

## **Funções formais em *A Night at the Opera*: Uma análise de caso em duas canções do álbum**

*Raissa Mussio Baatsch - Faculdade de música Souza Lima*

**Resumo:** Este trabalho se propõe a fazer uma análise de duas canções do álbum *A Night at the Opera* da banda Queen, utilizando a Teoria das Funções Formais para a música instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven do autor William Caplin, e suas adaptações para a música popular, feitas principalmente pelos autores Drew F. Nobile e Ciro Visconti em seus artigos e livros. Para tanto, irá classificar e conceituar as unidades formais da teoria de Caplin, além de definir os tipos formais de tema e canção para que assim a análise formal das faixas *Lazy on a Sunday Afternoon* e *Bohemian Rhapsody* ocorram.

**Palavras-chave:** *Queen; Caplin; análise formal, funções formais; tópica; forma; Drew Nobile; Ciro Visconti; A Night at the Opera.*

### **Formal Functions in A Night at the Opera: An analysis of case in two songs from the album**

**Abstract:** This work proposes an analysis of two songs from the album *A Night at the Opera* by band Queen, using a Theory of Formal Functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven by author William Caplin, and their adaptations for popular music, made primarily by authors Drew F. Nobile and Ciro Visconti in their articles and books. Therefore, this work will classify and conceptualize them as formal units of Caplin's theory, in addition to defining the formal types of theme and song so that the analysis of the songs *Lazy on a Sunday Afternoon* and *Bohemian Rhapsody* happens.

**Keywords:** *Queen; Caplin; formal analysis, formal functions; topical; form; Drew Nobile; Ciro Visconti; A night at the opera*

### **Introdução**

Este trabalho fará uma análise das músicas *Lazy on a Sunday Afternoon* e *Bohemian Rhapsody* do álbum *A Night at the Opera* (1975) da banda Queen. Para essa análise ser possível, foi preciso utilizar as ferramentas da teoria das funções formais de William Caplin

(1998) que são voltadas para a música instrumental clássica de Haydn, Mozart e Beethoven, além de adaptações desta teoria que a fizeram ser aplicável a música popular, mais especificamente ao Rock.

Os principais autores e livros utilizados neste trabalho são William Caplin e seu livro “Classical Form” de onde foi tirado as principais ferramentas de funções formais para que essas análises se tornassem possíveis; o autor Ciro Visconti e suas duas apostilas “Análise e Morfologia do Rock” e “A Night at The Opera - Análise musical” onde possuem inúmeras análises e explicações de funções formais adaptadas para a música popular e principalmente para o gênero Rock, além de Drew Nobile e seu artigo “A Structural Approach to the Analysis of Rock Music” em que é mostrado inúmeras adaptações da teoria de Caplin e como esta teoria se aplica em canções de Rock.

O interesse em abordar esses tipos de elementos neste álbum em específico, é pelo fato do disco analisado neste trabalho possuir inúmeros estilos diferentes em um só álbum (algo comum e frequente nas obras da banda Queen).

## **1. Análise formal de *Lazy on a Sunday Afternoon***

Figura 1 - Partitura analisada de *Lazy on a Sunday Afternoon* p. 1

## LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON

Freddie Mercury

**INTRO**  $\text{♩} = 130$  Swing  $E_b$   $E_b$   $_2$   $E_b$   $B_b$   $_3$   $B_b$   $B_b$   $_4$

**A**  $E_b$   $B_b+$   $E_b$   $C7b9sus4$   $C7$

**S** I go out to work on mon - day mor - ning Tues -

FRASE DE APRESENTAÇÃO

**E**  $E_b$   $B_b+$   $C7b9sus4$   $C7$

**S** - day I go off to ho - ney moon I'll

FRASE DE APRESENTAÇÃO

**O**  $Fm$   $E_b$   $Gm$   $Cm$

**F** be back a - gain be - fore It's time for sun - ny down I'll be

FRASE DE CONTINUAÇÃO

Fragmentação e Liquidação

**C**  $A_b$   $B_b7$   $E_b$   $B_b$   $E_b$

**C** la - zing on a Sun - day af - ter - noon. Pós cadencial

FRASE DE CONTINUAÇÃO

**B**  $D$   $Gm$

**S** Bi - cy - cling on eve - ry Wednes - day eve - ning

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 2 - Partitura analisada de *Lazy on a Sunday Afternoon* p. 2

**2**

15 D A7/C# F7/C

R Thurs - day I go waltz - ing <sup>3</sup> to the zoo. I

**B**  
**R**  
**I**  
**D**  
**G**  
**E**

**S**  
**E**  
**N**  
**T**  
**E**  
**N**  
**Ç**  
**A**

**17** Gm Dm **18** Eb/G D7/F#

D come from Lon - don town I'm just an or - di - na - ry guy

**19** Eb/G Bb7/F **20** Ab+ C7

C Fri - days I go pan - ting in the Lou - vre.

**A'** **130**

**21** Fm Eb **22** Gm Cm

D I'm bound to be pro - po - sing on a Sa - tur - day night I'll be

Recapitulação da frase de continuação

**24** Ab6 Bb7 **25** Ab6 Bb7

C la - zing on a Sun - day la - zing on a Sun - day

**26** Ab6 Bb7 **27** Eb Bb Eb

la - zing on a Sun - day af - ter - noon.

Pedal de baixo em Eb

Pós cadencial

**E**  
**S**  
**T**  
**R**  
**O**  
**F**  
**E**

**S**  
**E**  
**N**  
**T**  
**E**  
**N**  
**Ç**  
**A**  
**I**  
**N**  
**C**  
**O**  
**M**  
**P**  
**L**  
**E**  
**T**  
**A**

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 3 - Partitura analisada de *Lazy on a Sunday Afternoon* p. 3

Seção A transposta para a tonalidade do tritono

**CODA** 3

Guitar Solo

EN  
Q  
U  
A  
D  
R  
A  
M  
E  
N  
T  
O

Motivo "a" Motivo "b"

Pedal de baixo em A

Fonte: Transcrição feita pela autora

A primeira seção da música (A) possui um tema do tipo formal Sentença<sup>1</sup> com a função intertemática de Estrofe, visto que em sua recapitulação (A') o tema voltará com outra letra. Suas duas frases (de apresentação c. 5-8, e continuação c. 9-12) são subdivididas em duas funções intratemáticas cada uma: Ideia básica (S) e Repetição (R) na frase de apresentação; Ideia fragmentada (D) e Ideia Cadencial (C) na frase de continuação. A frase de apresentação (c. 5 ao 8), possui dois motivos já apresentados na ideia básica (c. 5 e 6): O motivo "a" representado pelo retângulo com uma sequência de colcheias; e o motivo "b" circulado com notas de longa duração. No início da frase de continuação (D) ocorre tanto uma fragmentação quanto uma liquidação dos motivos básicos. No compasso 9 a ideia básica (c.5-6) é fragmentada pela metade sendo transformada em um compasso (c.9) com frases construídas por tercinas e colcheias, e sendo repetida no compasso 10. É possível perceber a liquidação na frase de continuação pela mudança e quebra sistemática na quantidade de compassos para cada motivo, agora tendo três compassos baseados no motivo "a" (c. 9, 10 e 11) e apenas um focado no motivo "b" (c. 12).

<sup>1</sup> Tipo formal de oito compassos/medidas com frase de apresentação e frase de continuação. Se utiliza o termo SRDC criado por Walter Everett, para se referir a versões de pop ou rock.

A seção B da canção também possui um tema do tipo formal Sentença, mas com a função de bridge dividida em duas frases, que se diferenciam, não só pelo conteúdo melódico e harmônico, mas também por uma questão rítmica de andamento. A primeira frase também é subdividida em ideia básica e sua repetição, cumprindo assim a função de apresentação, com dois motivos novos. Há uma modulação direta (sem transição anterior) para a tonalidade de Sol menor começando diretamente pelo V grau. Nos compassos 13 e 14 podemos ver uma progressão (V-I) considerando a nova tonalidade de Sol menor já estabelecida, e nos próximos dois compassos (15-16) uma progressão de dominantes formada por V - V/V - V/III preparando a entrada do I grau na próxima frase. Na segunda frase (continuação) também é possível observar uma fragmentação das ideias como na seção A e dois novos motivos. Os dois primeiros compassos (17-18) são formados por colcheias com apenas uma nota longa no terceiro tempo do c. 18, seguido de mais um compasso inteiro de colcheias (c.19) se concluindo em duas mínimas (notas longas) no c. 20, além de todas as colcheias presentes nesta frase não soarem mais swingadas, lembrando que os dois compassos são uma ideia cadencial. A segunda frase (continuação) se inicia com o I grau, mas logo depois se transforma em uma retransição para a tonalidade inicial da música (Mi bemol). Reconhecendo esse processo de retransição, podemos analisar a harmonia de duas formas:

Sol menor: I, v, VI, V7, VI, V/VI, bII+ V/VII

Mi bemol menor: iii, vii, I, V/III, I, V7, IV+, V/II

Considerando a análise harmônica em Mi bemol, a bridge termina na dominante de Fá menor (ii grau) para que seja possível a volta da frase de continuação da sessão A', dessa maneira fica satisfeita de maneira incomum a função da bridge que deve terminar com uma semicadência neste caso levando à volta da segunda frase ao invés da frase de apresentação.

A seção A' como já citado anteriormente, é a recapitulação da primeira seção (A), que se inicia a partir da segunda frase, sendo assim, é uma sentença incompleta possuindo apenas duas ideias (D e C) também com função de estrofe. A ideia fragmentada possui dois compassos formados por colcheias com o motivo “a” liquidado e segue para a segunda ideia dobrada (quatro compassos) com o conteúdo melódico, harmônico e rítmico idêntico ao cadencial da seção A, mas dessa vez o repetindo três vezes, estendendo a cadência de conclusão em nota longa (mínima) no compasso 27.<sup>2</sup>

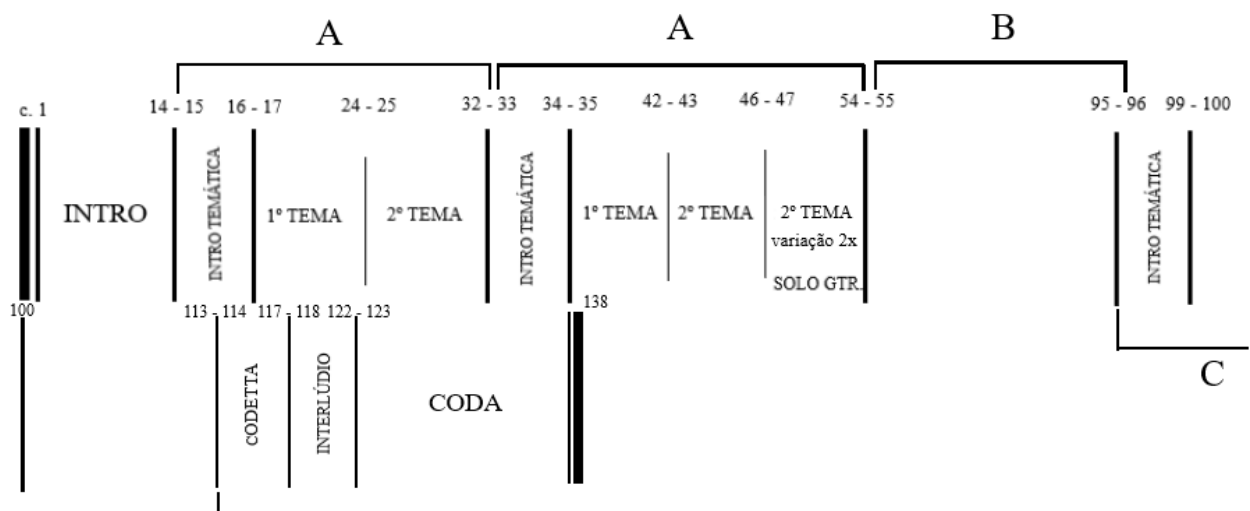
---

<sup>2</sup> A extensão da cadência cria uma sensação de antecipação do final da música.

A última seção (Coda) é a seção A transposta para a tonalidade de Lá e tem a função de enquadramento. Este Coda se difere da definição feita por Caplin, pois reforça a tonalidade do trítono e não a tonalidade inicial da música. O solo de guitarras é inspirado na melodia da seção A, utilizando ideias rítmicas de colcheia similares ao motivo “a” e notas longas similares ao motivo “b” como podemos ver na transcrição. Mesmo sendo uma reprodução da primeira seção, é possível observar uma diferença harmônica entre elas. Nesta seção Coda, os 3 primeiros compassos são formados pelo I grau apenas, diferente da primeira seção onde temos o I grau e V grau aumentado com pedal de baixo na tônica no 1º e 3º compasso (5-7). Em contrapartida, o pós-cadencial (I-V-I) com pedal de baixo na tônica, se mantém o mesmo da seção A.

## 2. Análise formal de *Bohemian Rhapsody*

Figura 4 - Tabela formal de *Bohemian Rhapsody*



Fonte: Tabela feita pela autora baseada na tabela da apostila de Ciro Visconti (VISCONTI, 2018, p.11).

*Bohemian Rhapsody* é estritamente acíclica o que significa que a composição não segue o padrão formal que alterna Estrofes e Refrões. Ao invés disso, a canção apresenta lado a lado partes muito diferentes entre si para formar uma história, uma reminiscência de uma narrativa operística e fiel ao seu título por se tratar de uma Rapsódia (LUNDQVIST, 2012, p.4, tradução nossa).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Citação retirada de (VISCONTI, 2019, p. 11)

Após a introdução, temos a seção A que já se inicia com dois compassos de uma introdução temática instrumental com a função de enquadramento, e logo no compasso 17 começa o primeiro tema.

Figura 5 - *Bohemian Rhapsody* c. 17 a 24

Fonte: Transcrição feita pela autora

Este primeiro tema possui o tipo formal Período<sup>4</sup>, que assim como a sentença, é formado por uma estrutura de duas frases de quatro compassos cada, tendo ao todo 8 compassos deste tipo formal<sup>5</sup>. A primeira frase se chama antecedente e possui dois compassos dois compassos de ideia básica (c. 17 e 18), e logo em seguida uma ideia contrastante (c. 19 e 20) que neste caso possui como característica contrastante uma fragmentação das figuras usadas na ideia básica e uma fórmula melódica convencional para a cadência no compasso 20, que se conclui com uma cadência fraca, sendo neste caso uma semicadência v/v - V7. A segunda frase chamamos de consequente, e se inicia com uma repetição da ideia básica (c. 21 e 22), e é seguida de um ideia contrastante que aqui não se baseia na ideia contrastante da frase anterior. Esta ideia contrastante também possui uma fragmentação das figuras, mas também uma modulação para o 4º grau (Mi bemol), e um

<sup>4</sup> Tipo formal com oito compassos/medidas dividido por frase antecedente e consequente.

<sup>5</sup> A diferença básica entre esses dois tipos formais é que na sentença se repete a ideia básica, enquanto no período ela é recapitulada na próxima frase, após uma ideia contrastante.



aumento na mudança harmônica tendo dois acordes no compasso 23, e três acordes no compasso 24. A frase se conclui em aberto no acorde Eb°/A em seu último compasso (c.24) seguindo para uma cadência plagal preparatória para a entrada do próximo tema.

Figura 6 - *Bohemian Rhapsody* c. 25 a 32

25 Eb Bb/D 26 Cm  
Ma - ma Oh Didn't

27 Fm C/E Ab/Eb D° 28 Bb Bb7  
mean to ma - ke it cry If I'm not back a - gain this time to - mo -

29 Eb Bb/D 30 Cm Abm 31 Eb Ab/Eb 32 Eb  
- row Car - ry on car - ry on As if no - thing rea - lly ma - tters

Fonte: Transcrição feita pela autora

Logo após o segunda tema, temos a repetição da seção A desta vez com mais duas variações do 2º tema após o mesmo, que também se inicia com uma introdução temática (com função de enquadramento) de dois compassos (c. 33 e 34), de volta a tonalidade anterior Si bemol.

Figura 7 - *Bohemian Rhapsody* c. 35 a 42

35 Bb 36 Gm  
Too late my time has come Sends

37 Cm 38 Cm F7  
shivers down my spine Bo-dy's a-ching all the ti-me

39 Bb 40 Gm  
 Good - bye e - very - bo - dy I've got to go Got - ta  
 41 Cm Eb/Bb 42 Eb/A° Abmaj7 Eb/G  
 leave you all be - hind and fa - ce the truth

CONSEQUE

Fonte: Transcrição feita pela autora

Este primeiro tema (c. 35 ao 42) possui a mesma análise formal e características do 1º tema da seção A anterior, com as únicas diferenças sendo a letra e a interpretação da melodia feita por Freddie Mercury. Logo em seguida se inicia o segundo tema um pouco mais curto que o da seção A anterior com apenas quatro compassos (c. 43 ao 46) ainda na tonalidade de Mi bemol maior, e segue uma variação do segundo tema (c. 47 ao 50), e novamente para um segunda variação do tema (c. 51 ao 54) que se conclui com um último compasso transitório para a entrada da próxima seção em uma nova tonalidade (Lá maior).

Figura 8 - *Bohemian Rhapsody* c. 43 a 54

43 Eb Bb/D 44 Cm 45 Fm C/E Ab/Eb D°  
 Ma - ma Oh I don't wan-na **INTERLÚDIO**  
 SOLO DE GUITARRA  
 46 Bb Bb7 47 Eb Bb/D  
 Some - times wish I'd ne - ver been born at a - ll  
 48 Cm 49 Fm C/E Ab/Eb D° 50 Bb Bb7 51 Eb Bb/D  
 52 Cm 53 Fm C/E Ab/Eb D° 54 Db Dbmaj7/C Db7/B Db6/Bb

Fonte: Transcrição feita pela autora

Este tema com as duas variações do tema anterior (c. 47 ao 54) é um interlúdio (função de enquadramento) com solo de guitarra utilizando o mesmo material harmônico da seção A. Após este último tema da seção A, se inicia a seção B que nomeei como Seção da Ópera, que começa na tônica da nova tonalidade (Lá maior) com um novo andamento.

Esta seção B é bem longa possuindo 40 compassos (c. 55 ao 95), e bem livre como a própria rapsodia se caracteriza, além de ter como característica marcante as vozes com sonoridade lírica em suas frases. A seção, como já dito anteriormente, volta para a tonalidade de Mi bemol maior no compasso 67 e se conclui na dominante V em seu último compasso (c. 5). A seção seguinte é a seção C, denominada como Seção do Rock.

Esta seção se inicia com uma introdução temática instrumental de quatro compassos ainda em Mi bemol maior. Logo depois se inicia um tema do tipo formal Sentença de 14 compassos<sup>6</sup>.

Figura 9 - *Bohemian Rhapsody* c. 100 a 113

The musical score for measures 100-113 of 'Bohemian Rhapsody' is presented in a single system with four staves. The first staff (measures 100-103) is labeled 'S' and contains the lyrics 'So you think you can stop me and spit my e - yes'. The second staff (measures 104-107) is labeled 'R' and contains 'So you think you can love me and live me to die - Oh'. The third staff (measures 108-111) is labeled 'D' and contains 'ba-be - Can't do this to me ba-be - Just go-tta get out'. The fourth staff (measures 112-113) is labeled 'C' and contains 'Just go - tta get right out - ta he - re'. Chord symbols are placed above the staves: Bb, Eb/Bb, 101Bb, Eb, 102Bb, 103 Db, Bb, Eb/Bb, 105Bb, Eb, 106Ab, 107 Fm, Bb, 109Fm, 110Bb, 111Fm7, Bb, Fm7, Bb, 113Eb. The letters 'S', 'E', 'N', 'T', 'E', 'N', 'Ç', 'A' are written vertically on the right side of the score, corresponding to the four systems.

Fonte: Transcrição feita pela autora

<sup>6</sup> Podem existir outros tamanhos de compassos para os tipos formais Sentença e Período. Caplin no capítulo 3, 4 e 5 de seu livro (1998, p. 35; 49; 59), discute tanto Sentenças, quanto Períodos de 16 compassos, além de discutir esses dois tipos de temas com muitas variações de tamanho, muitas vezes não simétricos.

A ideia básica (S) é formada pelos compassos 100 ao 103, e sua repetição (R) dos compassos 104 a 107, formando assim a frase de apresentação (c. 100 ao 107). Em seguida temos a ideia fragmentada (D) nos compassos 108 a 111 sem liquidação e uma pequena fragmentação das figuras que continuam sendo tercinas, e a ideia cadencial (C) formada pelos compassos 112 e 113 se concluindo com uma cadência autêntica perfeita formada pela progressão ii - V - I, assim finalizando a formação da frase de continuação e concluindo o tipo formal Sentença desta seção.

Em seguida temos duas funções de enquadramento instrumentais seguidas. Quatro compassos de Codetta e cinco compassos de um Interlúdio/Transição Instrumental com uma mudança métrica para 3/4 em seu último compasso e uma conclusão na dominante V.

A seção da Coda (também com função de enquadramento), possui outro andamento e métrica 4/4 novamente, e modula em seu quatro últimos compassos (c. 135 ao 138) para a tonalidade de Fá maior, ralentado com uma sequência de cadências começando por V7 - I (cadência autêntica perfeita, c. 36), depois IV - I (cadência plagal, c. 37), e para finalizar se conclui na tônica com uma cadência ii - I como uma imitação da cadência plagal, com a última nota da melodia antecipando a fundamental da tônica I do último compasso.

### **3. Considerações finais**

A análise de música popular se desenvolveu mais no sentido da análise harmônica do que no sentido da análise formal. Historicamente, isso pode ter sido facilitado pelas composições do início da música popular, que muitas vezes repetiam as formas binárias ou ternárias. Contudo, na segunda metade do séc. XX, especialmente a partir da década de 60, o gênero Rock e outros gêneros de música popular passaram a ter formas bem mais variadas do que se ocorria antes, e desta maneira se torna necessária existir uma teoria mais detalhada sobre o assunto.

No início do séc. XXI, com o desenvolvimento da pesquisa do gênero musical Rock, a questão formal foi colocada em foco e grande parte de seus pesquisadores adotaram a teoria das funções formais desenvolvida por William Caplin, como podemos ver em artigos e livros de Drew Mobile e Ciro Visconti. Apesar de ser desenvolvida essencialmente para a música instrumental clássica de Haydn, Mozart e Beethoven, esta teoria se adaptou facilmente ao gênero, assim como outras teorias tradicionais como as de Heinrich Schenker, por exemplo.

Neste trabalho e aplicamos esta teoria formal sobre duas canções de Freddie Mercury do álbum *A Night at the Opera*. do Queen, que serviram perfeitamente como exemplos de caso, visto a grande variedade de formas empregadas pela banda nesse período de suas carreiras.

Na análise de *Lazy on a Sunday Afternoon*, foi possível perceber uma forma composta por INTRO, A, B, A', CODA, com um tema por seção. As seções A, B e A' possuem o tipo formal Sentença em seus temas, sendo o A com função de Estrofe, o B com função de Bridge, e o A' com função de Estrofe novamente. Durante o processo de análise também foi possível identificar processos como fragmentação e liquidação nas segundas frases das sentenças, além de uma sentença suprimida no último A', sendo recapitulada a partir da frase de continuação.

Já na análise de *Bohemian Rhapsody*, possui uma forma composta por INTRO, A, A, B, C, Codetta, Interlúdio e CODA. A seção A possui uma introdução temática e dois temas; a repetição da seção A possui também uma introdução temática e dois temas com a adição de duas repetições do segundo tema após o mesmo; a seção B um tema grande; a seção C também com uma intro melódica e um tema; e para concluir, uma Coda de um tema finalizado em uma nova tonalidade. Foi possível identificar 2 tipos formais diferentes durante os temas das seções. O primeiro tema da seção A possui o tipo formal Período (frouxo); A repetição do A também possui um Período em seu primeiro tema; e o último tipo formal identificado nesta análise é uma Sentença na seção C, com quatro compassos para as três primeiras ideia (ideia básica, repetição e ideia processada) e apenas dois compassos para a última (ideia cadencial), formando uma variação da teoria explicada por Caplin sobre a quantidade de compassos dos Tipos Formais.

#### **4. Referências bibliográficas**

##### **Livros, Artigos, Apostilas e Dissertações**

ALMADA, C. **Contraponto em Música Popular: Fundamentação Teórica e Aplicações Compositivas**. Brasil, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

BENWARD, B.; SAKER M. **Music in Theory and Practice**. 8ª edição - volume I. Nova York: Mc Graw Hill Higher Education, 2009.

CAPLIN, W. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.** Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1998.

MARTINS, F. **Forma e Relações de Revisão no Primeiro Movimento da Sinfonia N° 2 de M. C. Guarnieri.** 2021. 222 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2021.

NOBILE, D. **A Structural Approach to the Analysis of Rock Music.** 2014. 281 p. Dissertação (Doutorado) - Graduate Faculty in Music, The City University of New York, Nova York, 2014.

VISCONTI, C. **A Night at the Opera:** análise musical, apostila PDF, 2019.

VISCONTI, C. **Contraponto Aplicado à Música Popular:** Disciplina como parte do Curso de Pós-Graduação do Souza Lima Ensino de Música, apostila PDF, 2018.

VISCONTI, C. **Morfologia no Rock:** Curso de Extensão em Rock, apostila PDF, 2018.