraavaa mikrofoni-signaaleja. Käyttämässämme Ampegin vahvistinkombossa on 15-tuumainen elementti matalille taajuuksille ja 10-tuumainen elementti yläpäälle. DI-signaalin otin talteen ennen pedaaleja ja vahvistinta Countryman Type 85:tä käyttäen. Mikitin kummatkin elementit saadakseni mahdollisuuden miksausessa vaikuttaa mahdollisimman laaja-alaisesti bassosoundin balanssiin. Yleisesti ottaen DI-soundista haetaan basson matalimpia taajuuksia kun taas vahvistimen kautta pyritään samaan keski-alueen iskevyyttä (Bartlett & Bartlett 1998, 128).

Suurempi elementti mikitettiin Heilin dynaamisella PR31BW:llä ja pienempään käytin Shuren SM58:aa. Aluksi kokeilin alapään tallentamiseen AKG:n 414:ää, mutta Heil vakuutti minut tiukemmalla kokonaissoundillaan ja lisäksi vuodot jäivät pienemmiksi varsinkin kitaran osalta, jonka vahvistin asetettiin bassovahvistimen vierelle. Heil ottaa sivulta ja takaa erittäin vähän läpileikkaavia ylempiä keskitaajuuksia, ollen täten optimaalinen tässä asettelussa (Heil PR31BW spec sheet 2012). DI:n jälkeen signaaliketjussa matkalla vahvistimelle oli Hughes & Kettnerin Tubefactor säröyttämässä signaalia. Muutamaan erikseen valittuun kohtaan äänitimme vielä myöhemmin rajummin efektoi-

tua bassoa ja näissä käytimme muun muassa Eventiden Timefactory –pedaalia. Päällekäsäännityksissä vuodot eivät ole ongelma, joten siirsin mikrofoneja 30cm etäisyydelle elementeistä. Kaapin resonointi on tärkeä osa sähköbasson soundia ja se tulee näin paremmin esille. Live-tilanteessa tästä periaatteesta on kuitenkin monasti luovuttava.

4.5. Vokaalit

Halusin suorittaa lead-vokaalien tallentamisen vielä Fantom Studiolla saadakseni käyttää mahdollisimman laadukkaita etuasteita ja dynamiikkaprosessoreja. Sovitusten jäätyä viime tinkaankävimme myös sanoituksia sekä sovituksia läpi yhdessä Kimmon kanssa, ajoittain lisäten tai vähentäen melodisia elementtejä. Halusimme tuoda tällä kertaa enemmän mukaan Panterasta ja Downista tutun Phil Anselmon tyylistä raspista, mutta melodista ilmaisua laajentamaan skaalaa yksinkertaisemmasta death metal –korinasta. Tämän tyylinen laulutuotanto poikkeaa normaalista siten, että rytmisen puoli yleensä korostuu johtuen melodisten elementtien puutteesta, minkä lisäksi laulusoundi saattaa muuttua rajustikin yhden kappaleen sisällä. Tästä voi esimerkkinä käyttää *Kaldera* –kappaleen useita erityyppisiä laulusoundeja. Tällaisessa tyyliässä olen huomannut voivani käyttää kompressiota ja säröyttämistä huomattavasti enemmän, kuin perinteisemmässä vokaalimusiikissa.

Mielestäni se, ettei meillä ollut loputtomasti aikaa miettiä laulusovituksia näyttäytyä positiivisena seikkana tuotannon kannalta – se tuo mukaan intuitiivisen elementin ja uskon sen tekevän kokonaisuudesta lähestyttävämmän kuuntelijalle, koska näin levyllä jää myös niitä inhimillisiä hetkiä, jotka muuten todennäköisesti laulatettaisiin uudestaan virheinä. Pyrimme saamaan myös vokaaliosuuksia äänittäessä mahdollisimman pitkiä kokonaisia ottoja. Huomioitavaa tässä tavassa on kuitenkin se, että vuosien tuoma kokemus ja eritoten ensilevyimme tekeminen on luonut meille kaikille jo korkeat standardit lähtökohtien suhteen, minkä lisäksi Kimmo on perehtynyt äänen tuottamisen tekniseen puoleen ja lämmittelee huolellisesti ennen äänittämistä. Nuorempi ja kokemattomampi orkesteri taikka vokalisti vaatisi varmasti enemmän sovitusyötä ja uusintaottoja lopputuloksen laadun varmistamiseksi.

4.6. Muut soittimet

Tälle levyllä halusimme bändisoiton lisäksi mukaan myös muita soittimia tarkoituksena laajentaa soundiamme. Levyn aloittava *Below Flesh* käynnistyy bassoklarinetilla, jota soittaa Panu Ukkonen. Tavoitteena on yllättää edelliseen levyyn tutustunut kuulija odottamattomalla instrumentaatiolla, näin koko loppulevy näyttäytyy täysin uudessa valossa ja toivottavasti tämä vähentää ennakko-odotusten osuutta. Kyseinen soitin tallennettiin yhtyeemme treenitiloissa, joka on äänityskäyttöön varsin oivallinen äänieristyksensä ja vähäisen huonesointinsa takia. Lisäksi oven avaamalla betoniseinäiseen välitilaan voi tallentaa myös luonnollista kaikua tästä tilasta. Emme kuitenkaan käyttäneet tätä optiota, koska halusin puhaltimen lähimikille käyttöön ISA One –etuasteen ja tämä olisi jättänyt tilamikille Mboxin etuasteen. Äänenpaine olisi jäänyt matalaksi ja sisään tulevan signaalin nostaminen tarvittavalle tasolle olisi tuonut etuasteen heikkouden esille, joten päätin tästä johtuen tuottaa tarvittavan tilasoundin myöhemmin keinotekoisesti efektilaitteilla. Sijoitin soittajan suht keskelle huonetta pitääkseni mahdollisimman suuren etäisyyden heijastaviin pintoihin, jonka lisäksi alla oli paksu matto poistamassa ensiheijasteita lattiasta. Aivan huoneen keskustaa en kuitenkaan käyttänyt, koska tällaisissa pisteissä usein korostuvat huoneen moodit eli seisovat aallot. Tällä tarkoitetaan tilannetta, jossa soivan äänen jokin aallonpituus on huoneessa heijastavien pintojen välimitan kanssa kokoluulla jaollinen, muodostaen aaltojen kohtaamispisteessä joko vaimentumia tai korostumia riippuen siitä, kohtaavatko ääniaallot vasta- vai myötävaiheessa. (Everest 2001, 322.)

Tarpeeksi soinniton huone ja huolellinen sijoittautuminen sen sisällä ovat oleellisia seikkoja puupuhaltimia äänittäessä johtuen näiden kompleksista tavasta säteillä ääntä ympäristöönsä. Soittimen koko taajuusvaste on balanssissa vasta 30-50 senttimetrin päässä soittimesta ja on oleellista, että mikrofoni ottaa tarpeeksi matalimpia taajuuksia kellosta sekä myöskin soittimen luonteelle oleellista putken ja ääniaukkojen tuottamaa säteilyä. (Eargle 2004, 232.)

Kappaleen *Six Feet, Six Years* introon halusimme tavallisen soitinnuksen lisäksi jousia, ja löysimmekin tuttavapiiristä sellistin sekä viulistin. Nämä soittimet äänitettiin kotona ni hyvin yksinkertaisesti ja nopeassa tahdissa. Vaikka äänitystilanne oli kaikkea muuta kuin optimaalinen, pidän tätä lähestymistapaa kuitenkin parempana kuin vaikkapa soitinten ohjelmoiminen ja virtuaali-instrumenttien käyttö. Näin varsinkin suhteessa orkes-

terimme live-soitantapohjaan. Molemmat instrumentit äänitettiin omista sessioissaan käyttäen mobiiliäänityslaitteistoa. Studiosessioissamme olimme soittaneet rummuilla ja kitaralla introon pohjan rytmiseksi ja melodiseksi referenssiksi, ja myöhemmin kitaramelodian treenitiloissamme.

Jousissa mikrofoneina käytin AKG 414:ää sekä DPA 4099 jousimikrofonia, joka kiinnitetään soittimen talleen. Akustoimaton huone teki lähimikityksestä oleellista, sillä näin sain talteen mahdollisimman paljon instrumentin signaalia ilman ylimääräistä huonekaikua, tarkoituksen ollessa jo alun alkaen lisätä miksausvaiheessa tarpeellinen tilääni. Jälkimmäisissä sessioissa, joissa äänitimme viulun en edes käyttänyt toista mikrofonia todettuani lähimikityksen kaikin tavoin ylivoimaiseksi vaihtoehdoksi. Selloa soitti Katri Antikainen ja äänitykset hoidettiin muutamassa tunnissa, samalla kun minä ja Arttu teimme sovitukset pohjautuen treenitiloissamme jälkiäänitettyyn slide-kitara-leadiin. Otin varmuuden vuoksi sellokuvion talteen myös oktaavia korkeampana stemmaversiona. Sellopohjien päälle kehitimme toisissa sessioissa samalla metodilla viululle harmonisoivat linjat, pyrkien rytmisesti hieman erilaiseen, selloa ja kitaraa täydentävään lopputulokseen. Viulun levyllä soitti Jenni-Sofia Peippo. Viulun tuplauksissa käytettiin con sordino –metodia, jossa viulun talleen asennetaan kielten värähtelyä vaimentava osa, sordino. Tämä saa kielet soimaan hieman vähemmän mutta muokkaa myöskin soundia, saaden lopputuloksen kuulostamaan suuremmalta ja tehden äänikuvasta leveämmän.

5 JÄLKITUOTANTO

Työvaihetta varsinaisten äänitysten jälkeen kutsutaan jälkituotannoksi, vaikkei mikään estäkään tässä vaiheessa äänittämistä uusia elementtejä tai muokkaamaan sovituksia koneellisesti. Termi on yleisemmin käytetty televisio-, elokuva- tai elävän musiikin tuotannoissa, mutta sillä voidaan viitata myös studiotyöskentelyn yhteydessä varsinaisten äänitysten jälkeisiin työn osuuksiin kuten editointiin, miksaukseen ja masterointiin. Rock- ja pop-tuotannossa näiden eri osuuksien rajat usein hämärtyvät, kun elementtejä saatetaan vielä lisätä masterointivaiheeseen asti, kun taas vaikkapa klassisen musiikin tuotannoissa tällaista harvoin esiintyy. (Wikipedia: Post-production 2013.)

Pyrimme budjetillisistä syistä toimimaan tässä vaiheessa mahdollisimman pitkälti liikuteltavan kaluston kanssa ja esimerkiksi editointi kannattaakin lähes aina suorittaa juuri näin. Kuuntelun ei tarvitse olla ammattistudion tasolla ja itse toimin pitkälti omistamieni Beyer Dynamicin DT-250 -kuulokkeiden sekä Genelec 8020- lähikenttämonitorien kanssa tilassa, jota ei ole resonanssien puolesta käsitelty mitenkään. Ammattitason kuulokkeet ovat pieni, mutta oleellinen investointi editoidessa akustoimattomassa ympäristössä. Näin ei editoidessa jää mikään häiritsevä elementti siivoamatta pois vain siksi, ettei se ollut kuultavissa. Esimerkiksi todella matalat taajuudet eivät välttämättä toistumilla harrastajatasen kuulokkeilla ja saattavat näin jäädä vaille ansaitsemaansa huomiota.

5.1. Editointi

Ammattimainen editointi on oleellinen osa mitä tahansa tuotantoa. Tähän vaiheeseen voi kuulua musiikillisten nuottien korjaustoimenpiteitä, jossa soivan äänen ajallista sijaintia tai soivaa säveltä muutetaan, tai sillä voidaan tarkoittaa pelkästään raitojen läpikäymistä häiriöäänten ynnä muiden ongelmakohtien poistamiseksi (Katz 2007, 99). Ensimmäinen vaihtoehto tuntuisi väärältä tässä tuotannossa - onhan tarkoituksena alun perinkin ollut luoda yhteissoiton luonnollisuuteen nojaava äänite - joten pidättäydyin tekemästä korjauksia jopa siinä vaiheessa, kun soittajana haluaisin tehdä niin. Tämä on ollut linjauksenamme ensimmäisestä levystämme alkaen ja uskon sen vaikuttaneen positiivisesti ihmisten reaktioihin, tuoden inhimillisen tekijän mukaan muuten melko

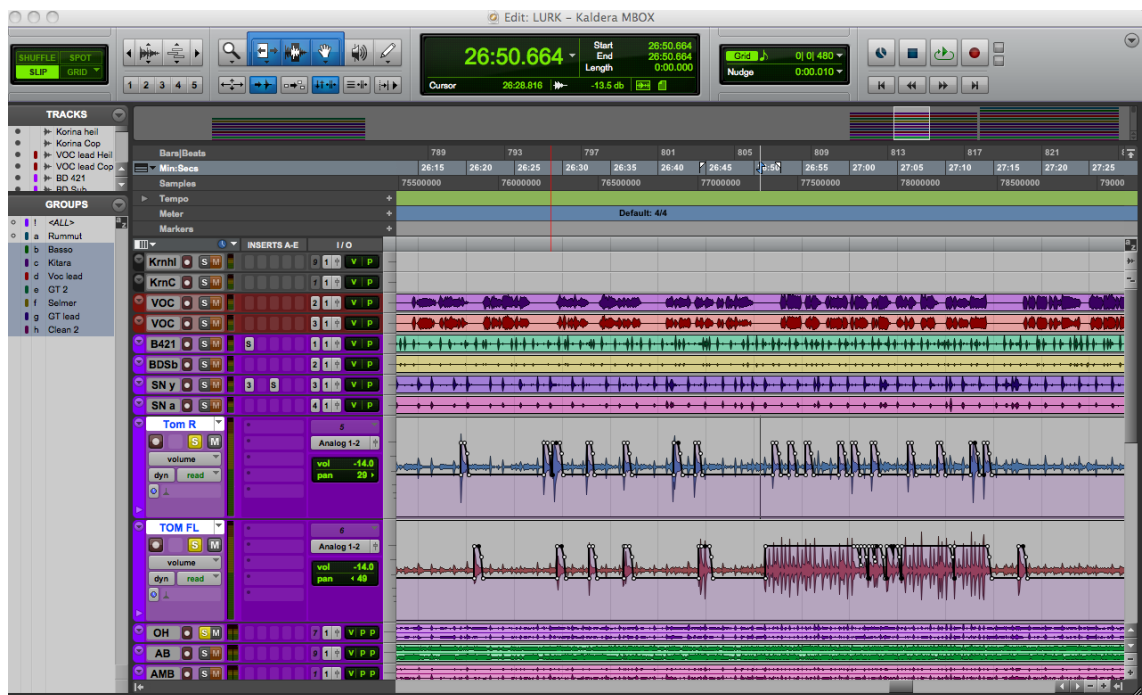
epäinhimilliseen äänimaisemaan. Lisäksi, oman soittonsa objektiivinen arviointi on äärimmäisen hankala laji, ja suurena vaarana korjausten tekemisessä olisi grooven ja aina niin hankalasti määriteltävän tunteen katoaminen.

Tästä linjasta poikkesin ainoastaan kerran kappaleessa *Six Feet, Six Years*, jossa muutin yhden rummuniskun sijaintia. Päädyin tähän ratkaisuun, koska kyseinen rumpubreikki on uniikki kohta kappaleessa ja epätarkkuus söi siltä tehoa. Rummuissa muuta ei ole korjattu, muilla soittimillakin korjauksia tehtiin vain muutama. Kyseiseen kappaleeseen jouduin rakentamaan bassorumpuraidan kuitenkin kokonaan uudestaan kun Pro Toolsin HD-versiota vaivaava bugi korruptoi tiedoston niin, ettei mikään ohjelma sitä enää avaa. Ongelma ilmeni äänitysvaiheen loppupuolella, emmekä aikataulullisista syistä halunneet enää soittaa kappaletta uudestaan. Äänitin siis pelkän bassorummun iskun ja manuaalisesti kopioin iskut paikoilleen käyttämällä referenssinä bassorummun sub kick –raitaa. Näin toimimalla en siis vaikuttanut soitettujen nuottien ajalliseen sijaintiin ja soundikin pysyi niin lähellä alkuperäistä kuin mahdollista. Harkitsin myös, että olisin soveltanut Sound replacer–plug–iniä ja sen mahdollistamaa multisampling–tekniikkaa, jossa useampi eri voimakkuudella soitettu bassorummun isku - 3 eri samplea tässä tapauksessa - asetetaan triggautumaan soitettun raidan dynamiikan mukaan. Tämä luo uskottavamman kuuloksen lopputuloksen kuin vain yhdestä samplesta rakennettu raita, tuoden esitykseen aitoa soittoa muistuttavaa dynamiikkaa. (Avid, 2013.) Ongelmaksi muodostui kuitenkin ettei minulla ollut trigattavaa raitaa, ja lähtökohtana käyttämäni sub kick–raitaa – äänittäessä jo kompressoituna - ei sisältänyt lähes ollenkaan dynamiikkaa. Tein mielestäni tässä aivan oikean päätöksen säästäessäni aikaa, eikä lopputulos eroa soundillisesti liikaa muista kappaleista.

Korjausten lisäksi editointi käsittää raitojen putsamisen sekä teen myöskin rumpujen geittauksen manuaalisesti Pro Toolsin volume–automaatiolla - työtapaa, jonka olen oppinut työharjoitteluaikani Fantom Studiolla. Samu Oittinen perustelee tätä ratkaisua sillä, että rautapohjaiset gatet reagoivat äänen voimakkuuden muutoksiin aina hieman myöhässä, avaten kanavan vasta kun iskun ensimmäinen osa – transientti – on jo mennyt. Ohjelmalliset gatet toki pystyvät reagoimaan ääneen etukäteen poistaen tämän ongelman, mutta nämä myös varaavat turhaan koneen resursseja. Toimintatapa on joka tapauksessa tullut havaittua toimivaksi ja olen käyttänyt sitä lukuisilla levytyksillä. Yleensä editoin vain tomit, mutta tällä kertaa tein automaation myöskin hi hat –pellin

sekä virvelin yläkalvon mikrofonille. Tämä lisäsi rumpuihin huomattavan määrän selkeyttä ja erottelevuutta.

Käytännössä tämä työosuus etenee niin, että asetan ensin raidan volumen niin alas kuin haluan sen menevän raidan ollessa ”kiinni”. Yleensä tämä on noin -10 – 20 dB, mutta ei koskaan täysin nolnaan koska tämä saa aikaan todella luonnottoman efektin vuotojen puuttuessa väleistä täysin, tarkoitus on kuitenkin vain saada raidan oleellinen informaatio selkeämmin esille ja hyötykäyttöön. Tämän jälkeen piirrän raitaan kuvion, joka nostaa volumen nopeasti ja laskee sen kevyesti feidaten. Aika, jonka volume-raita on auki riippuu kappaleen temposta ja sijoittuu yleensä välille 700-900 millisekuntia. Tämän kuvion maalaamalla ja kopioimalla voin lisätä sen jokaiseen iskuun. Prosessi kuulostaa vaivalloiselta, mutta on itse asiassa todella nopea kunhan ymmärtää käyttää Pro Toolsin Keyboard focus –tilaa ja pikanäppäimiä. Keyboard focus poistaa tarpeen painaa pikakomennoissa optio-näppäintä, näin esimerkiksi paste-komento tapahtuu pelkästään painamalla V:tä. Tab to transients -optio taas antaa käyttäjän siirtyä rummuniskusta toiseen joka Tab-näppäimellä tai edestakaisin liikkeessa L- ja Ä-näppäimillä.



KUVA 2. Esimerkki rumpujen volume-automaatiosta

5.2. Miksaus

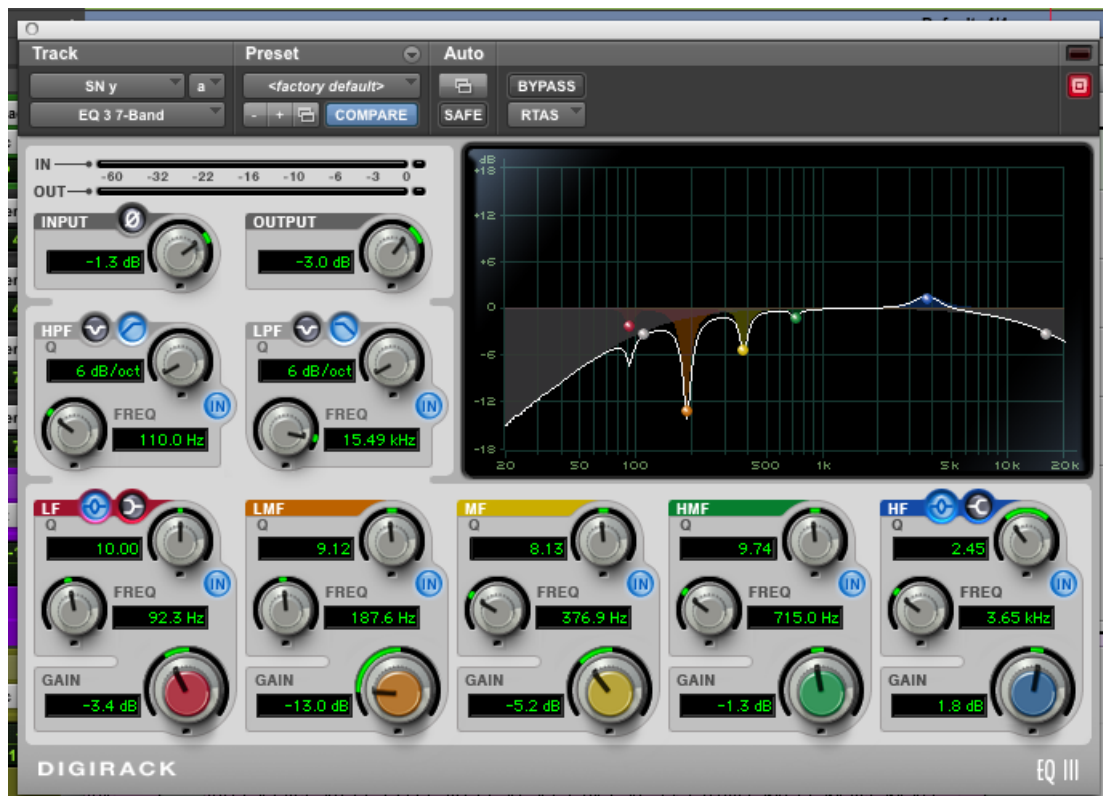
Miksaaminen on prosessi, jossa äänitetyt raidat balansoidaan mahdollisimman musikaalisen lopputuloksen aikaansaamiseksi. Lisäksi ääniä prosessoidaan tarpeen mukaan joko jännityksen lisäämiseksi tai yhteensopivuuden parantamiseksi, sekä lisätään efektejä ja tilan tuntua. Toimivan miksausksen elementtejä ovat hyvä soitinten balanssi, laaja taajuuskaista, soitinten sijoittaminen stereokenttään, kolmiulotteisuuden hallinta ambienssin avulla, dynamiikan kontrollointi sekä mielenkiinnon ylläpitäminen. (Owsinski 2006, 10.)

Tarkkaan mietitty ja taiten toteutettu äänitysprosessi nopeuttaa miksausosuutta huomattavasti, ja mitä enemmän soundillisia ratkaisuja on tehty aiemmin, sitä vähemmän näihin tarvitsee kuluttaa aikaa miksatessa. Tällöin kyse on ainoastaan toimivan balanssin löytämisestä. Lurk-äänityksissä pyrimmekin jo etukäteen suunnittelemaan soundimaailmaa ja paikallistamaan mahdolliset sudenkuopat, ja tässä etuna oli laitteiston ja tilan tuttuus sekä harjoituksissa vietetyt lukuisat tunnit. Hankaluuksia taas tuotti äänitystilanteen suht kireä aikataulu sekä soitinten riittävä eristäminen toisistaan.

Jälkikäteen voitiin myös todeta, että bassosoundia lähdettiin rakentamaan hieman vääristä lähtökohdista. Fuzz-tyylinen ylämiddle-särö ei ollut omiaan leikkaamaan läpi miksausesta ja jäin kaipaamaan sähköbassolle ominaista noin yhden kilohertsin kohdalta löytyvää kolinaa. Päädyinkin miksausessa käyttämään paljon ylimääräistä aikaa bassosoundiin, joka loppujen lopuksi rakentui suurilta osin rajusti prosessoidusta DI-signaalista. Ratkaisu basson ongelmiin löytyi lopulta Sansamp-etuastetta mallintavasta plug-inista (Liite 1, 11).

Toinen hankaluuksia tuottanut elementti oli virvelirumpu. Tässäkin kyseessä oli lainattu instrumentti ja vaikka kyseessä olikin erittäin laadukas Pearlin Masters Custom, jäi viittämiselle liian vähän aikaa eikä rummun soundi ollut balanssissa. Jouduin tekemään rajuja leikkauksia ekvalisaattorilla alemmista keskitaajuuksista sekä alapäästä. Päädyin vielä lisäämään virvelisamplen saadakseni tarpeellisen yläpään miksauseseen. Ongelma juontaa juurensa siihen, ettei rummun lyöntikalvo ollut ehtinyt asettumaan tarpeeksi pitkään ja toisena äänityspäivänä äänitetyt kappaleet tarvitsivatkin vähemmän ekvalisointia virvelirummun osalta. Tilanteeseen olisi auttanut huomattavasti se, että olisin saanut rummun lainaan aikaisemmin, jolloin kalvon venyttämiseksi olisi jäänyt tarpeeksi aikaa.

Rumpujen tilamikityksestä ei myöskään irronnut loppujen lopuksi aivan toivotunlaista huoneambienssia, lähinnä johtuen basson ja kitaran vuodosta tilamikitykseen. Tästä johtuen tein rummuille Pro Toolsissa oman kaikkensa TrueVerb-liitännäisellä, josta sopivin ja luonnollisimman kuuloinen vaihtoehto löytyi plate-kaiun mallinnuksella (Liite 1, 9). Se mallinsi mielestäni onnistuneesti äänitystilasta puuttuvaa huonekaikua ja sai rumpusetin kuulostamaan enemmän yhdeltä kokonaisuudelta kuin vain kokoelmalta eri lähimikitettyjä rumpuja.



KUVA 3. Esimerkki virvelirummun yläkalvon ekvalisaatiosta

Rumpujen balanssin hakemisen ja setin osien panoroinnin tarkistin kuuntelemalla monona yhdellä kaiuttimella. Tämä on vanha miksaajien niksi, jolla kokonaisuuden vaiheistus testataan. (Owsinski 2006, 76.) Eritoten hihat-pellin lähimikitetty soundi parani tästä huomattavasti, sekä tomien sijoittuminen stereokentässä selkeytyi.

Halusin tehdä kitaroista mahdollisimman massiivisen kuuloiset musiikkityylin vaatimalla tavalla ja käytin tähän Haasin ilmiöön perustuvaa tekniikkaa, jossa ajoin kitaroita erilliseen aux-kanavaan stereona, panoroin ne alkuperäisestä poiketen vastakkaisiin laitoihin ja viivästin tätä kanavaa sopivaksi tuntuvaan määrän. Päädyin lopulta asettamaan

vasemman kanavan viiveen 27.55 millisekuntiin ja oikean kanavan vastaavasti 25.43 millisekuntiin (Liite 1, 12). Näin kitaran äärlaitaan panoroidun signaalin saa leviämään myös toiseen kaiuttimeen ilman, että ihmiskorva aistisi toisesta suunnasta tulevan signaalin erillisenä elementtinä. Tämä toimii alle 30 millisekunnin mittaisilla viiveillä. (Laaksonen 2006, 278.)

Rumpujen matalimmat taajuudet eivät tule suoraan lähimikrofonista taikka tilamikeistä, vaan erillisestä kaikuraidasta, joka meidän sessiossamme on nimetty LurkVerb:ksi. Kehitimme alkujaan tämän tekniikan ensimmäisen levymme äänityksissä Kimmon ideaan perustuen. Käytännössä tässä tekniikassa aux-kanavaan ajetaan lähinnä toimeja sekä ajoittain hieman virvelirumpua. Nämä prosessoidaan tiputtamalla niiden soivaa nuottia pitch-liitännäisellä 4 sävelaskelta (Liite 1, 10), jonka jälkeen signaali ajetaan RVerb-kaikuun. Predelayta kontrolloimalla ja korkeimpia taajuuksia vaimentamalla saadaan näinkin matalat taajuudet sopimaan saumattomasti miksaukseen, joka on jo todella täynnä matalia taajuuksia johtuen kielisoitinten matalasta vireestä.

Hankalinta miksauksessa oli yllä mainittujen seikkojen lisäksi pääseminen oikeaan mielentilaan ja onnistua kuuntelemaan musiikkia enemmänkin pelkästään audiona, eikä omina sävellyksinä joille väkisinkin antaa erilaisia arvotuksia kaiken aiemman vaivan näön ja työn takia. Koin aluksi jopa erittäin hankalaksi sellaisten taajuuksien leikkaamisen, jotka normaalisti muiden materiaalia miksatessa olisin leikannut, mutta onneksi pääsin pian tästä yli.

5.2.1 KALDERA

Levyn päätöskappale on saanut erityisen paikan mielissämme jo ennen äänitysten aloittamista. Se oli myöskin viimeinen valmiiksi saatu kappale ja sovitukset kasaantuivat lopulliseen muotoonsa pitkälti äänityksiä edeltävällä viikolla. Tunsimme käsissämme olevan Lurkin tähänastisen uran tärkeimmän teoksen, joka kaikessa loistossaan ja lähes kymmenen minuutin kestossaan meille tärkeä virstanpylväs niin yhteissoitollisesti kuin sävellyksen ja sovituksen kannalta.

Kappale jakautuu karkeasti kahteen osaan: alun groovaavaan blues-rytmittelyyn sekä puolesta välistä alkavaan metallisempaan myrskyämiseen, sekä miksausvaiheessa aloin

ajattelemaan vielä lopun puoli-improvisoitua kaaosta omana tärkeänä osuutenaan. Lyriikoiltaan mahtipontinen kappale kuvastaa tulivuoren sortumista oman painonsa alle ja kaikki tämä sai meidät loppujen lopuksi nimeämään albuminkin tämän kappaleen mukaan, joka kertoo jotain se merkityksestä kokonaisuudessa.

Alun kitarariffi kulki pitkään nimellä ”southern” ja voidaankin nähdä meidän yrityksenämme yhdistää jälleen uusi elementti Lurk-palettiin, tällä kertaa ollen jo rajusti blues-rockin alueella. Raskas blues on kaikkea muuta kuin uusi keksintö, mutta meille harppaus tuntui suurelta ja toi annoksen tervettä löytämisen riemua levyn tekoon. Soundillisena referenssinä tälle kohdalle toimi maailman raskaimmaksi bändiksi tituleeratun Electric Wizardin *Dopethrone*-albumi. Ajatus lisätä foley-ääniefektejä tuli taas sludgetyylin legendaarisimman edustajan Eyehategodin *Dopesick*-albumin introsta, jossa orkesterin laulaja tuhoaa lasia studiossa. Tälle eräänlaisena pienenä tribuuttina lisäsimme särkyvän lasin ääntä kappaleen puolivälin tauon taustalle. Tässä kohtaa kappale muuttuu radikaalisti ja halusimme tällä hajoamisen äänellä painottaa tätä muutosta. Sen voi todellakin sielunsa silmin nähdä tulivuoren sortumisen ensimmäisinä hetkinä, alkuvoimaisena ja vääjäämättömänä eskaloitumisena.

Kappaleen loppu rakentui kuin itsestään studiossa ja olimme sopineet vain tiettyjä avaintekijöitä äänityksiin valmistautuessa. Miksausken kannalta lopun oleellimmat pointit ovat rumpu- ja vokaali-improvisaatio, ja Arttu poistuikin äänittäessä soittotilasta jättäen kitaran tuottamaan kiertoa. Tämä kaikki symboloi tulivuorenpurkauksen tuhoavaa ja entropiaa kasvattavaa voimaa, ja sitä kuinka luonnon kaoottinen luonne peittää alleen ihmisten yhteiskunnan järjestyneet rakenteet ja palauttaa ympäristön alkuperäiseen tilaansa. Tässä kohtaa käytimme myös uudestaan levyn avaavaa bassoklarinetiä, tuoden täten levyn eräänlaiseen täyttymyksen pisteeseen. Haimme tähän kohtaa puhaltimesta vain ääniefektimäistä funktiota, ja tarkoituksena on tuoda mieleen häytyssireeni. Lisäsimme päälle vain kvinttiharmonian, joka lisää uhan tuntua ja painostavuutta.

5.2.2 SIX FEET, SIX YEARS

Six Feet, Six Years on epätyypillinen kappale yhtyeen repertuaarissa, joka on yksi syistä valita se tarkempaan käsittelyyn opinnäytetyössäni. Ensinnäkin se on ensimmäinen kappale bändin historiassa, jossa käytetään ulkopuolisia soittajia sekä klassisia soittimia.

Lähtökohtaisesti olimme sopineet, että kappaleesta ei pyritä tekemään live-soittokelpoista, vaan antaisimme itsellemme normaalia enemmän vapauksia kappaleen kanssa studioympäristössä.

Aloitin miksausprosessin poistamalla alusta rumpukompin kokonaan, jättäen jäljelle ainoastaan kitaran ja jouset. Totesin ratkaisun parantavan ensitahteja oleellisesti, rumpujen lähinnä haitatessa kohdan tunnelman luontia. Rytmillisesti biisi on muutenkin varsin yksinkertainen eikä sisällä rumpujen osalta lainkaan koukkuja, lukuun ottamatta lyhkäistä kompin kääntöä lopussa. Tämä sai minut hakeutumaan mielessäni suurten rumpukaikujen maailmaan ja eritoten olin ajatellut ottaa mallia Darkthrone -yhtyeen *Katlaarian Life Code* -kappaleen massiivisista tiloista. Aivan vastaaviin sfääreihin ei päädytty, mutta tätä kautta levyille löytyi kokonaisuuteen sopiva rumputila.

Kappaleen miksausessa olisi siis fokusoitava johonkin muuhun kuin rumpujen ja basson keskusteluun, joka on monessa muussa levyn kappaleessa kantava elementti jota halusin painottaa, varsinkin kun se uuden basistimme ansiosta toi paljon uutta soundiimme. Tämä on myös kitaristimme Artun kappale – sävellys sekä sanat - ja ilmeisen tärkeä hänelle henkilökohtaisesti, joten miksausksen suhteen tarkistin hänen mielipiteensä useaan kertaan, etenkin alun jousien balanssin suhteen tehtiin useita muutoksia.

Aloittaessani jousien miksaamisen, ensimmäinen asia jonka tein oli ylimääräisistä raitoista eroon pääseminen. Koska sello oli taltioitu käyttäen kahta mikrofonia ja parhaimmillaan raitoja oli kahdeksan, päätin yksinkertaistaa asioita ja hankkiutua mahdollisista vaiheongelmista eroon tällä keinolla. Kuuntelin erilaisia kombinaatioita ja päädyin käyttämään kahta lähimikitettyä raitaa ja kahta noin 30cm etäisyydeltä äänitettyä. Tämä toi mielestäni toimivaa erottelua selloon, pyrkiessäni saamaan tämän yhden soittajan päällekkäisäänityksistä koostuvan osion kuulostamaan useamman soittajan jousisektiolta.

Viuluäänityksissä käytin jo lähtökohtaisesti vähemmän mikrofoneja ja raitoja, eikä tässä tarvinnutkaan käydä samanlaista valintaprosessia läpi kuin selloraitojen kohdalla. Kevyt ekvalisaatio oli riittävä toimenpide tuomaan viuluihin samaa sektion tunnetta kuin selloissa. Tässä auttoi suuresti käyttämämme con sordino –metodi, joka käytännössä teki samasta viulusta lähtökohtaisesti eri kuuloisien. Näin vältettiin tarve muokata ääntä jälkikäteen suuria määriä. Käyttämämme DPA 4099 mikrofoni on suunniteltu jousien ää-

nittämiseen, eikä selkeästikään korostanut alataajuuksia turhaan, kuten jokin toinen mikrofoni samalta etäisyydeltä olisi tehnyt. Voi siis sanoa, että onnistunut mikrofoni-valinta oli myös ensimmäinen miksauksellinen toimenpide.

5.3. Masterointi

Masterointi on viimeinen luova askel levytyksen matkalla ennen monistusta ja julkaisua (Katz 2007, 12). Ensimmäiselle levyille tein masteroinnin itse, mutta tällä kertaa rupesimme harkitsemaan vakavissamme antavamme jonkun ulkopuolisen, masterointiin keskittyneen henkilön hoitaa tämä osuus. Näin lopputulokseen tulisi mukaan vielä yhden ihmisen näkemys. Ottaen huomioon kuinka nopealla aikataululla levyn miksaukset suoritettiin on järkeenkäypää olettaa, että jokin elementti voi olla vielä epätasapainossa. Tähän masteroija voisi vielä vaikuttaa kontrolloimalla kappaleen dynamiikkaa kompressoimalla tai muuttaa ekvalisoimalla tajuusbalanssia. Lisäksi tällä kertaa olimme varmempia levy-yhtiöiden kiinnostuksesta ja näin ajattelimme voivamme saada masterointiin menevät kulut sisällytettyä julkaisusopimukseen. Yksi vaikuttava seikka oli myös haluamamme formaatti, sillä bändin kannalta kiinnostavin julkaisumuoto on vinyylilevy ja masteroidessa tämä on otettava erikseen huomioon. Koska kyseessä on analoginen formaatti, jossa äänen toistaminen perustuu fyysiseen kontaktiin levyyn kaiverretun uran ja toistavan neulan välillä, vaikuttaa esimerkiksi bassotaajuuksien määrä ja laatu oleellisesti lopputulokseen. Vaikka olenkin toimittanut jo useita masteroimiani tuotoksia (muun muassa meidän ensimmäinen levy) vinyylille painettavaksi erinomaisin tuloksin, olisi silti varmasti opettavaista saada alan ammattilaisen näkemys asiasta.

Näin ollen tein miksatuille kappaleille vain nopean masteroinnin, jolla nostin tasoja sekä rajoitin dynamiikka saadakseni aikaan iskevemmän kokonaisuuden, tarkoituksena tällä osoittaa soundimaailman olevan nykyajan tarpeisiin riittävä. Näiden lisäksi kasvatin harmonisen yläsävelsarjan osuutta ajamalla miksaukset lofi-liitännäisen läpi, joka säröyttää signaalia samaan tapaan kuin analoginen nauha. Promotioalisissa tarkoituksissa on syytä yrittää tehdä mahdollisimman hyvä ensivaikutelma, siksi masteroin kappaleet jopa hieman liian kuumaksi. Biisijärjestykseen en vielä kiinnittänyt tarkemmin huomiota, sen ollessa kuitenkin pitkälti riippuvainen lopullisesta formaatista johon taas julkaisija sanoo sanansa. Kestonsa puolesta levy olisi syytä painaa kahdelle vinyylilevyille äänenlaadun säilyttämiseksi.

Doomentian tullessa mukaan levymme julkaisijana saimme myös neuvoteltua levyn masteroinnin sopimukseen ja tämän toteuttaa Mell Dettmer. Vaikka hän toimiikin Seattlestä, USA:sta käsin, laajakaistaisten internet-yhteyksien myötä on tullut mahdolliseksi toteuttaa tällaisia kansainvälisiä projekteja jopa pienille indie-yhtyeille ja yrityksille. Siirrän vain hänelle miksaukseni dropboxin välityksellä sekä referenssiksi tekemäni masteroidut äänitiedostot. Dettmerin aikaisempiin masterointitöihin kuuluu monien tunnettujen orkesterien levyjä joista esimerkkinä mainittakoon Trap Them, japanilainen Boris sekä Eearth (Metal Archives, 2013). Omista aikaisemmista miksaustöistäni Dettmer on masteroinut Horse Latitudes -yhtyeen *Awakening* -albumin sekä tulevan *Black Soil* EP:n, joten oli luontevaa jatkaa tätä yhteistyötä meidänkin albumimme parissa.

6 MARKKINOINTI

Ensimmäisen levyn julkaisusopimusta tehdessämme Israelilaisen Totalrustin kanssa pyysimme erityisesti poistamaan sopimuksesta kohdan, joka olisi taannut yhtiölle option toisen levymme julkaisuun ja näin ollen Kalderan julkaisua pohtiessamme kaikki mahdollisuudet olivat vielä auki. Olimme kuitenkin varsin tyytyväisiä Svart Recordsin toimintaan ensimmäisen levymme vinyyljulkaisun kanssa ja alustavasti kyselyäni heiltä löytyi myös kiinnostusta toisen levymme julkaisuun. Halusimme kuitenkin tarjota levyä muillekin yhtiöille kansainvälisellä tasolla, olihan jo ensilevymme promotionaaliset kopiot herättäneet runsaasti kiinnostusta ja aikaansaaneet yhteydenottoja. Vähintäänkin näin saisimme palautetta uuden levymme suunnasta ja kaupallisista mahdollisuuksista alan ammattilaisten suusta. Emme kuitenkaan halunneet tällä kertaa painattaa erikseen promo-CD:itä, vaan päätimme lähestyä eri tahoja pelkästään internetin välityksellä. Kasasin kotona masteroimani versiot dropbox-kansioon, jonka pystyy jakamaan eteenpäin vaikkapa sähköpostin välityksellä. Liitimme kansioon myös muuta promotionaalista materiaalia kuten bion, vedoksen levyn lay-outista sekä promotionaalisen kuvan.

Tässä vaiheessa myös tuli ilmi, että Svartin kanssa julkaisuaikataulu tulisi venymään hamaan tulevaisuuteen, mahdollisesti jopa seuraavaan vuoteen johtuen yhtiön jo varsin mittavaksi kasvaneesta tulevien julkaisujen jonosta. Päätimme siis jatkaa kuten suunniteltua ja alkaa lähestymään muita levy-yhtiöitä. Laitoimme promopakettin kuultavaksi myöskin usealle keikkamyyjälle ja festivaalille Suomessa. Jatkuva yhteydenpito useaan tahoon, niin keikkamyymiin kuin levy-yhtiöihinkin, on herättänyt mielenkiintoa uutta levyämme sekä orkesteria ylipäättään kohtaan, ja tätä kirjoittaessani käymmekin jo pitkälle edenneitä neuvotteluja Tsekkiläisen Doomentian kanssa levyn julkaisusta. Levyn on tarkoitus tulla ulos rajoitettuna vinyylipainoksena, kahtena eri CD-versiona sekä ladatavana versiona.

Doomentia käyttää promootionsa saksalaisen Sure Shot Worxin palveluksia. Yhtiö on edustanut useita suurempiakin raskaaseen musiikkiin luettavia yhtyeitä kuten Darkthronen, Amaranthe ja Jex Thoth. Erittäin hyödylliseksi tällaisen yhtiön palvelusten käyttämisen tekee se, että eri mediat ottavat helpommin huomioon uuden artistin kun heitä lähestyy jokin alalla jo tunnettu taho. Uskon toisen levymme yhteydessä näin saavamme huomattavasti enemmän palstatilaa ja toivon tämän näkyvän myös painetussa mediassa.

Vaikka ensimmäisen levymme näkyi arvosteluissa myös lehdissä, olivat kaikki sen yhteydessä annetut haastattelut vain internetissä julkaistavia tai pieniä musiikin harrastajien toteuttamia zinejä. Suomalainen media ei selkeästikään lämmennyt pienen israelilaisen yhtiön lähestymiselle, vaikka kyseessä olikin paikallinen artisti.

Ensimmäisen levyn julkaisu kahden eri levy-yhtiön toimesta ei ollut julkisuuden kannalta optimaalinen toimintamalli. Totalrust toimi lupaustensa mukaan ja toimitti yli 200 kappaletta promo-CD:tä eri tahoille ja näistä hyvä osa johtikin arvosteluihin ja haastatteluihin, mutta Svart Recordsin tällä hetkellä varsin korkea profiili laatuvinyylien julkaisijana jäi pitkälti hyödyntämättä. Tämä johtui Svartin roolista ainoastaan levyn lisensoineena julkaisijana, jolloin promootio jäi Totalrustin hartioille. Ainoastaan alalla toimivat henkilöt tuntuivat huomioineen julkaisun, joten tietyllä tavalla tämä oli meille oleellinen profiilin nostatus, vaikkei niin laaja-alainen kuin mahdollista olisi ollut. Näin uskonkin tulevan levyn promootion olevan keskittyneenä paljon tehokkaampaa.

7 POHDISKELU

Tämän projektin alussa pohdin eri mahdollisuuksia kehittää pienen indie-artistin toimintaa pitkäjänteisesti ja lähdin samalla tuottamaan käytännön toteutuksena varsin kunnianhimoista projektia. Lähdimme vuonna 2010 nostamaan projektimme profiilia taskusamme ensimmäisen levymme valmiiksi äänitettynä. Silloin painoimme 50 kappaletta CD-levyjä, jotka postin välityksellä kulkivat ympäri maailmaa erinäisille levy-yhtiöille. Yhteydenottojen saamisen, sopimuksen muodostumisen sekä levyn prässäämiseen kulueneen ajan kanssa kerkesi kulua kokonainen vuosi ennen kuin levymme lopulta julkaistiin. Tällä kertaa emme painaneet lainkaan promotionaalisia CD-levyjä, vaan lähdimme hakemaan julkaisusopimusta käyttäen ainoastaan dropbox-palvelua ja sähköpostia, ja siltikin vaikuttaisi, että aika levyn valmistumisen ja julkaisun välillä tulee jäämään noin puoleen vuoteen. Lisäksi tämä levy tulee näkemään päivänvalon useammassa formaatissa, ajan henkeen sopivasti myös ladattavana versiona. Tämä kaikki kertoo paljon internetin ottamasta roolista. Yhteistyökumppanien ei enää tarvitse olla välittömässä läheisyydessä, vaan voivat yhtä hyvin olla vaikkapa sitten Israelissa tai Yhdysvalloissa.

Näyttäisi siis siltä, että urakehityksemme on nousujohteinen ja valitsemamme tuotantometodi on musiikkityyliin sopiva. Jatkuvasti lisääntynyt kiinnostus mahdollistaa tulevaisuudessa vieläkin monipuolisemmat ja laadukkaammat julkaisut. Pystymme paremmin jakamaan työpanosta orkesterin ulkopuolisille tahoille ja näin käyttää ammattilaisia hoitamaan niitä tiettyjä osuuksia tuotannosta joihin he soveltuvat parhaiten. Näin voimme myös itse keskittyä siihen minkä parhaiten osaamme, eli musiikin tekemiseen ja sen esittämiseen.

Tuotannollisella puolella olen erittäin tyytyväinen saavutuksiimme tämän levyn valmistuessa. Hyvä suunnittelu mahdollisti sen, että pystyimme budjettimme vajavaisuudesta huolimatta äänittämään kaikki tarvittavat osuudet mahdollisimman korkealla äänenlaadulla, eikä suunniteltu aikataulumme missään vaiheessa pettänyt. Teknologian kehitys ja ammattitasaisten äänityslaitteiden hintojen lasku on lisännyt oleellisesti mahdollisuuksia levytuotannon saralla varsinkin indie-yhtyeille, joille suuren studion vuokraaminen on taloudellisesti mahdotonta. On ainakin osittain todenmukaista sanoa, että levytuotanto on siirtynyt suurista studioista olohuoneisiin.

LÄHTEET

Owsinski, B. 2006. The mixing engineer's handbook. 2nd edition. Artistpro Publishing

Katz, B. 2007. Mastering Audio – The Art and the Science. 2nd edition. Focal Press

Kaltiala, S. 2001. Music Lessons. Revised edition. Gummerus Printing

Owsinski, B. 2005. The recording engineer's handbook. Artistpro Publishing

Everest, F.A. 2001. Master handbook of acoustics. 4th edition. McGraw-Hill

Massey, H. 2009. Behind the glass, volume 2. Backbeat Books

Laaksonen, J. 2006. Äänityön kivijalka. Riffi Julkaisut

Karhumaa, M., Lehtman, I. & Nikula, J. 2010. Musiikki liiketoimintana. Teos.

Eargle, J. 2004. The microphone book. Second edition. Focal Press

Bartlett, B. & Bartlett, J. 1998. Practical recording techniques. Second edition. Focal Press

Riffi nettispesiaali: Miksi nauhamikki? Luettu 23.3.2013

<http://www.riffi.fi/riffi093/nauhamikki.htm>

Placid Audio. The copperphone spec sheet, luettu 6.7.2012

<http://www.placidaudio.com/the-copperphone/>

Fantom Studio kalustolista. Luettu 19.4.2013

<http://www.fantomstudio.fi/studio/kalusto.htm>

Voltti Studio kalustolista. Luettu 19.4.2013

<http://www.volttistudio.fi/>

Metal Archives. Mell Detmer discografia. Luettu 19.4.2013

http://www.metal-archives.com/artists/Mell_Dettmer/72162

Avid.com. SoundReplacer tuote-esittely. Luettu 19.4.2013

<http://www.avid.com/US/products/soundreplacer>

Electric Engineering - Steve Albini. Luettu 30.11.2012

<http://www.emusician.com/engineers-producers/0989/electric-engineering--steve-albini/137154>

Digital Music Consumption on the Internet: Evidence from Clickstream Data, luettu 22.3.2013

<http://www.scribd.com/doc/131005609/JRC79605>

Digital Music News 4.10.2012, luettu 18.03.2013

<http://www.digitalmusicnews.com/permalink/2012/121004vinyl>

Sound on Sound. Guitar amp recording. Luettu 6.8.2012

<http://www.soundonsound.com/sos/aug07/articles/guitaramprecording.htm>

Mix Online. Green Day tour profile. Luettu 23.4.2013

<http://www.soundonsound.com/sos/aug07/articles/guitaramprecording.htm>

Heil Sound. PR31BW spec sheet. Luettu 3.8.2012

<http://www.heilsound.com/pro/microphones/pr-31bw>

Focusrite, ISA One product page. Luettu 24.4.2013

<http://global.focusrite.com/mic-pres/isa-one>

Wikipedia. Distortion (music). Luettu 24.4.2013

http://en.wikipedia.org/wiki/Distortion_%28music%29

Wikipedia. Post-production. Luettu 24.4.2013

<http://en.wikipedia.org/wiki/Post-production>

LIITTEET

Liite 1. LURK: KALDERA audio CD – miksattu, masteroimaton versio

Levyllä kuultavat kappaleet:

1. Below flesh
2. Lorn
3. Ritual
4. Six Feet, Six Years
5. Sag, Serene
6. Rest Unitaries
7. Cutting
8. Kaldera

Liite 2. Miksaus – tekninen data

Cello, 414 (AKG 414)

Q8

Lo-cut 40 Hz

-5.8 @ 200

-4.7 @ 100

-9.3 @ 85

+0.5 @ 1404

-1.3 @ 469

Q1

-5.4 shelf @ 252

Cello DPA 2 (DAD4099)

Q8

Lo-cut @ 90

-5.8 @ 212

-4.7 @ 100

-9.3 @ 85

+1.5 @ 2575

Cello DPA stemma

Q8

Lo-cut 462

-5.8 @ 200

+ 4.0 @ 11396

-4.8 @ 986

Cello 414 stemma

JOE MEEK compressor

Nopea kompressio / lyttäys.

Q8

(muuten sama kuin yllä, mutta 11kHz korostus poissa)

Cello Group

Bombfactory BF76

Comp 4:1

Hidas attack, nopea release

Nappaa noin 3dB

Lo-fi

Dist 0.1
Sat 0.1

SEND: string reverb

Violin 1

Q8
Lo-cut @ 89
-1.7 Hi-shelf @ 3971

Violin 2 con sordino

Q8
Lo-cut @ 90
-1.5 @ 682
+1.9 @ 18352

Violin 3

Q8
Lo-cut @ 89
+1.8 @ 3589
+2.7 @ 17448

Violin 4 con sordino

Q8
Lo-cut @ 90

Violin Group

SSL BUSS COMP
Th +3
At 0.3
Rel 0.3
10:1
(parhaimmillaan 6dB kompressiota)
Lo-Fi
Dist 0.1
Sat0.1

Send: strings reverb

Strings Reverb

TRUEVERB
Medium concert hall

Dimension 3.92
Room size 5516
Distance 5.97

Jousien panorointi: sellot vasemmalle ja viulut oikealle.

Vokaalit

Voc heil -> voc fx -> voc reverb
-> voc spread
Voc cop -> voc reverb

VOC lead HEIL (Heil, EL Distressor)

RVox comp
Comp -11.7

API2500 comp
Th -6.5
At 0.3
Rat 10:1
Rel 0.5
Th knee Med
Detector thrust Med
Tone type OLD

Lo-fi
Dist 0.3
Sat 0.1

EQ 3 7-BAND
Lo-cut 6dB/oct @ 84Hz
-5.9 @ 96
-3.7 @ 374
-1.2 hi-shelf @ 5860

VOC lead COP (Copperphone, ELfatso)

RVOX comp
Comp -12

VOC REVERB

D-Verb
Church, Large
Decay 8.7s
Pre-delay 39ms
HF cut & LP filter @ 6.18 kHz

VOC FX

EQ 3 7-B

Lo-cut 12dB/oct @ 254.1 Hz

Hi-cut 6dB/oct @ 13.29kHz

-4 @ 2760

H-DELAY

245 MS (täpätty)

Lo-Fi

Sat 0.2

VOC SPREAD

EQ 3 1-BAND

Lo-cut 12dB/oct @ 135.3 Hz

DOUBLER 2

Pan -45 & 45

Delay 9.4 & 23.7

Detune 6 & -5

BG VOCS x4

EQ 3 7-B

lo-cut @ 380

-3 @ 2500

RVOX comp

Comp -13

Send: VOC FX

BD 421

CI comp

Th -23.6

Ratio 3.69:1

Att 15.85

Rel 128

PDR 10 (?)

SSLEQ

Lo-cut @ 20HZ

Iso leikkaus @ 300

Kevyt korostus @ 1.5k

Kevyt korostus shelf @ 3.5k

Lo-fi
Dist 0.3
Sat 0.1

API2500 COMP
Th +1
Att 0.3
Ratio 6:1
Rel 0.05
Knee Hard
Det thrust Loud
Type OLD

Q4
-3.3 @ 311

L1 limiter
Th -5.7
Cut ceiling -0.5
(n. 3dB kompressiota)

BD stereo sample

MC77 comp
Ratio 8:1
Att 3
Rel 5
(nappaa jonkun 7dB)

BD subkick

Cl comp (sama kuin BD421)

RBASS
50Hz intensity -3.7 dB
Q4
Hi-cut @ 300

SN y

EQ 3 7-B
Lo-cut 6dB/oct @ 110Hz
-3.4 @ 92.3
-13 @ 187.6
-5.2 @ 376.9
-1.3 @ 715
+1.8 @ 3650
hi-cut 6dB/oct @ 15.49k

H-Comp
(nappaa sen 12 dB)

ratio n. 5.5:1
att < 6
rel 100ms

API2500 comp

Th +1
At 0.03
Ratio 3:1
Rel 0.05
Knee soft
Thrust Loud
Type OLD

Lo-Fi

Dist 0.5

Q8

-5.6 lo-shelf @ 376
+1.9 @ 10450
+2 @ 2430
-3.4 @ 1834
-1.8 @ 808
-1.4 @ 4506

Send: SN verb

SN a (SM57)

EQ 3 7-BAND

Lo-cut 6dB/oct @ 304
-6.3 @ 100
-14.4 @ 200
-7 @ 400
-2.2 @ 800
+2.3 hi-shelf @ 2780

TOM R

H-comp

(n. 5dB kompressiota)
Ratio 4:1
Add punch

Lo-fi

Dist 0.3

EQ 3 7B

Lo-cut 12dB/oct @ 81
-3.4 @ 181.6
-6.7 @ 665
+3.1 @ 4390

send: lurkverb & sn verb

TOM FL

H-comp
(Sama)

PuigTec EQ (Jack Joseph Puig collection)
+3 @ 5k

lo-fi
dist 0.7

EQ 3 7B
Lo-cut 6db/oct @ 62.3
-10.1 @ 484
-1.7 @ 262
-4.4 @ 187 (tiukat Q:t)
+3.6 @ 4270
-2.4 hi-shelf @ 6850

samat sendit

OH

BF76
Ratio 4:1
Att 1
Rel 5
(peak 7dB kompressointia)

Q8
Lo-cut @ 156
-2.3 @ 330
-8.1 @ 917
+1.6 @ 15101
-3.4 @ 5907

AB (u89)

EQ 3 7B
Lo-cut 18 db/oct @ 182.9
-18 @ 173
-8.4 @ 691
-5.9 @ 8050
hi-cut 6 db/oct @ 9780

lo-fi
dist 0.1
sat 0.2

AMB (414)

EQ 3 7B

Lo-cut 18 db/oct @ 172.3

-7.1 @ 332

-3.5 @ 2560

-3.1 @ 7730

HH (KM184)

Q2

Lo-cut @ 341

-2.6 @ 3218

Royer

Vcomp

(20 dB peak kompressiota)

6:1

auto release

de-esser on

Q4

Lo-cut @ 270

-15.5 @ 644

-8.4 @ 3437

-13.8 @ 6442

SN VERB

Q4

Lo-cut @ 226

-3.8 @ 2536

hi-cut @ 10153

TrueVerb

Medium plate

Early ref -8dB

Room size 2753

Distance 8.37

Decay time 2.2

Pre delay 70.6

DR ROOM

TrueVerb

Medium Plate

Room size 4692

Distance 7.27

Deacy time 3.3
Pre delay 84.3

SSL BUSS COMP

Th +6
Att 0.3
Rel 0.1
10:1
(minimaalista kompressiota)

EQ 3 7B

Lo-cut 6 db/oct @ 103
-2.9 @ 154.3
-8.2 @ 307.5
-2.5 @ 2180
+1.3 hi-shelf @ 3940

DR GROUP

VComp

4:1
de-esser off
release auto
analog 50%
n. 3dB kompressiota

lo-fi

dist 0.1

L1 Limiter

Th -5.2
Ceiling -0.4

Q3

-2.1 @ 250

Kaikki rumpuraidat paitsi AMB ja AB ajetaan yhtä lailla rumpuryhmään sekä huone-
kaiku-auxiin. AB sendin kautta -10dB tasolla.

LurkVerb

Pitch

-4 semitones
min pitch 51Hz

RVerb

Hall 1
Early ref -3.4 dB
Predelay 7.0
Time 2.37
Size 100

Diffusion 0
Reverb EQ:lla yläpää pois

BASS DI

Cl comp-sc
De-popper @ 1522 Hz
Q 0.268
Th -35.9
Ratio -18.70:1
Att 2
Release 10

RenAxx
Th -16.9
Att 5
Gain -3.4 (tärkeä)

SansAmp PSA-1
Extra crunchy bass

EQ 3 7B
Lo-cut 24 db/oct @ 33.3
-1.4 @ 48
-3.9 @ 262
+4.4 @ 930
MaxxBass
Mxbs @ -2.6dB
Freq 74

RBass
Freq 50
Intensity -8.1

Bass HEIL

Cl comp-sc
Bass compressor –preset
(noin 5 dB kmopressointia)
th -19.1
ratio 2.99:1
att 19.99
rel 50

Q6
Lo-cut @ 67
-10.3 @ 75
+0.4 @ 125
-6.6 @ 479
-11.4 @ 630

Bass 58

MEEK compressor

Fast attack

Release 6

8.2:1

kompressointi täpöllä koko ajan

Q4

Lo-cut @ 371

+3.0 @ 1971

BASS GROUP

RCompressor

Ratio 3.1

Att 26.4

Rel 50.2

Th -19.9

Electro

Q8

-4.2 @ 183

-1.1 @ 364

+0.7 @ 878

AIR Chorus

Mix 18%

Cl comp

Classic compressor –preset

Th -12.7

Ratio 7:1

Att 2

Rel 100

L1 limiter

Cut ceiling -4.8

Th -6.1

GT MIX

Gt1 grp

Q6

Lo-cut @ 113

-2 @ 1050

-5.8 @ 125

+3 @ 230

-3.4 @ 18620

+3.3 @ 4523

RenAxx
Th -14.8
Att 5

Gt2 grp

Q6
Lo-cut @ 115
-2.4 @ 1050
-7.5 @ 125
+2.9 @ 220
-2.6 @ 17198
+3.4 @ 5076

RenAxx
(Sama)

Send: HAAS & strings reverb (automatisoitu)

HAAS

Med Delay
27.55ms left // 25.43ms right

LEAD GT

Q4
lo-cut @ 130
ambiensseissa boost 10k
lähimikeissä leikkaus1.5k

LEAD Group

RComp
2.45:1
th -21
att 20.3
rel 18.7

KALDERA

Bassoklarinetti group

BF76
12:1
att 4
rel 7
(noin 6dB kompressiota)

EQ 7B

Lo-cut 6 db/oct @ 177
-2.5 @ 326
+1.9 @ 1280

AIR distortion
Mix 65%
Drive 3dB
Soft mode

Med delay II
Mix 73% / 82%
33.91ms / 27.55ms
fb 67% / 55%

SEND: VocReverb & Voc FX

Clean GT Group

SSL BUSS COMP
Th +2
Att 30
2:1
max 4dB kompressiota
auto rel

Tel-Ray delay
Doublor

Q3
Lo-cut @ 163
-2.8 @ 5993

Send: Voc Fx