

Узники отеля «Калифорния»

А не замахнуться ли нам на гишпанскую каденцию?

Текст: Ger Tillekens. Перевод: Гоблинь

Песню "Hotel California" сможет сыграть даже гитарист-новичок. Фундамент этого суперхита опирается на семь базовых аккордов, однако их комбинация весьма необычна. Интерпретировать музыку этой песни столь же трудно, как и понять ее текст. Автор статьи проанализировал основную аккордовую последовательность произведения через призму расширенной испанской каденции. Это оказалось весьма непростой задачей.

Загадочный текст... Многие прогрессивные рок-песни 70-х годов отражают опасения их авторов относительно того направления, которое выбрала контркультура в конце 60-х. Песня "Hotel California" группы Eagles несомненно была в тренде. Пятый альбом Eagles вышел 8 декабря 1976 года и быстро достиг №1 в чартах США. Восемь месяцев студийной работы с лихвой окупилась продажей более 10 миллионов пластинок. Сингл с заглавной песней вышел 12 марта 1977 года. Вот сюжет мрачной, кафкианской лирики хита: главный герой долго ехал по пустынному хайвэю, вдыхал аромат нескучных трав, прибыл в роскошный отель, встретил там довольно странных постояльцев и узнал, что выхода нет. Даже после чек-аута. Однако популярность песне принесли конечно же не стихи. Говорят, что однажды в интервью на радио гитарист Glenn Frey проболтался: «Мы тогда слушали много записей Steely Dan. Нас удивляло то, как им удавалось лепить стишата из *всякого хлама*, абсолютно ни о чем, а потом, не моргнув глазом, вставляя это УГ в свои песни.»

Стихи, спетые фронтмэном по имени Don Henley, действительно весьма необычные. Толковать их можно как угодно. Просветленные видят в тексте метафоричное изображение наркотического облома Иоанна Богослова, «иные» — описание шабаша сатанистов со всеми вытекающими. Но речь не об этом. Быстрая мутация поп-музыки в рупор культурной среды поделила надвое саму культуру. Артисты остались не только без своей аудитории, но и без собственного прошлого. Внезапно подкрался культурный песец — вот о чем эта песня. Henley сказал однажды: «Мы описали жизнь богатых и беззаботных в Лост-Анжелесе.»

Своеобразная прогрессия... Препарировав содержание песни, поговорим о ее форме. Имеются два важных элемента, которые вполне могли быть заимствованы у других авторов. В своей рецензии на "Hotel California" критик William Ruhlmann (2003) назвал главными

ингредиентами песни ее гармонический колорит и ритм, а затем заострил: «Складывается ощущение, что граждане внимательно послушали хитовые альбомы *Wish You Were Here* группы Pink Floyd и *Rastaman Vibration* от Bob Marley сотоварищи, а потом сели писать песню по мотивам услышанного.»

Влияние регги трудно не услышать в песне. В одном из интервью гитарист Glenn Frey сказал, что рабочим названием трека было "Mexican Reggae" [да-да, мексиканское регги] (Crowe, 2003: 12). Гармонический костяк песни (внимание!) демонстрирует значительное сходство с другой композицией в стиле прог-рока. Авторы статьи в *Wikipedia* справедливо указывают на песню группы Jethro Tull "We Used To Know" с альбома *Stand Up* (1969). О полном совпадении аккордовых прогрессий двух песен можно поспорить даже на форуме ГП, но факт совместных гастролой обеих групп в 1975 году оспорить невозможно.

Первую сваю в фундамент суперхита забил гитарист Don Felder, который записал демо-трек с базовой аккордовой последовательностью. За мощной декорацией гитарных наложений скрыта интригующая гармоническая структура песни — вязь из семи аккордов. Азбука начинающего гитариста, но — как мы увидим далее — загадка для аналитиков-музыковедов.

Альбомная версия песни — это стандартный шаблон «куплет+припев». В каждом из трех куплетов шаблон повторяется дважды, с небольшими вариациями в миксе акустических и электрогитар. Ритмический рисунок тоже слегка меняется. Текст двух припевов различается, после третьего куплета начинается гитарное соло. Вступление выстроено по шаблону куплета. Оно повторяется дважды, на двух акустических гитарах. Песня заканчивается по канонам прог-рока: две электрогитары по очереди раскуривают длинное соло. Соло также выстроено по шаблону куплета, как и вступление, но повторяется трижды, а затем плавно переходит в коду с фэйд-аутом. Кода (кто бы сомневался!) выстроена по шаблону куплета. Таким образом, аккордовая последовательность шаблона куплета повторяется как минимум 12 раз. Назовем ее краеугольным камнем песни и посмотрим на это безобразие еще раз, но вооруженным взглядом.

Аккордовые схемы... В аккордовой схеме куплета 8 тактов, на каждый такт приходится один аккорд (рис. 1). Всего аккордов 7, один из них повторяется дважды. [3]

Bm	On a dark desert highway,	F#	cool wind in my hair,	
A	Warm smell of co-litas,	E	rising up through the air.	
G	Up ahead in the distance,	D	I saw a shimmering light,	
Em		F#		

My head grew heavy and I had to stop for the night.
 my sight grew dim,

Рис. 1: Аккордовая схема куплета песни "Hotel California"

Сперва кажется, что песня написана в натуральном В-миноре. Отсюда имеем: |i|V|VII|IV|VI|III|iv|V|. Финальная доминанта требует разрешения в тонику. Таким образом, гармония зацикливается. Последовательность звучит весьма приятно и не вызывает вопросов, на первый взгляд никакой каденции не прослеживается. Кроме того, аккорды F# и E смотрятся чужеродно в натуральном В-миноре.

G	D	
"Welcome to the Hotel Cali-	fornia.	Such a
F#	Bm	
lovely place,	such a	lovely face.
G	D	
Plenty of room at the Hotel Cali-	fornia.	Any
Em	F#	
time of year,	you can	find it here."

Рис. 2: Аккордовая схема припева песни "Hotel California"

Использованы те же сочетания аккордов, но шаблон припева слегка отличается от шаблона куплета (рис. 2). Стандарт поп-музыки — развитие припева идет к родственной тональности. В нашем случае целью является тоника второго аккорда, тональным центром становится диатоника D/Bm. Отсюда имеем: |IV|I|III|vi|IV|I|ii|III|. Такая последовательность более прозаична, однако аккорд F# (III) опять выглядит чужеродным.

Нестроевичи... Аккордовая последовательность песни включает в себя F# и E по соседству с Em. Если выводить тональность по первому аккорду (натуральный В-минор), доминантой стал бы F#m, а субдоминантой - Em. Естественно мы могли бы истолковать F# (V) как часть гармонического В-мажора, но это привело бы к А (VII). В тональность этот аккорд не вписывается никак.

Тональная роза ветров мелодии также выходит за гармонические рамки, поскольку присутствуют мажорные терции обоих аккордов: *g#* и *a#*. Эти ноты вообще не в кассу, для простоты обзовем их «нежданчиками». Они редкие гости в мелодической линии, хотя используются очень эффектно. Например, в последней строфе второго припева, сразу перед соло (Рис. 3). Гитара играет быстрые слайды, голос певца нервно подрагивает. Очень драматично!

Для поп/рок-песни такая комбинация аккордов в куплете не является чем-то необычным. Поп-музыка, будучи самостоятельным стилем, твердо стоит на принципе диагональных аккордовых замен (Tillekens,

1998). Поэтому мы можем охарактеризовать мажорные аккорды E и F# как замены их минорных пар. Используя принцип замены в качестве главного инструмента, поп-музыка, по словам Richard Middleton (1990), элегантно превращает стандартные каденции в короткие гармонические оstinato. И правда, каждая из первых трех пар аккордов куплета образует изящную каденцию I-V. Более того, они связаны между собой смелой, но весьма распространенной поп/рок конвенцией замены V ступени (F#) на VII (A), а IV ступени (E) на VI (G). К тому же, замена мажора F# минором создает диатонику D-Em-F#m (III-iv-v), которая часто используется для перехода от минора к соответствующему мажору через поворотную ступень VI (G). В нашем случае, простой замены явно недостаточно для толкования, поскольку первые строки песни имеют дорийскую окраску.

Едва уловимые подвижки тональности... Отбросив на мгновение непостоянство мажорной квинты, проанализируем нашу последовательность как модуляцию дорийского B к мажорному D (рис. 4).

	Bm	F#	A	E	G	D	Em	F#	
B Dorian:	i	V?	VII	IV	[VI?]				
D Major:				[II?]	IV	I	ii	III?	

Рис. 4: Шаблон куплета как модуляция дорийского B к мажорному D

Дорийский лад, приметам которого являются септима (A) и поворотная кварта (E) на базе повышенной сексты, прекрасно ложится на вторую строку куплета. Введение мажорной IV ступени придает куплету дорийскость, распространяя ее и на первую строку. Далее, третья и четвертая строки характеризуют сдвиг к D-мажору, родственному натуральному B-минору, за исключением финального аккорда F#. В модуляции не хватает лишь поворотного аккорда, поэтому рассмотрим еще одно решение.

Препарируем нашу прогрессию по-другому. Поскольку поворотного аккорда не наблюдается, переход между тональностями идет скачкообразно. Все составляющие F#-мажорного трезвучия проходят через минорную терцию и попадают в G-мажорное трезвучие. Введение F#-мажорного трезвучия, по факту, активизирует гармонический эквивалент «маятниковой терции» (см. Peter van der Merwe (1989: 131-132), которая оставляет слушателя в легком недоумении из-за едва уловимой подвижки тональности. Вслед за F#-мажором подобный фокус проделан и с E-мажором. Таким образом, каденция расчленяется на все более мелкие части, т.н. гармонические оstinato I-V (рис. 5).

	Bm	F#	A	E	G	D	Em	F#	
B Nat. Minor:	i	V?	VII						
A Major:			I	V	bVII				
G Major:					I	V	vi		
F# Major:							bvii	I	

