

Segmentação formal e pentatonismo harmônico em Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band

Ciro Visconti

Faculdade Santa Marcelina | Brasil

Resumo: esse artigo é dedicado a fazer uma análise da forma musical e dos encadeamentos harmônicos da canção “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, primeira faixa do álbum homônimo, e de sua Reprise que ocorre na faixa 12. Na análise formal serão usados conceitos da teoria das funções formais desenvolvidas por William Caplin para o repertório clássico e adaptada para a análise de Rock por Drew Nobile. As duas faixas serão primeiramente consideradas em separado, mas depois analisadas como sendo uma única canção. Na análise harmônica serão utilizados conceitos desenvolvidos por Walter Everett e Nicole Biamonte em que os acordes são gerados a partir das notas das pentatônicas.

Palavras-chave: Beatles, Formas Musicais, Harmonia, Rock, Análise Musical.

Abstract: this paper is an analysis of the musical form and harmonic progressions on “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, first track of the album with same name, and its Reprise that occurs on track 12. In the formal analysis, concepts from the theory of formal functions developed by William Caplin for the classical repertoire and adapted for the analysis of Rock by Drew Nobile will be used. Both tracks will first be considered separately, but then analyzed as a unique song. In the harmonic analysis, concepts of triadic pentatonic patterns developed by Walter Everett and Nicole Biamonte will be used.

Keywords: Beatles, Musical Forms, Harmony, Rock, Musical Analysis.

O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* foi o primeiro lançado pelos Beatles após a decisão de não fazerem mais turnês (EVERETT, 1999, pp. 68-71). Como as músicas não precisariam ser reproduzidas ao vivo, a banda se dedicou a explorar o estúdio de maneira diferente do que havia feito nos álbuns anteriores, usando técnicas de gravação que foram essenciais para a sonoridade do álbum. As composições apresentam uma mistura de elementos tradicionais com vanguardistas, mistura que foi inspirada por diversos artistas e personalidades (muitos deles retratados na própria capa do álbum concebida por Peter Blake e Jann Haworth). A canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que é o objeto da análise desse artigo, é executada duas vezes no álbum. A primeira é logo na faixa de abertura e apresenta ao ouvinte diversas características que serão desenvolvidas nas músicas seguintes, como a mistura de uma sonoridade mais Hard Rock a timbres de instrumentos de orquestra (nesse caso, as trompas) e a inclusão de efeitos sonoros ao longo da gravação¹. Além disso, a letra da canção introduz o ouvinte para o universo criado para o álbum ao anunciar diretamente para esse público fictício que aquela performance está sendo feita por uma banda que também é fictícia, formada por personagens que estão devidamente apresentados na capa do disco. A canção é recapitulada quase no final do álbum², como décima segunda faixa. A letra modificada no refrão das duas versões sugere o início e o final de uma performance, primeiro com a utilização do verbo auxiliar no futuro (“*We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, we hope you will enjoy the show*”) na faixa de abertura, e depois no passado (“*We're Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, we hope you have enjoyed the show*”) na *Reprise*.

Um dos objetivos de nossa análise é mostrar que as duas faixas funcionam como uma única canção que foi dividida em duas partes e entre elas foram incluídas 10 outras faixas do disco. Na

¹ Segundo Walter Everett foram adicionados efeitos de ambiência de shows ao vivo (obtidos nos arquivos de gravações da EMI), sons de violinos (retirados da fita da gravação da orquestra de *A Day In The Life*), reações de satisfação do público (gravadas por George Martin em 1961) e gritos do público gravados no show dos Beatles no Hollywood Bowl (EVERETT, 1999, p. 101). O autor explica que McCartney passou a assistir regularmente a concertos de compositores de vanguarda como Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio em 1966 (além de se interessar por outros tipos de arte contemporânea) e essas atividades representavam um impulso para descobrir novas experiências estéticas que repercutiriam com as novas imagens sonoras que os Beatles usaram a partir do álbum *Revolver* (1966) (EVERETT, 1999, pp. 32-33). Assim, as técnicas da música eletroacústica destes compositores inspiraram a inclusão de efeitos sonoros misturados a execução da banda a partir desse período. Essas técnicas são retomadas em diversas outras músicas do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, como a alteração na velocidade de gravação em *Lucy In The Sky With Diamond*, *Being for the Benefit of Mr. Kite*, *Within You Without You*, *Lovely Rita* e *When I'm Sixty-Four*; adição de efeitos sonoros em *Good Morning Good Morning*, colagens sonoras em *A Day in Life*, entre outros exemplos.

² Com o título *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)*.

análise formal, iremos considerar primeiramente as duas faixas separadas para observar a dificuldade de se atribuir às seções destas músicas as funções formais que são mais comuns às canções. Em seguida, iremos considerar as duas faixas como uma única canção que teve suas seções separadas e veremos que dessa maneira suas funções formais ficam devidamente expressadas.

O segundo objetivo de nossa análise é mostrar como a escolha dos acordes é feita a partir das notas de duas escalas pentatônicas, mais precisamente com acordes de sétima de dominante sendo formados tomando como fundamentais as notas dessas escalas. Para tanto vamos utilizar ferramentas analíticas desenvolvidas por Walter Everett e Nicole Biamonte. Veremos como essas escolhas são em parte responsáveis pela sua sonoridade roqueira da canção.

1. Análise formal de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (primeira faixa)

A canção inicia com efeitos sonoros que criam a ambiência de um início de performance musical (0:00 - 0:10), é possível ouvir o ruído de pessoas falando e sons que parecem aos de músicos afinando seus instrumentos ao fundo. Em seguida, a banda entra com uma curta introdução temática instrumental de quatro compassos (0:11 - 0:21) tocada pelas guitarras distorcidas, baixo (ligado diretamente em linha) e bateria, na tonalidade de Sol Maior e em uma métrica quaternária num andamento de aproximadamente 96 BPM³ (tonalidade e andamento serão mantidos no restante da faixa), esta introdução é seguida pelo primeiro tema cantado por Paul McCartney que está transcrito na figura 1⁴:

³ Essa introdução temática está transcrita na figura 13.

⁴ Em todas as figuras transcritas considera-se a numeração dos compassos a partir da entrada da banda em 0:11 depois da introdução com efeitos sonoros de ambiência.

FIGURA 1 – Transcrição do primeiro tema da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, c. 5-12 (0:21 - 0:41), com a melodia da voz, letra e os acordes cifrados.

The figure displays a musical score for the first theme of "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" in G major, 4/4 time. It is divided into two phrases: "1ª frase: Apresentação" (measures 5-8) and "2ª frase: Continuação" (measures 9-12). The score includes a vocal melody line with lyrics, guitar chord progressions (I G7, II A7, IV C7), and annotations for musical ideas: "ideia básica" (measures 5-6), "ideia básica (repetição)" (measures 7-8), "ideia fragmentada" (measures 9-10), "ideia fragmentada (repetição)" (measures 11-12), and "ideia cadencial (gancho)" (measures 11-12). A "CP" (Coda Phrase) is marked at the end of measure 12. The lyrics are: "It was twen - ty years a - go to - day Ser - gent Pep - per taught the band to play they've been go - ing in and out of style But they're gua - ran teed to raise a smile So may I in - tro duce to you the act you've known for all these years Ser - gent Pep - pers Lone - ly Hearts Club Band".

Fonte: autor

Observe na figura 1 como o tema de 8 compassos foi dividido em duas frases de 4 compassos que também foram divididas em ideias⁵. A primeira ideia do tema que inicia na anacruse do c. 5 e termina no terceiro tempo do c. 6 (0:21 a 0:26), repetindo duas vezes o mesmo motivo (a), essa primeira ideia é chamada de "ideia básica" (CAPLIN, 1998, p. 9), e o termo básica será adotado aqui como a função formal⁶ que ela irá desempenhar nesse tema, uma função que Caplin define como "uma função inicial que consiste numa ideia de dois compassos que geralmente contém diversos motivos rítmicos e melódicos que constituem o material primário de um tema" (1998, p. 253,

⁵ Boa parte nomenclatura das unidades formais usada nesse artigo é a mesma utilizada por William Caplin: seções são as maiores partes formais que dividem uma música; temas são as unidades formais que dividem as seções; frases são as unidades formais que dividem os temas; ideias são unidades formais que dividem as frases; motivos são as unidades formais que dividem as frases (CAPLIN, 1998, p. 9). A utilização dos conceitos de Caplin em análises de canção de Rock pode enfrentar alguma resistência, uma vez que foram desenvolvidos essencialmente para análise de músicas do repertório clássico. Contudo, esses conceitos já foram assimilados e adaptados nos últimos anos por pesquisadores de música popular, ver Callahan (2013), e especialmente de Rock, ver Summach (2011), De Clercq (2012) e Nobile (2011, 2014a e 2014b).

⁶ Caplin define o conceito de função formal: "o papel mais definido que um grupo desempenha na organização formal de uma peça" (CAPLIN, 1998, p. 9, tradução nossa).

tradução nossa). Na sequência, nos c. 7 e 8 (0:27 a 0:32) a mesma ideia é repetida, contudo cantada com uma letra diferente⁷. A ideia básica e sua repetição completam a função da primeira frase que é chamada de “frase de apresentação” (CAPLIN, 1998, p. 10). Além da apresentação e repetição da ideia básica, a frase de apresentação deve também estabelecer e prolongar a harmonia da tônica, e isso ocorre nessa frase porque a ideia básica é cantada sobre um encadeamento entre os graus I - II - IV - I.⁸ (CAPLIN, 1998, p. 10). A segunda frase inicia no c. 9 (0:32) com a fragmentação da ideia básica para a duração de um compasso (na primeira frase dura dois compassos) observe como agora o motivo a está transposto um tom acima. A ideia fragmentada é então repetida no c. 10 com uma nova transposição do motivo a, agora por semitom (não se trata de uma transposição exata como no compasso anterior, porque a nota grave se mantém inalterada). Nos dois últimos compassos do tema (0:37 - 0:41) há uma nova ideia que termina o tema com a cadência plagal (CP), expressando assim sua função de ideia cadencial⁹. As ideias fragmentadas seguidas da ideia cadencial expressam, por sua vez, a função dessa segunda frase que se chama “frase de continuação” (CAPLIN, 1998, p. 10). Observe, como todo o tema é formado por apenas duas ideias, a ideia básica que é repetida e depois fragmentada e a ideia cadencial. Essa sintaxe de funções intratemáticas é própria do tipo de tema que é conhecido como sentença, um tipo de tema comum na música clássica e que “normativamente é uma estrutura de 8 compassos” (CAPLIN, 1998, p. 9, tradução nossa). O termo *sentença* foi primeiro usado por Arnold Schoenberg (1996, p. 48) para diferenciar tipos de temas que não eram períodos, o termo foi adaptado para temas em canções de Rock por Drew Nobile (2014b)¹⁰. Além todas as funções desse tema se adequarem a sentença, há também o equilíbrio da divisão, a simetria do tema

⁷ Os processos de repetição e de recapitulação não precisam criar cópias exatas para serem reconhecidos. Cópias com algumas modificações, como a alteração da harmonia, variação rítmica e, como nesse caso, mudança da letra, são tão eficientes como as cópias exatas para expressar diversas funções formais.

⁸ Serão discutidos em detalhes as alterações que esses acordes têm em relação à armadura de clave em nossa análise harmônica a seguir.

⁹ Vale ressaltar que como Caplin aplica esses conceitos ao repertório da música clássica, ele considera que a função das ideias cadenciais só são expressas com as cadências autênticas ou as semicadências. Contudo essa função é também expressa no Rock pela cadência plagal (IV-I), plagal menor (iv-I) e Rogue (^bVII-I).

¹⁰ Há uma justificável ressalva por parte de alguns pesquisadores quanto a utilização dos conceitos do Caplin em repertórios além da música clássica para o qual eles foram criados. Por isso, é comum relacionar a sentença ao padrão de frase denominado de SRDC [*statement, restatement, departure e conclusion*] por Water Everett (2009, p. 140). Contudo, Nobile faz a relação entre os conceitos dos dois autores nesse trabalho, chamando SRDC de sentença do rock. A escolha por usar o conceito de sentença em nossa análise se deu porque em nossa opinião o termo se relaciona melhor com as funções inter e intratemáticas.

de 8 compassos ser dividido em duas frases de quatro compassos que também se dividem em ideias de dois compassos que repetem motivos de um compasso. Assim, pode-se dizer que esse tema tem a organização formal “justa” (CAPLIN, 1998, p. 13, tradução nossa)¹¹, mais um conceito de Caplin que se refere a organização de um tema que possui a sintaxe das funções e o equilíbrio de suas partes em acordo com os modelos dos temas clássicos¹². O autor afirma que os primeiros temas das sonatas clássicas tendem a ter a organização justa (CAPLIN, 1998, p. 17). Apesar da diferença do repertório que é investigado por Caplin, o da música clássica no qual a sonata é uma das formas mais comuns, com o Rock, será relevante para nossa análise observarmos que o primeiro tema de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* também tem a organização formal justa.

Assim, adaptando alguns conceitos utilizados na análise de música clássica, conseguimos determinar que o conjunto das funções expressos no primeiro tema dessa canção é o mesmo que das sentenças clássicas, e que a sua organização formal é justa. Contudo, o que podemos falar sobre sua função na canção? Como dissemos, Caplin explica que os temas com organização formal justa são os primeiros temas nas sonatas e, levando em conta que os primeiros temas dessa forma expressam a função de tema principal, poderíamos determinar que a função desse primeiro tema de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* também é a de tema principal. Entretanto, precisamos levar em conta que uma das principais diferenças entre sonatas canções é o texto cantado, ou seja, a letra nas melodias das canções. Nas canções as funções formais são pautadas em grande parte pela letra, Walter Everett diferencia duas das funções mais comuns em canções pela letra:

Canções de pop e de Rock quase sempre têm uma estrofe e um refrão¹³. A diferença primária entre os dois é que quando o verso retorna a ele é quase sempre dado uma nova letra, enquanto normalmente mantém a mesma letra toda vez em que aparece. Se há um refrão, o título da canção irá tipicamente aparecer ali, e então não haverá necessidade de haver um gancho¹⁴ dentro da estrutura da estrofe, contudo, ambos podem ser apresentados em uma canção. (EVERETT, 2009, p. 145, tradução nossa)

¹¹ [*Tight-knit*] (CAPLIN, 1998, p. 13).

¹² Segundo definição de Caplin: “organização justa - organização formal caracterizada pelo uso de tipos convencionais de temas, estabilidade harmônica-tonal, estrutura de agrupamento simétrico, eficiência das funções formais e uma unidade do material melódico motivico” (1998, p. 257). O autor opõe a organização justa à organização “frouxa” [*loose*].

¹³ Optamos por traduzir os termos *verse* e *chorus* por estrofe e refrão, respectivamente, por dois motivos: o primeiro é que esses termos já são utilizados correntemente na análise de canções no Brasil, e o segundo é para evitar a confusão que a tradução literal (verso e coro) traria, uma vez que esses termos são usados de maneira diferente em português.

¹⁴ O termo original *refrain* foi traduzido por gancho, uma vez que sua tradução literal (refrão) tem um sentido diferente em português. O termo gancho também foi usado por Nobile para descrever essa função (2020, p. 59)

Portanto, estrofe e refrão são funções determinadas por repetições e recapitulações nas canções, ou seja, uma estratégia para definir que um tema tenha uma dessas funções é procurar reiterações dele na música. Ouvindo a faixa até o final, encontraremos a recapitulação do mesmo tema (1:37 a 1:56), contudo com uma letra quase inteiramente diferente¹⁵, e assim pode-se afirmar que esse tema expressa a função de estrofe. Observe, porém, que a última frase em ambas as estrofes [*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*] se repete. Essa frase que é tanto o título da canção, como do disco, é o gancho que Everett afirma fazer parte da estrutura da estrofe. Assim, a última ideia do tema acumula duas funções: a primeira é a função de ideia cadencial, uma vez que encerra o tema com a cadência plagal; a segunda é a função de gancho, uma vez que repete o mesmo texto da letra, que é justamente o título da canção.

O tema seguinte (0:42 a 0:54), transcrito na figura 2, é contrastante ao primeiro tema de diversas maneiras. Esses contrastes ocorrem no aspecto da instrumentação, uma vez que as melodias não são feitas pelos cantores, mas sim por duas trompas; no aspecto da textura, pois as melodias das trompas adicionam uma camada polifônica sobre a base harmônica; no aspecto harmônico, pois o encadeamento de acordes inicia estabelecendo a região da subdominante para terminar com a semicadência (SC) para a dominante de Sol Maior; e também formal, uma vez que não há a divisão simétrica do tema como observamos na Estrofe.

FIGURA 2 – Transcrição do segundo tema da canção, c. 13-17 (0:42 a 0:54), com a melodia das trompas (trompa 1 com as hastes para cima e trompa 2 com as hastes para baixo), e os acordes cifrados.

The image shows a musical score for the second theme of the song. It is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of a single staff with a treble clef. Above the staff, the chord progression is indicated: IV (C7), VII (F7), IV (C7), and V (D7) with a box labeled 'SC' (Semicadência) next to it. The melody is written in a style that suggests two trumpet parts, with notes often beamed together in pairs. The piece ends with a double bar line.

Fonte: autor

¹⁵ “I don't really want to stop the show. But I thought you might like to know. That the singer's going to sing a song. And he wants you all to sing along. So let me introduce to you, the one and only Billy Shears and Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band” (LENNON/McCARTNEY).

Como já dito anteriormente, a melodia do segundo tema da canção é feita por duas linhas de trompas em contraponto. Segundo Everett, essas linhas foram cantadas por Paul McCartney para que os trompistas aprendessem (EVERETT, 1999, p. 101). A relação entre as duas melodias apresenta um tratamento contrapontístico bem tradicional em que praticamente todos os intervalos dissonantes são usados em tempos fracos. Um exemplo disso é o Dó[#] da trompa mais grave soando contra o Dó natural na segunda semicolcheia do terceiro tempo nos c. 16 e 17 como bordadura.

Em termos de organização formal, esse tema é também bastante diferente do tema anterior que, como vimos, possuía uma organização formal justa. Além da ausência de uma sintaxe de funções intratemáticas que o definissem como algum tema tradicional, não há também o equilíbrio de uma divisão simétrica entre suas partes como o anterior, e assim podemos falar que sua organização formal é *frouxa*. Vale ressaltar que Caplin afirma que a organização frouxa de um tema não é sinal de um empobrecimento, “ao contrário, essas técnicas de afrouxamento são inteiramente apropriadas para as funções fundamentais de temas de transição” (CAPLIN, 1998, p. 19, tradução nossa).

Se as melodias não estabelecem uma sintaxe de funções intratemáticas como no tema anterior, o encadeamento entre os graus IV - ^bVII - IV - V estabelece dois objetivos harmônicos bastante claros. O primeiro é o afastamento da região da tônica através do estabelecimento da região da subdominante nos c. 13 e 14. O segundo é a semicadência, ou seja, a cadência para o acorde da dominante tonal de Sol maior que ocorre no c. 16, um movimento de retransição para a harmonia da tônica que voltará no início do próximo tema. Esse afastamento da tônica seguido da semicadência é outra característica típica de temas de transição, tanto na música clássica (ver CAPLIN, 1998, p. 19) quanto na música popular (ver NOBILE, 2014, pp. 149-150).

Portanto, visto que o segundo tema é instrumental e não possibilita a expressão de sua função em relação através da letra (como, por exemplo, estrofe e refrão); que sua organização formal é frouxa, devido a ausência das funções intratemáticas dos tipos de temas mais comuns e da falta de simetria em sua divisão interna; e que sua harmonia estabelece a harmonia da subdominante para em seguida realizar a retransição com a semicadência, será determinado que ele expressa a função de transição, no caso a transição entre a estrofe e o tema seguinte que será analisado na sequência.

FIGURA 3 – Transcrição do terceiro tema da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, c. 18-29 (0:55 a 1:24), com a melodia da voz, letra e os acordes cifrados.

The figure displays a musical score for the third theme of "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" in G major, 4/4 time. It is divided into three phrases:

- 1ª frase: Apresentação (ou Antecedente)** (measures 18-21): Labeled "ideia básica". Chords: I (G), III (Bb), IV (C7), I (G), IV (C7), I (G7). Lyrics: "We're Ser - gent Pep - pers Lone - ly Hearts Club Band We hope you will en - joy the show".
- 2ª frase: Continuação (ou Consequente)** (measures 22-25): Labeled "ideia básica (repetição)". Chords: I (G), III (Bb), IV (C7), I (G), II (V/V) (A7), V (D7). Lyrics: "Ser - gent Pep - pers Lone - ly Hearts Club Band Sit back and let the eve - ning go". Ends with a semicadência (SC).
- 3ª frase:** (measures 26-29): Labeled "ideia fragmentada", "ideia fragmentada (repetição)", "ideia fragmentada (repetição)", and "ideia cadencial". Chords: IV (C7), I (G7), II (A7), IV (C7), I (G7). Lyrics: "Ser - gent Pep - pers Lone - ly Ser - gent Pep - pers Lone - ly Ser - gent Pep - pers Lone - ly Hearts Club Band". Ends with a cadência plena (CP).

Fonte: autor

Na figura 3 temos a transcrição do terceiro tema. Com doze compassos, ele é o mais longo dessa primeira faixa (possui 12 compassos) e a sua textura é mais densa também pois sua melodia está harmonizada a três partes, cantadas (do agudo para o grave) por Paul McCartney, John Lennon e George Harrison (EVERETT, 1999, p. 101). Há um retorno para a região da tônica e ele também é dividido em frases e ideias, contudo, essa divisão não é simétrica como na estrofe, pois a frase de apresentação (0:55 a 1:14) é mais longa que a de continuação (1:15 a 1:24). A primeira frase inicia com uma ideia básica, formada por dois motivos (*a* e *b*), de 4 compassos (18 a 21) que é repetida (c. 22 a 25) o que expressaria a função de apresentação da mesma maneira que vimos no tema da estrofe. Contudo, há uma diferença em relação ao primeiro tema, pois essa frase termina em uma semicadência¹⁶ (c. 25), ou seja, há também uma importante característica de frase antecedente, que é

¹⁶ Caplin prefere o termo “chegada a dominante” (CAPLIN, 1998, p. 75) ao invés de semicadência quando a frase termina em um acorde de sétima de dominante ao invés de em uma tríade maior. Contudo, essa finalização foi considerada em nossa análise como uma semicadência porque o encadeamento de todo tema é feito com acordes de sétima de dominante e, assim, a sensação de cadência não fica prejudicada porque o trítone daquele acorde (D7) não soar como uma dissonância que precisa ser resolvida.

própria das funções intratemáticas dos temas tipo período¹⁷ e não das sentenças e, assim, sua função é mais ambígua do que a primeira frase da estrofe. A segunda frase inicia com a fragmentação da ideia básica (c. 26) com a duração reduzida para um compasso que é então repetida duas vezes (c. 27 e 28)¹⁸; após essas ideias fragmentadas, há a ideia cadencial que conclui a frase usando novamente uma cadência plagal. Dessa maneira, ao terminar com a cadência para a tônica, a segunda frase expressa tanto a função de frase de continuação de uma sentença, como a frase consequente de um período. Se somarmos essas expressões ambíguas das funções próprias da sentença e do período ao fato do tema não apresentar equilíbrio no tamanho entre as duas frases como havíamos observado anteriormente, iremos considerar que esse tema tem uma organização formal frouxa.

Por ser um tema com letra após a estrofe seria razoável presumir que sua função fosse de refrão, uma vez que a sintaxe estrofe-refrão é muito comum nas canções de Rock. Analisando a letra podemos chegar a essa mesma conclusão, uma vez que ela recapitula o título da canção, e essa é uma qualidade que, como vimos, Everett descreve como típica de refrões. Além disso, a entrada das vozes de Lennon e Harrison em harmonia com a de McCartney não só aumenta significativamente a densidade textural, como funciona como um convite ao ouvinte para cantar junto com a banda, uma propriedade que também é bastante associada aos refrões¹⁹. Contudo, esse tema não é recapitulado nenhuma vez nesta primeira faixa, uma qualidade que Everett coloca como necessária aos refrões. Dessa maneira, a função deste terceiro tema fica ambígua, e por ora deixaremos essa questão em aberto, mas voltaremos a ela mais adiante.

¹⁷ A sintaxe das funções intratemáticas do período é determinada pela sua divisão em duas frases, a primeira com função de antecedente e termina com uma semicadência, e a segunda com a função de consequente que termina com a cadência autêntica. Para maiores detalhes sobre esse tipo de tema ver Caplin, 1998, pp. 49-58.

¹⁸ Observe que nas fragmentações da ideia básica que ocorre entre os c. 26-28, o motivo a foi abandonado sobrando apenas o motivo b. Esse processo é chamado por Caplin de liquidação (1998, p. 11).

¹⁹ O coro cantando em harmonia o título da canção é um elemento que está no próprio nome que a função de refrão tem em inglês: *Chorus*.

FIGURA 4 – Transcrição do quarto tema da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, c. 30-34 (1:25 a 1:36), com a melodia da voz, letra e os acordes cifrados.

1:25
30

IV
C7

VII
F7

IV
C7

It's won - der - ful to be here It's cer - tain - ly a thrill You're such a love - ly au - di - ence we'd

33

V
D7

SC

like to take you home with us we'd love to take you home

Fonte: autor

A figura 4 mostra a transcrição do quarto tema da canção (1:25 a 1:36) que tem o mesmo encadeamento de acordes do segundo tema e também tem a organização formal frouxa. A diferença entre eles é que no segundo tema, como vimos, há duas melodias em contraponto tocadas pela trompa, neste tema as trompas fazem parte da base harmônica, enquanto a linha melódica é cantada harmonizada primeiramente por McCartney e Lennon (melodia superior e inferior, respectivamente) nos três primeiros compassos (1:25 a 1:32), tendo uma voz mais grave (Harrison) adicionada a essa harmonização nos dois últimos compassos.

Vimos como a sequência de acordes, que estabelece inicialmente a harmonia da subdominante para depois criar o movimento de retransição com a semicadência, e a organização frouxa do segundo tema nos deram argumentos para considerar que sua função fosse de tema de transição. Dessa maneira, poderíamos dizer que esse quarto tema também teria essa função de transição, ainda mais preciso seria se considerássemos que sua função é de retransição, uma vez que ele conduz do terceiro tema para a recapitulação da estrofe. Contudo, essa função de retransição em canções está quase sempre vinculada ao conceito de ponte, que já é tradicional em análises em música popular:

A maioria das músicas pop também tem uma ponte, uma seção que oferece maior contraste em relação a estrofe. Se o encadeamento entre acordes for simples na estrofe, ele pode se tornar mais complexo na ponte, e contrastes semelhantes podem valer para outras qualidades musicais: a textura pode ficar menos densa, a melodia pode passar para um registro diferente, a tonalidade pode mudar, a letra pode se tornar profundamente

introspectiva ou ganhar em dramaticidade. Às vezes, a ponte reflete a consideração de um cantor de uma visão alternativa àquela expressa no argumento principal da música. A ponte quase sempre se dirige para um V ou V7 em um movimento de retransição finalizando um grupo de frases abertas com um chamamento para o retorno de I na retomada da estrofe ou do refrão... (EVERETT, 2009, p. 147, tradução nossa).

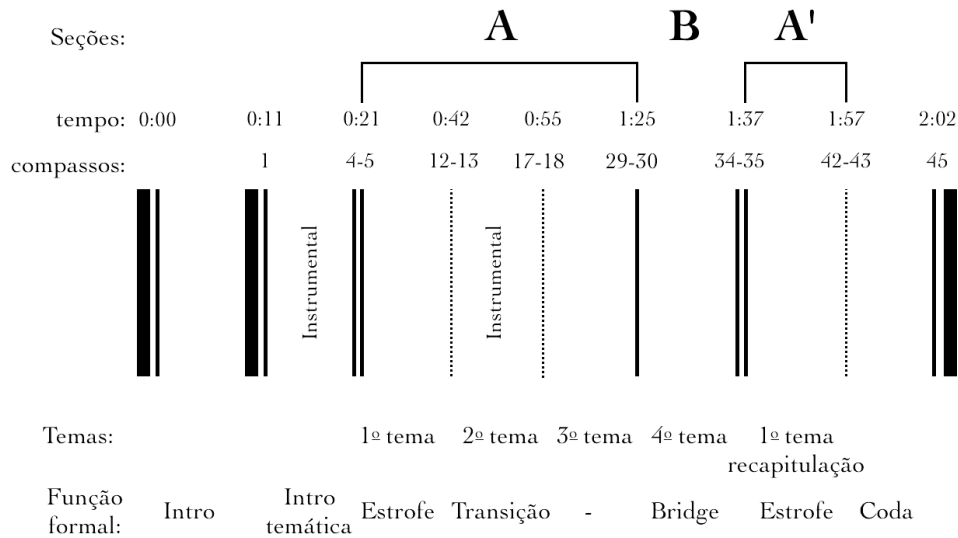
Sobre o mesmo assunto, Trevor De Clercq apresenta três protótipos de encadeamentos de acordes mais comuns nas seções das pontes, sendo que o primeiro desses é um encadeamento muito parecido com o que ocorre neste tema dos Beatles: IV - I - IV - V (DE CLERCQ, 2012, p. 77).

Vamos olhar para esse tema sob a luz das observações desses dois autores. Ele certamente cria contraste com os temas anteriores (especialmente o primeiro e o terceiro), pois modifica a instrumentação com a adição das trompas à base harmônica, intensificando assim a textura. Há também uma mudança no ponto de vista introduzido no texto da letra, pois enquanto a letra dos temas anteriores se dedica basicamente a apresentar a banda ao público, nesse tema, a letra expressa o sentimento que a banda tem em relação a esse público (*You're such a lovely audience, we'd like to take you home with us*). Quanto a harmonia, já observamos como ela estabelece a região da subdominante no início para depois se dirigir para o V num movimento de retransição descrito por Everett e com um encadeamento de acorde, IV - ^bVII - IV - V, muito parecido com aquele do protótipo de De Clercq, com apenas a troca do segundo acorde. Assim, consideraremos que esse é o tema único da seção B, que expressa a função de ponte.

Portanto, consideraremos que a estrofe, o tema de transição e o terceiro tema formam a seção A da canção. Assim, a partir do c. 35 (1:37) até o final da faixa há a recapitulação desta seção, mesmo que incompleta, com o retorno da estrofe (1:37 a 1:56)²⁰ seguido de uma pequena coda com apenas dois compassos. Essa coda, remete ao tema de transição e à ponte, pois ela estabelece a harmonia da subdominante e reintroduz as trompas, as duas características mais marcantes nesses temas. Veja o gráfico das unidades e funções formais intertemáticas desta primeira faixa do álbum:

²⁰ Como a primeira seção é recapitulada incompleta (apenas com o tema da estrofe), vamos rotulá-la como seção A'.

FIGURA 5 – Gráfico com a disposição formal da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (primeira faixa) com a linha do tempo, a numeração dos compassos, as unidades formais e as funções intertemáticas.



Fonte: autor

2. Análise formal de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)*

Como já dissemos, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)* é recapitulação da primeira canção do álbum em sua décima segunda faixa. Os efeitos sonoros que simulam o público de um show voltam nessa faixa e, como também falamos anteriormente, há uma mudança no texto da letra com a troca de “esperamos que vocês gostem do show” [*we hope you will enjoy the show*] por “esperamos que tenham gostado do show” [*we hope you have enjoyed the show*]. Todas essas características fazem com que o álbum soe na forma de um show ao vivo, que começaria e terminaria com a mesma canção, tendo entre essas reiteraões 10 outras canções. Dessa maneira, a décima terceira canção, *A Day In Life*, soa como se fosse o *encore* dessa performance²¹.

²¹ Uma reflexão interessante a se fazer a respeito dessa forma que simula uma performance ao vivo usada no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, deve levar em consideração que ele é o primeiro álbum lançado pelos Beatles após a decisão tomada pela banda de não mais fazer turnês. Sob esse ponto de vista histórico, podemos interpretar que, ao mesmo tempo, o álbum marca um novo início para a banda, com experimentações em estúdio que foram feitas livremente, uma vez que não havia a intenção de tocar essas músicas ao vivo; como também é uma homenagem ao passado da banda, afinal as performances ao vivo foram em grande parte responsáveis pelo sucesso no início de carreira. Um encontro entre o passado e o futuro da banda que é também retratado na capa do álbum, com os integrantes da banda vestidos com os uniformes coloridos da Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band posando ao lado das estátuas de cera dos Beatles vestidos com os ternos monocromáticos que usavam em shows.

A *Reprise* também inicia com uma introdução (0:00 - 0:12) na qual são ouvidos alguns efeitos sonoros. Contudo, diferentemente da primeira faixa, agora é possível contar os compassos desde o início, uma vez que logo após a entrada em anacruse da guitarra ouve-se uma percussão tocando em ritmo de colcheia por dois compassos, tendo no segundo deles a contagem falada por McCartney²² (0:02 a 0:04). Depois da contagem, há a entrada da bateria que soa junto aos efeitos sonoros por quatro compassos (0:04 a 0:11); em seguida, se juntam as guitarras e o baixo e a introdução dura mais quatro compassos (0:12 a 0:19). Muitos elementos que ouvimos na primeira faixa estão de volta, especialmente os efeitos sonoros simulando o público de um show e os mesmo timbres dos instrumentos (guitarras distorcidas, baixo ligado direto em linha e um som de bateria com bastante ambiência). Contudo, alguns elementos estão mudados também, em especial a tonalidade que foi transposta (a *Reprise* inicia em Fá Maior) e o andamento que é significativamente mais rápido (120 BPM).

Após a introdução há o retorno daquele que classificamos como terceiro tema da primeira faixa (0:20 a 0:44) e, apesar das mudanças de tonalidade, andamento, de algumas palavras do texto e de detalhes no arranjo, ele é facilmente reconhecido como a recapitulação do tema que vimos na figura 3. A música então sofre uma transposição um tom para cima e o mesmo tema, voltando a sua tonalidade original em Sol maior, é repetido (0:44 a 1:11). Nessa última repetição do tema, além da volta à tonalidade original, são introduzidas ainda mais algumas mudanças na letra e há adição de dois compassos em seu final, fazendo com que a ideia cadencial fique com três compassos ao invés de um:

FIGURA 6 – Transcrição da segunda frase do último tema da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)*, c. 31-36 (1:01 a 1:11), com a melodia da voz, letra e os acordes cifrados.

2ª frase: Continuação

1:01 31

ideia fragmentada | ideia fragmentada (repetição) | ideia fragmentada (repetição) | ideia cadencial

IV C7 | I G7 | II A7 | IV C7 | I G CP

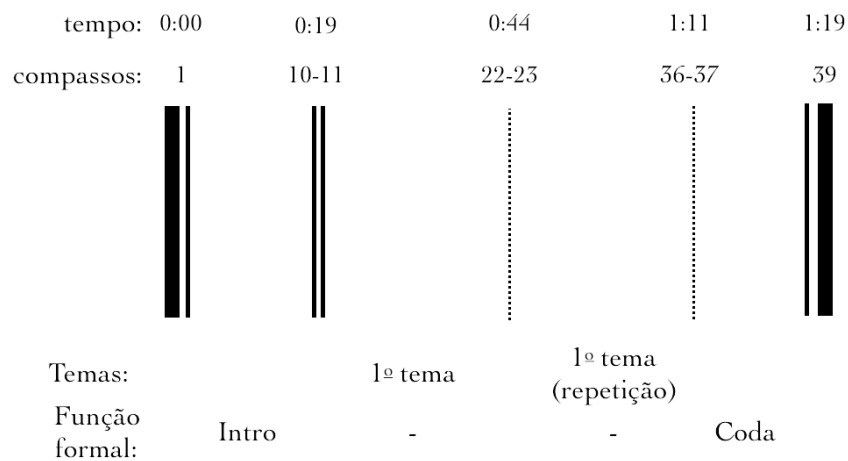
Ser-gent Pep-pers Lone-ly Ser - gent Pep-pers Lone-ly Ser-gent Pep-pers Lone-ly Hearts Club Band

Fonte: autor

²² Iniciar as canções com contagens já era um hábito recorrente para os Beatles. A canção *I Saw her Standing There* que é a primeira faixa do primeiro álbum *Please, Please Me* (1963) inicia também com a contagem de McCartney; o recurso foi empregado novamente em *Taxman*, a primeira faixa do álbum *Revolver* (1966), com a contagem ficando a cargo de Harrison (nesse segundo caso, a contagem não está no mesmo andamento da canção).

Depois da repetição do tema, a canção se encaminha para o final com uma pequena coda de quatro compassos (1:11 a 1:19). Dessa forma, tirando a introdução e a coda, constatamos que o único material temático que ocorre na *Reprise* é a recapitulação e repetição do terceiro tema da faixa de abertura. Não é necessário fazermos novamente a análise intratemática destes dois temas, a conclusão será a mesma daquela que chegamos anteriormente, ou seja, de que sua organização formal é frouxa. Contudo, devemos lembrar que não foi possível concluir a função intertemática daquele terceiro tema da primeira faixa e, como veremos, encontraremos a mesma dificuldade na *Reprise*. Veja o gráfico das unidades e funções formais intertemáticas desta primeira faixa do álbum:

FIGURA 7 – Gráfico com a disposição formal da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)* com a linha do tempo, a numeração dos compassos, as unidades formais e as funções intertemáticas.

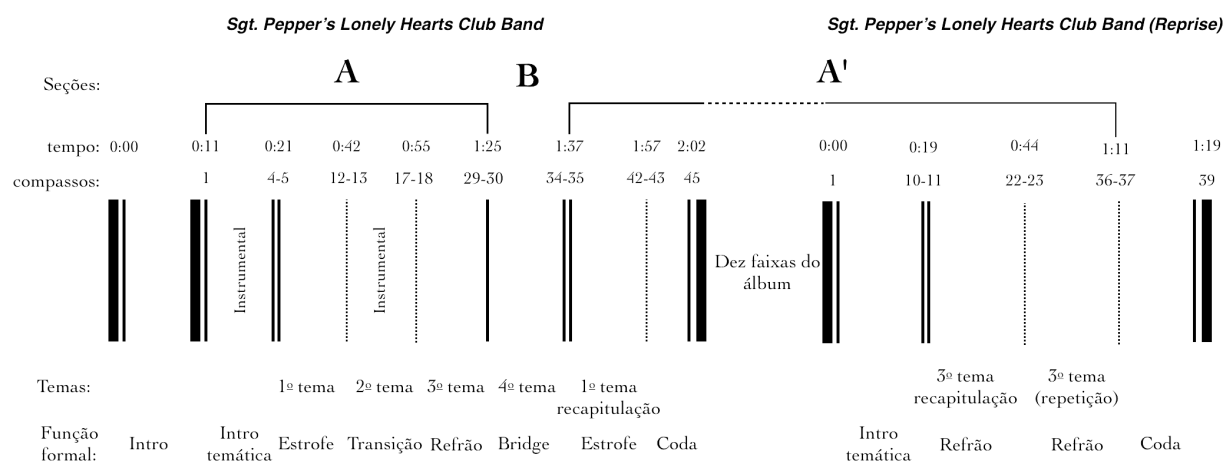


Fonte: autor

Se compararmos a análise desse tema na *Reprise* (rotulado como primeiro tema no gráfico da figura 7) com o terceiro tema da primeira faixa (ver o gráfico da figura 5), veremos como consideramos um agrupamento diferente nos dois casos, pois na *Reprise*, não consideramos que esse tema seja parte de uma seção maior, contudo, na primeira faixa, foi determinado que ele era o terceiro e último tema de uma seção que foi rotulada como seção A. A sintaxe apresentada nessa seção A, que inicia com a estrofe, segue com um tema de transição e termina com esse tema em questão, será a chave para determinarmos a união das duas faixas em uma única canção e as funções formais de todos os temas.

Para tanto, é necessário voltar ao final da análise da primeira faixa e lembrar que ela terminou com uma recapitulação incompleta da seção A, contando apenas com a estrofe e uma pequena coda que indicava o retorno do tema de transição (por conta da harmonia da subdominante e das trompas), que foi interrompido, seguindo diretamente para a segunda faixa do álbum, *With a Little Help From My Friends*. Por outro lado, temos a *Reprise*, uma faixa que segue sem interrupção após a faixa anterior, *Good Morning, Good Morning*, e que recapitula duas vezes justamente o terceiro tema daquela seção A, mas sendo o único material temático dessa faixa, não consideramos nenhum agrupamento em seções. Considerando que temos uma parte da seção A no final da primeira faixa e uma outra parte dessa mesma seção na *Reprise*, podemos considerar que a seção está recapitulada completamente, contudo essa completude foi retardada e interrompida pelas dez faixas que as separam no álbum. Em outras palavras, estamos considerando que a recapitulação da seção A inicia no final da primeira faixa com o retorno da estrofe (1:37) e termina somente na *Reprise*. Levando isso como consideração, podemos finalmente atribuir a função de refrão ao terceiro tema da seção A, visto que agora estamos considerando a sua recapitulação (característica que faltava quando consideramos apenas a primeira faixa) ocorrendo na *Reprise*. Dessa maneira, o gráfico que unifica as duas faixas em uma única canção é mostrado na figura 8:

FIGURA 8 – Gráfico com a disposição formal que mostra a disposição da faixa 1 e da faixa 12 unificada como uma única canção, intercaladas por dez músicas entre elas, com a linha do tempo (separada nas faixas), a numeração dos compassos (separada em cada faixa), as unidades formais e as funções intertemáticas.



Fonte: autor

Observe que com essa disposição formal em que se considera as duas faixas como uma única canção, todas as partes expressam devidamente as suas funções e a divisão formal dessa canção unificada é ABA', onde a seção A é formada por uma estrofe, um tema de transição e um refrão, a seção B é uma ponte e A' é a recapitulação de A, contudo com uma repetição do refrão. Essa disposição formal ternária é bastante comum em canções populares, mas a separação de suas unidades formais em duas faixas diferentes é definitivamente inovadora, pois a forma fica suspensa sem se completar na primeira faixa e se transforma em uma unidade apenas no fim do álbum. Assim a experiência de se ouvir o álbum é intensificada, pois com a conclusão da primeira faixa quase no final do disco ele soa como uma unidade, como se todas as demais canções fossem seções dentro de uma única peça longa, uma colagem semelhante à da capa. Essa experiência intensificada é um dos motivos que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* seja considerado um dos precursores da era do álbum no mercado fonográfico²³.

3. Análise harmônica de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

Nossa análise harmônica dos temas de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* começará observando uma característica evidente em seus encadeamentos de acordes: eles são compostos apenas por acordes de sétima de dominante (tríade maior com o acréscimo da sétima menor) e por tríades maiores. Se observarmos as transcrições apresentadas nas figuras 1, 2, 3 e 4, veremos que esses acordes ocorrem até sobre graus que não teriam essas tipologias no campo harmônico de Sol Maior. Observe que ocorrem acordes de sétima de dominante sobre o I (figura 1 e 3) e sobre o IV grau (em todas as figuras), onde seriam esperados acordes maiores com sétima maior; e sobre o II grau (figura 1 e 3), onde se esperaria um acorde menor. Além disso, esses encadeamentos incluem dois acordes cujas fundamentais não pertencem à armadura de clave, são eles o ^bVII (F7, figura 2 e 4) e o ^bIII (Bb, figura 3). Ressaltamos que apesar da entrada do tema de transição e do tema da ponte estabelecerem

²³ Devemos apontar que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* foi o primeiro álbum dos Beatles que não teve nenhum single lançado.

em seu início a harmonia da subdominante, não há ao longo da canção nenhuma modulação²⁴, então a análise considerará todos esses acordes dentro de uma única tonalidade.

Triades maiores e acordes de sétima de dominantes erigidos com alterações sobre graus secundários costumam ter a função de dominante secundária²⁵, contudo, além do acorde de A⁷ do c. 24 na figura 3 soando como o dominante da dominante (V/V) na semicadência, não há nenhuma outra resolução de dominantes secundárias nos demais casos. Acordes projetados sobre fundamentais que não são notas da escala são normalmente explicados pela teoria tonal como acordes de empréstimos modais²⁶ e essa poderia ser uma explicação para a introdução do B^b (exemplo 3) e do F⁷ (exemplo 2 e 4) nos encadeamentos da canção. Contudo, seguiremos um caminho diferente, um que abarque todas essas alterações como sendo provenientes de uma única abordagem tonal. Essa abordagem é parte de diversas outras que vem sendo pesquisadas nas últimas duas décadas por pesquisadores de Rock: “Em sua história de meio século, o gênero Rock encontrou expressão em dezenas de estilos e subestilos, cada um caracterizado em parte – às vezes em grande parte – por sua própria abordagem a um sistema tonal preexistente, ou às vezes por revelar um sistema tonal aparentemente novo” (EVERETT, 2004, § 1, tradução nossa).

Em seguida, Everett classifica seis tipos de “sistemas tonais do Rock” (EVERETT, 2002, § 5-25). Alguns deles são comuns a outros gêneros de música tonal, enquanto outros surgiram no Rock sendo que o autor explora e exemplifica cada um deles. Entre esses sistemas tonais do Rock, focaremos no quinto tipo:

O tipo 5 é novo no Rock. Aqui, cada membro da escala Pentatônica menor é tratado como a fundamental de uma tríade maior, na verdade dobrando a escala em terças maiores, quintas e oitavas justas. Os cinco acordes maiores resultantes não são relacionados funcionalmente, e normalmente não conduzem uns aos outros em progressões - mesmo que o primeiro e o quinto graus da escala sejam representados na escala como fundamentais²⁷ - não mais do que eventos melódicos na escala Pentatônica menor são esperados para resolver de qualquer maneira particular (EVERETT, 2004, § 19, tradução nossa).

²⁴ Mesmo que a *Reprise* inicia com o refrão transposto em Fá maior, ao invés de Sol Maior, o procedimento de transposição não é o mesmo que o de modulação.

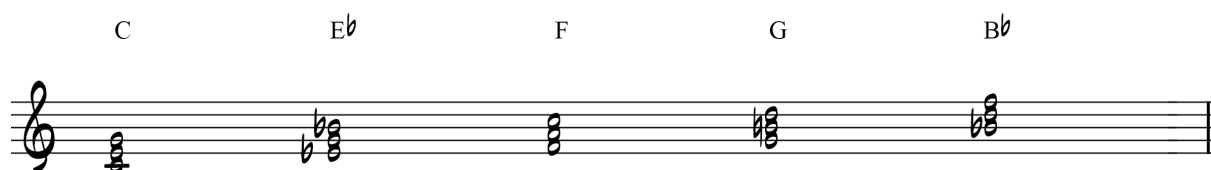
²⁵ Um acorde com função dominante para um grau secundário da tonalidade.

²⁶ Acordes que pertencem ao modo homônimo, nesse caso específico, acordes de Sol Menor.

²⁷ Sobre essa afirmação de Everett, observamos que apesar do pentatonismo ter derivado os acordes utilizados na canção, ele não excluiu a sensação das funções harmônicas, como vimos na primeira parte de nossa análise em que mostramos como as funções harmônicas auxiliam a expressar as funções formais.

Dessa maneira, Everett mostra que em algumas canções de Rock os acordes são montados a partir de uma escala Pentatônica Menor, considerando cada uma de suas notas a fundamental de uma tríade maior, assim, tomando como base as notas da Pentatônica de Dó Menor (Dó, Mi^b, Fá, Sol e Si^b), teríamos os seguintes acordes:

FIGURA 9 – Tríades maiores construídas usando as notas da Pentatônica de Dó Menor como fundamentais.



Fonte: autor

O superconjunto de notas formado por essas tríades maiores [Dó, Ré, Mi^b, Miⁿ, Fá, Sol, Lá, Si^b e Siⁿ] é maior do que a própria escala Pentatônica e do que as escalas Maior e Menor. Observe como entre os acordes ocorrem algumas falsas relações cromáticas²⁸ entre acordes que tem Mi e/ou Si e acordes que Mi^b e/ou Si^b. Everett mostra como esse sistema é a base de escolha para o encadeamento de acordes de diversas canções de Rock (EVERETT, 2002, § 5-25) e, essas falsas relações cromáticas certamente são características marcantes nesses encadeamentos.

Nicole Biamonte aborda esse tipo de sistema tonal do Rock baseado na escala Pentatônica Menor, mas adiciona a possibilidade dos encadeamentos serem construídos com qualquer uma das cinco rotações da escala (BIAMONTE, 2010, p. 104-109). A autora numera essas rotações a partir da Pentatônica Menor que chama de Pentatônica 1 [Dó, Mi^b, Fá, Sol, Si^b], a Pentatônica 2 é a próxima rotação [Mi^b, Fá, Sol, Si^b, Dó], e daí seguem a Pentatônica 3 [Fá, Sol, Si^b, Dó, Mi^b], a Pentatônica 4 [Sol, Si^b, Dó, Mi^b, Fá] e a Pentatônica 5 [Si^b, Dó, Mi^b, Fá, Sol] (BIAMONTE, 2010, p. 105). Assim, por serem rotação de uma mesma coleção de sons, todas as Pentatônicas iniciam com uma fundamental diferente, mas mantém as mesmas alturas. Entretanto, seguindo os intervalos de

²⁸ A falsa relação cromática ocorre quando duas notas cromáticas são usadas em dois acordes seguidos, mas em vozes diferentes. O termo é utilizado em inglês pela maioria dos pesquisadores de Rock é “*Cross-Relation*” (ver BIAMONTE, 2010, p. 104), a tradução por falsa relação cromática foi preferida aqui pois este já é um termo usado em português em publicações sobre harmonia (ver SCHOENBERG, 1999, p. 159).

cada uma das Pentatônicas²⁹, é possível iniciar todas com uma mesma fundamental, daí resultariam diferentes coleções de notas. Usando a nota Dó como fundamental, teremos: Pentatônica 1 [Dó, Mi^b, Fá, Sol, Si^b]; Pentatônica 2 [Dó, Ré, Mi, Sol, Lá]; Pentatônica 3 [Dó, Ré, Fá, Sol, Si^b]; Pentatônica 4 [Dó, Mi^b, Fá, Lá^b, Si^b]; e Pentatônica 5 [Dó, Ré, Fá, Sol, Lá]. Com essas escalas teremos os seguintes acordes maiores:

FIGURA 10 – Tríades maiores construídas usando as notas das cinco Pentatônicas de Dó como fundamentais.

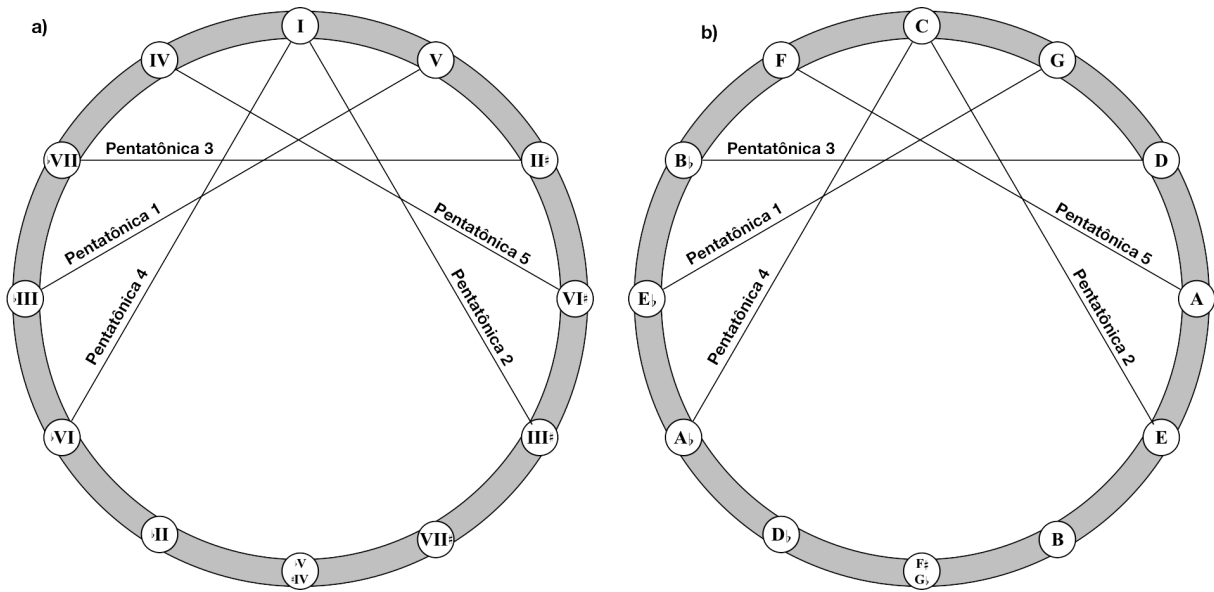
The figure displays five rows of musical notation, each representing a set of major triads. Each row consists of five chords, with their letter names written above the corresponding staff. The chords are: Row 1: C, Eb, F, G, Bb; Row 2: C, D, E, G, A; Row 3: C, D, F, G, Bb; Row 4: C, Eb, F, Ab, Bb; Row 5: C, D, F, G, A. Each chord is shown as a treble clef staff with three notes stacked vertically.

Fonte: autor

²⁹ Pentatônica 1 [F, 3m, 4], 5], 7m]; Pentatônica 2 [F, 2M, 3M, 5], 6M]; Pentatônica 3 [F, 2M, 4], 5], 7m]; Pentatônica 4 [F, 3m, 4], 6m, 7m]; e Pentatônica 5 [F, 2M, 4], 5], 6M].

Biamonte criou um grafo para a visualização dos acordes nas cinco Pentatônicas a partir de uma mesma fundamental. O grafo da autora mapeia as estruturas triádicas nas Pentatônicas em um círculo de quintas, os acordes de cada escala ficam definidos em segmentos diferentes deste círculo que são divididos por linhas, veja na figura 11:

FIGURA 11 – a) Grafo criado por Nicole Biamonte dividindo o círculo das quintas em segmentos que representam as cinco Pentatônicas a partir de um mesmo grau; b) o mesmo grafo considerando o acorde de Dó maior como I grau.



Fonte: (BIAMONTE, 2010, p. 105, ex. 21)

Na figura 11a temos o grafo original da autora, no qual ela usa os números romanos para os graus tonais (todos os graus representam acordes maiores). Assim, todos os graus são relacionados ao I que ocupa a posição de meio dia no grafo. Além disso, as alterações que ocorrem antes de cada grau modificam sua fundamental em relação a uma tonalidade maior, ou seja, ^bIII significa que aquele é um acorde maior montado sobre a terça menor, e [#]IV é o acorde maior montado sobre a quarta aumentada. As alterações que ocorrem depois dos graus (somente sustenidos) indicam que aquele é um acorde maior sobre um grau que tradicionalmente na tonalidade seria menor ou diminuto, ou seja, II[#] é o acorde maior montado sobre a segunda maior (onde tradicionalmente há um acorde menor na tonalidade) e VII[#] é um acorde maior sobre a sétima maior (onde originalmente há um acorde diminuto). Observe como as cinco Pentatônicas somadas atingem 9 dos 12 graus do grafo. Na figura 11b substituí todos os números romanos usando o acorde de Dó Maior como I grau, nota-se

como os acordes de cada uma das Pentatônicas são exatamente os mesmos mostrados em pentagramas na figura 10. A autora dá diversos exemplos de músicas que usam encadeamentos com acordes da Pentatônica 1, como *Here Comes The Sun* (Beatles) e *Back In Black* (AC/DC); da Pentatônica 3, como *You Really Got Me* (Kinks); e da Pentatônica 4, como *Hey Joe* (Jimmy Hendrix) e *Hush* (Deep Purple), entre outras (BIAMONTE, 2010, p. 107). Ela também dá diversos exemplos em que os encadeamentos usam apenas um subconjunto de quatro ou de três acordes³⁰, que podem estar contidos em duas ou mais Pentatônicas e de superconjuntos de seis ou sete acordes formado pela soma de duas Pentatônicas (BIAMONTE, 2010, p. 108). Ao examinar tantos exemplos, a autora mostra o quanto essa é uma abordagem harmônica eficiente para analisar os encadeamentos de algumas canções.

Biamonte discute alguns motivos para que a harmonização das escalas Pentatônicas sejam feitas apenas com acordes maiores:

A uniformidade das qualidades da tríade maior provavelmente deriva dos acordes com pestana que podem se deslocar paralelamente no braço do violão, e suas fundamentais se relacionam às fundamentais das formas básicas de acordes maiores sem a pestana, que compreendem uma coleção de cinco ciclos de quinta ou da Pentatônica: E, A, D, G e C. Uma influência tonal, ao invés de técnica, é a possibilidade limitada de harmonia diatônica na coleção Pentatônica, que permite apenas uma tríade maior e uma menor. Finalmente, a preferência por tríades maiores sobre as diatônicas pode estar relacionada ao uso de timbres distorcidos, que fazem com que as tríades maiores soem um pouco dissonantes, mas (com distorção) as tríades menores soem significativamente mais (dissonantes). (BIAMONTE, 2010, p. 107, tradução nossa).

É possível também adicionar um argumento acústico às justificativas técnica e tonal apontadas por Biamonte se considerarmos que as cinco primeiras notas presentes em uma série harmônica

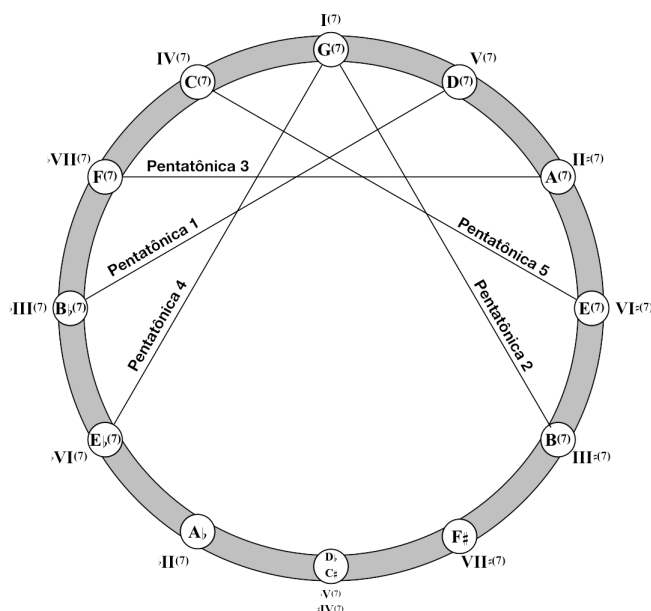
³⁰ Entre os principais subconjuntos a autora destaca: o tetracorde (0257), [C,D,F,G]; o tetracorde (0358), [C,Eb,F,Ab]; o tetracorde (0247), [C,D,E,G]; e, especialmente o tricorde (025), [C,D,F] que afirma ser o subconjunto mais comum (BIAMONTE, 2010, p. 104-107). Os números entre parênteses são as formas primas da teoria dos conjuntos aplicada à música. Nas formas primas, os números correspondem a classes de altura (Dó = 0, Dó#/Ré^b = 1, Ré = 2, Ré#/Mi^b = 3, Mi = 4, etc.), elas representam uma classe de conjunto, em outras palavras, qualquer conjunto que se relacione com os números de uma forma prima por transposição ou inversão pode ser representado por ela: assim, [Dó, Ré, Fá], [Sol, Lá, Dó], [Sol, Si^b, Dó] e [Dó, Mi^b, Sol] são representados por (025). Portanto, todas as 5 Pentatônicas possuem esse subconjunto iniciando de sua fundamental. Para maiores informações sobre teoria dos conjuntos ver STRAUS, 2016, pp. 1-95.

formam uma tríade maior³¹. Muitos autores justificam a formação das tríades e de outras estruturas musicais como a escala e o próprio sistema tonal através da série harmônica (ver SCHOENBERG, 1999, p. 63).

Everett também invoca os harmônicos para justificar a presença de acordes de sétima de dominante sobre o I e o IV graus em encadeamentos de Blues: “É o espírito de mistura entre os (sons) parciais³² superiores que permite as tríades tônica e subdominante sejam ornamentadas com as sétimas menores, assim como a dominante” (EVERETT, 2004, § 16, tradução nossa).

Baseados nesses argumentos iremos adaptar o grafo de Biamonte para a nossa análise da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e considerar que cada grau do grafo possa ser, além de uma tríade maior, também um acorde de sétima de dominante, dessa forma fica também criado um elo com os encadeamentos de Blues. A figura 12 mostra esse novo grafo fixando o I grau em Sol Maior, que é a tonalidade da canção, observe que as sétimas menores aparecem entre parênteses ao lado da cifra de cada acorde indicando que ela poderá ou não ser usada:

FIGURA 12 – Adaptação do grafo de Biamonte para incluir a possibilidade de encadeamentos de acordes de sétima de dominante.



Fonte: autor

³¹ Os intervalos desses 4 primeiros sons seriam a partir de uma fundamental, a sua repetição 8J acima, a 5J (composta), uma outra repetição da fundamental (duas oitavas acima) e um 3M (duas oitavas acima da fundamental). A partir de Dó₁ teríamos: Dó₁, Dó₂, Sol₂, Dó₃ e Mi₃, que sem as repetições formam a tríade de Dó Maior.

³² Cada harmônico da série é comumente referido a som parcial por ser uma única parte de um complexo sonoro.

A partir do grafo da figura 12 podemos voltar para a canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* para nos concentrarmos nos encadeamentos de acordes dos temas que determinamos em nossa análise na primeira parte desse artigo. Assim, vamos iniciar com a introdução temática (0:11 a 0:21) que está transcrita na figura 13:

FIGURA 13 – Transcrição da introdução temática da canção *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, c. 1-4 (0:11 a 0:21), com a melodia da voz, letra e os acordes cifrados.

The image shows a musical score for the introduction of 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band'. It is written in G major, 4/4 time, and consists of four measures. Above the staff, the Roman numerals II, IV, and I are placed above the first, second, and third measures respectively, with their corresponding chord symbols A7, C7, and G7 below them. The melody is written in a treble clef and features a series of eighth notes with slurs, starting on G4 and moving up stepwise to D5, then down to C5, B4, A4, and G4. The first measure has a whole rest, the second has a whole rest, and the third and fourth measures have a quarter rest followed by a half note G4.

Fonte: autor

O encadeamento dos acordes nessa introdução, $A^7 - C^7 - G^7$ utiliza os graus I, II e IV suas fundamentais são projetados sobre o tricorde [Sol, Lá, Dó] que é membro da classe (025), que como vimos, é comum a todas Pentatônicas. Desde o início podemos observar que os acordes de sétima de dominante são a tipologia mais comum nos encadeamentos

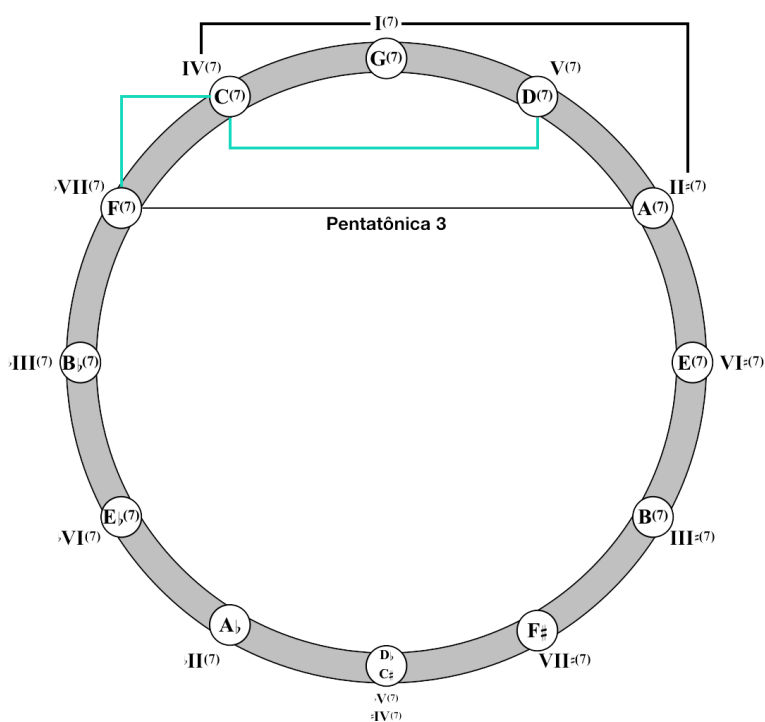
Em seguida, vamos voltar ao primeiro tema (estrofe, 0:21 a 0:41) que está transcrito na figura 1 e observar o encadeamento de seus acordes: a primeira frase repete duas vezes o encadeamento $G^7 - A^7 - C^7 - G^7$; enquanto a segunda tem o encadeamento $A^7 - C^7 - G^7 - C^7 - G^7$, ou seja todo o tema utiliza os mesmos graus que a introdução temática e, conseqüentemente o mesmo tricorde.

No tema seguinte (transição, 0:42 a 0:54), transcrito na figura 2, vimos o estabelecimento da região da subdominante em seus primeiros três compassos que encaminha a semicadência para a dominante da tonalidade principal em seus dois últimos. A harmonia nesse tema utiliza o encadeamento $C^7 - F^7 - C^7 - D^7$, com os graus IV, V e bVII . Observe como esses acordes sobre [Dó, Ré, Fá] formam um tricorde que se relaciona por transposição com aquele que vimos no tema anterior, portanto, esse ele também é membro da classe (025), vale ressaltar que o mesmo encadeamento ocorre no tema de retransição.

Dessa maneira, observamos uma interessante escolha dos acordes nos temas até aqui, em que a introdução temática e a estrofe utilizam acordes de sétima de dominante utilizando as fundamentais

do tricorde [Sol, Lá, Dó] e o tema de transição utiliza acordes sobre [Dó, Ré, Fá] ambos membros da mesma classe e que se relacionam por transposição de 5 semitons (quarta justa). Contudo, levando em conta todos os acordes desses três temas, G7, A7, C7, D7, F7, veremos que estão projetados sobre as notas da Pentatônica 3, veja na figura 14:

FIGURA 14 – O grafo de Biamonte que mostra como a soma dos tricordes projetados pelos acordes da introdução temática e da estrofe (conectados pela linha preta) com os tricordes do tema de transição formam uma Pentatônica 3.



Fonte: autor

Dessa maneira, observamos como os encadeamentos da canção até aqui se encaixam no quinto tipo de sistema tonal do Rock classificado por Everett e que, como vimos, foi ampliado por Biamonte, mesmo que projete sobre a Pentatônica 3, acordes de sétima dominante ao invés de tríades maiores.

Vamos agora focar na harmonia do refrão (0:55 a 1:24), transcrito na figura 3. Como vimos em nossa análise formal, ele é mais longo, tem uma textura mais densa e sua organização formal é mais frouxa, características contrastantes ao tema da estrofe. Dividimos a ideia básica (0:55 a 1:04) desse tema em dois motivos: *a* e *b*. O encadeamento do motivo *a* (G - Bb - C7 - G) traz os únicos dois acordes formado apenas por tríades maiores e o seu tricorde [Sol, Si^b, Dó] também é membro da classe

(025), mas se relaciona com os tricordes dos temas anteriores por inversão³³, ao invés de transposição. O motivo *b* tem apenas dois acordes ($C^7 - G^7$) que apesar de retomar o acorde de sétima de dominante sobre o I, não altera o tríplice anterior, e assim temos as fundamentais dos acordes da ideia básica do refrão projetadas inteiramente sobre o tríplice [Sol, Si^b, Dó]. A repetição da ideia básica não é literal, inicia com o mesmo motivo *a* e com o mesmo encadeamento. Contudo, o motivo *b* modifica o encadeamento e traz dois novos acordes para o refrão: A^7 e D^7 . Isso traz ao refrão uma nova situação harmônica, pois as fundamentais de todos os acordes nessa repetição da ideia básica formam o pentacorde [Sol, Lá, Si^b, Dó, Ré], que não é uma Pentatônica. Na segunda frase desse tema (1:15 a 1:24), o encadeamento entre os acordes $C^7 - G^7 - A^7 - C^7 - G^7$ traz novamente o tríplice [Sol, Lá, Dó] usado na estrofe. Assim, temos uma situação de conjuntos equilibrada neste tema: o conjunto da ideia básica nos 4 primeiros compassos é o tríplice [Sol, Si^b, Dó]; ele se relaciona por inversão com o conjunto da segunda frase do tema nos 4 últimos compassos [Sol, Lá, Dó]; entre eles, na repetição da ideia básica que ocorre nos quatro compassos intermediários há o pentacorde [Sol, Lá, Si^b, Dó, Ré], que é também o conjunto da soma de fundamentais em todo o refrão. Esse conjunto é diferente daquele que vimos nos primeiros temas, a Pentatônica 3, e, portanto, é outra característica contrastante do refrão. Certamente, essas relações são as mesmas nas repetições do refrão que ocorrem na *Reprise* entre 0:20 a 0:44 (com todos os conjuntos transpostos para Fá Maior) e depois entre 0:44 e 1:11.

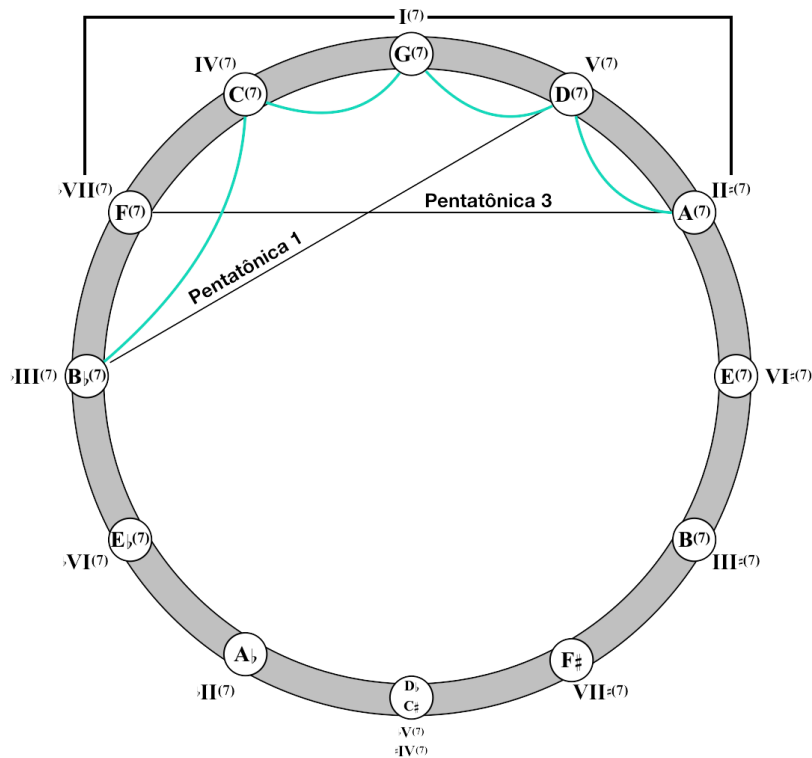
Dessa maneira, os tricordes da família (025) são os mais usados para as fundamentais dos acordes e isso, associado ao fato de que quase todos os acordes têm a mesma tipologia, gera uma sonoridade uniforme em toda a canção. Vimos tricordes da família (025) ocorrerem na introdução temática e na estrofe com a forma [Sol, Lá, Dó]; depois no tema de transição ele é transposto para a forma [Dó, Ré, Fá]; em seguida ele aparece nos quatro primeiros compassos do refrão como uma inversão [Sol, Si^b, Dó], voltando para a forma inicial nos quatro últimos; por fim, retorna para a forma [Dó, Ré, Fá] na ponte.

A soma dos tricordes da estrofe e do tema de transição resulta na Pentatônica 3 [Sol, Lá, Dó, Ré, Fá], enquanto em todo o refrão as somas resultam no pentacorde [Sol, Lá, Sib, Dó, Ré]. Em todos

³³ Nos tricordes [Sol, Lá, Dó] e [Dó, Ré, Fá] do primeiro tema, temos as duas primeiras notas separadas por dois semitons e as duas últimas separadas por três semitons; nesse primeiro tríplice do refrão esses intervalos se invertem e, por isso, ele se relaciona por inversão com os dois primeiros.

os acordes da canção as fundamentais formam o hexacorde [Sol, Lá, Si^b, Dó, Ré, Fá]³⁴ que é o superconjunto da soma das Pentatônicas 1 e 3 e é chamado de “Hexacorde Eólio/Dórico” por Biamonte (2010, 9.108), como mostra a figura 15:

FIGURA 15 – O grafo de Biamonte que mostra que a soma dos conjuntos projetados pelos acordes da estrofe e do tema de transição (conectados pela linha preta) com os conjuntos do refrão (conectados com a linha cinza) formam o Hexacorde Eólio/Dórico.

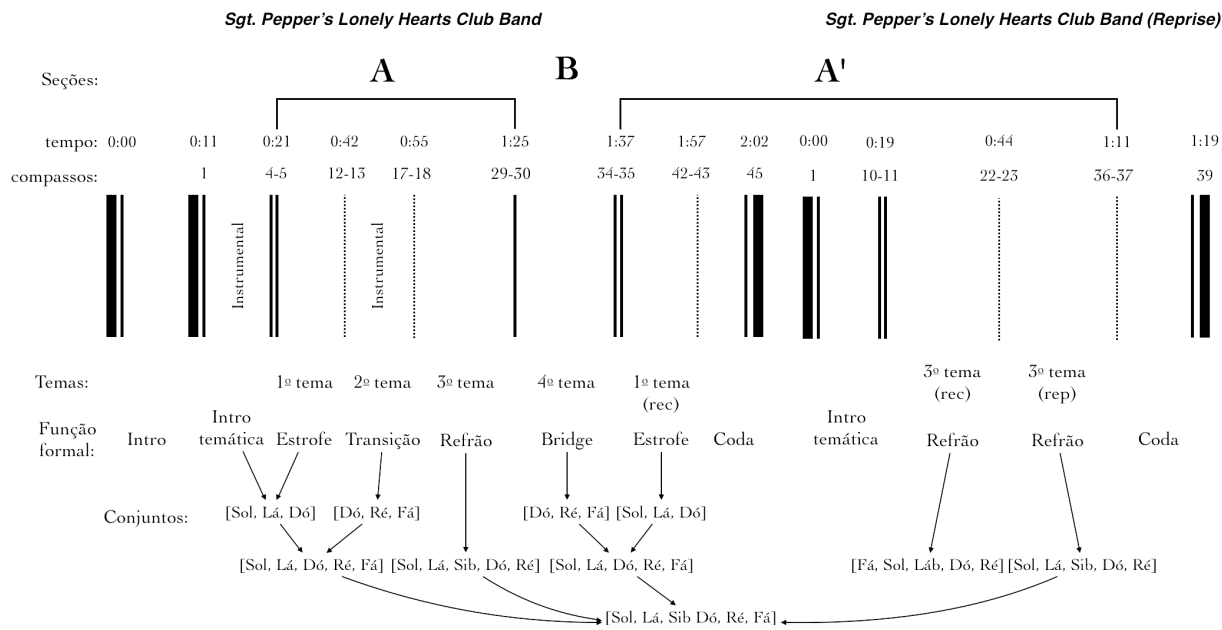


Fonte: autor

Veja na figura 16 a relação dos conjuntos projetados pelas fundamentais dos acordes com as unidades formais da música:

³⁴ Nesse caso sem levar em conta o refrão transposto em Fá da *Reprise*.

FIGURA 16 – Gráfico mostrando os conjuntos projetados pelas fundamentais dos acordes em cada tema da canção.



Fonte: autor

4. Considerações finais

Na análise da canção Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band encontramos sonoridades que misturam elementos tradicionais a vanguardistas, uma característica que é desenvolvida em outras canções e na própria estética da capa do álbum. Na análise formal observamos muitas características semelhantes a peças clássicas, como a presença do tipo de tema conhecido como sentença, do contraste da organização formal que existem entre os temas e também da divisão ternária (ABA') de suas seções e por isso utilizamos conceitos da teoria das funções formais, uma teoria que nasceu para análise de peças clássicas. Por outro lado, a ideia de dividir a canções em duas faixas colocadas em lugares praticamente opostos no disco é uma inovação que convida o ouvinte a experimentar o álbum como uma unidade estética e formal.

Na análise harmônica, muito embora a música seja tonal, lançamos mão de uma abordagem que segundo os autores que citamos é própria de encadeamentos de acordes que surgiram no Rock. Nessa abordagem tonal as fundamentais das tríades maiores de determinados encadeamentos são projetadas a partir das notas de uma das pentatônicas, ou de um subconjunto delas, como o tricorde (025), ou ainda um superconjunto formado pela soma de duas pentatônicas. Vimos todas essas

situações em nossa análise, mas também observamos como, além das tríades maiores, há uma predominância de acordes de sétima de dominante, uma herança da tradição do Blues na canção. Todos esses elementos presentes nessa canção e replicados ao longo das demais músicas do álbum contribuíram para que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* seja até hoje um dos mais importantes e influentes álbuns de Rock.

REFERÊNCIAS

- BIAMONTE, Nicole. Triadic modal and pentatonic patterns in Rock music. *Music Theory Spectrum*, Vol. 32, Issue 2, pp. 95, California. 2010.
- CAPLIN, William. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- DE CLERCQ, Trevor. *Sections and successions in successful songs: a prototype approach to form in Rock music*. Tese de Doutorado. Rochester, NY: University of Rochester, 2012.
- EVERETT, Walter. *The Beatles as musicians: Revolver through Anthology*. New York: Oxford University Press, 1999.
- _____. Making sense of Rock's tonal systems. *Music Theory Online*, volume 10, Number 4, 2004. https://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html#FN3REF
- _____. *The foundations of Rock: from Blue suede shoes to Suite: Judy blue eyes*. New York. Oxford University Press, 2009.
- HELMHOLTZ, Hermann. *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. Trad. Ellis, Alexander. Longmans, Green, and co. Londres. 1875.
- NOBILE, Drew F. Form and voice leading in early Beatles songs. *Music Theory Online*, volume 17, Number 3, 2011. Society for Music Theory. Disponível em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.nobile.html>>. Acesso 11 maio 2022.
- _____. *A Structural approach to the analysis of Rock music*. Tese de Doutorado. New York: City University of New York, Graduate Center, 2014a.
- _____. Harmonic sentence-types in Rock music. *MTMW Annual Meeting*. Appleton, WI. 2014b.
- _____. *Form as Harmony in Rock Music*. New York: Oxford University Press, 2020.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Seincman, Eduardo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *Harmonia*. Trad. Maluf, Mardem. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SUMMACH, Jay. The structure, function, and genesis of the prechorus. *Music Theory Online*, volume 17, Number 3, 2011.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 4th ed. New York, NY: W. W. Norton Company, 2016.

SOBRE O AUTOR

Ciro Visconti é Doutor na área de Musicologia (USP, 2020), tendo realizado parte do curso na CUNY como bolsista do programa Fulbright sob a orientação do Prof. Doutor Joseph Straus. Mestre em Processos de Criação Musical (USP, 2014). Bacharel em Guitarra (FMCG - 2003). É coordenador pedagógico e professor do Conservatório Souza Lima, e do Curso de Pós-Graduação em Rock: Teoria, História e Prática da Faculdade Santa Marcelina, o primeiro curso de especialização nesse gênero do Brasil. Tem dois livros publicados: *Guitar Player Brasil Série Estudo* (Editora Melody, 2011) e *Simetria nos Estudos Para Violão de Villa-Lobos*, (Paco, 2016). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0522-7699>. E-mail: cirovisconti@gmail.com