

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

RAISSA MUSSIO BAATSCH

**FUNÇÕES FORMAIS EM *A NIGHT AT THE OPERA*: UMA ANÁLISE DE  
CASO EM DUAS CANÇÕES DO ÁLBUM**

Monografia

São Paulo

2021

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

**FUNÇÕES FORMAIS EM *A NIGHT AT THE OPERA*: UMA ANÁLISE DE  
CASO EM DUAS CANÇÕES DO ÁLBUM**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Música Souza Lima como requisito básico para a conclusão de Bacharel em Música Popular com especialização em Performance.

Orientador: Ciro Visconti

São Paulo

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais Red Wilson Baatsch e Rosemeire Mussio Baatsch por todo o incentivo, apoio, ajuda, amor e companheirismo no processo de graduação e deste trabalho. Agradeço também a todos os meus amigos mais próximos que estiveram ao meu lado e me ajudaram muito a chegar até aqui, principalmente ao meu companheiro Rodrigo Junji e minha amiga e revisora deste trabalho Anne Santos. Um agradecimento especial também ao meu orientador e professor Ciro Visconti por ter feito esse trabalho se tornar possível e pela dedicação enorme em me ajudar e orientar.

## 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, este trabalho irá classificar e conceituar as unidades formais da teoria de Caplin em sua ordem hierárquica, definindo e exemplificando as funções formais de cada uma, além de definir os tipos formais de tema e canção. Também abordará a história inicial da banda Queen, sua trajetória até o álbum *A Night at The Opera*, e irá analisar a forma, estilo e textura das músicas *Lazy on a Sunday Afternoon* e *Bohemian Rhapsody*.

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

## 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 their hierarchical order, defining and exemplifying how formal functions of each one, in addition to defining the formal types of theme and song. It will also address the early history of the band Queen, their trajectory to the album *A Night at The Opera*, and will analyze a form, style and texture of the songs *Lazy on a Sunday Afternoon* and *Bohemian Rhapsody*.

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

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

TABELA 1 - UNIDADES FORMAIS E RÓTULOS .....	11
FIGURA 1 - EXEMPLO DE ESTROFE EM <i>CRAZY LITTLE THING CALLED LOVE (QUEEN)</i> .....	13
FIGURA 2 - EXEMPLO DE BRIDGE EM <i>PLAY THE GAME (QUEEN)</i> .....	15
FIGURA 3 - EXEMPLO DE ESTROFE + REFRÃO EM <i>TIE YOUR MOTHER DOWN (Queen)</i> .....	16
FIGURA 4 - EXEMPLO DE CODA EM <i>SOMEBODY TO LOVE (Queen)</i> .....	18
FIGURA 5 - EXEMPLO DE FORMA BINÁRIA EM <i>AUTUMN LEAVES</i> .....	26
FIGURA 6 - PARTITURA ANALISADA DE <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> P. 1 .	32
FIGURA 7 - PARTITURA ANALISADA DE <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> P. 2 .	33
FIGURA 8 - PARTITURA ANALISADA DE <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> P. 3 .	34
FIGURA 9 - EXEMPLO FORMAL DE PEQUENO TERNÁRIO EM <i>BEETHOVEN, PIANO CONCERTO NO. 1 IN C, OP. 15, II, 1-18</i> .....	36
FIGURA 10 - TABELA FORMAL DE <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> .....	37
FIGURA 11 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 5 E 6 .....	38
FIGURA 12 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 9 E 10 .....	38
FIGURA 13 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 11 E 12 .....	38
FIGURA 14 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 13 E 14 .....	39
FIGURA 15 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 15 E 16 .....	39
FIGURA 16 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 17 E 20 .....	40
FIGURA 17 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 21 E 27 .....	41
FIGURA 18 - <i>LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</i> C. 28 E 35 .....	42
FIGURA 19 - PARTITURA ANALISADA DE <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> P. 1 .....	46
FIGURA 20 - PARTITURA ANALISADA DE <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> P. 2 .....	47

FIGURA 21 - PARTITURA ANALISADA DE <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> P. 3 . . . . .	48
FIGURA 22 - PARTITURA ANALISADA DE <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> P. 4 . . . . .	49
FIGURA 23 - PARTITURA ANALISADA DE <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> P. 5 . . . . .	50
FIGURA 24 - PARTITURA ANALISADA DE <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> P. 6 . . . . .	51
FIGURA 25 - TABELA FORMAL DE <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> . . . . .	54
FIGURA 26 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 17 A 24 . . . . .	55
FIGURA 27 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 25 A 32 . . . . .	56
FIGURA 28 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 35 A 38 . . . . .	57
FIGURA 29 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 39 A 42 . . . . .	57
FIGURA 30 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 43 A 54 . . . . .	58
FIGURA 31 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 55 A 61 . . . . .	59
FIGURA 32 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 62 A 85 . . . . .	60
FIGURA 33 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 86 A 95 . . . . .	61
FIGURA 34 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 96 A 99 . . . . .	61
FIGURA 35 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 100 A 113 . . . . .	62
FIGURA 36 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 114 A 122 . . . . .	63
FIGURA 37 - <i>BOHEMIAN RHAPSODY</i> C. 123 A 138 . . . . .	64

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2. TEORIA DAS FUNÇÕES FORMAIS DE WILLIAM CAPLIN</b>	<b>11</b>
2.1 Seção	12
2.2 Funções de enquadramento	17
2.3 Tema	18
2.4 Frase	19
2.5 Ideia	20
2.6 Motivo	20
<b>3. TIPOS FORMAIS</b>	<b>21</b>
3.1 Tipos Formais de Tema	21
3.2 Tipos Formais de Canção	24
<b>4. QUEEN E O ÁLBUM A NIGHT AT THE OPERA</b>	<b>27</b>
4.1 Queen e seus primeiros álbuns	27
4.2 O caminho para o 4º álbum	28
4.3 A Night at the Opera	28
<b>5. ANÁLISE DE LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON</b>	<b>29</b>
5.1 Tópica - O Estilo Vaudeville	30
5.2 Textura	31
5.3 Análise geral de Lazy on a Sunday Afternoon	31
5.4 Análise formal de Lazy on a Sunday Afternoon	37
<b>6. ANÁLISE DE BOHEMIAN RHAPSODY</b>	<b>42</b>
6.1 Tópica - Ópera	43
6.2 Textura	44
6.3 Making of da canção	44
6.4 Análise geral de Bohemian Rhapsody	45
6.5 Análise formal de Bohemian Rhapsody	54
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>66</b>



## 1. 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. A cada música será feita uma análise tópica, de textura, uma análise geral com algumas informações de instrumentação, forma e harmonia da canção, e por último uma análise formal destacando as funções formais identificadas.

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; 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 livro “Masters Queen: Em discos e canções” de Marcelo Facundo onde foi tirado a maioria das informações históricas da banda, além de informações importantíssimas sobre os álbuns e suas composições.

No capítulo 2 deste trabalho, após a introdução, haverá uma explicação e revisão da teoria das funções formais de Caplin, que será a principal ferramenta de análise das músicas, começando pelas unidades formais classificadas da maior para a menor hierarquicamente, com exemplos e suas funções definidas.

O capítulo 3 começará com a definição de Funções Formais feita por Felipe Martins em seu projeto de Mestrado, além da concetualização dos Tipos Formais tanto da teoria clássica de Caplin (Tipos Formais de Tema), quanto dos Tipos Formais de Canção (adaptação para a música popular), também com exemplos, e suas funções, ideias e frases estabelecidas.

Já o capítulo 4 falará sobre a história inicial da banda Queen, sua trajetória e carreira musical citando álbuns, prêmios e singles até o álbum escolhido para este trabalho. O capítulo

também falará em mais detalhes sobre o processo de produção, gravação e lançamento de *A Night at The Opera* e as dificuldades enfrentadas pela banda até serem reconhecidos mundialmente.

O capítulo seguinte (5) irá analisar a segunda faixa do álbum, *Lazy on a Sunday Afternoon* começando por sua tópica de estilo Vaudeville; logo depois sua textura; uma análise geral da instrumentação, e informações gerais da canção e sua forma; e por último uma análise formal baseada nos tipos formais da teoria de Caplin, e as funções adaptadas para o rock vistas nas apostilas de Ciro Visconti.

E por último, o capítulo 6 que possui uma análise da canção *Bohemian Rhapsody*, o single do álbum, em que começaremos abordando a tópica de Ópera que a faixa possui; logo em seguida sobre a textura baseada na teoria de uma mistura de texturas (algo que acontece na própria música analisada); em seguida alguns fatos sobre a produção e gravações do disco; uma análise geral levando em conta a harmonia, instrumentação e forma da música; e para concluir, a análise formal levando em consideração a teoria de Caplin, junto a adaptações para a música popular, reconhecendo tipo formais diferente em uma mesma canção, mais de um tema por seção e funções de enquadramento dentro, entre e como seções.

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).

## 2. TEORIA DAS FUNÇÕES FORMAIS DE WILLIAM CAPLIN

A teoria das funções formais de William Caplin, se baseia na música clássica instrumental de Haydn, Chopin e Mozart, determinando as diferenças entre tipos, funções e processos formais em suas diversas unidades. Caplin divide as funções entre intertemáticas, funções que as frases e os motivos desempenham dentro de um tema, e intratemáticas, funções que os temas desempenham dentro de uma sessão (CAPLIN, 1998, p. 17) .

Segundo Visconti (2018), unidade formal é um termo genérico usado para denominar as partes que dividem e subdividem uma obra musical. O mesmo descreve o termo Rótulo como sendo letras e números que se dão às unidades formais. Caplin cita em seu livro a seguinte afirmação: “(...) um determinado grupo musical (unidade, parte, seção) é atribuído um único rótulo funcional, e, inversamente, uma determinada função acontece dentro dos limites de um único grupo”<sup>1</sup> (CAPLIN, 1998, p.4, tradução nossa).

A tabela seguinte indica os rótulos das unidades formais (do maior para o menor, hierarquicamente) utilizadas nas análises desse trabalho, para assim iniciarmos as definições de cada função posteriormente.

Tabela 1 - Unidades formais e rótulos

UNIDADES FORMAIS	RÓTULOS
SEÇÃO	A, B, C, A', etc.
TEMA	1º, 2º, 3º, etc.
FRASE	1º, 2º, 3º, etc.
IDEIA	1º, 2º, 3º, etc.
MOTIVOS	a, b, c, a', etc.

Fonte: Elaborada pela autora<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Texto original: “(...) a given musical group (unit, part, section) is assigned a single functional label, and, conversely, a given function is understood to take place within the confines of a single group.”

<sup>2</sup> Tabela com informações de (Visconti, 2018, p.10)

Ciro Visconti faz a seguinte observação sobre a teoria de Caplin:

Caplin determina diferenças entre tipos, funções e processos formais nas diversas unidades como seções, temas, frases, etc. O autor divide as funções em intratemáticas (funções que as frases e os motivos desempenham dentro de um tema) e intertemáticas (funções que os temas desempenham dentro de uma seção). Assim, uma seção B pode ter a função de desenvolvimento; um tema inicial pode ter a função de ser tema principal; uma frase pode ter a função de introdução, etc. (VISCONTI, 2018, p. 13)

Tendo tais unidades formais e seus rótulos estabelecidos, podemos desenvolver seus conceitos e designar suas funções.

## 2.1 Seção

Segundo o glossário de termos de Caplin (1998, p. 257), seção é um termo geral para uma estrutura de agrupamento. Apesar disso, neste trabalho consideramos a seção como a maior unidade formal que divide uma música. Essa unidade formal possui funções que "são rótulos para os diversos papéis que uma unidade formal pode exercer em uma obra" (VISCONTI, 2018, p. 9).

Essas funções são denominadas Introdução, Exposição, Desenvolvimento e Coda. Segundo Caplin (1998, p. 15), a introdução é uma função de enquadramento<sup>3</sup>, que expressa o sentido de "antes do começo" e precede a primeira seção. A exposição é uma função de iniciação em grande escala que consiste em um tema principal, transição e tema subordinado<sup>4</sup>. Já o desenvolvimento, consiste em uma função também de larga escala, entre uma exposição e uma recapitulação que cria uma expressão formal mais frouxa<sup>5</sup>. E a Coda se define também como uma função de enquadramento de grande escala, mas que vem em seguida à última seção, contendo um ou mais temas para reforçar ainda mais a tonalidade inicial.

Estas funções da seção no Rock, possuem terminologias e definições diferentes das vistas por Caplin (já que tais eram voltadas à música clássica e não à música popular). Neste

<sup>3</sup> Função de enquadramento segundo Caplin (CAPLIN, 1998, p. 15, 255): Material que funciona como um "antes do início" ou um "depois do fim" na estrutura de um tema. Tais funções podem fazer parte de unidades formais diferentes hierarquicamente, e serão abordadas mais à frente neste trabalho.

<sup>4</sup> Caplin se refere à primeira seção de uma forma sonata.

<sup>5</sup> Organização formal apertada e frouxa (*tight knit e loose*) - Apertada: Caracterizada pelo uso de métodos tipos de temas convencionais, estabilidade harmônica-tonal, estrutura de agrupamento simétrica, eficiência funcional da forma e uma unidade de material melódico-motívico. Frouxa: Caracterizada pelo uso de estruturas melódicas não convencionais, instabilidade harmônica-tonal (modulação e cromatismo), estrutura de agrupamento assimétrica, extensão e expansão da frase estrutural e diversidade do material melódico-motívico (CAPLIN, 1998, p.255 e p.257).

gênero temos: Estrofe; Bridge (ou ponte); Estrofe + Refrão e suas variações; e Seções de enquadramento (introdução, coda e interlúdio)<sup>6</sup>. Abaixo veremos a definição e exemplos de cada uma dessas funções.

Segundo Visconti a estrofe pode ser definida como um “tema musical que se repete ao longo de uma composição com a letra diferente” (VISCONTI, 2019, p.4). Em canções com a forma AABA, essa função representa a seção A, sua repetição e sua recapitulação (VISCONTI, 2018, p. 30).

Figura 1 - Exemplo de Estrofe em *Crazy Little Thing Called Love* (Queen)<sup>7</sup>

**Crazy Little Thing Called Love**

Freddie Mercury

The musical score for "Crazy Little Thing Called Love" by Freddie Mercury is presented in three staves. The first staff begins with a boxed 'A' and contains the lyrics: "This things called love I just can't han - dle it this thing". The second staff continues with: "called love I must a - get round to it I ain't rea -". The third staff concludes with: "- dy cra - zy lit - tle thing called love This thing". Chord symbols (D, G, C, Bb) are placed above the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fonte: Transcrição feita pela Autora

<sup>6</sup> Para a identificação das funções de estrofe (tanto como função de seção, quanto como função de tema), e a função de refrão (quando é função de tema) em canções, é necessário que a letra seja levada em consideração.

<sup>7</sup> Estrofe - 0:11s à 0:47s: [https://www.youtube.com/watch?v=zO6D\\_BAuYCI](https://www.youtube.com/watch?v=zO6D_BAuYCI)

Passando para a definição de Bridge <sup>8</sup>, de acordo com Visconti (2019, p.4), são “temas comumente inseridos na seção B, normalmente polariza uma tonalidade subordinada e termina com a Dominante da tonalidade principal.”

Essa seção deve contrastar com a seção principal (A), e também fazer a retransição para a recapitulação dela (A'). A mesma tende a se afastar da região da tônica no início, enfatizando a região da subdominante ou da relativa, por exemplo, e termina com uma Semicadência<sup>9</sup> ou uma chegada à Dominante com a intenção de completar a retransição (CIRO, 2018, p. 30).

No artigo *A Structural Approach to the Analysis of Rock Music*, Nobile faz a seguinte observação sobre a estrutura harmônica desta seção:

Em termos de sua estrutura harmônica, as seções de bridge são menos variadas do que as estrofes e outras seções. A principal função de uma seção de bridge na forma AABA é fornecer contraste para as estrofes (seções A), em vários domínios: textura, melodia, tonalidade, letras, etc. (NOBILE, 2014, p. 149, tradução nossa)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Bridge também é frequentemente chamada de Ponte

<sup>9</sup> Semicadência é uma cadência para o V grau, V/V - V. (CIRO, 2019, p. 12)

<sup>10</sup> Texto original: “In terms of their harmonic structure, bridge sections are less varied than verses and other main sections. The main function of a bridge section in AABA forms is to provide contrast to the verses (A sections) in multiple domains: texture, melody, key, lyrics, etc.”

Figura 2 - Exemplo de Bridge em *Play the Game (Queen)*<sup>11</sup>

**Play the Game**

Freddie Mercury

**B**

F B $\flat$ /F F B $\flat$

My game with love has just be - gan Love runs from my

3 Dm G C/G Em

head down to my toes. My love is pum - ping through my veins. Play the game

5 C Em C Em C

Dri - ving me in - sane come come come come Play the game. Play

7 B $\flat$  Gm7 A $\flat$  B $\flat$

the game Play the game. Play the game.

**A**

Instrumental

9 C B $\flat$  Am Fm

The image displays a musical score for the bridge of the song 'Play the Game' by Freddie Mercury. It consists of five staves of music in 4/4 time. The first staff, marked with a boxed 'B', contains the first two lines of lyrics: 'My game with love has just be - gan' and 'Love runs from my'. The second staff continues with 'head down to my toes. My love is pum - ping through my veins. Play the game'. The third staff has 'Dri - ving me in - sane' followed by 'come come come come Play the game. Play'. The fourth staff repeats 'the game Play the game. Play the game.'. The fifth staff, marked with a boxed 'A', is an instrumental section with the lyrics 'the game Play the game. Play the game.' written below it. Chords are indicated above the notes: F, B $\flat$ /F, F, B $\flat$ , Dm, G, C/G, Em, C, Em, C, Em, C, B $\flat$ , Gm7, A $\flat$ , B $\flat$ , C, B $\flat$ , Am, Fm.

Fonte: Transcrição feita pela autora

Já Estrofe + Refrão é a junção de dois temas usados em uma mesma seção, o primeiro com a função de estrofe (*Verse*), já explicada acima mas aqui é uma função aplicada aos temas<sup>12</sup>, e o refrão (*Chorus*) que consiste em um tema musical que se repete ao longo de uma

<sup>11</sup> Interlúdio - 1:50m a 2:26m: [https://www.youtube.com/watch?v=6\\_5O-nUiZ\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=6_5O-nUiZ_0)

<sup>12</sup> A mesma função pode ser atribuída a duas unidades formais diferentes (nas seções como função intertemática, e nas canções verse-chorus como função aplicada aos temas).

composição com o mesmo conteúdo musical e mesma letra, normalmente associado ao último tema da seção A.

Figura 3 - Exemplo de Estrofe + Refrão em *Tie Your Mother Down (Queen)*<sup>13</sup>

**Tie Your Mother Down**

Brian May

$\text{♩} = 130$   
Swing

The musical score is written in G major, 4/4 time, with a tempo of 130 bpm and a swing feel. It consists of six lines of music, each with a measure number (1, 5, 9, 13, 19, 23) and guitar chords indicated above the staff. The lyrics are written below the notes. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 4/4. The lyrics are: "Get your par - ty gown\_ I get your pig - tail down\_ I get your heart beatin' ba - by Got my ti - min'\_ right\_ I got my act all tight it's gotta \_\_\_ be tonight my lit - tle School\_ \_\_\_ babe Mam - ma says you don't and your Dad - dy says you won't and I'm boi - lin' up in - side\_ No way\_ \_\_\_ I'm gon - na lose out this time Oh, no Tie \_\_\_ your mo - ther down Tie\_ \_\_\_ your mo - ther down Lock your Dad - dy out of doors I don't need him nosin' around. Tie \_\_\_ your mo - ther down Tie\_ \_\_\_ your mo - ther down Give me all your love to night".

Get your par - ty gown\_ I get your pig - tail down\_ I get your heart beatin' ba - by

5 Got my ti - min'\_ right\_ I got my act all tight it's gotta \_\_\_ be tonight my lit - tle School\_

9 \_\_\_ babe Mam - ma says you don't and your Dad - dy says you won't and I'm boi - lin' up in - side\_ No way\_

13 \_\_\_ I'm gon - na lose out this time Oh, no Tie \_\_\_ your mo - ther down Tie\_

19 \_\_\_ your mo - ther down Lock your Dad - dy out of doors I don't need him nosin' around. Tie \_\_\_ your mo - ther down Tie\_

23 \_\_\_ your mo - ther down Give me all your love to night

Fonte: Transcrição feita pela autora

<sup>13</sup> Estrofe e Refrão: 0:26s a 1:09m: <https://www.youtube.com/watch?v=LvB2MnIIdMw>



## 2.2 Funções de enquadramento

Seguindo para a definição das funções de enquadramento, primeiro iremos falar sobre a introdução, que é inserida antes da primeira seção de uma música, e não é repetida e nem recapitulada ao longo da música. Há também a Introdução temática, que ocorre dentro de uma seção estrutural da música (seção A ou B). A diferença entre as duas é que a Introdução como seção enquadra a música inteira, e a Introdução Temática enquadra apenas um tema.

Na canção *Death on two Legs* da banda Queen, é possível observar esses dois tipos de introdução na música, um seguido do outro.<sup>14</sup>

Em seguida, apresenta-se o Interlúdio, que é inserido entre as seções principais da música. A diferença entre esta função e o Bridge, é que o interlúdio tem um caráter mais independente do resto da música e também é frequentemente mais longo (VISCONTI, 2018, p. 46). Esta função pode ser observada em *The Prophet Song* da banda Queen.<sup>15</sup>

Depois temos a Coda, que é a função inserida após a última seção da música, se tornando a função final (CIRO, 2019, p. 4). Podemos identificar a Coda na música *Somebody to Love* (Queen).

---

<sup>14</sup> Introdução - 0:06s a 0:44s / Introdução Temática - 0:44s á 1:10m:  
<https://www.youtube.com/watch?v=kqVpk0qxfA>

<sup>15</sup> Interlúdio - 3:30m a 6:54m: <https://www.youtube.com/watch?v=HzdjMLKKdgg>

Figura 4 - Exemplo de Coda em *Somebody to Love* (Queen)<sup>16</sup>

**Somebody to Love**

Freddie Mercury

Find me\_ Some-bo - dy to\_\_\_\_\_ love. Find me\_ Some-bo - dy to\_\_\_\_\_ love. Find me\_

Fade out

Some - bo - dy to\_\_\_\_\_ love. Find me\_ Some - bo - dy to\_\_\_\_\_ love. Find

Fonte: Transcrição feita pela autora

E por fim, a Codetta que é inserida após o último tema de uma seção (CIRO, 2019, p. 4). A diferença entre Coda e Codetta é a mesma que a entre seção de introdução e introdução temática. A coda finaliza uma música inteira, enquanto a Codetta finaliza um tema.

### 2.3 Tema

De acordo com Caplin (1998), o tema se define como uma unidade que consiste em um conjunto convencional de iniciação, medial e encerramento de funções intertemáticas, além de precisar de uma cadência em sua conclusão. As funções mais comuns em temas nas canções são Estrofe, Refrão, Pré-chorus e Pós-chorus.

De acordo com Ciro Visconti (VISCONTI, 2018, p. 30) a Estrofe é uma função que se repete ao longo da música, com o mesmo conteúdo musical e letra diferente. Mas como função de um tema, está geralmente associada ao primeiro tema da seção A. Enquanto isso, o Refrão é definido pelo autor como uma função que repete tanto o mesmo conteúdo quanto a letra de uma música, e é normalmente associada ao último tema da seção A (CIRO, 2018, p. 46). Já o Pré-chorus, segundo Visconti, é a função que prepara o refrão, e está associada a um

<sup>16</sup> Coda - 4:03m até o final: <https://www.youtube.com/watch?v=kijpcUv-b8M>

tema ou a uma frase (que pode fazer parte do primeiro tema) colocada entre a estrofe e o refrão. E por último, normalmente associado a um tema completo ou uma frase, o Pós-chorus é a função de enquadramento que ocorre depois do refrão e que finaliza a seção A. (VISCONTI, 2018, p. 46)

Tais funções intratemáticas podem ser identificadas na canção *Killer Queen* da banda Queen.<sup>17</sup>

## 2.4 Frase

A frase é uma unidade de no mínimo quatro compassos, que geralmente, mas não necessariamente, contém duas ideias (CAPLIN, 1998, p. 256). A frase pode ter a função de Apresentação, Continuação, Antecedente e Consequente. As frases de apresentação e de continuação, são colocadas por Caplin como parte do tipo formal de tema conhecido como Sentença, e a frase antecedente e consequente como parte do tipo formal de tema conhecido como Período (ambos a serem explicados no próximo subtítulo deste capítulo).

A frase de apresentação consiste nos quatro primeiros compassos de uma sentença, em que há dois compassos de uma ideia básica<sup>18</sup> e sua repetição, criando uma estrutura sólida inicial para o tema e estabelecendo um conteúdo motivico-melódico em um ambiente harmônico-tonal estável. Já a frase de continuação, é a segunda frase de uma sentença constituída por continuação (chamada também de ideia processada) e ideia cadencial. A função de continuação desestabiliza a frase predominante (estrutural, rítmica e contexto harmônico definida pela apresentação, e apresenta uma quebra das unidades estruturais (fragmentação)<sup>19</sup>, um aumento na atividade rítmica (aceleração da mudança harmônica, e durações mais curtas), um enfraquecimento da funcionalidade harmônica (progressão sequencial), e uma conversão dos motivos característicos em convencionais (liquidação)<sup>20</sup> (CAPLIN, 1998, p. 12).

<sup>17</sup> Estrofe: 0:07s a 0:27s / Pré-chorus: 0:27s a 0:32s / Chorus: 0:32s a 0:50s / Pós-chorus: 0:50s a 0:57s: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZBtPf7FOoM>

<sup>18</sup> Ideia básica é uma função de iniciação que consiste em dois compassos de ideia que geralmente contém vários motivos melódicos ou rítmicos, assim construindo o material primário de um tema (CAPLIN, 1998, p. 253).

<sup>19</sup> Fragmentação em outras palavras, é a redução no comprimento/ valor das unidades, e não necessariamente contém material melódico-motívico.

<sup>20</sup> Liquidação também pode ser explicada como a eliminação sistemática do conteúdo motivico das unidades.

A frase antecedente é a primeira frase de um período (ou de um tema do tipo período) formada na maioria das vezes por quatro compassos, contendo uma ideia básica nos dois primeiros e em seguida, ao em vez de sua repetição, ocorre uma ideia contrastante que leva a uma cadência fraca, geralmente cadência fraca. Já a frase consequente (segunda frase de um período ou tema do tipo período), é a repetição da antecedente, com a ideia contrastante semelhante à antecedente ou não, e que se conclui com uma cadência forte, ou seja, uma cadência autêntica<sup>21</sup> (CAPLIN, 1998, p. 49 e 53).

## 2.5 Ideia

A Ideia é definida por Caplin (1998, p. 255) como sendo uma unidade de no mínimo dois compassos. Podemos classificar suas funções como básica, contrastante e cadencial, conforme o tipo formal de frase que constituem.

A ideia básica é uma função de inicial que consiste em dois compassos de ideia que normalmente contém vários motivos melódicos e rítmicos e constroem um material primário de um tema, e inicia frases de apresentação, as antecedentes e as consequentes. Já a ideia contrastante, como citado acima, é uma função que ocorre em seguida à ideia básica com características que a tornam diferente, como fragmentação, aumento na mudança harmônica, sequência harmônica e fórmula melódica convencionadas para a cadência, e finaliza as frases antecedentes e consequentes (CAPLIN, 1998, p. 10). E a ideia cadencial se trata de uma função conclusão que consiste em uma unidade de dois compassos apoiada exclusivamente por uma progressão cadencial que implica uma cadência. Tal função possui não só uma progressão harmônica convencional, mas também uma fórmula melódica convencional (geralmente caindo o contorno).

## 2.6 Motivo

Para finalizar as definições de funções de unidades formais temos a menor de todas, o Motivo, que segundo Caplin (1998, p. 256) se trata de uma coleção de várias notas que constituem a menor configuração melódica ou rítmica significativa. Os motivos nesta teoria

---

<sup>21</sup> Esta regra cadencial mais forte na frase consequente, não necessariamente se aplica a temas que são frouxos (loose).

são rotulados como a, b, c, a' e assim por diante, e desse modo podemos identificar um mesmo motivo em mais de um momento na música ou perceber seus processos como a liquidação (definida na nota de rodapé no subtítulo 2.3).

### 3. TIPOS FORMAIS

Antes de conceituar os Tipo Formais, é importante concluirmos a definição de Funções Formais. O livro de Caplin (2018), por mais que seja uma abordagem de sua teoria das funções formais, não possui uma definição exata de funções formais. Por isso, para entendermos de fato seu significado, utilizarei uma dissertação de mestrado do autor Felipe Martins. Em seu projeto, o autor explica que: “(...) a teoria das funções formais tem como objetivo diferenciar a maneira pela qual uma das unidades formais expressa seu ‘caráter temporal único’” (MARTINS, 2021, p. 28). Ele segue explicando que as funções temporais gerais (classificação da extensão de tempo de uma música como um “começo”, “meio” ou “fim” formando o “caráter temporal único”), podem ser expressas pelo compositores de formas diferentes e que são justamente essas maneiras diferentes de manifestação que Caplin denomina de funções formais (MARTINS, 2021, p. 29). Como conclusão da explicação, as funções formais são utilizadas para expressar a função temporal geral de uma música.

Agora que já foram definidas as unidades formais e suas funções, abordaremos os tipos formais da teoria de Caplin que chamamos de “Tipos formais de Tema”, e também os utilizados em canções, chamados de “Tipos formais de canção”.

#### 3.1 Tipos Formais de Tema

De acordo com Caplin, os tipos formais de tema existentes são Sentença, Período, Pequeno Ternário, sendo que o mais importantes da música clássica instrumental<sup>22</sup>, segundo ele, são a Sentença, o Período e o Pequeno Ternário, que definiremos logo abaixo.

A Sentença é um tema de oito compassos<sup>23</sup> que se inicia com uma ideia básica de dois compassos com um material melódico fundamental da música (normalmente esta ideia possui

---

<sup>22</sup> Mostraremos neste trabalho que também podem ser identificados em músicas populares e canções.

<sup>23</sup> 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.

vários motivos diferentes que se desenvolvem ao decorrer do tema), e é seguida de sua repetição também de dois compassos, assim gerando a frase de apresentação. Logo depois, surge a frase de continuação, que se inicia com ideias processadas e dentre esses processos pode se incluir a fragmentação (redução no tamanho/valor/comprimento das unidades, que não possui relação com motivos e sim com a ideia) e a liquidação (eliminação sistemática dos motivos) que frequentemente andam juntas. E para concluir este tipo formal, finalizamos com a ideia cadencial também já explicada acima, que segundo Caplin, nos faz chegar a conclusão de que o propósito motivico da liquidação é destrinchar a ideia básica de seus traços característicos e deixá-la mais convencional para a cadência. Os temas que não utilizam liquidação, abandonam o material da ideia básica e seguem uma melodia cadencial que não deriva diretamente da ideia anterior (CAPLIN, 1998, p. 9, 10 e 35).

Srdc (statement/restatement/departure/conclusion) é um termo criado por Walter Everett para se referir a versões pop ou rock de uma sentença clássica (NOBILE, 2014, p. 64). Dessa forma, a frase de apresentação possui o S (referente a ideia básica) e o R (referente a repetição), e a frase de continuação engloba o D (nos compassos de fragmentação) e C (na cadência). Este modelo é uma adaptação da Sentença Clássica de Caplin (voltado a um tipo de tema exclusivamente instrumental como a sonata), aos versos dos temas do gênero Rock (VISCONTI, 2018, p. 13).

Tal qual a Sentença, o Período possui normalmente oito compassos em sua estrutura, dividido em duas frases de quatro compassos, a Antecedente e a Consequente. A antecedente, se inicia com dois compassos de ideia básica, e em seguida é trazida a ideia contrastante que leva a uma cadência mais fraca<sup>24</sup> em relação à cadência da frase consequente. Posteriormente, surge a consequente que repete a antecedente, mas se conclui com uma cadência mais forte. Mais especificamente, a ideia básica recapitula nos compassos cinco e seis, e então segue para a ideia contrastante se baseando ou não na antecedente, terminando geralmente em uma cadência autêntica perfeita (V-I) (CAPLIN, 1998, p. 12 e 49). A diferença básica entre Sentença e Período é que na Sentença a ideia básica é repetida, enquanto no Período ela é recapitulada.

---

<sup>24</sup> Essa cadência pode variar, sendo normalmente uma semicadência ou uma cadência autêntica imperfeita.

O terceiro tipo formal de tema, o Pequeno Ternário, engloba um novo conjunto de funções formais e possui duas noções básicas centrais:

- 1) Uma unidade temática relativamente fechada é justaposta a uma unidade estruturalmente aberta de conteúdo e organização formal contrastantes (CAPLIN, 1998, p. 13).
- 2) A unidade original é trazida de volta, mas de uma forma que garanta o fechamento completo do tema (CAPLIN, 1998, p. 13).

Este tipo formal é tradicionalmente indicado pela notação A-B-A', que são complementadas por descrições que especificam em mais detalhes a função formal dessas três seções. A seção inicial (A) é chamada de Exposição, o retorno posterior desta seção (A') chamamos de Recapitulação, e a seção que fica entre essas duas (B) é denominada de Meio Contrastante. A Exposição é frequentemente construída como os tipos de tema convencionais já discutidos anteriormente (sentença ou período), mas formatos de temas menos convencionais são encontrados aqui também. Do ponto de vista tonal, essa seção pode permanecer ao longo de sua tonalidade inicial (*homekey*), ou pode modular para um tom subordinado<sup>25</sup>. De qualquer forma, a exposição confirma o tom com uma cadência autêntica perfeita, criando assim um fechamento para tornar a exposição uma seção estruturalmente independente (CAPLIN, 1998, p. 71 e 72).

Já o meio contrastante, atinge seu contraste principalmente por meios harmônicos, ou seja, por uma ênfase na dominante (a harmonia final desta seção quase sempre é a dominante da tonalidade inicial). Nos casos mais simples, a seção B consiste inteiramente na dominante, uma passagem apoiada exclusivamente por um prolongamento da dominante. Esse contraste harmônico é associado a um novo material melódico e rítmico também, além de poder apresentar mudanças na textura, instrumentação e acompanhamento de padrões. O meio contrastante de muitos pequenos ternários é baseado inteiramente no motivo e no conteúdo textural da exposição (A), mas possui uma organização formal mais frouxa em relação à seção A que é mais apertada, sendo difícil inclusive de achar o período que nunca é encontrado (CAPLIN, 1998, p. 75). No Rock a função desse meio contrastante é na maioria das vezes de

---

<sup>25</sup> Região tonal confirmada por uma cadência autêntica perfeita como a principal tonalidade contrastante: região dominante do tom inicial quando maior, e o mediante quando a tonalidade inicial é menor. (relativo maior) (CAPLIN, 1998, p. 73).

Bridge, assim como na canção *Every Breath You Take* da banda The Police<sup>26</sup> analisada por Visconti em sua apostila (VISCANTI, 2018, p. 39).

Para concluir, a Recapitulação (A') tem duas funções principais: completar os processos melódico-harmônicos deixados abertos no final da seção B, e criar uma aparência de simetria fornecendo o retorno da exposição (A). Para que essas funções se realizem, a sessão A' é necessária para que comece com a ideia básica da seção A e finalize com uma cadência autêntica perfeita na tonalidade inicial. A recapitulação traz de volta a exposição inteira inalterada, mas frequentemente elimina repetições e desenvolve ainda mais os motivos da exposição. Se a primeira seção foi modulada para uma tonalidade subordinada, a recapitulação deve ser ajustada para se manter na tonalidade inicial com a intenção de fornecer unidade tonal ao tema.

### 3.2 Tipos Formais de Canção<sup>27</sup>

TWELVE-BAR BLUES: É uma forma regular (uma única seção) de 12 compassos e sequência harmônica fixa, que apesar de originada no Blues, é bastante recorrente em diversos outros gêneros da música popular. É considerada um forma estrófica e em sua configuração mais básica possui repetições de um seção única de doze compassos divididos em três frases de mesma duração, com a harmonia baseada no I, IV e V graus de uma escala maior.<sup>28</sup> Mesmo o conteúdo harmônico sendo quase sempre baseado nos três graus básicos de uma tonalidade (citados anteriormente), frequentemente o campo harmônico não é obedecido e são introduzidos como acordes de sétima dominante formando Fá, 3ª maior, 5ª justa e 7ª menor (VISCANTI, 2018, p. 19).

TERNÁRIA (*Tin Pan Alley*): O termo *Tin Pan Alley* é usado (apenas na música popular) para se referir à forma ternária AABA, e se refere a um local específico em Nova York onde entre 1885 e 1950 haviam dezenas de editoras de música e grande parte das partituras publicadas por elas eram na forma ternária AABA com oito compassos cada seção, formando 32 compassos ao todo (quantidade exata para preencher uma única página). A

<sup>26</sup> Olhar a análise desta canção a partir da página 39, da apostila de Análise e Morfologia do Rock de Ciro Visconti (2018).

<sup>27</sup> Os tipos formais explicados neste subtítulo, são formas voltadas a canções, por isso não são encontradas na teoria de Caplin já que a mesma é baseada na música clássica.

<sup>28</sup> Pode existir inúmeras variações como “Shuffle Blues”, “Fast Change/Slow Change”, “Blues Menor” e “BeBop Blues”.



estrutura dessa forma consiste em versos/estrofe (A) e bridges (B) de oito compassos, em que a primeira seção traz o material temático mais importante da canção e em muitos casos apresenta o gancho<sup>29</sup> [*refrain*] que quase sempre é o título da música, e a seção B apresenta um material temático contrastante ao verso que determina a sua recapitulação (último A) para terminar a forma. Mesmo contendo duas seções diferentes que se distribuem em quatro partes de oito compassos, a forma é considerada ternária por ser entendida como A-B-A', tendo a seção A e sua repetição consistindo na primeira parte deste ternário, e tendo a seção B e a recapitulação do A como suas duas partes restantes, formando uma organização ternária de seções semelhante a da forma sonata (pequeno ternário) (VISCONTI, 2018. p. 30 e 31). Segundo Everett (2009, p. 143), as canções normalmente estendem a estrutura AABA repetindo algumas de suas seções no final, gerando formas como AABABA E AABAABA.

**BINÁRIA:** A estrutura da forma binária é formada apenas pela sessão A e finalizada na sessão B, sem a volta para o A, lembrando que algumas variações como a repetição do A pode ocorrer, contanto que a última seção seja a B, como na estrutura AAB. Nesta forma a seção B deve terminar na tônica, diferente da ternária que é finalizada na dominante. Isso acontece pois não haverá volta para a seção A (que normalmente se inicia na tônica) após a seção B, onde a dominante seria resolvida. Um exemplo do repertório popular com a forma binária, é o Jazz Standard *Autumn Leaves*, onde a seção A se inicia no compasso 1 (anacruse) e se conclui no compasso 12 (fim da casa 2), e a seção B formada pelo compasso 13 ao 28.

---

<sup>29</sup> Segunda Caplin, o *refrain* funciona como um tema principal e geralmente é construído como um pequeno ternário ou um pequeno binário. (CAPLIN, 1998, p. 256).

Figura 5 - Exemplo de forma binária em *Autumn Leaves*

36.

(169. Jazz) **AUTUMN LEAVES** - JIMMY HEGER

Chords: A-7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#-7 b5, B7, E-, F#-7 b5, B7 b9, E-, A-7, D7, Gmaj7, F#-7 b5, B7 b9, E-7, E7, D-7, Db7, Cmaj7, B7 b9, E-, FINE

BILL EVANS - "RETREAT IN JAZZ"

## 4. QUEEN E O ÁLBUM *A NIGHT AT THE OPERA*

Este capítulo falará brevemente sobre a história inicial da banda e a trajetória de seus álbuns e singles até o álbum abordado neste trabalho, *A Night at the Opera*.

### 4.1 Queen e seus primeiros álbuns

A história da banda inglesa Queen se inicia quando Freddie Mercury, ainda conhecido como Farouk Bulsara, se junta a Brian May e Roger Taylor ainda como membros de um conjunto chamado Smile. Com a decisão de montar um novo grupo, os músicos tiveram três baixistas até John Deacon aparecer e consolidar a formação definitiva da banda em 1971 - Freddie Mercury, vocalista e pianista; Brian May, guitarrista e vocalista de apoio; Roger Taylor, baterista e vocalista de apoio; e John Deacon, baixista (SEVERO, 2019, p. 13 e 21).

A influência e estilo único de cada membro, fez com que Queen fosse considerada uma das bandas mais versáteis da história do rock. Além da performance, todos compunham e acrescentavam ideias a cada música e buscavam o máximo do perfeccionismo, nunca se atentando a uma única definição de estilo. Mesmo com o título memorável que carregam, sua trajetória foi longa e cheia de tentativas e experimentações de pouco sucesso até chegarem ao topo das paradas.

Seu primeiro álbum *Queen*, lançado em 1973, foi um fracasso de vendas até perceberem que para ter um álbum de sucesso, era necessário pensar em lançar um single de grande relevância musical. Já em seu segundo álbum *Queen II*, lançado em 1974, o grande hit *Seven Seas of Rhye*, dessa vez lançado como single e formulado em um formato comercial para a rádio com um apelo mais pop, ficou no top 10 das faixas mais ouvidas do Reino Unido, se tornando um marco para a história da banda. Eis que no final do mesmo ano, Queen lança seu 3º álbum *Sheer Heart Attack*, disco que foi revelador e inovador se tratando da identidade e estilo da banda. O álbum apresentou o primeiro grande sucesso comercial *Killer Queen*, que ganhou em segunda colocação no competitivo Reino Unido, além de ter entrado para o Top 20 na *Billboard* norte-americana, que é mais disputada ainda (SEVERO, 2019, p. 27 a 56). Segundo o livro *Queen: Em discos e Canções* (SEVERO, 2019, p. 55), o guitarrista Brian May, declararia que a canção representou o “ponto de virada” para o Queen, pois, em suas próprias palavras, já em seu terceiro disco nas prateleiras eles “precisavam desesperadamente

de um *hit*". Além do single *Killer Queen*, a canção *Now I'm here* conquistou a 11ª posição, se transformando na segunda faixa do álbum a atingir o Top 20 britânico.

#### **4.2 O caminho para o 4º álbum**

Ainda que as vendas de seu último single *Killer Queen* andassem bem, a situação financeira da banda estava totalmente oposta. A grande causa disso era a Trident Productions, que não repassava ao Queen o que lhes era de direito. Pelo contrato que tinham, a produtora deveria repassar 60 libras esterlinas semanais de tudo o que fosse comercializado nas lojas, um valor extremamente baixo para um grupo com a proporção estratosférica que a banda já atingia. De acordo com Brian May no documentário *Days of Our Live* (O'CASEY, 2011), o baterista Roger Taylor quebrava suas baquetas por tocar com muita força e a produtora o podava com a justificativa de não poderem pagar por novas. Para agravar mais ainda o cenário, John Deacon havia pedido um adiantamento de 4 mil libras para a Trident, com a intenção de acomodar sua esposa grávida em um apartamento, mas não foi atendido. A partir de então, Queen decidiu romper o contrato definitivamente com a empresa, lhes restando ainda dívidas com antigos administradores, além de continuarem atrelados ao contrato por mais cinco anos.

Após algumas contratações sem sucesso, o grupo finalmente encontrou sua salvação com o empresário de Elton John, John Reid, que resolveu pagar todas as dívidas e investir na banda. John disse que ajudaria a banda e, em troca, os membros deveriam gravar o melhor álbum que pudessem. Segundo Brian May em *The making of A Night at the Opera* (LONGFELLOW, 2006), *A Night at the Opera* foi um ponto crucial para a banda, visto que estavam em uma situação decisiva em que acabariam com tudo se o disco não fizesse sucesso.

#### **4.3 A Night at the Opera**

O primeiro passo para a gravação deste novo álbum tão importante de suas carreiras, foi contratar uma equipe de primeira linha. Entre os profissionais dessa equipe estavam o produtor Roy Thomas Baker, que já fazia parte da produção de seus álbuns anteriores, o engenheiro de som Mike Stone, além de Gary Lions e Gary Langham. O trabalho começou no próprio Sarm Studios, em agosto de 1975. O LP desta vez não contaria com sobras de estúdio como os álbuns anteriores, sendo feito totalmente do zero (SEVERO, 2019, p. 69). Em uma

entrevista gravada no documentário *Queen: A day of our Lives* (O’CASEY, 2011), Freddie Mercury diz: “estávamos famintos, queríamos mostrar muita coisa e estava tudo contido. Tínhamos todo tipo de música (...)” (tradução nossa).

O espírito libertário da banda fez com que todo tipo de experimentação fosse feita. O resultado desta trajetória de gravações em inúmeros estúdios com tamanha complexidade, fez com que se tornasse o disco mais caro desde *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967).

Faltando pouco para o fim das sessões de gravação, a sugestão do nome do disco surgiu após uma sessão de vídeos na casa de Roger Taylor após terem assistido o clássico *A Night at the Opera* dos irmãos Marx e foi aprovada na hora (SEVERO, 2019, p. 70). O álbum tem como *single* *Bohemian Rhapsody*, que apesar de enfrentar barreiras em seu lançamento, sendo considerada “longa demais”, teve como estratégia de divulgação a ajuda do radialista e amigo particular de Freddie, DJ Kenny Everett. Os membros pediram a Kenny que não divulgasse a música no rádio, mas após não ter resistido e tocado alguns trechos da canção em seu programa, ele aguçou a curiosidade de todos os ouvintes e foi obrigado a executar *Bohemian Rhapsody* pelo menos 14 vezes em apenas um dia. O efeito foi quase imediato e fez com que a faixa atingisse o 1º lugar no Reino Unido, onde permaneceria por nove semanas consecutivas (SEVERO, 2019, p. 70).

O álbum de sucesso possui 12 faixas das quais duas serão analisadas neste trabalho. São elas: *Lazy on a Sunday Afternoon* e *Bohemian Rhapsody*.

## **5. ANÁLISE DE *LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON***

Este capítulo analisará a forma da segunda faixa do álbum, *Lazy on a Sunday Afternoon*, relacionando seus dois temas com o tipo formal Sentença, teorizado por William Caplin. Será feita também uma análise tópica da canção que será relacionada ao estilo *Vaudeville* utilizado.

## 5.1 Tópica - O Estilo Vaudeville

A tónica e gestos<sup>30</sup> são uma análise semiótica<sup>31</sup> na música frequentemente usada em músicas clássicas, mas ultimamente tem sido adaptada pelo autor Acácio Piedade, para a música popular brasileira como em seu artigo “A teoria das tónicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música” (PIEADADE, 2013). A tónica é um dos elementos que pode determinar o estilo, mas ainda não existem estudos sobre ela dentro do gênero Rock.

Na canção *Lazy on a Sunday Afternoon*, Queen adota o estilo *Vaudeville* introduzido por Freddie, um grande admirador do gênero. De acordo com Anthony Slide (1994, p. 8 e 9), o termo *Vaudeville* significa uma forma leve de comédia. Como uma forma de entretenimento, o *Vaudeville* americano teve suas origens nos shows de menestréis que se desenvolveram no início de 1800, e no music hall britânico de variedades. O livro “*Vaudeville old & new: an encyclopedia of variety performances in America*” (CULLEN; HACKMAN; MACNEILLY, 2007.), explica logo em seu 1º capítulo que o *Vaudeville* se tratava da cultura das pessoas.

Vaudeville foi mais que uma montagem de pantalonas Ragtime, monologistas tópicos, dançarinos excêntricos, cantores de bar, ventríloquos, mágicos, acrobatas e malabaristas, e também mais que uma rede costa a costa de teatros decadentes. Vaudeville foi uma cultura do povo. (CULLEN; HACKMAN; MACNEILLY, 2007, p.06, tradução nossa)<sup>32</sup>

Cullen Hackman e Macneilly (2007) seguem dizendo que alguns estudiosos acreditam que a França foi o local de nascimento do gênero. A palavra em si é pensada para derivar de *val-de-Vire* (ou *vau-de-Vire*), um vale do rio em Normandia, onde morava um poeta do século XV, Oliver Basselin. O mesmo escreveu canções populares, canções étlicas, **ou drinking songs**, das quais as chamaram de *Chansons du Vau-de-Vire*. Em feiras agrícolas do final do séc. XVII, suas canções atualizadas com letras tónicas, eram colocadas junto a esquetes

---

<sup>30</sup> Conceitos usados por Robert Hatten para denotar qualidades musicais internas. O autor explica que o gesto musical é biologicamente e culturalmente baseado no movimento humano comunicativo que são negociados dentro das convenções de um estilo musical cujos elementos incluem tanto tom, ritmo e metro quanto dinâmica, articulação e ritmo temporal. Ele conclui dizendo que os gestos musicais são gestalts emergentes que transmitem movimento afetivo e emoção (HATTEN, 2004).

<sup>31</sup> Estudo da construção de significado.

<sup>32</sup> Texto original: “Vaudeville was more than an assembly of ragtime pantaloons, tropical monologists, eccentric dancers, barrelhouse songbirds, ventriloquists, magicians, tumblers and jugglers, more than a coast-to-coast network of once-gilded theatres now shambling into plaster dust. Vaudeville was a people’s culture.”

(encenações curtas e cômicas com um único ato e cenário) e chamadas de “Vaudeville”. Outros acadêmicos acreditam que o gênero *vaudeville* original Francês é mais urbano, crescendo fora do entretenimento medieval de Paris: *vaux de ville* (valor da cidade) ou *voix de ville* (“voz da cidade”, interpretada como voz do povo). De forma mais precisa, *voix de ville* se refere à colaboração entre poetas e músicos do século XVI (CULLEN; HACKMAN; MACNEILLY, 2007, p. 6 e 7).

## 5.2 Textura

Esta canção possui uma textura homofônica, que segundo os autores Bruce Benward e Marilyn Saker (2008) é a textura mais comum da música ocidental, na qual é construída por uma melodia e um acompanhamento. O acompanhamento fornece ritmo e suporte harmônico para a melodia (BENWARD; SAKER, 2008, p. 149)

A melodia principal da canção aparece harmonizada com o coro (como em algumas frases da seção Bridge e A’), além de um soli com três guitarras harmonizadas na Coda, no mesmo estilo de harmonização vocal que ocorre durante a música.

## 5.3 Análise geral de *Lazy on a Sunday Afternoon*

Figura 6 - Partitura analisada de *Lazy on a Sunday Afternoon* p. 1

## LAZY ON A SUNDAY AFTERNOON

Freddie Mercury

**INTRO**  $\text{♩} = 130$  **Swing**  $\text{E}_b$   $\text{E}_b$   $^2$   $\text{E}_b$   $\text{B}_b$   $^3$   $\text{B}_b$   $\text{B}_b$   $^4$

**A**  $\text{E}_b$   $\text{B}_b^+$   $\text{E}_b$   
 S I go out to work on mon - day mor - ning Tues -

**S**  $\text{E}_b$   $\text{B}_b^+$   $\text{C}_7^b9\text{sus}4$   $\text{C}_7$   
 R - day I go off to ho - ney moon I'll

**E**  $\text{F}_m$   $\text{E}_b$   $\text{G}_m$   $\text{C}_m$   
 D be back a - gain be - fore It's time for sun - ny down I'll be

**C**  $\text{A}_b$   $\text{B}_b^7$   $\text{E}_b$   $\text{B}_b$   $\text{E}_b$   
 la - zing on a Sun - day af - ter - noon. Pós cadencial

**B**  $\text{D}$   $\text{G}_m$   
 S Bi - cy - cling on eve - ry Wednes - day eve - ning



Figura 7 - Partitura analisada de *Lazy on a Sunday Afternoon* p. 2

**2**

15 *D* *A7/C#* *F7/C*  
 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* *Eb/G* *D7/F#*  
 come from Lon - don town I'm just an or - di - na - ry guy

**19** *Eb/G* *Bb7/F* *Ab+* *C7*  
 Fri - days I go pan - ting in the Lou - vre.

**21** *Fm* *Eb* *Gm* *Cm*  
 I'm bound to be pro - po - sing on a Sa - tur - day night I'll be

**24** *Ab6* *Bb7* *Ab6* *Bb7*  
 la - zing on a Sun - day la - zing on a Sun - day

**26** *Ab6* *Bb7* *Eb* *Bb* *Eb*  
 la - zing on a Sun - day af - ter - noon.

**A'**

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

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

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

Recapitulação da frase de continuação

Pedal de baixo em Eb

Pós cadencial

Figura 8 - Partitura analisada de *Lazy on a Sunday Afternoon* p. 3

Seção A transposta para a tonalidade do tritono

**CODA** 3

Guitar Solo

28 A 29 A 30 A 31 G6 F#7

Motivo "a" Motivo "b"

32 Bm A 33 C#m F#m 34 D E 35 A E A

Pedal de baixo em A

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

Fonte: Transcrição feita pela autora

Sobre a criação de *Lazy on a Sunday Afternoon*, Freddie revelou que a letra acabou se transformando em um texto com conteúdo autobiográfico de certa forma. Sua rotina - descrita nos versos da música - consistia em se divertir durante os dias de semana e descansar aos domingos (SEVERO, 2019, p. 72). Os vocais de Mercury foram captados inicialmente por microfones e passados dentro de um balde de lata para obter o efeito semelhante ao de um megafone (LONGFELLOW, 2006).

Esta canção está na forma ternária A B A' com uma Coda, sendo A com função de estrofe, B com função de ponte, enquanto o A' recapitula a função da estrofe tendo sua frase de apresentação suprimida.

A canção está na tonalidade de Mi bemol maior, sua introdução de quatro compassos começa apenas pelo piano variando entre o acorde da tônica e dominante.

Logo em seguida (c. 5) inicia a seção A (c. 5 ao 12) agora acrescentando guitarra, bateria, baixo e voz apresentando as primeiras ideias que na partitura foram escritas com colcheias de *swing*. Este primeiro tema termina em uma sequência de I, V, I, pós cadêncial (que vem após a cadência IV, V, I até a cabeça do último compasso) com pedal de baixo em Mi bemol.

Na seção B (c. 13 à 20) após quatro compassos (c. 17) há uma diminuição no andamento, melodia com colcheias não swingadas, retirada da guitarra, e uma semicadência no c.20 com a harmonia apenas nas vozes, tendo os instrumentos suprimidos.

Na passagem para a seção A', ocorre uma cesura para a entrada em 2/4 no c. 21 além da volta ao andamento inicial mais rápido, e logo no c. 22 já volta a sua fórmula de compasso inicial 4/4 com *Swing*. Esta seção A' recapitula apenas a segunda frase da seção A, com sua frase de apresentação suprimida, terminando com duas evasões da cadência que finalmente se completa no c. 27 (seguida pelo pós cadencial com pedal de baixo em Mi bemol como na seção A).

A organização desta seção (A') é similar ao tipo formal Pequeno Ternário apresentado no livro *Classical Form* (CAPLIN, 1998, p. 14) onde é usado o exemplo *Beethoven, Piano Concerto No. 1 in C, Op. 15, ii, 1-18*.

Figura 9 - Exemplo formal de Pequeno Ternário em *Beethoven, Piano Concerto No. 1 in C, Op. 15, ii, 1-18*

**A (Exposition)**  
antecedent consequent  
b.i. c.i. b.i. c.i.

Largo  
p cresc. sf p  
A>: I... I<sup>6</sup> V I... V(<sup>4</sup> 7) I  
HC PAC

**B (Contrasting Middle)**  
new idea standing on the dominant (fragmentation) (lead-in)

p etc. cresc. f p f p p  
V<sup>6</sup> I V<sup>3</sup>/<sub>2</sub> I<sup>6</sup> V V(<sup>4</sup> 7) V V(<sup>4</sup> 7) V V(<sup>4</sup> 7) V  
HC

**A' (Recapitulation)**  
consequent c.i. (new)

etc. cresc. sf p  
I... VII<sup>b5</sup> II<sup>6</sup> V(<sup>4</sup> 7) I  
PAC

Fonte: (CAPLIN, 1998, p. 14).

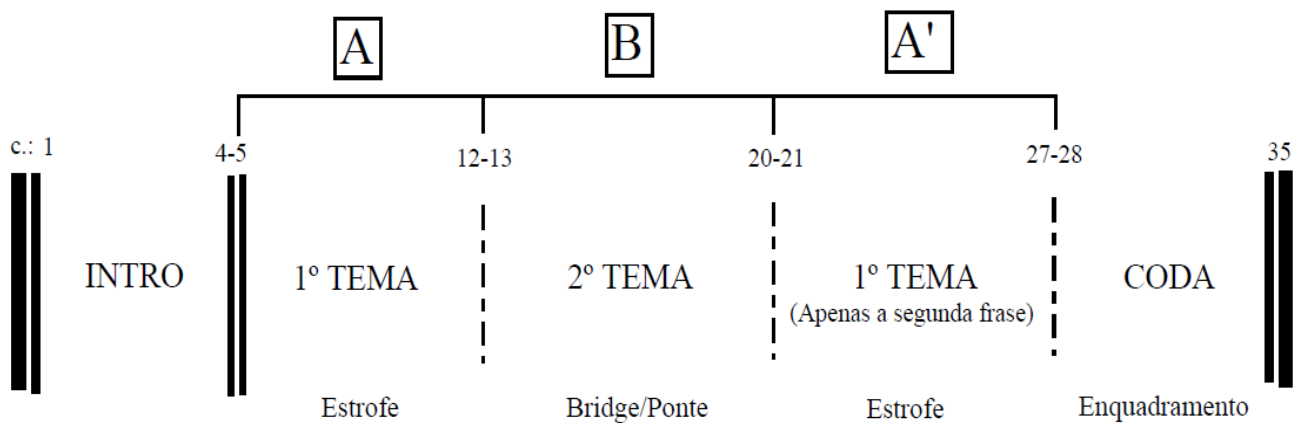
Este tema utilizado por Caplin está dividido em três unidades formais segundo o autor: a 1ª com função de exposição (A), a 2ª definida como meio contrastante (diferente da canção analisada) (B), e a 3ª sendo a recapitulação da primeira (A').

Em comparação à exposição, a recapitulação (A') é significativamente reduzida com quatro compassos (c.15 ao 18), pois só reexpõe a segunda frase da seção A, que por se tratar de um período é a frase consequente, reafirmando a ideia básica dos compassos 1 e 2 da seção A junto a uma nova ideia contrastante (não encontrada na seção A), onde ocorre uma cadência autêntica perfeita (final do c.16 ao 18).

Voltando para a conclusão de *Lazy on a Sunday Afternoon*, no c. 28, há uma transposição direta de Mi bemol para La maior (tonalidade do trítono) para o início da Coda, utilizando o material da seção A, com um soli de três guitarras harmonizadas, terminando em uma cadência de IV, V, I.

#### 5.4 Análise formal de *Lazy on a Sunday Afternoon*

Figura 10 - Tabela formal de *Lazy on a Sunday Afternoon*



Fonte: Tabela feita pela autora baseada na tabela da apostila de Ciro Visconti (VISCONTI, 2018, p.9)

A primeira seção da música (A) possui um tema do tipo formal Sentença 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.

Figura 11 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 5 e 6

5  $E_b$   $B_b^+$  6  $E_b$

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

Fonte: Transcrição feita pela autora

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).

Figura 12 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 9 e 10

9  $F_m$   $E_b$  10  $G_m$   $C_m$

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

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 13 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 11 e 12

11  $A_b$   $B_b^7$  12  $E_b$   $B_b$   $E_b$

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

Fonte: Transcrição feita pela autora

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.

Figura 14 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 13 e 14

13 D  
Bi - cy - cling on eve - ry Wednes - day

14 Gm  
eve - ning

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 15 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 15 e 16

15 D  
Thurs - day I go waltz - ing

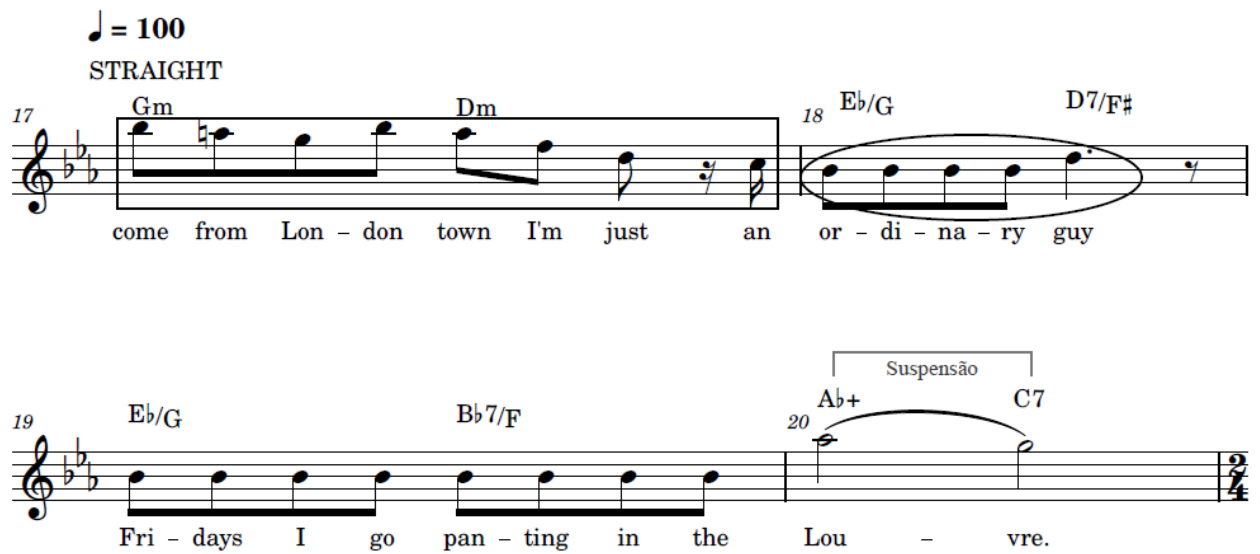
16 A7/C# F7/C  
to the zoo. I

Fonte: Transcrição feita pela autora

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.

Figura 16 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 17 a 20

♩ = 100  
STRAIGHT



17  $Gm$   $Dm$  18  $Eb/G$   $D7/F\#$   
come from Lon - don town I'm just an or - di - na - ry guy

19  $Eb/G$   $Bb7/F$  20  $Ab+$   $C7$   
Fri - days I go pan - ting in the Lou - vre.

Fonte: Transcrição feita pela autora

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>33</sup>

Figura 17 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 21 a 27

21  $\text{♩} = 130$

22 Fm Eb 23 Gm Cm

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

24 Ab6 Bb7 25 Ab6 Bb7

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

Fonte: Transcrição feita pela autora

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 (citada no primeiro capítulo deste trabalho), pois reforça a tonalidade do trítone 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 abaixo:

<sup>33</sup> A extensão da cadência cria uma sensação de antecipação do final da música.

Figura 18 - *Lazy on a Sunday Afternoon* c. 28 a 35

Seção A transposta para a tonalidade do tritono

**CODA** **3**

Guitar Solo

28 A 3 29 A 30 A 3 31 G6 3 F#7

Motivo "a" Motivo "b"

32 Bm A 33 C#m 3 F#m 34 D E 3 35 A E A

Pedal de baixo em A

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

Fonte: Transcrição feita pela autora

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.

## 6. ANÁLISE DE *BOHEMIAN RHAPSODY*

Este capítulo analisará a forma da décima primeira faixa do álbum, *Bohemian Rhapsody*, abordando sua textura, a tópica de Ópera utilizada, e uma visão geral sobre a forma desta música tão aclamada e complexa lançada como single do álbum *A Night at the Opera*.

## 6.1 Tópica - Ópera

*Bohemian Rhapsody* possui inúmeros estilos dentro de uma só música, mas a Ópera foi a tópica escolhida para ser abordada neste trabalho, entendendo-a como tópica no sentido proposto por Hatten em sua teoria.

O livro *Uma História da Ópera* logo em sua introdução define a ópera da seguinte forma: “Ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 16).

Os autores continuam descrevendo o gênero como algo que não é realista e que frequentemente ao longo de seus mais de quatrocentos anos de história, tem sido considerada exótica e estranha. A ópera envolve muitas vezes uma batalha entre palavras e música já que se trata de um teatro cantado, e Óperas inteiras foram escritas sobre essa suposta batalha.

Os tipos de Ópera citados no livro *Ópera: Guia para iniciantes* (VILLELA, 2016, p. 35 e 36), são a Séria que é formal, solene e complexa; a Buffa, o oposto da Séria, cômica e com figuras do cotidiano. Comique possui seu diálogo falado com temas mais leves; Bel Canto que se caracteriza pelo virtuosismo das vocalizações de um solista, com a história expressa pelo canto com valorização da melodia; Grand Ópera, estilo que demanda superprodução com grandes temas épicos e históricos; e Operetta que é uma ópera pequena com diálogo falado ao invés de “recitativo”.

Em geral as óperas seguem um mesmo roteiro onde alguns ou os quatro elementos estarão presentes, a Abertura que é feita através da execução de uma determinada música com a intenção de ambientar os ouvintes ao tema; logo depois o Recitativo, parte em que os atores dialogam; a Ária onde a música principal é cantada pelo(a) solista enquanto os atores-cantores secundários cantam o coro; e o Libretto que é um caderno pequeno com os dados da Ópera, o seu tema, seus diálogos, canções para que o público não tenha dificuldade em entender a história e seu contexto (VILLELA, 2016, p. 40).

O autor segue classificando os tipos de vozes da Ópera como Soprano Coloratura que se aplica a vozes sopranos dotadas de grande extensão no registro agudo e capazes de efeitos rápidos e brilhantes; Soprano Lírico caracterizada por uma voz brilhante extensa; Soprano dramático que são vozes com extensão de soprano que podem emitir notas graves, sonoras e

sombrias; Mezzo Soprano que é a voz intermediária entre soprano e contralto; Contralto chamada abreviadamente de “Alto”, que prolonga o registro médio em direção ao grave, graças ao registro “de peito”; Tenor Ligeiro que possui uma voz brilhante, ligeira e suave que emite notas agudas com facilidade; Tenor Lírico sendo um tipo de voz muito parecida com a anterior, porém mais luminosa nos agudos e ainda mais cheia nos registros médios e mais timbrada também; Tenor Dramático que é mais luminosa e cheia no registro médio em comparação a anterior; Contratenor, uma voz muito aguda que se iguala ou até ultrapassa em extensão a voz contralto; Barítono “Martin” ou “Barítono francês” que é um tipo de voz clara e flexível muito parecida a voz Tenor; Barítono Verdiano que o próprio nome diz, é o tipo de voz que melhor se adéqua às ópera de Verdi; Baixo-Barítono caracterizado como o tipo de voz que executa com facilidade os “graves” e é capaz de efeitos dramáticos; Baixo Cantante, a voz que se parece com o Barítono e é naturalmente mais lírica do que dramática; e por último o Baixo Profundo que são vozes de grande extensão e amplitude no registro “grave” (VILELLA, 2016, p. 37 a 40).

## 6.2 Textura

Como textura geral é possível dizer que *Bohemian Rhapsody* possui textura homofônica, mas tem uma homofonia mais próxima da música erudita. Em alguns momentos há uma textura híbrida que pode ser chamada de homofonia polifônica e polifonia homofônica, que segundo Carlos Almada (ALMADA, 2013), são uma mistura de texturas em que uma camada polifônica de duas ou mais vozes é adicionada a um acompanhamento de suporte rítmico e harmônico.

## 6.3 Making of da canção

O livro *Master Queen em discos e canções*, conta que *Bohemian Rhapsody* era apelidada de “brinquedo de Freddie” antes de ser batizada no final das gravações do álbum e se trata de uma das peças musicais mais criativas já compostas no universo pop. (SEVERO, 2019, p. 81). De acordo com o documentário *Days of Our Lives* (O’CASEY, 2011), os membros da banda e produtores explicam que esta canção teve de ser gravada em seis estúdios diferentes e que por este motivo não era possível entender como de fato seria o resultado final da música que apenas Freddie Mercury tinha em sua cabeça. Freddie tinha a intenção de fazer o maior número possível de multicamadas harmônicas para as vozes, algo

que levou muito tempo para ser finalizado já que o cantor buscava sempre a perfeição em cada uma das gravações (O’CASEY, 2011).

Cada vocalista da banda (Brian, Freddie e Roger) registrou seu vocais três vezes seguidas até combinar seus trechos em uma mixagem só, e para obter o resultado foi utilizada uma mesa de 24 canais onde cada parte foi moldada até ficar com uma sonoridade uniforme, e como curiosidade, os trechos em que a banda canta “Gallileo” foram gravados cerca de 180 vezes (SEVERO, 2019, p. 83).

Esta canção possui uma forma livre baseada na forma da música erudita Rapsódia assim como citada em seu nome. De acordo com o dicionário *Oxford Languages*, Rapsódia na música tem como definição uma peça musical de forma livre que utiliza geralmente melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais. O livro *Masters Queen em discos em canções* afirma que o título “Rhapsody” vem da época do romantismo e se trata de uma espécie de terminologia utilizada para classificar obras que não possuíam um estilo fixo, ou que misturavam estilos diferentes (SEVERO, 2019, p. 81). O autor segue fazendo o seguinte comentário sobre a canção:

Assim é ‘BoRap’ (como também era carinhosamente chamada pelo Queen): uma obra sem estrutura fixa e que combina rock, pop, ópera e heavy metal, com uma dinâmica impressionante sem que o ouvinte sinta qualquer mudança brusca. (SEVERO, 2019, p. 81).

#### **6.4 Análise geral de *Bohemian Rhapsody***

Figura 19 - Partitura analisada de *Bohemian Rhapsody* p. 1

## Bohemian Rhapsody

Freddie Mercury

**INTRO**

$\text{♩} = 70$

1  $Gm7$  2  $C7$

Is this the re - al life? Is this just fan - ta - sy?

3  $F7$  4  $Bb$

Caught in a land - side no es - cape from re - a - li - ty

5  $Gm$  6  $Bb7$

O - pen your eyes Look up to the skies and see

7  $Eb$  8  $Cm7$

I'm just a poor boy poor  
Oh

9  $F$   $Cb$   $Bb$   $A$   $Bb$

I need no sym - pa - thy Be - cause I'm Ea - sy come Ea - sy go,  
boy

11  $Cb$   $Bb$   $A$   $Bb$  12  $Eb$   $Bb/D$

Li - ttle high Li - ttle low A - ny way the wind blows

13  $Edim7$   $F7/C$  14  $\%$

Doe - sn't rea - lly ma - tter to me to

**A** **INTRO TEMÁTICA**

15  $Bb$  16  $\%$

me

Figura 20 - Partitura analisada de *Bohemian Rhapsody* p. 2

2

17 **B $\flat$**  18 **Gm**

Ma - ma Just killed a man Put a

19 **Cm** **Idéia Contrastante** 20 **Cm v/v** - Semicadência → **F7 V7**

gun a gainst his head pulled my trig-ger now his dead

21 **B $\flat$**  22 **Gm**

Ma - ma life had just be - gun But

Ideia contrastante modulante para o 4º grau (Mi bemol)

23 **Cm** **E $\flat$ /B $\flat$**  24 **E $\flat$ /A $^\circ$**  **A $\flat$ maj7 E $\flat$ /G**

now I've gone and thrown it all a - way

25 **E $\flat$**  **B $\flat$ /D** 26 **Cm**

Ma - ma Oh Didn't

27 **Fm** **C/E** **A $\flat$ /E $\flat$**  **D $^\circ$**  28 **B $\flat$**  **B $\flat$ 7**

mean to ma - ke it cry If I'm not back a - gain this time to - mo -

29 **E $\flat$**  **B $\flat$ /D** 30 **Cm** **A $\flat$ m** 31 **E $\flat$**  **A $\flat$ /E $\flat$**  32 **E $\flat$**

- rrow Car-ry on car-ry on As if no-thing rea - lly ma - tters

**A** **INTRO TEMÁTICA**

33 **B $\flat$**  34 %

35 **B $\flat$**  36 **Gm**

Too late my time has come Sends

1º **Cm** 38 **Cm** **F7**

shi-vers down my spine Bo-dy's a-ching all the ti - me

1º T E M A

A N T E C E D O

C O N S E Q.

P E R Í O D O

Figura 21 - Partitura analisada de *Bohemian Rhapsody* p. 3

3

39  $Bb$   $Gm$   
 Good - bye e - very - bo - dy I've got to go Got - ta

41  $Cm$   $Eb/Bb$   $Eb/A^\circ$   $Abmaj7$   $Eb/G$   
 leave you all be - hind and fa - ce the truth

43  $Eb$   $Bb/D$   $Cm$   $Fm$   $C/E$   $Ab/Eb$   $D^\circ$   
 Ma - ma Oh I don't wan - na **INTERLÚDIO**  
 SOLO DE GUITARRA

46  $Bb$   $Bb7$   $Eb$   $Bb/D$   
 Some - times wish I'd ne - ver been born at a - ll

48  $Cm$   $Fm$   $C/E$   $Ab/Eb$   $D^\circ$   $Bb$   $Bb7$   $Eb$   $Bb/D$

52  $Cm$   $Fm$   $C/E$   $Ab/Eb$   $D^\circ$   $Db$   $Db$   $Dbmaj7/C$   $Db7/B$   $Db6/Bb$   
**B** Seção da Ópera  
 = 140

55  $A$   $\%$   $D/A$   $A$   $A^\circ$   $A$   $D/A$   $A$   $A^\circ$   $A$   
 I see a lit - tle si - lhou - e - tto of a man Sca - ra -

59  $A$   $A$   
 mouth Sca - ra - mouth, will you do the Fan - dan - go

61  $C\#/G\#$   $G\#$   
 Thun - der - bolts and light - ning

2ª TEMA A (2x)



Figura 22 - Partitura analisada de *Bohemian Rhapsody* p. 4

4

62 C/G E7 63 A

ve - ry ve - ry frigh - tening me! Ga - li - le - o

64 A 65 A

Ga - li - le - o Ga - li - le - o Fi - ga -

66 A 67 Eb6 68 Ab/Eb Eb Eb° Eb 69 Ab/Eb Eb Eb° Eb

ro

Mag - ni - fi co I'm just a poor boy no - bo - dy loves me

70 Eb 71 Eb 72 Ab Eb

*mf*

He's just a poor boy from a poor fa - ly Spare him life from this

73 F7 Bb 74 75 Cb Bb A Bb 76 Cb Bb A Bb

mons - tro - si - ty Ea - sy come Ea - sy go will you let me go Bis -

77 Eb Bb 78 Eb 79 Bb

mi - llah No! We will not let you go Let him go Bis - mi - llah We

80 Eb 81 Bb 82

will not let you go Let me go Bis - mi - llah We will not let you go Let me go

83 84 85 Gb7

will not let you go Let me go Ne - ver let you go Let me go  
Ne - ver Ne - ver Ne - ver Let me go

Figura 23 - Partitura analisada de *Bohemian Rhapsody* p. 5

5

86 Bm A D D $\flat$  87 G $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  88 E $\flat$

No No No No No No No Oh ma-ma mi - a ma-ma mi - a Ma-ma

89 B $\flat$  90 E $\flat$  A $\flat$  91 D Gm

mi - a Let me go Be - el - ze-bub has a de - side for

92 B $\flat$  93 % 94 B $\flat$  95

me for me for me

**C** **INTRO TEMÁTICA** **Seção do Rock**

96 E $\flat$  97 % 98 E $\flat$  99 F7

100 S B $\flat$  E $\flat$ /B $\flat$  101 B $\flat$  E $\flat$  102 B $\flat$  103 D $\flat$

So you think you can stop me and spit my e - yes

104 R B $\flat$  E $\flat$ /B $\flat$  105 B $\flat$  E $\flat$  106 A $\flat$  107 Fm

So you think you can love me and live me to die. Oh

108 D B $\flat$  109 Fm 110 B $\flat$  111 Fm7 B $\flat$

ba-be. Can't do this to me ba-be. Just go-tta get out

112 C Fm7 B $\flat$  113 E $\flat$

Just go - tta get right out - ta he - re

F R A S E D E A P R E N S. F R A S E D E C O N T I N.

S E N T E N Ç A

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 24 - Partitura analisada de *Bohemian Rhapsody* p. 6

**6 Codetta**

114 % 115  $E^b$  116  $F^7$  117  $G^b$   $A^b$

**Transição Instrumental**

118 B 119  $A^b(9)$  120  $B^b$  121  $B^b\text{omit}3$  122

**CODA**

$\text{♩} = 70$

123  $E^b$   $B^b7/D$  124  $Cm$   $G7/B$   $Cm$  125  $G7/B$   $Cm$   $B^b$   $E^b$

Oh \_\_\_\_\_ Oh yeah Oh yeah

126 D Gm 127  $A^b$   $E^b$

128 Cm Gm 129  $Cm_3$  Gm 130 Cm  $A^b m$

No-thing real-ly mat-ters A-ny-one can see No-thing rea-ly mat-ters

131  $B^b(11)$  132  $E^b$   $A^b/E^b$  133  $E^b$   $E^b\text{dim}$  134  $B^b/D$   $B^b m/D^b$

No-thing rea-ly mat-ters to me

**Ralentando**

135  $C7$  136  $C7$  F 137  $B^b$  F  $A^b\text{dim}$  Gm7 138 F

A - ny way the wind blows

Fonte: Transcrição feita pela autora

Bohemian Rhapsody tem uma forma composta por Introdução, A com dois temas, recapitulação do A dessa vez com três temas, B (seção da Ópera), C (seção do Rock) e Coda.

A canção se inicia em 4/4, alternando entre as tonalidades relativas de Sol menor e Si bemol maior até polarizar a segunda tonalidade na cadência final V- I resolvendo no primeiro compasso da seção A onde ocorre uma elisão (o começo da seção A e ao mesmo tempo o final da seção anterior). A introdução grande possui quatorze compassos (c.1 ao 14), com um acompanhamento feito apenas pelo piano junto a um coral de vozes harmonizadas. Após a longa introdução finalizada com uma cadência autêntica imperfeita com a resolução no primeiro compasso da intro temática da seção A (c. 15 e 16) que possui dois compassos na tônica, feita apenas pelo piano e pelo baixo que entra neste momento tocando as tônicas como fará na próxima seção também.

Logo após a introdução, se inicia a seção A com dois temas. O primeiro tema possui um acompanhamento ainda feito apenas pelo piano, mas desta vez junto a uma única voz cantada por Freddie. Este primeiro tema (c. 17 ao 24) se inicia em Si bemol (homekey) e em seu 2 últimos compassos (c. 23 e 24) ocorre uma modulação para o quarto grau (Mi bemol) e se conclui no acorde Eb<sup>9</sup>/A em aberto<sup>34</sup> em seu último compasso (c.24) seguido de uma cadência plagal preparatória para o primeiro compasso do próximo tema. No compasso 24 ocorre também a entrada da bateria preparando o início do acompanhamento que fará junto ao piano e o baixo no segundo tema. O segundo tema (c. 25 ao 32) se inicia já na nova tonalidade (Mi bemol) também cantada só por uma voz principal, acompanhada, como já dito, pelo piano, baixo e bateria, e se conclui com uma cadência plagal IV/I - I (c. 31 e 32) e uma modulação métrica em seu último compasso para 2/4.

Após a seção A ocorre uma repetição da mesma (c. 33 ao 54), dessa vez com mais duas variações do segundo tema, se iniciando pela introdução temática voltando à tonalidade inicial (Si bemol) e a fórmula de compasso 4/4, também formada apenas por dois compassos de tônica, feita apenas pelo piano e o baixo. O primeiro tema (c. 35 ao 42) já se inicia com o acompanhamento formado por piano, baixo e bateria com apenas uma voz cantando a melodia, e em seu último compasso ocorre a entrada da guitarra. O segundo tema (c. 43 ao 46) é um pouco mais curto possuindo quatro compassos, também na tonalidade modulada nos

---

<sup>34</sup> Pelo período da música ser frouxo, a ideia contrastante da frase consequente não necessariamente precisa terminar em uma cadência mais forte que a da antecedente, como descrito por Caplin.

dois últimos compassos do tema anterior (Mi bemol). Este tema também possui a entrada de mais vozes fazendo contrapontos a melodia cantada pela voz principal que seguem até o início do interlúdio onde a voz principal não aparece mais. O compasso 47 (terceiro tema) é o início do interlúdio que usa o mesmo material harmônico da seção A, e possui um solo de guitarra (c. 47 ao 54). Seu último compasso (c. 55) é uma transição para a entrada da próxima seção.

Na próxima seção (B), há uma mudança no andamento dobrando o bpm e se inicia o que nomeei como Seção da Ópera. Esta seção se inicia na tonalidade de Lá maior e posteriormente modula para a tonalidade de Mi bemol maior (no c. 67). Ela possui um coral grande de vozes harmonizadas para cantar a melodia. Os dois primeiros compassos (c. 55 e 56) são tocados apenas pelo piano e no compasso 57 ocorre a entrada da voz principal cantando a melodia que é seguida da entrada do coral de vozes harmonizadas logo no final do compasso 58. A entrada da guitarra, baixo, e bateria acontece no compasso 61 de forma bem marcante seguindo o ritmo da melodia com colcheias e semínimas, durante dois compassos e logo é parada tendo novamente apenas piano e vozes na continuação da seção. No compasso 66 há uma mudança na fórmula de compasso para 2/4 onde ocorre a “cascata” de vozes até o compasso 67 onde já retorna métrica inicial 4/4. Em seguida no compasso 68, já com a modulação brusca ocorrida, a música segue com apenas piano e voz principal por dois compassos, e logo em seguida (c. 70) ocorre a entrada das outras vozes harmonizadas e o restante dos instrumentos marcando sempre o ritmo da melodia. Partindo para o compasso 85 uma nova cascata de vozes acontece, e no final da seção sua conclusão (c. 95) ocorre na dominante V.

A próxima seção é a C (seção do rock) que se inicia com uma intro temática instrumental ainda na tonalidade de Mi bemol maior, formada por quatro compassos (c. 96 ao 99) preparando para a entrada do tema, acompanhada de um riff de guitarra marcante. Após a intro temática a seção segue com 14 compassos de tema (c. 100 ao 113) com todos os instrumentos acompanhando a voz principal cantando a melodia sem o coral. No compasso 103 há uma mudança na métrica para 2/4 e logo no c. 104 volta para 4/4. A seção se conclui com uma cadência autêntica perfeita formada pela progressão ii - V - I (c. 112 e 113).

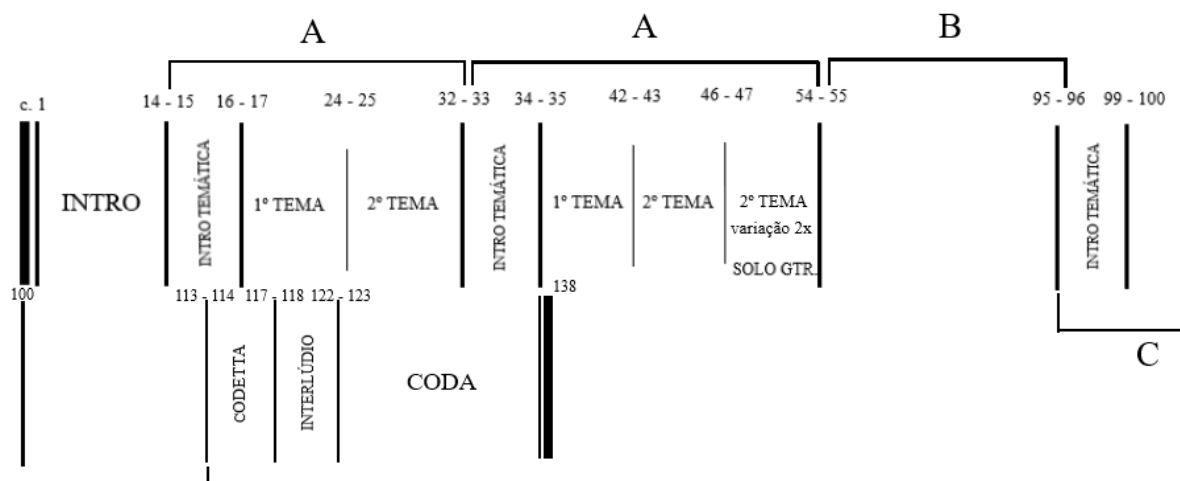
Logo após se inicia um Codetta de quatro compassos ainda na mesma tonalidade, com o mesmo riff de guitarra da seção anterior. Em seguida há uma transição

instrumental/Interlúdio, instrumental de cinco compassos (c. 118 ao 122) já diminuindo o andamento conforme a seção vai se concluindo e finaliza em um compasso 3/4 apenas ao som do piano. O compasso 123 é firmado o andamento desdobrado anterior, novamente em um interlúdio, mas dessa vez com a entrada do coral de vozes harmonizando junto a rítmica dos acordes, e a entrada da guitarra solando, bateria e baixo novamente.

A última seção é a Coda (c. 128 ao 138) onde há apenas a voz principal cantando a melodia, com os instrumentos saindo aos poucos até ficar apenas voz e piano a partir do compasso 130, e se concluindo com os últimos quatro compassos ralentando e modulando para a tonalidade de Fá maior com dedilhados no piano e mais um riff de guitarra. A canção se conclui harmonicamente na tônica da nova tonalidade com uma cadência ii - I que se trata de uma imitação de cadência plagal (ao invés de IV - I, é usado o acorde relativo). A última nota da melodia (fundamental do I grau) (c. 137) antecipa a resolução da cadência na tônica, e a seção é finalizada em uma fermata ao som de um gongo.

## 6.5 Análise formal de *Bohemian Rhapsody*

Figura 25 - 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>35</sup>

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 26 - *Bohemian Rhapsody* c. 17 a 24

2  
17 B $\flat$  18 Gm  
Ma - ma Just killed a man Put a  
19 Cm 20 Cm v/v Semicadência F7 V7  
gun a gainst his head pulled my trig-ger now his dead  
21 B $\flat$  22 Gm  
Ma - ma life had just be - gun But  
Idea contrastante modulante para o 4 $^{\circ}$  grau (M $\acute{i}$  bemol)  
23 Cm Eb/B $\flat$  24 Eb/A $^{\circ}$  Abmaj7 Eb/G  
now I've gone and thrown it all a - way

Fonte: Transcrição feita pela autora

Este primeiro tema possui o tipo formal Período, 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. 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

<sup>35</sup> Citação retirada de (VISCONTI, 2019, p. 11)

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

Figura 27 - *Bohemian Rhapsody* c. 25 a 32

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

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

29  $Eb$   $Bb/D$   $Cm$   $Abm$   $Eb$   $Ab/Eb$   $Eb$   
- rrow 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 28 - *Bohemian Rhapsody* c. 35 a 38

35 B $\flat$  36 Gm

Too late my time has come Sends

37 Cm 38 Cm F7

shi-vers down my spine Bo-dy's a-ching all the ti-me\_\_\_\_\_

A  
N  
T  
E  
C  
E  
D.

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 29 - *Bohemian Rhapsody* c. 39 a 42

39 B $\flat$  40 Gm

Good - bye e-very-bo - dy I've got to go Got-ta

41 Cm Eb/B $\flat$  42 Eb/A $^{\circ}$  Abmaj7 Eb/G

leave you all be - hind and fa - ce the truth

C  
O  
N  
S  
E  
Q.

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 30 - *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 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.

Figura 31 - *Bohemian Rhapsody* c. 55 a 61

55 A 56  $\text{fermata}$  57 D/A A A° A 58 D/A A A° A

I see a lit - tle si - lhou - e - tto of a man Sca - ra -

59 A 60 A

mouch Sca - ra - mouch, will you do the Fan - dan - go

61 C#/G# G#

Thun - der - bolts and light - ning

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 32 - *Bohemian Rhapsody* c. 62 a 85

62 *C/G* *E7* *A*  
ve - ry ve - ry frigh - tening me! Ga - li - le - o

64 *A* *A*  
Ga - li - le - o Ga - li - le - o Fi - ga -

66 *A* *E<sup>b</sup>6* *67* *68* *A<sup>b</sup>/E<sup>b</sup>* *E<sup>b</sup>* *E<sup>b</sup>°* *E<sup>b</sup>* *69* *A<sup>b</sup>/E<sup>b</sup>* *E<sup>b</sup>* *E<sup>b</sup>°* *E<sup>b</sup>*  
ro  
Mag - ni - fi co I'm just a poor boy no - bo - dy loves me

70 *E<sup>b</sup>* *71* *E<sup>b</sup>* *72* *A<sup>b</sup>* *E<sup>b</sup>*  
*mf*  
He's just a poor boy from a poor fa - ly Spare him life from this

73 *F7* *B<sup>b</sup>* *74* *75* *C<sup>b</sup>* *B<sup>b</sup>* *A* *B<sup>b</sup>* *76* *C<sup>b</sup>* *B<sup>b</sup>* *A* *B<sup>b</sup>*  
mons - tro - si - ty Ea - sy come Ea - sy go will you let me go Bis -

77 *E<sup>b</sup>* *B<sup>b</sup>* *78* *E<sup>b</sup>* *79* *B<sup>b</sup>*  
mi - llah No! We will not let you go Let him go Bis - mi - llah We

80 *E<sup>b</sup>* *81* *B<sup>b</sup>* *82*  
will not let you go Let me go Bis - mi - llah We will not let you go Let me go

83 *84* *85* *G<sup>b</sup>7*  
will not let you go Let me go Ne - ver let you go Let me go  
Ne - ver Ne - ver Ne - ver Let me go

Fonte: Transcrição feita pela autora

Figura 33 - *Bohemian Rhapsody* c. 86 a 95

86 Bm A D D $\flat$  87 G $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  88 E $\flat$

No No No No No No No Oh ma-ma mi - a ma-ma mi - a Ma-ma

89 B $\flat$  90 E $\flat$  A $\flat$  91 D Gm

mi - a Let me go Be - el - ze-bub has a de - side for

92 B $\flat$  93 94 B $\flat$  95

me for me for me

Fonte: Transcrição feita pela autora

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.

Figura 34 - *Bohemian Rhapsody* c. 96 a 99

C INTRO TEMÁTICA Seção do Rock

96 E $\flat$  97 98 E $\flat$  99 F $\flat$ 7

me for me for me

Fonte: Transcrição feita pela autora

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 (lembrando que existem outros tamanhos de compassos para os tipos formais Sentença e Período, como citado na nota de rodapé 16).

Figura 35 - *Bohemian Rhapsody* c. 100 a 113

The image shows a musical score for the vocal line of 'Bohemian Rhapsody' from measures 100 to 113. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb major) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'So you think you can stop me and spit my e - yes', 'So you think you can love me and live me to die - Oh', 'ba-be - Can't do this to me ba-be - Just go-tta get out', and 'Just go - tta get - right out - ta he - re -'. The score is annotated with structural labels: 'S' (Sentence) for measures 100-103, 'R' (Repetition) for measures 104-107, 'D' (Fragmented) for measures 108-111, and 'C' (Cadenza) for measures 112-113. Chord symbols are provided above the notes: 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 score is enclosed in a large bracket on the right side labeled 'SENTENÇA'.

Fonte: Transcrição feita pela autora

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.

Figura 36 - *Bohemian Rhapsody* c. 114 a 122

6 Codetta

114 % Eb 115 F7 116 Gb 117 Ab

Transição Instrumental

118 B Ab(9) 119 Bb 120 Bbomit3 121 122

Fonte: Transcrição feita pela autora

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.

Figura 37 - *Bohemian Rhapsody* c. 123 a 138

**CODA**  
♩ = 70

123 Eb Bb7/D 124 Cm G7/B Cm 125 G7/B Cm Bb Eb  
Oh \_\_\_\_\_ Oh yeah Oh yeah

126 D Gm 127 Ab Eb

128 Cm Gm 129 Cm<sub>3</sub> Gm 130 Cm Abm  
No-thing real-ly mat-ters A-ny - one can see No-thing rea - lly mat-ters

131 Bb(11) 132 Eb Ab/Eb 133 Eb Eb dim 134 Bb/D Bbm/Db  
No-thing rea - lly mat-ters to me

**Ralento**

135 C7 136 C7 F 137 Bb F Abdim Gm7 138 F  
A - ny way the wind blows

Fonte: Transcrição feita pela autora

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.



## 7. 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 fizemos um resumo desta teoria formal e aplicamos 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.

## REFERÊNCIAS

### Livros, Artigos, Apostilas e Dissertações

ABBATE, C.; PARKER, R. **Uma História da Ópera: Os últimos quatrocentos anos**. 1ª edição. Companhia das Letras, 2015.

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.

CULLEN, F.; HACKMAN, F.; MCNEILLY, D. **Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performers in America**. 1ª edição. EUA, Nova York: Routledge, 2007.

MARTINS, F. **Forma e Relações de Revisão no Primeiro Movimento da Sinfonia Nº 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.

PIEIDADE, A. **A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira:** reflexões sobre a retoricidade na música. 2013. El oído pensante 1. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SEVERO, M. **Masters Queen:** Em discos e canções. 1ª edição. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2018.

SLIDE, A. **The Encyclopedia of Vaudeville.** Mississippi: University Press of Mississippi, 2012.

VILLELA, F. **Óperas, guia para iniciantes.** 1ª edição. São Paulo: Biblioteca 24h, 2016.

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.

### **Documentários**

QUEEN: DAYS OF OUR LIVES. Matt O'Casey. Reino Unido: Globe Productions  
BBC, 2011. BBC.

THE MAKING OF A NIGHT AT THE OPERA. Matthew Longfellow. Reino Unido: Isis  
Productions; Eagle Rock Entertainment, 2006. DVD.