



Hakala & Vasanen -debyyttialbumin tuotanto

Matti Vasanen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2013
Viestinnän koulutusohjelma
Digitaalisen äänen ja kauppalisen musiikin suuntautumisvaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Digitaalisen äänen ja kaupallisen musiikin suuntautumisvaihtoehto

MATTI VASANEN
Hakala & Vasanen –debyyttialbumin tuotanto

Opinnäytetyö 36 sivua, joista liitteitä 1 sivu
Toukokuu 2013

Tuotin opinnäytetyönäni Hakala & Vasanen -yhtyeen debyyttilevyn. Tuotannossa vastasin sävellyksestä, sanoituksesta, sovituksesta, soittamisesta ja äänityksestä yhteistyössä Eemeli Hakalan kanssa. Miksausesta ja masteroinnista olin itsenäisesti vastuussa. Yhtye sai alkunsa osana opiskeluita ja tavoitteena sillä oli alusta asti harjoitella tuottamista ja lopulta luoda omaa näkemystä miellyttävä äänimaailma äänitteelle. Yhtye alkoi musiikillisena kokeiluna mutta vakavoitui loppua kohden. Samalla työskentelytahti hidastui. Ongelmia tuotannossa aiheutui vaatimattomasta soittotaidosta ja huonokuntoisista soittimista sekä huolimattomasti tehdyistä äänityksistä.

Raportissa perehdytään valittuihin tuotantotapoihin ja selvennetään syitä niiden käytölle. Kolmea albumin kappaletta käytetään esimerkkeinä toimintatavoista.

Olen lopputulokseen melko tyytyväinen. Yhtyeemme kulkema musiikillinen matka oli hauska ja innostava. Tuotantoprosessin aikana jouduin kuitenkin laskemaan odotuksiani lopputuloksen suhteen. Kohdatut ongelmat äänityksissä heijastuivat suoraan myöhempiin työvaiheisiin ja laskivat teknisesti tuotannon tasoa. Onnistuneen pohjatyön arvoa lopputuloksen kannalta osaankin nyt arvostaa aikaisempaa enemmän. Huomasin myös pitkään kestäneen projektin aikana kehittyneeni ammatissani äänittäjänä ja miksaajana.

ABSTRACT

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

MATTI VASANEN:

The Production of Hakala & Vasanen Debut Album

Bachelor's thesis 36 pages, appendices 1 page
May 2013

As my bachelor's thesis I produced a debut album for my band called Hakala & Vasanen. In the production I worked as a songwriter, musician and recording engineer together with the other band member Eemeli Hakala. Mixing and mastering duties were solely my responsibilities. The objective of the band was to create music that was needed to practice our recording skills. As the band gained confidence in its music it became clear that these recordings would be published. As a result, we became more serious about the process and it took more time than was expected. Some problems in the production were faced: the musical instruments were in poor condition, the musicianship was mediocre and some of the recordings were made in a negligent manner.

This thesis discusses the production methods used and clarifies the aims of the process. Three songs from the album are used as an example.

In spite of the mentioned problems I am pleased with the results. I hope that the joy this musical journey gave me will also reach the listener. Sonically I had to lower my expectations during the process. Some of the problems that we had during the recording were hard for me to fix in the mixing. However, these obstacles taught me a lot and will help me succeed in the future productions.

Key words: rock, producing, editing, recording, mixing

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	VIITEKEHYS	6
	2.1 Yhtye.....	6
	2.2 Tuotantotilat.....	6
3	ESITUOTANTO JA POIKKEAVAT TUOTANTOTAVAT.....	10
4	ÄÄNITYS	12
	4.1 Rummut	12
	4.1.1 Viritys.....	13
	4.1.2 Mikitys	14
	4.2 Bassot.....	16
	4.3 Koskettimet.....	18
	4.4 Kitarat	20
	4.5 Laulut	22
5	JÄLKITUOTANTO	24
	5.1 Editointi	24
	5.2 Miksaus	26
	5.2.1 Session siistiminen ja korjaustoimenpiteet	26
	5.2.2 Miksaaminen	27
	5.2.3 Referenssit ja analysointi	30
	5.2.4 Viimeistely	31
	5.3 Masterointi	32
6	ÄÄNITTEEN KÄYTTÖ	33
7	POHDINTA.....	34
	LÄHTEET.....	35
	LIITTEET	36
	Liite 1. CD-levy.....	36

1 JOHDANTO

Tämän opinnäytetyöraportin tarkoituksena on kuvata Hakala & Vasanen -yhtyeen esikoisalbumin tuotanto sekä arvioida valittujen tuotantotapojen onnistumista kokonaisuuden näkökannalta. Internetissä julkaistava albumi koostuu vuosien 2011 ja 2013 välisenä aikana syntyneistä ja äänitetyistä kappaleista. Tuotannossa toimin säveltäjänä, sanoittajana, sovittajana, soittajana sekä äänittäjänä yhteistyössä yhtyeen toisen jäsenen Eemeli Hakalan kanssa. Miksaus ja masterointi oli yksin minun vastuullani.

Yhtyeen tavoitteena oli paitsi vilskeimpien musiikillisten ideoiden tallentaminen nopeasti äänitteeksi, myös hyvien soundien tavoittelu sekä tavallisuudesta poikkeavien tuotantotapojen kokeilu. Tavoitteet olivat hieman ristiriitaiset, sillä hyvien soundien metsästyksen ja teknisiin kokeiluihin kuluu helposti paljon aikaa. Lopputuloksena hyvät soundit saivat väistyä hyvien ideoiden tieltä.

Raportissani kerron ensin hieman yhtyeestä ja tuotantotiloista, jonka jälkeen keskityn äänitteen tekniseen toteutukseen. En lähde erikseen käsittelemään äänittämisessä ja miksausessa käytettäviä työkaluja: mikrofoneja, etuasteita, kompressoreita, taajuuskorjaimia ja plugineja. Niistä on runsaasti tietoa saatavilla muissa musiikkialan opinnäytetyöissä sekä kirjoissa kuten Äänityön kivijalka (Jukka Laaksonen, ISBN: 951-98245-7-X) ja the Recording Engineers Handbook (Bobby Owsinski, ISBN: 1-93292-900-2). Sen sijaan keskityn tuotantotapoihin: pyrin selventämään mitä on tehty ja minkä vuoksi. Äänitteellä tuotantovaiheiden järjestys vaihteli suuresti. Selkeyden vuoksi raportoin niistä kuitenkin perinteisessä järjestyksessä. Lopuksi arvioin tuotannon onnistumista ja ammattitaitoni kehitystä.

2 VIITEKEHYS

2.1 Yhtye

Hakala & Vasanen -duo syntyi opintojen aikana. Ajatuksena oli soittaa mitä tahansa, jotta olisi materiaalia jota äänittää ja siten harjoitella äänittämistä ja miksaamista. Alun perin bändin piti olla basso & rumpu -duo, jonka soundia maustettaisiin maltillisesti lelukoskettimilla. Hyvin pian kuitenkin selvisi, että yhteistyömme musiikin parissa oli hedelmällistä, joten hylkäsimme yltiödogmaattisen ajattelumme ja keskityimme musiikin tekemiseen ilman raja-aitoja. Tästä huolimatta duo ei voi sanoa tavanomaiseksi yhtyeeksi. Bändi on olemassa tietyssä mielessä vain studiossa; keikoille ei ole ollut tarkoitus lähteä. Kappaleet voivat olla lyhyitä, mutta silti monimutkaisia. Bändin asenne on punk, mutta sisältö ei välttämättä korreloi asenteen kanssa.

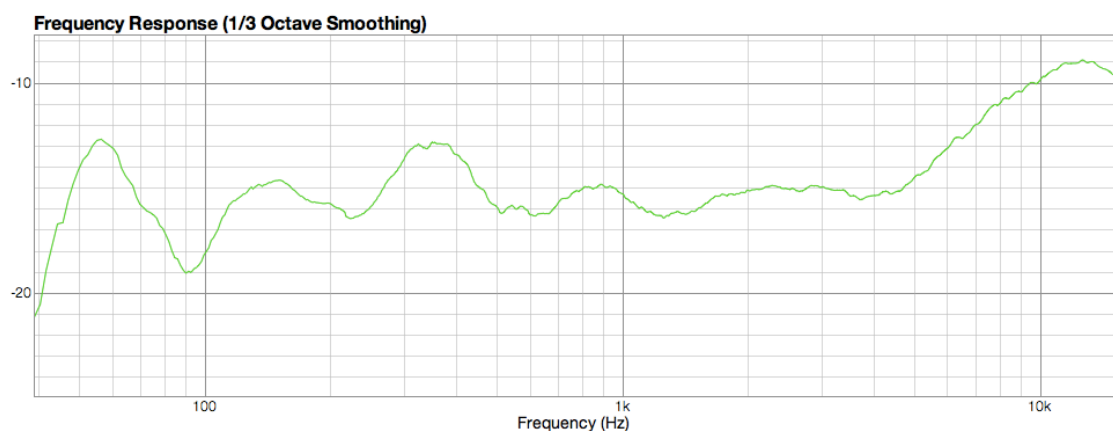
Soitinnus luo oman mielenkiintoisen lisänsä yhtyeen musiikkiin. Perinteisesti rokkiin yhdistetyt sähkökitarat saavat levyllä vain vähän huomiota ja tilalla on halpoja kirpputoreilta löydettyjä lelukosketinsoittimia. Toisaalta näitä soittimia käsitellään kuin sähkökitaroita. Yhtye on tuotantotiimi, jossa molemmat soittajat soittavat kaikkia instrumentteja. Levyllä rumpuja ja kitaroita soitti enimmäkseen Eemeli ja minä vastasin pääasiallisesti basso- ja kosketinsoitinosuuksista. Sanoituksellisesti yhtye hakee vielä itseään. Tavoite on luoda tarinoita, joissa on jokin ”jippo”, kuten odottamaton juonenkäännös tai sanaleikkiin perustuva yllätys.

2.2 Tuotantotilat

Albumia äänitettiin enimmäkseen Virroilla Tampereen ammattikorkeakoulun Avaria -studiolla sekä Eemelin ja minun olohuoneissa. Äänityspaikkojen suhteen ei oltu kovin tarkkoja; äänityksiä tehtiin studio Avariassa myös editointiin tarkoitettuun tilaan ja käytävällä sekä koulun pommisuojaissa. Miksaus tapahtui kotistudiossani Turussa. Miksausessa luotettava kuuntelu on erittäin tärkeää ja sen saavuttamiseksi olen kotistudiossani nähnyt vaivaa. Studiomonitorit ovat yksi keskeinen miksausien laatuun vaikuttava osa. (Senior 2011, 1, 28.) Kotistudioni lähikenttämonitoreina on Focal CMS 65 kaiuttimet, jotka ovat taajuusvasteelta tasaiset studiomonitorit (Sound On Sound 2009). Laa-

dukkaimmatkaan monitorit eivät kuitenkaan pääse oikeuksiinsa, ellei huoneen akustiikkaan ole kiinnitetty huomiota (Senior 2011, 17). Kaksi tärkeää kuunteluun vaikuttavista akustisista ilmiöistä ovat ensiheijastukset ja seisovat aallot eli huonemoodit (myös huoneresonanssit). Kaiuttimista kuultavan äänen lisäksi kuulemme aina myös kaiuttimen läheisyydessä olevista pinnoista heijastuvan äänen. Näitä kutsutaan ensiheijasteiksi ja niitä syntyy äänen heijastuessa mm. katosta, seinistä, lattiasta tai huonekaluista kuten työpöydästä tai mikseristä. Suoran ja heijastuneen äänen yhdistyessä taajuusvasteeseen syntyy nouseva sarja teräviä korostumia ja vaimentumia joiden sijainti taajuuskaistassa on suhteessa heijastumien kulku-aikaeroon. Mitä myöhemmin heijastunut ääni tavoittaa kuulijan suhteessa suoraan ääneen, sitä matalammalla vääristymä taajuusvasteessa sijaitsee. Lähikenttäkuuntelussa, jossa monitorit ovat kuulijasta noin metrin päässä, lyhin heijastuma tulee usein työpöydästä tai mikseristä. (Laaksonen 2005, 37–39.)

Kotistudioni kuuntelussa olen pyrkinyt ensiheijastuksista eroon asettamalla ensiheijastuspisteisiin paksulla kankaalla päällystettyjä villasta tehtyjä akustisia elementtejä. Katossa kuuntelupisteen yläpuolella on 180x90 cm kokoinen, 25 cm paksu ns. pilvi. Etuseinässä kaiuttimien välissä on 15 cm villaa joka vähentää alakeskitaajuuksien korostumista. Kyllästyttyäni työpöydän aikaansaamaan 140hz korostumaan ja 500-600hz kuoppaan vaihdoin paksun pöytälevyn ääntä heijastamattomaan viiden senttimetrin paksuisesta villasta tehtyyn pintaan. Sivuseinät ovat tällä hetkellä paljaat, sillä ne ovat niin kaukana (3 metriä), ettei niillä ole kovin suurta merkitystä ensiheijasteisiin (Senior 2011, 17). Tätä Seniorin väittämää tukevat omat mittaukseni. Sivuseinille asennettu absorboiva materiaali lyhensi vain jälkikaiunta-aikaa korkeilla taajuuksilla, mutta taajuusvasteeseen se ei tehnyt parannusta.

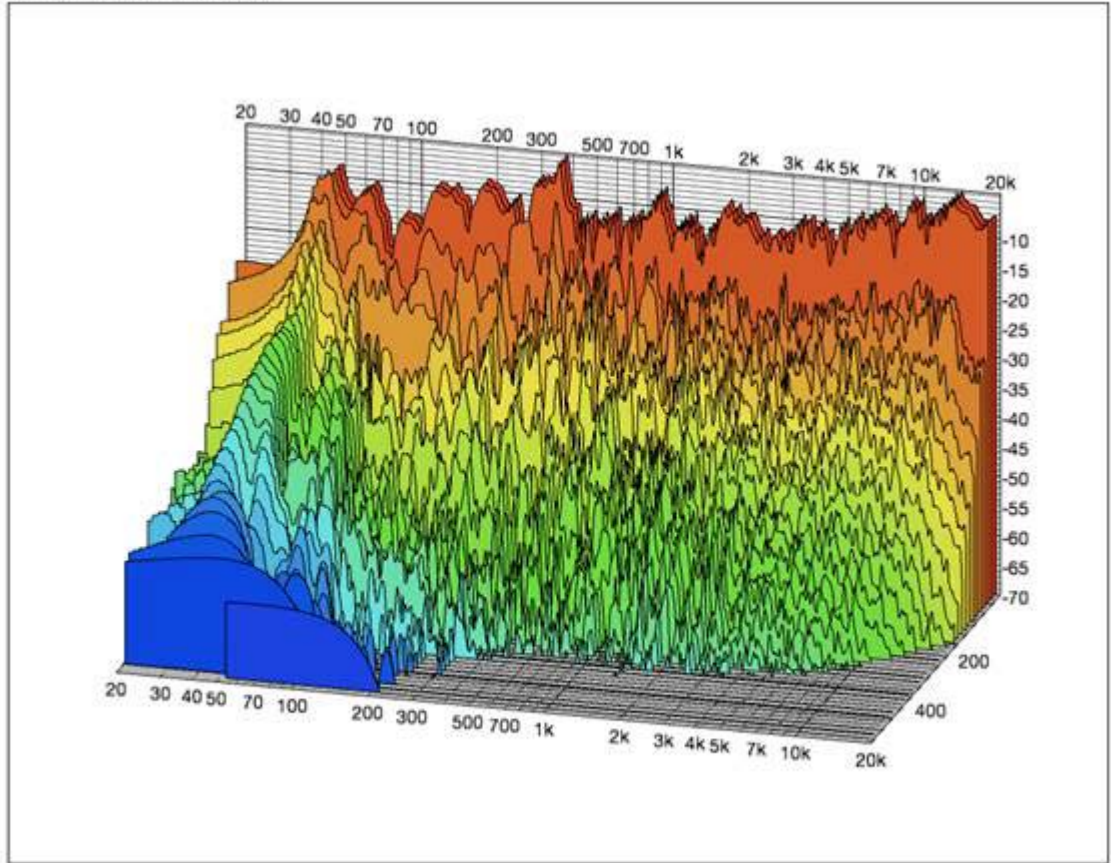


KUVA 1. Kotistudion taajuusvaste (yläpään korostus johtuu halvasta mittamikrofonista).

Huonemoodit syntyvät kahden pinnan välille äänen heijastuessa seinästä takaisin ja yhdistyessä alkuperäiseen ääneen joko myötä- tai vastavaiheessa. Tämä saa aikaan voimakkaita korostumia ja vaimentumia etenkin matalille taajuuksille. Myös korkeampiin taajuuksiin muodostuu samalla menetelmällä resonansseja jotka ilmenevät esim. käsiä taputtaessa tärykaikuna. Käytännössä moodien vaikutus kuunteluun on merkittävää juuri matalilla taajuuksilla johtuen niiden pidemmästä aallonpituudesta, jolloin korostumat ja vaimentumat sijoittuvat selkeästi eri kohtiin huonetta. Korkeilla taajuuksilla aallonpituus on lyhempi, jolloin moodeja on useampia ja ne ovat niin lähellä toisiaan, että ne kuuluvat epätasaisuutena jälkikaiunnan taajuusvasteessa. Korkeiden taajuuksien vaimentaminen on myös huomattavasti vaivattomampaa kuin matalien. (Laaksonen 2006, 15–18.) Huonemoodeja varten kotistudiossani on 30x30x120 cm bassoansoja jotka sisältävät villaa. Nämä on päällystetty paperilla jotta huoneeseen ei pääsisi villapölyä ja ettei huoneen akustiikasta tulisi liian kuiva.

Tällä hetkellä kotistudio-olohuoneeni kuuntelu on kompromissi mukavan asumisen ja tarkkaamon välillä. Tilaa ei ole jätetty kokonaan akustoimatta mutta se ei ole läheskään täydellinen. Bassoansoja ei ole riittävästi, eikä niitä kokemattomuuden vuoksi ole tehty niin tiheästi villasta kuin olisi kannattanut. Kuten kuvasta 2 näkyy, ongelmana sekä taajuusvasteessa että etenkin jälkikaiunta-ajassa ovat edelleen 47, 67 ja 94 hertsin moodit. Kuvaa tulkitessa on hyvä ottaa huomioon kerrostalohuoneistoon kuuluva liikenteen melu joka nostaa matalien taajuuksien pohjakohinaa. Huolimatta kaiuttimien symmetrisestä asettelusta tilassa, matalampien taajuuksien toistuminen kuuntelupisteeseen ei ole yhtenevä kaiuttimien välillä. Akustisia mittauksia tehdessäni huomasin tämän seikan hyödyllisyyden: monokuuntelussa vaimentumat ja korostumat monitorien välillä kumosivat osin toisensa ja lopputuloksena oli tasaisempi taajuusvaste. Miksatessa tietenkin kuunnellaan suurimmaksi osaksi stereona mutta bassotaajuuksia sisältäviä instrumentteja vain harvoin miksataan stereokuvan laiduille ja näin matalin alakerta useimmiten soi monona.

Cumulative Spectral Decay



KUVA 2. Vesiputouskäyrä kotistudion kuuntelusta (vasen kanava).

3 ESITUOTANTO JA POIKKEAVAT TUOTANTOTAVAT

Esituotanto pitää sisällään mm. äänitettävien kappaleiden valitsemisen, harjoittelun ja sovittamisen, käytettävän budjetin määrittelyn sekä tilojen varaamisen. Käytännössä kaikki etukäteissuunnittelu joka helpottaa ja nopeuttaa äänityksiä on esituotantoa (Mäkelä & Larmola 2009, 18.) Koska Suhteellisia osumia -albumi on sävelletty suurelta osin äänitettäessä, ei esituotannolla ole ollut kovin suurta osuutta ennen äänityksiä. Yhteemme kohdalla esituotannon voisikin käsittää olevan sen prosessin, jossa kappale saa alkunsa. Tämän lisäksi ennen äänityksiä on keskusteltu minkälaisia soundeja ja tunnelmia kappaleelta halutaan. Toisaalta keskusteluja kappaleiden suunnasta käytiin koko tuotannon ajan. Esituotanto ja tuotanto olivatkin ikään kuin yhteinen kokonaisuus. Perinteistä esituotantodemoa, jossa koko kappale melodioineen esiteltäisiin, ei kappaleista tehty. Budjetin ja käytettävän laitteiston suhteen oli koko ajan selvää, että edulliset vaihtoehdot ovat tässä projektissa ainoita vaihtoehtoja.

Yhtyeelle tyypillinen esituotantovaihe on esim. kappaleessa Elämän vääristämä. Kuten moni muukin kappale, sai sekin alkunsa improvisoidun yhteissoiton äänityksestä. Myöhemmin kävimme läpi äänitettyä materiaalia ja poimimme tästä Pro Tools -sessiosta hyviä ideoita ja riffejä talteen mp3-tiedostoiksi. Riffi on musiikissa käytettävä toistuva kuvio (Wilkie 1993, 86). Pro Tools on musiikin äänitykseen ja tuotantoon käytettävä tietokoneohjelma (Franz 2003, 3). Näitä muutamien kymmenien sekuntien pituisia pätkiä on useita kymmeniä. Elämän vääristämä -kappaleen staattinen aloitusriffi on yksi tämän kaltaisista pätkistä. Ennen kuin kappaletta ryhdyttiin äänittämään, Eemelin pöytälaatikosta löytyi siihen vielä seuraava iloinen ja tempoltaan nopeampi kitarariffi. Vaikka nämä kaksi osaa olivat eri sävellajeissa ja tempoissa, miellyimme niiden yhdistelmään. Päädyimme yhdistämään ne alkuperäisissä tempoissaan, sillä mikäli ne olisi muuttanut samaan tempoon, olisi aina toinen tuntunut liian nopealta ja toinen hitaalta. Rumpuäänityksien aikana Eemeli tapaili kappaleeseen vielä säkeistön akustisen kitarariffin. Tätä seuraavan kertosaäkeen keksin pakon edessä yhdeltä istumalta bassolla, koska oli jo kiire aloittaa rumpujen äänittäminen. Koska kappaletta ei osattu lopettaa kertosaäkeeseen, sävellettiin siihen rumpuäänityksien lomassa vielä viimeinen lopuke. Tämä esimerkki selventää hyvin kuinka keskeneräisiä kappaleet useimmiten olivat äänityksien alkaessa näennäisestä esituotannosta huolimatta.

Poikkeavina tuotantotapoina ei voida pelkästään pitää erilaisia teknisiä tapoja toteuttaa jokin asia. Ei ole välttämättä kovin erikoista äänittää rumpuja nojaten pelkästään lähimikitykseen ja tilamikrofoneihin tai äänittää kosketinsoittimia kitarapedaalien läpi. Kyseiset tavat voivat olla harvinaisempia kuin perinteiset oppikirjaesimerkit, mutta studio-työskentelyssä ei perinteisessä mielessä juuri ole sääntöjä joita ei voisi rikkoa. Ehkä poikkeavaa tämän albumin tuotannossa olikin matka sävellyksestä valmiiseen lopputulokseen. Tässä poikkeavuuden määrittelyssä kappaleiden syntyprosessilla on suuri merkitys. Käytimme studiota laulunkirjoittamisen jatkeena. Studiotyöskentely oli osittain kuin improvisaatiota musiikissa. Emme tieneet mitä elementtejä kappaleeseen tulisi, siinä vaiheessa kun sitä jo oltiin äänittämässä. Sävellys- ja sanoitusprosessi jatkui äänitysten jälkeenkin ja soundit sekä niiden metsästys inspiroivat sävellystyötä. Ei ehkä ennenkuulumatonta ja äärimmäisen poikkeavaa mutta tekijöilleen uusi tapa lähestyä musiikin tekemistä ja etenkin sen taltioimista.

4 ÄÄNITYS

Kappaleiden lopullinen muoto määräytyi vasta äänittäessä. Rumpuäänityksissä kappaleet sovitettiin rakenteellisesti ja kappaleisiin sävellettiin tässä vaiheessa usein vielä uusia osia. Melodia ja etenkin sanoitukset syntyivät lähes aina vasta pohjaraitojen äänityksen jälkeen. Koska esituotannossa tehty kappaleen runko koostui usein vain bassoriffeistä ja rumpukompeista, ei niissä ollut vielä kovin vahvaa harmonista sisältöä. Kun myöhemmässä vaiheessa sävellettiin ja äänitettiin kosketinosuuksia, määrittyi kappaleiden lopullinen tunnelma. Tällöin myös laulumelodia sai syntymiselleen uutta pohjaa.

4.1 Rummut

Kappaleiden äänitys alkoi rumpusessioilla. Ensimmäisissä sessioissa yritimme yhteissoitolla luoda innokasta livesoitotunnelmaa (Owsinski 2005, 202). Soitimme yhdessä kappaleita soittuhuoneessa kunnes ne tuntuivat kulkevan. Tämän jälkeen siirryttiin tarkkaamoon kuuntelemaan, josko kovalevyllä olisi tarttunut ikimuistoista soitantaa. Bassovahvistin sijaitsi eri tilassa vuotojen minimoimiseksi. Bassonsoittovirheillä ei ollut näin vaikutusta rumpuottojen valintaan ja bassot päädyttiinkin soittamaan kappaleisiin osittain uudestaan. Tällä tavoin äänitetyissä kolmessa ensimmäisessä kappaleessa ei käytetty klikkiä ollenkaan vaan soiton annettiin elää. Eri otoista kuitenkin yhdistettiin parhaat osat. Klikki (engl. click) on kuulokkeisiin ajettava metronomisignaali, joka auttaa muusikoita soittamaan tahdissa (Wilkie 1993, 18).

Ensimmäisiä sessioita ja muutamia osia lukuun ottamatta levyn rummut äänitettiin klikkiä hyödyntäen. Kun rumpusoundit ja rumpalin kuulokekuuntelu olivat valmiit, istuin tarkkaamossa basson kanssa ja operoin Pro Toolsia. Puheyhteyden lisäksi meillä oli hyvä näköyhteys soittotilan ja tarkkaamon välillä. Bassoni oli kytketty suoraan linjaan ja muutamassa kappaleessa di-signaalin lisäksi äänitettiin myös tarkkaamoon pystytetyn vahvistimen mikrofonilinja. Aluksi tapailimme kappaleita ilman klikkiä nauhalle. Kun sopiva tunnelma oli löytynyt, poimimme tästä äänityksestä tempon klikkiraidalle Pro Toolsin Tap Tempo -ominaisuudella. Huomioitavaa on, että usein eri osissa oli paras tunnelma hieman eri tempolla, joten käytimme paljon Pro Toolsin tempokarttaa apunamme. Tarkoituksena oli säilyttää livesoiton tunnelma klikin käytöstä huolimatta, mutta jälkikäteen ajateltuna maltillisemmatkin tempovaihtelut olisivat riittäneet hienovarai-

seen tunnelman muutokseen. Toisinaan soitin bassoa mukana livenä, toisinaan äänitimme rumpuja varten apuraitoja klikin kaveriksi. Jos jokin osan soitto ei tuntunut onnistuvan, saatoimme vaihtaa rumpalia tai soittaa ilman klikkiä livenä. Levyllä Eemeli soitti rumpuja kaikilla kappaleilla lukuun ottamatta Fiksipyörälaulun viimeistä C-osaa, joissa rumpaliksi vaihtui allekirjoittanut.

Rumpusoundeilta hain hallittua ja napakkaa sointia, jossa on kuitenkin luonnollinen tilantuntu hyvin läsnä. Halusin erottelevan mutta kuitenkin leveähkön attackin eli äänen alukkeeseen. Napakkuutta rumpusoundeihin saatiin yksittäisten rumpujen lähimikityksellä ja avointa tilantuntua haettiin tilamikeillä muutaman metrin päästä rumpusetistä (Bartlett & Bartlett 1998, 133). On hyvä muistaa, että tarkoituksenamme oli kokeilla erilaisia mikitystekniikoita ja löytää niistä itselle se mieluisin. Usein yhden kappaleen rumpujen äänittämiseen oli yksi ilta aikaa. Tässä ajassa piti sekä pystyttää että purkaa sessio, säveltää kappale loppuun ja tehdä ikimuistoinen rumpusovitus, joten rumpumikkien sijoitteluun ei tuhlattu loputtomasti aikaa. Jokainen rumpuäänityskerta oli kuitenkin myös tietynlainen kokeilu, sillä mikitystekniikat elivät hieman koko ajan. Ensisijaisena päämääränämme oli kuitenkin tehdä mielenkiintoista musiikkia eikä maailman parhaita rumpusoundeja. Musiikillisista ideoista innostuessa ote tuotannollisesta laadusta helposti lipsui. Oli vaikeaa kantaa kokonaisvaltaista tuotannollista vastuuta, kun oli vastuussa vain itselleen. Meiltä ei vaadittu mitään ja omakin käsitys lopputuotteesta eli matkan varrella.

4.1.1 Viritys

Huolellinen viritys on hyvän rumpusoundin perusta. On helpompaa saavuttaa hyvä rumpusoundi, jos rumpusetti kuulostaa oikeanlaiselta jo ennen mikitystä. (Bartlett & Bartlett 1998, 132.) Työskentelytapojemme hätäisyyden vuoksi emme kuitenkaan kiinnittäneet rumpujen viritukseen kovin paljon huomiota. Usein koulun rumpusetti tuntui kuulostavan riittävän hyvältä tarpeisiimme sellaisenaan. Jos jokin oli pahasti pielessä, asiaan puututtiin. Tomeja viritettiin eniten. Joskus työpariani odottaessa saatoin hienosäätää myös virvelin virettä. Jälkikäteen ajateltuna viritukseen olisi kannattanut panostaa enemmän. Esimerkiksi Elämän vääristämä -kappaleen virveli oli miksausessa ongelmallinen huonon vireensä vuoksi.

4.1.2 Mikitys

Lukuisista äänityssessioista johtuen rumpuja mikitettiin useilla eri tavoilla ja mikrofoneilla. Lähimikitys toistui kuitenkin sessiosta toiseen suurin piirtein samanlaisena. Virvelin yläkalvo mikitettiin Shuren SM57:lla. Sijoittelu oli perinteinen tuuman tai kaksi kalvon yläpuolella ja tuuman tai kaksi rummun kehän ulkopuolella, osoittaen lyöntikoh-
 taa (Bartlett & Bartlett 1998, 133). Mikrofoneina kokeilimme myös Beyerdynamicsin M88TG mikrofonina, joka tuntui hieman hienostuneemmalta kuin Shure ja sen superhert-
 tasuuntakuvion pitäisi ainakin teoriassa auttaa hi-hat-vuotojen hallitsemisessa tilantees-
 sa jossa mikrofoni asetettiin hi-hatin ja etutomin väliin (Laaksonen 2006, 234). Kyseinen
 mikrofoni ei kuitenkaan aina ollut saatavilla joten useimmiten käytimme 57:aa. Virve-
 limikrofoniin pujotettiin akustointiin tarkoitettua vaahtomuovista tehty kappale, jonka
 tarkoituksena oli hillitä vuotoääniä hi-hatista ja symbaaleista (kuva 3). Varoimme kui-
 tenkin peittämästä mikrofonin ilmankulkureittejä ja näin muuttamasta mikrofonin suun-
 takuviota tai vastetta. Mitä vähemmän virveliraidalla oli symbaali- ja hi-hat-vuotoja,
 sitä suuremmat mahdollisuudet miksausessa oli kompressoida epätasaista soittoa ja
 korostaa ylätaajuuksia. Virvelin alamikrofonina toimi tilanteesta riippuen kondensaatto-
 rimikrofoni AKG 414, nauhamikrofoni T-Bone RM-700 tai jokin dynaaminen mikrofo-
 ni. Sijoitteluna oli usein ylämikrofonin peilikuva. Tällä sijoittelulla nauhamikrofoni ja
 AKG 414 kahdeksikkokuviolla poimivat vain vähän vuotoja hi-hatista ja muista rum-
 muista ja raidalle tallentui virvelin soinnista muutakin kuin pelkkää virvelimattoa. To-
 mit mikitettiin samoilla periaatteilla kuin virvelirumpukin. Ainoana erona oli se, että
 mikrofonit tuotiin rummun reunan sisäpuolelle. Mikrofonina oli Sennheiserin MD421.



KUVA 3. Virvelimikrofoniin hi-hat-vuotoja vähentävä vaahtomuovikappale.

Bassorumpu mikitettiin alkupään sessioissa sekä sisä- että ulkopuolelta, mutta lopulta päädyimme mikittämään sen pelkästään ulkopuolelta vajaan kymmenen sentin päästä etukalvosta reiän vierestä. Mikrofonina bassorummussa vaihtelivat Shure beta 52, AKG D112 ja viimeisissä sessioissa Beyerdynamicsin M88TG. Näistä mieluisimmaksi mikrofoniksi valikoitui Beyerdynamics. Vaikka kyseisellä mikrofonilla äänitetystä bassorumpuraidasta piti leikata huomattava määrä alakeskitaajuuksia pois verrattuna aikaisempiin, oli lopputulos mielestäni miellyttävämpi. Etenkin Shuren jyrkkä 4kHz:n korostus oli niin pistävä, ettei se sopinut omaan rumpusoundi-ihanteeseeni.

Overhead-mikitys pysyi sessiosta toiseen lähes samana. Overheadit on rumpujen yläpuolelle asetetut mikrofonit, joilla taltioidaan koko rumpusetti tai vain pelkät symbaalit (Mäkelä & Larmola 2009, 148, 152). Asetimme laajakalvoiset kondensaattorimikrofonit AKG 414:set kahdeksikkokuviolla AB-pariksi siten, että kaikki rumpujen elementit asettuivat stereokuvassa hyvin omille paikoilleen. Alkupään sessioissa asetelussa keskityttiin enemmän rumpujen sijoitukseen stereokuvassa ja loppupäässä enemmän symbaalien sijoitukseen ja erotteluun. Koska overheadejä käytettiin miksausessa enimmäkseen vain tilamikityksen tukena jäsentämään symbaaleja paremmin, kallistuttiin niiden sijoittelussa enemmän lähimikityksen puolelle.

Tilamikitykset vaihtelivat eniten sessioista toiseen. Yksi hyväksi havaittu tekniikka oli asettaa mikrofonipari soittohuoneen lattialle ja todeta, että rummuista tallentuu tällä tavoin kaikki oleellinen. Lattialle asetetut mikrofonit oli nopea pystyttää ja purkaa. Mikrofonit sijoitettiin useimmiten kaksi-kolme metriä rumpujen etupuolelle, noin viiden metrin etäisyydelle toisistaan. Ajatuksena näin matalassa tilamikrofonien sijoittelussa oli taltioida mahdollisimman paljon rumpujen jytinää suhteessa symbaalien kihinään (Owsinski 2005, 145). Lattialla lepäävinä tilamikrofoneina käytettiin Oktavan pienikalvoisia kondensaattorimikrofoneja pallokuvioisena ja Sennheiserin MD421:siä. Miksausessa jälkimmäiset osoittautuivat alun ihastuksen jälkeen riipivämmäksi, huonommaksi vaihtoehdoksi. Lempiasetelmakseni muodostui kuitenkin nauhamikrofonein toteutettu Blumleinin pari muutaman metrin päässä rumpujen edessä. Blumleinin parilla monoyhteensopivuus ja lokalisointivaikutelma on erinomainen (Laaksonen 2006, 281). Lisäksi käytetyt nauhamikrofonit olivat äänensävyiltään tummat ja istuivat miksauseseen hyvin.

Tila- ja overhead-mikrofonien lisäksi asetettiin toisinaan myös hi-hatille, komppipellille ja splash-symbaalille omat lähimikit. Yhdessä kappaleessa ei käytetty lainkaan overhead-mikrofoneja. Kappaleessa kuitenkin soitetaan ajoittain splash-symbaaliin, joten se mikitetiin erikseen erottelevamman soundin aikaan saamiseksi. Overheadeista taas luovimme siitä syystä, että aikaisempien äänityksien perusteella symbaalit kuuluivat muutenkin liikaa joten halusimme kokeilla tuleeko niitä ilman toimeen.



KUVA 4. Rumpumikitystä.

4.2 Bassot

Äänitteelle haluttiin useastakin syystä mahdollisimman iso ja rohkea bassosoundi, joka ei asettuisi stereokuvassa pelkästään pistemäisesti keskelle. Ensinnäkin yhtyeen alkupe- räiseen duoajatteluun sopi, että basso saisi miksauksessa runsaasti tilaa. Lisäksi esituo- tannon demoilla, joilla bassovahvistimen ääni vuotaa rumpuraidoille, oli erinomainen bassosoundi. Myös oma bassonsoiton harrastus vaikutti päätökseen. Bassovahvistimena oli 80-luvun transistorivahvistin Peaveyn TNT 130. Aggressiivinen särösoundi saatiin ylioajamalla vahvistinta Electro-Harmonixin LPB-2ube putkietuastepedaalilla. Vahvis-

timen taajuuskorjaimella leikattiin runsaasti 200-300 hertsiä sekä korostettiin matalia taajuuksia selkeämmän ja pehmeämmän soundin aikaansaamiseksi. Alakeskitaajuuksia ei vahvistinkanavasta tarvinnutkaan miksauksessa juuri enää leikata. Pelkästä särötetystä bassovahvistimesta on kuitenkin vaikea saada tukevaa ja selkeää alakertaa (Massey 2000, 164). Äänitimme siis myös DI-signaalin, josta sai soundiin selkeyttä sekä ylä- että alataajuuksille. Kappaleessa Fiksipyörälaulu äänitimme vahvistimen stereona leveämmän soundin saavuttaaksemme. Tämä toimi hyvin ja huolellisella mikrofonisijoittelulla monoyhteensopivuus oli hyvä. Viimeisimmissä sessioissa stereoelementin bassosoundiin toi tilamikitys. Vahvistin mikitettiin normaalisti monona ja tämän lisäksi äänitettiin tila stereona. Mikitystekniikkana käytimme samaa kuin kyseessä olleen kappaleen rumpujen tilamikityksessä. Tarkoituksena oli toisintaa livedemoilla positiivisesti bassosoundiin vaikuttanut bassokitaran vuotaminen rumpujen tilamikrofoneihin, hallitusti ja jälkikäteen.



KUVA 5. Basson stereomikitys (Kuva: Eemeli Hakala 2012).

Olen melko tyytyväinen äänitettyihin bassosoundeihin. Parempaan soittoon olisi varmasti pystynyt mutta soundit olivat mielestäni erinomaiset. Suurin ongelma bassoäänityksissä oli vire. Aggressiivisen soundin aikaansaamiseksi olen omaksunut voimakkaan soittotyylin, jossa kieliä ei kosketella hellästi vaan ennemminkin lyödään. Tällöin soittimen vire elää yksittäisissä äänissäkin jo hyvin paljon. Tämä aiheutti ongelmia muiden soittimien päällesoittoon. Tavaksi tulikin äänittää basson vireen tarkkailun avuksi kosketinsoitinosuus, jotta olisi jokin referenssivire. Basson virittäminen jälkikäteen olisi ollut hankalaa, mikäli oltaisiin haluttu käyttää vahvistinsoundia, sillä automaattiset viri-

tyspluginit reagoivat huonosti säröytyneeseen materiaaliin (Senior 2011, 100). Pluginit on äänitysohjelmissa käytettävä lisäohjelmia, efektejä (Mäkelä & Larmola 2009, 77). Yhteen levyn kappaleista soitettiin bassot ja kitarat tästä syystä osittain uudelleen ja tästäkin huolimatta niiden vire on vain välttävä.

4.3 Koskettimet

Kosketinosuudet kappaleisiin sävellettiin ja äänitettiin usein basso- ja rumpuraitojen valmistuttua. Toisinaan saatoinkin soittaa vielä miksausvaiheessakin joitain osuuksia mikäli kappale tuntui kaipaavan vielä jotakin täytettä. Näin tehtiin mm. kappaleessa Elämän vääristämä, jonka kertosäkeessä oli alun perin harmonisena soittimena pelkästään akustinen kitara. Kosketinsoittimina käytössä oli mm. Casio PT-50, Yamaha HS-5000, Casio CT-310, Casio CA-100 ja Yamaha DX21. Näiden lisäksi albumille soitettiin pianoa ja Music Organ -merkkistä sähköurkua.

Kosketinosuuksien säveltäminen oli luovaa ja hauskaa. Soittimet äänitettiin lähes poikkeuksetta kitarapedaaliarsenaalin läpi. Signaaliketju koostui useiden efektien sarjasta joita kytkettiin päälle tarpeen mukaan. Käytössä oli säröpedaaleita, oktaavereita ja harmonizer-efekti, erilaisia modulaatioefektejä sekä kaksi delaytä. Usein näitä efektejä säädettiin kesken soiton, mikä loi etenkin delay-efekteihin mielenkiintoisia vääristymiä (esim. Elämän vääristämän säkeistö). Mielenkiintoista jälkeä sai aikaan myös Behringerin Ultra Shifter / Harmonist -pedaalilla. Kyseillä laitteella voi muuttaa äänenkorkeutta jopa kaksi oktaavia ylös- tai alaspäin. Äänenkorkeuden muuttaminen muutti korkeuden lisäksi mielenkiintoisella tavalla myös äänensävyä.



KUVA 6. Behringer Ultra Shifter / Harmonist (Kuva: Eemeli Hakala 2012).

Harmonisia sointumattoja soitettiin usein Casion PT-50 lelu-urulla. Laitteessa on sointukone, joka kykenee myös nelisointuihin. Yhdellä napilla valitaan haluttu pohjaääni (esim. G) ja toisella soinnun laatu (esim. maj7). Koska sointukone toimii vain n. yhden oktaavin alueella, luo se väkisinkin usein toivottuja sointukäännöksiä. Käyttöä keksittiin myös uudemmille FM-synteesiin perustuville syntetisaattoreille Casion CA-100:lle ja Yamahan DX21:lle. Molempia kuullaan mm. kappalessa Fiksipyörälaulu, jossa Yamaha soi alun riffissä ja keskivaiheen instrumentaaliosuudessa, Casiolla taas tuplattiin kertosäkeiden bassolinja ja soitettiin viimeinen instrumentaaliosuus. Casio CA-100:lla tuplatuilla raidoilla oli hieno vaiheistukseen perustuva ominaisuus. Koska sen tuottama ääni on joka kerralla identtinen, aiheuttaa se vaihevirheitä, jos samalla soundilla soiteaan sama asia kahteen kertaan. Koska nuottien väliset suhteet tuplatessa aina hieman elävät, vaihe-ero muuttuu joka nuotilla. Tällöin myös äänen lokalisaatio muuttuu stereokuvassa, mikäli nämä osuudet levitetään stereokuvan laidoille.



KUVA 7. Koskettimien äänitys (Kuva: Eemeli Hakala 2012).

Josefiina-kappaleen kertosäkeissä soiva kosketinsoitinmelodia äänitettiin kahdelle raidalle. Toiselle raidalle tallentui kuiva signaali ja toiselle kitarapedaaliefektit. Useimmissa muissa kappaleissa efektit äänitettiin kiinteänä osana soundia, mutta tässä tapauksessa efektoitu kanava soi kuin täysin eri soitin, joten niiden välinen suhde haluttiin päättää vasta miksauksessa. Josefiinan urkusoundi oli alun perin vain nopea demo, mutta koska soitossa ei sinänsä ollut mitään vikaa, ei sitä ryhdytty enää jälkikäteen uudelleen opettelemaan ja soittamaan. Teknisesti urun äänitys oli kuitenkin kaukana ideaalista. Äänitin urun kotistudion kuuntelun mittauksista lattialle lojumaan jääneellä mittamikrofonilla ja raidalla kuului ajoittain tyttäreni leikit. Runsaalla matalien taajuuksien leikkauksella ja pienellä leikkiäänien pois editoimisella raita toimi miksauksessa kuitenkin erittäin hyvin.

4.4 Kitarat

Alkuperäisen idean mukaan kappaleisiin ei haluttu ollenkaan kitaroita. Molempien jäsenten bänditaustasta johtuen ne kuitenkin tuntuivat luontevalta harmoniselta elementiltä ja päädyimme aluksi soittamaan akustisia kitaroita ja myöhemmin muutamaan kappaleeseen myös sähkökitaroita. Sähkökitaroilla tosin enimmäkseen tuplattiin bassosuuksia, eikä niillä ole rockmusiikista tuttua vahvaa läsnäoloa yhtyeen musiikissa. Akustisten kitaroiden osuudet sävellettiin kosketinsoitinten tapaan äänitystilanteessa.

Kitarat äänitettiin yleensä kahdella mikrofonilla. Elämän vääristämä -kappaleessa mikrofoneista toinen asetettiin osoittamaan kaulan ja kopan liitoskohtaa noin 20 cm päähän kitarasta ja toinen tallanpuolelle samalle etäisyydelle kitarasta mutta korkeammalle, soittajan olkapään korkeudelle. Näiden kahden mikrofonin asettelun suhteen tuli olla tarkka, etteivät ne olleet pahasti vastavaiheessa. Mikrofonien paikkaa hakiessa kuunteelimme kitararaitoja monona mahdollisimman hyvän vaihevastaavuuden aikaansaamiseksi. (Owsinski 2005, 152.) Stereotekniikoita käytettäessä soittimen asettuminen äänikuvaan oli usein jo valmiiksi mietitty ja sitä tuettiin jo äänitysvaiheessa tehdyillä valinnoilla.



KUVA 8. Akustisen kitaran ORTF –stereomikitys.

Koska akustisen kitaran ei tarvinnut kilpailla särökitaravallin kanssa, pyrittiin tiheään sovitukseen sopivaa kirkasta yläpäättä välttämään. Äänityksessä suosittiin neutraaleja tai tummasävyisiä mikrofoneja: Oktavan pienikalvoisia kondensaattorimikrofoneja, AKG 414:siä ja halpoja nauhamikrofoneja. Akustisten kitaroiden äänityksessä soittimen laadulla ja soittajan taidolla on suuresti merkitystä lopputulokseen. Usein kalliimpi ja parempi kitara soi tasapainoisemmin sekä pysyy paremmin vireessä kuin huono ja halpa. (Beck 2000, 18.) Yllätykseksemme huomasimme kuitenkin, että tietyissä perkussiivisissä kitaraosuuksissa halvin mahdollinen Harvey Benton -merkinen kitara toimi kokonaisuudessa paremmin, kuin lainassa ollut ammattisoitinrakentajan valmistama laatusoitin. Näiden rockhenkisten osuuksien äänittämiseen dynaamiset mikrofonit tuntuivat sopivammilta kuin yksityiskohtaisia nyansseja poimivat kondensaattorimikrofonit. Sovituksellisesti ja sävellyksellisesti olen tyytyväinen kitaraosuuksiin. Tähän tekee poik-

keuksen kappaleen Elämän vääristämän lopuke, jonka epämääräisestä, joskin tunnelmallisesta soitosta, ei editoimallakaan saanut kovin jäsentynyttä kokonaisuutta. Äänityksen osalta raidat eivät olleet aina erityisen hyviä. Usein niistä puuttui keskitaajuuksilta voimaa ja ylätaajuuksilla oli ärsyttäviä korostumia. Näitä puutteita pystyi kuitenkin melko hyvin korjaamaan miksausessa.

Kymmenestä albumin kappaleesta neljällä kuullaan sähkökitaroita. Näistä kahdessa niitä käytetään muussakin roolissa kuin vain ohuena mausteena. Tyypillinen käytötapa sähkökitaroille levyllä oli basson tuplaaminen oktaaverisoundilla. Elämän vääristämä -kappaleen alkuriffissä vahvistimena oli Marshall JCM800 ja kitarana stratocaster-kopio. Oktaaverin lisäksi käytössä oli bassossakin käytetty Electro Harmonixin putkietuuste-pedaali jolla yliohtettiin vahvistinta. Kitaran äänityksessä käytettiin muutamaan otteeseen myös samaa vahvistinta ja signaaliketjua kuin basson äänityksessä. Sähkökitara äänitettiin perinteisellä Shuren 57:n ja Sennheiser MD421:n yhdistelmällä (Owsinski 2005, 159). Joissakin tapauksissa äänitettiin myös tila monona bassoäänityksessä mainituin tekniikoin.

4.5 Laulut

Ihmisen ääni on instrumenteista henkilökohtaisin. Jokaisella on oma synnyttämänsä lauluäänensä ja olemme helposti herkkiä siihen kohdistuvalle kritiikille. (Beck 2002, 31-32.) Beckin (2002, 32) mukaan laulajan suoritukseen vaikuttavat merkittävästi vallitseva ympäristö ja tunnelma. Itse en kokenut tarpeelliseksi kiinnittää erityistä huomiota ympäristööni laulaessani ja tästä syystä tunnelmallinen kynttilävalaistus jäi luomatta. Tärkeintä itselleni laulusuorituksessa oli tunnelma ja vire. Koska en erityisesti ole harrastanut laulamista, oli varsinkin alussa kunkin kappaleen onnistunut esittäminen pieni yllätys. Tämän levynteon aikana olenkin kasvanut itsevarmemmaksi laulajaksi ja koen tuntevani vahvuuteni ja heikkouteni paremmin.

Laulumelodioiden säveltäminen viimeisenä loi omat haasteensa laulamiseen. Joidenkin kappaleiden melodiat eivät täysin istuneet laulajan rekisteriin. Yhdessä kappaleessa huomasimme, että laulettu melodia on sävellyksellisesti itse asiassa kvinttistemma eikä varsinainen leadlaulu. Tätä stemmaa alemmaa laulettaessa ei tuntunut olevan oikeanlais-ta voimaa, joten päädyimme laulamaan kyseisen osan oktaavia korkeammalta, vaikka se

asettuikin aivan laulajan rekisterin ääripäähän. Vastaavanlainen tilanne toistui kappaaleessa Josefiina. Vaikka kappaaleen melodia oli olemassa jo esituotantovaiheessa, emme transponoineet kappaletta riittävästi alaspäin. Tämä johtui siitä, että säkeistön bassoriffin matalin ääni oli E ja virettä ei haluttu laskea puolta sävelaskelta enempää. Tämä soitannollinen ongelma olisi kuitenkin ollut huomattavasti helpompi ratkaista kuin laulajan seikkaileminen terssiä mukavuusalueensa yläpuolella. Paremman laulusuorituksen toivossa kyseistä kappaletta päädyttiin laulamaan yhä uudelleen ja uudelleen, mutta ensimmäisten ottojen punkhenkeä ei saatu ylitettyä myöhemmissä sessioissa. Uudelleen äänitetyistä lauluotoista käytettiin lopullisella raidalla vain muutamaa sanaa. Sen sijaan muutamassa muussa albumin kappaaleessa uudelleen äänitetyt laulut olivat selkeästi paremmat kuin alkuperäiset.

Ensimmäisissä sessioissa kokeilimme eri kondensaattorimikrofoneja laulun äänittämiseen. Testatuista mikrofoneista Neumann U87 kuulosti parhaalta. Laulut äänitettiin kuulokekuuntelulla. Uudemmissa kappaaleissa haluttiin kuitenkin kokeilla laulamista tarkkaamossa kaiutinkuuntelulla. Ilman kuulokkeita tuntui luonnollisemmalta laulaa, mutta lopputuloksessa en huomannut suurta muutosta parempaa vireen tai ajoituksen suhteen. Tunnetta sen sijaan tuntui tallentuvan tällä tavoin enemmän. Kaiutinkuuntelulla toteutetuissa lauluäänityksissä käytettiin dynaamista mikrofonia vuotoäänien minimoimiseksi (Laaksonen 2006, 245). Dynaamiseen mikrofoniin päädyttiin myös taiteellisista syistä: Hieman karkeampi soundi sopi liki huutavaan laulutapaa hyvin. Dynaamisen mikrofonin heikompi ylätaajuuksien toisto myös vähensi s-konsonanttien korostumista, joka häiritsi hieman kondensaattorimikrofonia käytettäessä. Kaiken kaikkiaan lopputulos oli enemmän rock kuin aikaisemmin ja sopi esimerkiksi Fiksipyörälauluun erinomaisesti. Mikrofonina käytimme mm. Sennheiserin MD421 mallia, joka jälkeenpäin osoittautui huonoksi valinnaksi. Vasta miksausessa huomasin, että kyseisen mikrofonin yläkeskitaajuuksien korostus ei ole kovin tasainen. Mikrofonissa tuntui olevan piikikäs korostus neljässä kilohertsissä, jota oli miksausessa haasteellista pehmentää. Oletan tämän johtuvan siitä, että yliohtajasimme mikrofonietuvahvistinta äänitysvaiheessa ja tuolloin tuo neljän kilohertsin piikki satureitui muita taajuuksia enemmän. Samaa ongelmaa ei esiintynyt Beyerdynamic M88TG mikrofonilla tehdyillä lauluäänityksillä. Toisaalta tällöin kappaalekin oli eri, ja neljän kilohertsin piikki saattoi syntyä jo laulajan äänenmuodotuksessa, sillä se ilmeni korvia pistävänä vain tietyissä tavuissa ja nuoteissa.

5 JÄLKITUOTANTO

5.1 Editointi

Editointi on tuotannon työvaihe, jossa ääntä muokataan leikkaamalla siitä osia pois tai yhdistämällä niitä uudella tavalla. Editoinnin tavoitteena on saada aikaan mahdollisimman hyvä esitys yhdistelemällä eri otoista parhaat puolet ja toisaalta korjata soiton virheitä siirtämällä ääniä. (Wilkie 1993, 3; Izhaki 2012, 33–34.) Monissa pienemmissä tuotannoissa ei kiinnitetä tarpeeksi huomiota rytmin ja vireen korjaukseen. Syy saattaa osittain olla siinä, että editoiminen on niin tylsää, mutta se on työvaihe jota ei voi ylenkatsoa, jos haluaa tehdä kaupallisen tason äänitteitä. Kokemattomalta saattaa jäädä editoiminen tekemättä, koska tarvittavia korjauksia ei osata tehdä äänenlaadun kärsimättä. Editoidessa on hyvä muistaa, että soiton rytmisen tunne on aina suhteessa aikaisempaan soittoon eikä liity mitenkään gridiin eli äänitysohjelman visuaaliseen informaatioon temposta. Oletetaan, että rummut on äänitetty klikkiin. Jos rumpalin soitto hidastuu kertosäettä kohti ja kertosäkeessä hän yrittää taas saada klikistä kiinni, niin klikkiin nähden soitto on kertosäkeen alussa luultavasti jäljessä vaikka se suhteessa aikaisempaan soittoon onkin edistänyt. Editoidessa ei voi siis vain sokeasti tuijottaa gridiä vaan pyrkiä hahmottamaan soitettuja kokonaisuuksia sekä suhteessa toisiinsa että klikkiin. (Senior 2011, 90–92.)

Kun raitoja editoi tiukemmaksi kokonaisuudeksi, kannattaa vertailukohdaksi valita rytmisesti vahvin soitin ja suhteuttaa muut soittimet tähän. Usein parhaiten rytmissä kiinni oleva soitin on rummut. (Senior 2011, 90–92.) Kappaleessa Elämän vääristämä olin editoinut rummut ennen muiden soittimien äänitystä. Kun ennen miksausta editoin bassoja ja kitaroita soimaan tiukemmin kimpassa rumpujen kanssa, saatoinkin kuitenkin editoida myös rumpuja suhteessa kitara- ja bassoraitoihin, jos ne tuntuivat soivan rytmisesti paremmin ja elävämmin. Editoinnissa leikkauskohdat on tärkeää valita siten, että leikkaus on mahdollisimman luonnollinen. Hyviä kohtia leikata ääntä on luonnollisesti hiljaisuus. Suhinassa ja kohinassa (esim. särökitara) leikkaukset ovat myös huomaamattomia. Rumpuja editoidessa leikataan usein ennen iskua jolloin kuulemme vain tulevan iskun emmekä leikkausta ennen sitä. Samalla tavalla kova transientti esim. rumpuraidalla peittää samanhetkisen leikkauksen esim. lauluraidalla vaikka se yksistään olisikin kuultavissa. Laulujen ja muiden melodisten soittimien pitkiä ääniä voi leikata melkein

mistä kohtaa tahansa, kunhan siirtäessä ääntä katsoo, että aaltomuoto pysyy samana. (Senior 2001, 95–97.) Toisinaan saatoin esim. laulutuplauksien editointien suhteen olla huolimaton, sillä miksausessa ne soivat kuitenkin niin hiljaa, että luonnottomankaan kuuloiset editoinnit eivät häirinneet, kunhan niissä ei ollut selkeästi kuultavia räpsähdyksiä. Klikin käyttäminen ei ole välttämätöntä eri ottojen yhdistämisen ja editoinnin kannalta. Vaikka ensimmäiset sessiot äänitettiin ilman klikkiä, niin kappaleiden eri osat valittiin usein eri oistoista. Myös pahimpia soittovirheitä hieman paikkailtiin.

Koska kumpikaan soittajista ei ollut oikea rumpali, editoitiin soittoa paljon. Editointeja pyrittiin tekemään ennemminkin rumpalin luonnollista rytmää mukailen kuin gridiä tuijottaen. Pro Toolsin Beat Detective -editointityökalua käytettiin erittäin harvoin. Itse koin pääseväni mieluisiin tuloksiin nopeammin manuaalisesti editoimalla. Joissakin kappaleissa kuuluu rumpuottojen vaihdokset. Katkeavat symbaalin iskut kyllä useimmiten paikattiin mutta toisinaan kömpelöitä rumpueditointeja saatettiin jopa korostaa Flaming Lips -yhtyeen tuotannosta tutulla tavalla. Kuvassa 9 näkyy hyvin kuinka paljon enemmän rumpuja editoitiin suhteessa mm. bassoon.



KUVA 9. Näkymä Josefiinan rumpujen editoinnista.

5.2 Miksaus

Yleisenä päämääränä miksausessa oli musiikillisten ideoiden paras mahdollinen esiintuominen. ”Paras mahdollinen” on tietenkin subjektiivinen käsite, mutta popmusiikin saralla hyvältä miksauselta odotetaan tiettyjä ominaisuuksia. Laadukkaassa miksausessa soittimien tulisi olla hyvässä balanssissa keskenään. Tärkeimmät elementit ovat hyvin esillä ja yksittäiset instrumentit tai taajuudet eivät pistä ikävästi korvaan. Hyvin miksatussa musiikissa on tiukka alakerta, hyvä läsnäolon tuntu ja stereokuva sekä mahdollisesti vielä joitain mielenkiintoisia soundeja. (Bartlett & Bartlett 1998, 348–349.) Toisaalta miksaus voi nähdä intuitiivisena, luovana, prosessina jossa tulee luottaa vaistoihinsa (Swedien 2003, 236). Swedienin (2003, 236) mukaan miksaaminen on soittamisen luontainen jatke. Tämä määritelmä sopii hyvin tekemäämme musiikkiin. Esimerkiksi kappaleen Fiksimyörälaulun kertosäkeiden musiikillinen ilotulitus on luotu vasta miksausessa. Pyrin miksausessa säilyttämään yhtyeen alkuperäisen duo-ajatuksen. Bassolla ja rummuilla onkin vahva rooli läpi albumin.

5.2.1 Session siistiminen ja korjaustoimenpiteet

Aloitin kunkin kappaleen miksaamisen siistimällä Pro Tools -session. Hyvin järjestetty projekti nopeuttaa miksausessa navigointia ja selkeyttää miksaajan ajatuksia. Miksaaminen on intuitiivinen prosessi, jossa parannus ideat pulpahtavat mieleen ja väistyvät helposti saman tien uusien tieltä. Siksi on tärkeää, että kaikki kappaleen elementit ovat helposti löydettävissä. Nykyaikaisissa äänitysohjelmissa on onneksi keinoja, jotka auttavat hahmottamaan usein suuriksikin kasvavia projekteja. Värit tai symbolimerkinnot raidoissa ovat selkeämmät kuin pelkät tekstilyhennykset soittimien nimistä. Miksatessa työskennellään useiden eri osien kanssa ja niiden välillä on hyvä päästä siirtymään vaivattomasti, jotta kokonaiskuva kappaleesta säilyy. (Senior 2011, 82–84.) Työskennellessäni olen tottunut tekemään eri osille Pro Toolsissa marker -merkinnät, jolloin osasta toiseen pääsee hyppäämään nopeasti näppäinkomennolla. Usein tämä tulee tehtyä jo äänitysvaiheessa.

Yhteistä albumin kappaleille oli, että lähtösoundit eivät aina olleet kovin onnistuneet. Korjaavia toimia tuli tehtyä paljon ennen kuin varsinaiseen balanssien säätämiseen pystyi keskittymään. Rumpujen overheadit ja tilat, bassot, sähkökitarat ja osa koskettimista

olivat soundien parhaimmista. Akustisten kitaroiden ja rumpujen lähimikitysten kanssa oli eniten ongelmia. Elämän vääristämän virveli oli huonosti viritetty ja sen epämusikaalisista harmonisista kerrannaisista oli vaikea päästä eroon taajuuskorjaimella leikkaamalla, koska niitä oli niin paljon, ettei rummun luonnollisesta soinnista olisi jäänyt jäljelle juuri mitään. Päädyinkin käyttämään sekä bassorummun että virvelin tukena samplea muista paremmin äänitetyistä sessioista. Josefiinassa virvelirummun soittaminen oli epätasaista ja raidalla oli enemmän vuotoa symbaaleista kuin yleensä. Tämä teki dynamiikan tasoittamisesta vaikeaa symbaalien soundin kärsimättä. Lisäsin virveliin samplen, mutta luonnollisen soundin säilyttääkseni, en nostanut sitä kuitenkaan erityisen lujalle miksauksessa. Samplen lisäksi kompressoin virveliraitaa maltillisesti ja automatisoin joitain kuulumattomia ääniä esiin. Virvelisoundin lopputulos on kompromissi asenteen ja miellyttävän peltisoundin välillä.

Laulujen uudelleen äänityksistä huolimatta laulun vire oli ajoittain kamala. Päätin kuitenkin olla virittämisessä maltillinen. Viritin vain ne kohdat jotka ehdottomasti pistivät korvaani. Tämän asian arvioiminen oli tosin aika vaikeaa, koska toimin itse sekä laulajana että tuottajana. En kuitenkaan usko, että tämän tyyllisen musiikin menestyksen esteenä olisi liian vähäinen laulun virittäminen.

5.2.2 Miksaaminen

Varsinaisen miksaamisen voi aloittaa monella eri tavalla. Yleistä on työstää yksittäisiä raitoja ensin ja ottaa vähitellen lisää elementtejä mukaan miksaukseen. Tällä tavoin työskennellessä pystyy keskittymään hyvin yksittäisiin soittimiin mutta vaarana on, ettei viimeisille elementeille jää miksaamisen loppuvaiheessa tarpeeksi tilaa. (Izhaki 2012, 38.) Monet kokeneet miksaajat kuuntelevatkin kaikkia kanavia heti ja työstävät miksausta kokonaisuutena alusta lähtien. Tämä kuitenkin vaatii kokemusta ja luottamusta omaan kykyihinkin. Yleistä onkin aloittaa miksaus kappaleen tärkeimmällä elementillä ja säätää sitä ja lisätä sitten seuraavaksi tärkein ja niin edelleen kunnes kaikki kanavat on avattu. Tällöin viimeiseksi lisättävät elementit ovat vähäpätöisimpiä eikä niille tarvitse jättää miksauksessa tilaa niin paljon. Usein tärkein asia kappaleessa on joko laulumelodia tai rummut ja basso yhdessä tai yksinään. (Senior 2011, 121.) Hakala & Vasanen -yhtyeen musiikissa koen edellä mainitut kolme elementtiä tärkeimmiksi. Vaikka oma miksaamiseni ei ollutkaan niin järjestelmällistä ja pedanttia kuin olisi pitänyt, niin yritin

kuitenkin pysyä mainitussa tärkeysjärjestys-miksaamisessa. Aloitin miksaamisen rummuista ja seuraavaksi kuuntelin bassoa ja rumpuja yhdessä. Kuuntelin työn alla olevia raitoja kuitenkin ajoittain myös yksistään, jotta pystyin kuulemaan paremmin yksityiskohtia. Useimmiten tein laululle tarvittavat alustavat säädöt basson ja rumpujen jälkeen, jotta se olisi miksausken edetessä hyvin erottuva. Tämän jälkeen miksasinkin mukaan muita soittimia. Ajoittain palasin takaisin lauluun ja tein sille hienovaraisempia muutoksia.

Useimmilla kappaleilla bassorummun toinen harmoninen kerrannainen soi liikaa, joten leikkasin usein bassorumpuraidalta jonkin verran 110hz alueelta taajuuksia pois. Tein bassorummusta selkeämmän leikkaamalla alakeskitaajuuksia ja tasoitin bassorummun yläkeskiääniä leikkaamalla 4khz taajuuksia pois ja korostamalla hieman 2khz:ä. Tasoitin raidan epätasaista soittoa kompressorilla. Tämän lisäksi kopioin bassorumpuraidan ja limitoin tätä runsasti. Ennen limiteriä laitoin raidalle kohinasalvan (engl. noise gate), jotta bassorummun sointi olisi napakka ja symbaalien vuoto pysyisi kurissa limitoidesani raitaa. Huomioitavaa on, että tätä limitoitua raitaa ei nostettu erityisesti esiin miksausessa. Sen avulla vain luotiin tasainen voima bassorummun sointiin. Usein tein virvelille samalla tavalla: kompressoin kopioraitaa ja nostin sen alkuperäisen raidan rinnalle. Tämän kaltaista menetelmää kutsutaan rinnakkaiskompressioksi. Kohinasalpaamalla kopioraidan pystyin käsittelemään pelkästään rummun iskuja ilman, että käsittelyllä oli vaikutusta vuotoääneen iskujen välissä. Kaikissa kappaleissa tämä ei onnistunut johtuen liian runsaasta vuodosta iskujen aikana. Raitaa ei voinut kompressoida ja säröyttää mieluisallani tavalla ilman, että symbaalien äänenlaatu olisi heikentynyt. Leikkasin virvelistä liikaa soivia kerrannaisia pois ja korosti ylätaajuuksia. Huomasin kuitenkin, että kokonaisuutta kuunnellessa virveliraidan kerrannaiset eivät kuulu niin selkeästi kuin erikseen kuunneltuna, joten olin leikkauksien suhteen maltillinen. Koska basso- ja virvelirumpuraitoja oli useita, tein molemmille omat aux-ryhmät joihin ohjasin kyseiset raidat. Tämä helpotti äänenvoimakkuuden muutoksissa. Tein myös osan prosessoinnista näissä ryhmissä. Muiden rumpukanavien prosessointi oli rinnakkaiskompressiota lukuun ottamatta samansuuntaista kuin bassorummun ja virvelinkin. Leikkasin lähinnä huonon kuuloisia ja miksausta tukkivia taajuuksia pois.

Käytin rinnakkaiskompressiota yksittäisten basso- ja virvelirumpujen lisäksi myös rumpuryhmässä. Toisinaan ajoin rinnakkaiskompressoriin pelkästään rumpujen lähimikrofonit, toisinaan taas koko rumpuryhmän. Rinnakkaiskompressio eroaa tavallisesta siinä, että se nostaa hiljaisien äänien voimakkuutta, kun tavallinen kompressio laskee kovien

äänien voimakkuutta. Rinnakkaiskompressiossa voimakkaiden äänien dynamiikkaa ei muuteta ja soiton voima säilyy paremmin. (Izhaki 2012, 320.)

Tein suurimman osan basson prosessoinnista basson ryhmäkanavassa. DI-kanavaa kuitenkin kompressoin jo ennen ryhmää. Käytin DI-kanavassa Wavesin L-1 Brickwall limiteriä tasoittamassa suurimpia piikkejä ennen varsinaista kompressiota. Näin kompressorit käyttäytyi tasaisemmin. Ryhmäkanavassa käytin dynamiikan tasoittamiseen lisäksi monialuekompressoria. Monialuekompressorilla voi kompressoida eri taajuusalueita erikseen ilman, että ne ovat vaikutuksissa keskenään. Näin pystyin kompressoimaan matalia taajuuksia enemmän suhteessa korkeisiin taajuuksiin ja sain tasaisemman alataajuuksien toiston, ilman että ylätaajuudet tasoittuivat liikaa. Leikkasin bassosta taajuuskorjaimella alakeskiääniä pois ja korostin basson atackia kahdesta kilohertsistä, jotta basso erottuisi paremmin.

Tässä projektissa minulla oli hyvä käsitys siitä kuinka pieniä, etäisiä, kapeita tai leveitä halusin koskettimien olevan, joten usein työstin niitä jo ennen laulua. Koskettimien etäisyyteen ja kokoon vaikutin taajuuskorjaimella ja viiveillä ja kaiuilla. Luonnossa matalat taajuudet kuuluvat kauemmaksi kuin korkeat. Siksi kirkas ääni kuulostaa läheisemmältä kuin matala. Tätä ilmiötä voi hyödyntää äänien paikallistamisessa miksauksessa. (Izhaki 2012, 204.) Jos halusin jonkin soittimen olevan etäinen, huolehdin, ettei siinä ollut liikaa yläkeskiääniä. Käytin koskettimien ja kitaroiden sijoittumiseen kuulokuvassa paljon lyhyitä viiveitä. Usein levensin monona äänitettyjä koskettimia 20 millisekunnin ja 40 millisekunnin viiveillä. Panoroin viiveet stereokuvassa usein aika lähekkäin toisiaan. Huomasin tämän etäännyttävän soittimia kuulokuvassa.

Kompressoin laulua paljon jotta se istuisi paremmin miksaukseen. Käytin analogisia laitteita mallintavia plugineita laulun kevyeen säröyttämiseen. Särö lisää harmonisia kerrannaisia, mikä usein saa äänen kuulostamaan miellyttävämmältä (Izhaki 2012, 447). Käytin monialuekompressoria ekvalisoinnin apuna leikkaamaan taajuuksia vain niissä kohdin kappaletta, joissa ne korostuivat ongelmallisesti. Limitoin esimerkiksi s-konsonantteja tällä tavoin. Käytin lyhyttä kaikua ja viiveitä mukauttaakseni laulun paremmin miksaukseen. Josefiina-kappaleen kertosaäkeissä käytin myös isompaa hallikaikua, koska se sopi hyvin koskettimien maalailevaan tunnelmaan. Pidän melko kivistä äänimaisemasta. Myös muussa miksauksessa käyttämäni kaiut olivatkin suurimmaksi osaksi lyhyitä ja huomaamattomia. Lyhyillä kaiuilla ja viiveillä pyrin luomaan

hienovaraista tilantuntua. Joissakin kosketisoitinsoundeissa halusin muuttaa äänen sävyä kokonaan. Tähän tarkoitukseen Pro Toolsin oma kitaravahvistimista tuttua jousikaiukua jäljittelevä spring verb oli erinomainen työkalu.

Yleisesti miksaaminen on minulle kaoottinen prosessi, jossa hypitään asiasta toiseen vaistonvaraisesti ja muutaman tunnin työskentelyn jälkeen tulee huomanneeksi, että kappale alkaa jo kuulostaa hyvältä. Tässä miksausvaiheessa kannattaisi pitää pieni tauko ennen kuin jatkaa pidemmälle. Aina en kuitenkaan malttanut keskeyttää hyvää työtahtia ja lopputuloksena oli, että ajauduin säätämään aina vain pienempiä yksityiskohtia arvioimatta tarpeeksi suurien linjojen toimivuutta. Tauot auttavat päästämään irti viimeisimmästä työvaiheesta ja auttavat keskittymään kokonaisuuteen. Näin miksaus edistyy paremmin. (Izhaki 2012, 47.) Yleensä vein miksausvaiheeseen, että olin siihen suurin piirtein tyytyväinen. Muutaman päivän päästä arvion tilannetta uudelleen ja tein tarvittavia muutoksia.

5.2.3 Referenssit ja analysointi

Pidin miksaussessiossa muutamia kaupallisia referenssiraitoja lähettyvillä, jotta pystyin vertaamaan niitä työn alla olevaan materiaaliin. Kuuntelureferensseihin vertaaminen on erityisen tärkeää kotistudioissa, joissa kuuntelu on usein puutteellinen. Kaupalliset kuuntelijalleen tutut kappaleet antavat objektiivisen kuulokuvan siitä miltä kappaleen tulisi kuulostaa. Tästä on erityisesti hyötyä matalia taajuuksia arvioidessa, joissa ongelmia kuuntelussa eniten esiintyy. Referenssikappaleita voi olla useita. Yhtä voi käyttää basson tason säätämiseen, kun toinen taas voi olla hyödyllisempi laulun tason oikeassa määrittelyssä. (Senior 2011, 64–69.) Toinen hyvä apuväline matalien taajuuksien ja koko kappaleen soinnin arvioimiseen on spektrianalysointilaite (Senior 2011, 49). Sen avulla saa visuaalista informaatiota esim. basson eri äänien epätasaisuuksista, vaikka kaiuttimet eivät sitä huonon akustiikan vuoksi selvästi esiin toisikaan. Kun tein muutoksia aikaisempaan miksaukseen, tallensin uuden version aina uudella nimellä ja otin aikaisemman miksausvaiheen mukaan sessioon referenssiksi. Oli helpottavaa kuunnella vuorotellen aikaisempaa miksausta, referenssikappaleita ja työn alla olevaa miksausta ja huomata, että kappale oli mennyt parempaan suuntaan. Aina näin ei tosin ollut. Toisaalta saattoi unohtua hieromaan kappaleen yksityiskohtia useiksi tunneiksi vertailematta referensseihin ja lopulta kokonaisuus oli aikaisempaa huonompi. Kun näin kävi, pala-

sin aikaisempaan miksausversioon ja aloitin alusta. Usein huomasin, että muutosta vaativa asia oli tällöin jo mielessäni selkeytynyt, eikä sen korjaamiseen mennyt kuin murtoosa aikaisemmin käytetystä ajasta.

5.2.4 Viimeistely

Miksauspäätökset perustuvat siihen kuulokuvaan jonka studion kuuntelu meille tarjoaa. Musiikin kuunteluun käytetyt järjestelmät ja tilat vaihtelevat kuitenkin huomattavan paljon. Miksaukset kuulostavat eri paikoissa hyvinkin erilaisilta. Miksausken viimeistelyvaiheessa varmistetaan, että miksaus kuulostaa mahdollisimman hyvältä eri kuunteluympäristöissä. Kuuntelemalla miksausia eri kuunteluvoimakkuuksilla, eri puolella huonetta, kuulokkeilla, autossa ja esim. kaverin luona hänen stereoillaan, saamme tärkeää tietoa miten hyvin miksaus säilyttää luonteensa studion ulkopuolella. Näiden tietojen valossa voimme tehdä vielä hienovaraisia muutoksia balansseihin ja taajuuskorjauksiin. Kun miksausia arvioi eri ympäristöissä, mahdollisista ongelmista ja parannusehdotuksista kannattaa tehdä muistiinpanoja. On myös hyvä kalibroida kyseinen kuuntelukokemus referenssimateriaalilla, jotta voi varmistua, että mahdolliset viat ovat miksausessa eivätkä kuuntelun puutteissa. (Izhaki 2012, 43–45.) Hakala & Vasanen projektin referenssilevyinä olivat mm. LITEn Illuminate, Bloc Partyn Silent Alarm, Pennilessin A Cab To The City, Rage Against the Machinen Evil Empire, Cardigansin Long Gone Before Daylight, Mewin kappaleet Repeaterbeater ja Introducing Palace Players ja Phoenixin varhaisempi tuotanto. Yhdessä huoneeni nurkassa on erityisen voimakas matalimpien taajuuksien korostuma. Sieltä käsin oli hyvä kuunnella bassorummun suhdetta bassoon ja verrata kuulemaansa referenssi materiaaliin. Kotistudiossa on mahdollista tehdä ammattitason äänitteitä, vaatimattomallakin laitteistolla. Tämä vaatii vain tietoa ja taitoa. (Coryat 2008, 1.) Uskon, että kovanluokan ammattilainen olisi miksannut levyn paremmin kuin minä. Koen kuitenkin, että olen tehnyt voitavani parhaimman lopputuloksen aikaan saamiseksi, niillä resursseilla ja taidoilla mitä itselleni on tähän mennessä kertynyt.

5.3 Masterointi

Masteroinnissa valmiiksi miksatuista kappaleista tehdään ehyt kokonaisuus, joka on valmis painettavaksi. Kappaleiden välisiä voimakkuus- ja sävyeroja tasoitetaan tukemaan kokonaisuutta. Masterointiin erikoistuneissa studioissa on erittäin korkealaatuiset laitteet sekä kuuntelu, joka voi maksaa helposti enemmän kuin koko kotistudion laitteisto yhteensä. Ammattimasteroijalla on myös vahva kokemus musiikin saralla. Hän kuuntelee ammatikseen eri musiikkityylien hyviä ja huonoja miksauksia, ja tekee niihin kokemuksensa nojalla parannuksia. Tämä ei tarkoita sitä, ettei masterointia voisi tehdä itse. On vain hyvä muistaa kuinka erilaiset lähtökohdat ammattimaisella masterointistudiolla ja kotistudiolla on levyn masterointiin. (Owsinski 2000, 17.)

Kustannussyistä päädyin masteroimaan levyn itse. Tavoitteena minulla oli saada kappaleet soimaan keskenään tasapainoisesti ja luoda niistä hyvä kokonaisuus. Miksausvenä viimeistelyssä mainitut referenssilevyt toimivat objektiivisina vertailukohtina. Käytin usein jo miksausvaiheessa masterkompressorilla liimaamaan eri soittimia yhteen. Masteroinnissa keskityin enimmäkseen viilaamaan kappaleiden taajuusbalanssia samansuuntaiseksi, referenssejä silmällä pitäen. Jos balansseissa oli jokin pahasti pielessä, palasin miksausvenä ja tein korjauksia siihen.

Aloitin masteroinnin tuomalla albumin kappaleet ja lukuisat referenssit Pro Toolsiin omille raidoilleen. Säädin kappaleiden äänenvoimakkuuden toisiansa vastaaviksi ja laitoin kappaleet oikeaan järjestykseen. Huomasin, että referenssilevyissä oli ilmavampi ja tukevampi äänimaisema. Yritin saada kunkin kappaleen soimaan tasaisemmin ja voimakkaammin monialuekompressorilla. Pidin siitä miten monialuekompressorilla pystyi laajentamaan kappaleen sointia, ilman että ala- ja ylätaajuudet olisivat häiritsevästi korostuneet. Koin kuitenkin, että se pehmensi liikaa musiikin dynamiikkaa. Toin kompressoitujen raidan rinnalle myös käsittelemättömän signaalin ja tämä auttoi säilyttämään kappaleen dynamiikan ja pystyin silti tasoittamaan sen sointia hillitysti. Ohjasin kunkin kappaleen rinnakkaiskompression raitaparin omaan aux-kanavaansa, jossa tein vielä pieniä muutoksia sointiin taajuuskorjaimella. Lopuksi nostin kappaleiden äänenvoimakkuuden Slaten Digital FG-X limiterillä vastaamaan paremmin käytettyjä referenssejä.

6 ÄÄNITTEEN KÄYTTÖ

Yhtyeen alkuperäinen lähtökohta oli toteuttaa vapaasti omia musiikillisia ideoita sekä löytää ja harjoitella uudenlaisia tuotantotapoja. Matkan varrella kunnianhimo on kuitenkin kasvanut ja albumi tullaan julkaisemaan digitaalisessa muodossa internetissä, jossa se tulee olemaan ladattavissa edulliseen hintaan sekä kuunneltavissa maksutta. Tarkoituksena on myös painaa pieni cd-r –painos promootiokäyttöön, jota jaetaan musiikkilehtiin ja valikoiduille radiokanaville. Suunnitteilla on myös tuottaa omatoimisesti kesän aikana pienimuotoinen musiikkivideo, joka saatettaisiin sosiaaliseen mediaan kuulijoiden iloksi. Selvää on, että äänitteellä ei tavoitella taloudellista hyötyä mutta levyn toteuttaminen antaa paremmat valmiudet tehdä niin tulevilla äänitetuotannoissa.



KUVA 10. Albumin kansitaiteen 1. versio (Kuva: Eemeli Hakala 2012).

7 POHDINTA

Tuotannolle asetetut musiikilliset tavoitteet täyttyivät. Loimme musiikkia, joka haastoi tekijänsä mutta joka valmistuessaan oli hyvin palkitsevaa. Oli hienoa nähdä miten pienistä asioista nivoutui suurempia kokonaisuuksia. Työskentely yhtyeen musiikin parissa oli luovaa, pidäkkeetöntä ja erittäin hauskaa. Olen tyytyväinen albumin kappaleisiin. Tuotannon aikana olen kehittynyt säveltäjänä, sovittajana ja soittajana mutta myös löytänyt itsestäni uusia puolia sanoittamisen ja laulamisen parissa. Suhteellisia osumia - albumin huomioarvo tulee luultavasti jäämään hyvin pieneksi. Yhtye tulee kuitenkin jatkamaan kulkua musiikillisella tiellään yhtä matkaa kokeneempana ja omat kykynsä paremmin tuntien.

Epäonnistumisia tuotannossa oli lukuisia. Esiintuodut puutteet soittimien ja soittajien vireessä eivät ehkä olleet suurin ongelma vaan ennemminkin näiden seikkojen riittämättömän huomioiminen äänitystilanteissa. Huolimattomat äänitykset ja keskinkertaiset lähtösoundit olivat kokonaisuuden kannalta harmillisia tasoa laskevia tekijöitä mutta oppimisprosessin kannalta hyödyllisiä. Tuotannon hajanaisuus ja aikataulutuksen puute sekä monen eri roolin omaksuminen oli haastavaa. Oli vaikeaa olla samanaikaisesti sekä laulaja että tuottaja. Koin myös masteroinnin erittäin haastavaksi. Erityisesti luotettavan kuuntelun ja kokemuksen puute on saanut minut epäilemään masteroinnissa tekemiäni valintoja. Levyn äänikuvan ja miksauksen laadun suhteen olen yhtä epävarma. Tavoitteeni miksauksen suhteen olivat korkeat ja käytin miksaamiseen paljon aikaa. Käytetty aika ei tässä tapauksessa kuitenkaan tuntunut korreloivan laadun kanssa ja luulen, että vähempikin ajankäyttö olisi riittänyt. Uskon myös, että monet miksauksen ongelmista johtuivat kotistudioni kuuntelun puutteista ja aion jatkossa kiinnittää sen parantamiseen enemmän huomiota.

Hakala & Vasanen -yhtyeen tuottaminen on kasvattanut itseluottamustani äänittäjänä ja tuottajana. Kokemuksistani yhtyeen parissa on ollut hyötyä muissa projekteissa, joissa olen ollut mukana äänittäjänä tai miksaajana. Albumia äänitettiin pitkällä aikavälillä, monissa eri paikoissa ja usein lyhyitä aikoja kerrallaan. Lukuisat äänitystilanteet ovat nopeuttaneet päätöksentekoaani myös muissa tuotannoissa. Pehdyin alan kirjallisuuden opinnäytetyöraporttia kirjoittaessani ja se on laajentanut näkökulmaani äänittämiseen ja miksaamiseen ja ymmärrän nyt paremmin opintojen aikana opittuja asioita.

LÄHTEET

Bartlett, B. & Bartlett J. 1998. Practical Recording Techniques. Step-by-Step Approach to Professional Audio Recording. Boston: Focal Press.

Beck , D. 2000. The Musician´s Guide to Recording Acoustic Guitar. Milwaukee: Hal Leonard Corporation

Beck , D. 2002. The Musician´s Guide to Recording Vocals. Milwaukee: Hal Leonard Corporation

Coryat, K. 2008. Guerrilla Home Recording. How to get great sound from any studio. Milwaukee: Hal Leonard Books.

Franz, D. 2003. Producing in the Home Studio with Pro Tools. Milwaukee: Hal Leonard Corporation

Izhaki, R. 2012. Mixing audio. Concepts, Practices and Tools. Oxford: Focal Press.

Laaksonen, J. 2006. Äänityön kivijalka. Porvoo: Idemco Oy, Riffi -julkaisut.

Massey, H. 2000. Behind the Glass. Top record producers tell how they craft the hits. San Francisco: Miller Freeman Books.

Mäkelä J. P. & Larmola K. 2009. Oma studio ja äänittämisen taito. Keuruu: LIKE.

Owsinski, B. 2000. The Mastering Engineer´s Handbook. Vallejo: Mix Books.

Owsinski, B. 2005. The Recording Engineer´s Handbook. Boston: Thomson Course Technology PTR.

Senior, M. 2011. Mixing Secrets for the Small Studio. Oxford: Focall Press.

Sound On Sound: Est 1985. 2009. Focal CMS65 Active Nearfield Monitors. Luettu 16.04.2013. <http://www.soundonsound.com/sos/apr09/articles/focalCMS65.htm>

Swedien B. 2009. Make Mine Music. Milwaukee: Hal Leonard Books.

Wilkie, G. 1993. The Studio Musician´s Jargonbuster. A glossary of music technology and recording. London: Musonix Publishing.

LIITTEET

Liite 1. CD-levy