Forma momento e descontinuidade temporal em *Chronochromie* de Olivier Messiaen

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Jorge Luiz de Lima Santos
UNICAMP – jorgelsantos02@gmail.com

Resumo: O presente artigo pretende discutir o modelo formal chamado forma momento, formalizado por Karlheinz Stockhausen (1963), tendo em vista o debate entre J. Kramer (1978) e C. F. Hasty (1986) sobre a real possibilidade de descontinuidade temporal numa obra musical. Na obra *Chronochromie* de Messiaen, considerada uma das primeiras experiências de forma momento, é discutido o quanto alguns de seus elementos musicais podem ser entendidos ou não como descontinuidade temporal e o quanto ela pode ser considerada, de fato, como uma experiência da forma momento.

Palavras-chave: Messiaen. Forma. Forma momento. Tempo musical. Stockhausen.

Moment-form and Time Discontinuity in *Chronochromie* by Olivier Messiaen

Abstract: The paper aims to discuss the formal model named moment-form, formally described by Karlheinz Stockhausen (1963), considering the debate between J. Kramer (1978) and C. F. Hasty (1986) about the possibility of discontinuity in a musical work. In the piece *Chronochromie*, by Olivier Messiaen, considered one of the first experiences of moment-form, is discussed how much some of its musical elements could help or not to shape a time discontinuity and how it could be considered, indeed, an experience of moment-form.

Keywords: Musical form. Moment form. Stockhausen. Messiaen. Time.

1. Introdução

O conceito de *Momentform*, segundo Kramer, está atrelado ao processo de ruptura da "continuidade" no discurso musical e da emergência da noção de descontinuidade. No seu entender, a dissolução da tríade tonal no inicio do século XX removeu a necessidade de continuidade temporal como algo estabelecido *a priori*[1] (KRAMER, 1978). A continuidade é um elemento estrutural das formas sequenciais[2], cuja unidade se baseia na estrutura harmônica de um lado, e em outros elementos geradores, como a unidade rítmica e o desenvolvimento motívico, do outro. Como define Kramer:

> Todo o edifício da música ocidental tinha sido construído na suposição de que um evento leva a outro [...] o declínio da tonalidade continha as sementes da destruição deste mito: as descontinuidades temporais de certas obras do início do século XX confirmaram que movimento é algo não absoluto; na década de 1950, alguns compositores foram capazes de escrever música que, de alguma forma, não apresentava continuidade ou movimento[3] (KRAMER, 1978, p.178).

Kramer defende que remover a continuidade põe em xeque o próprio sentido do tempo na nossa cultura (leia-se, Ocidental). Os modelos de forma momento trazem, portanto, à tona não um problema musical em si, mas um conflito sobre como a música "usa" o tempo e como os ouvintes contemporâneos o percebem (Ibid., p. 178).

2. Forma momento e descontinuidade temporal

Embora Kramer defenda que as primeiras experiências de forma momento datem ainda da primeira metade do século XX, é possível afirmar que o termo foi articulado pela primeira vez por Karlheinz Stockhausen em um artigo de 1960[4] intitulado *Momentform.* Antes de definir e discorrer sobre o que é a forma momento, cabe explicar o que Stockhausen entende por momento:

> Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: essas características constantes definem momento. (STOCKHAUSEN, 2009, p. 64)

A proposta de Stockhausen é uma das primeiras, formalmente colocadas, contra a noção de continuidade temporal. A ideia de eventos musicais autocontidos, que não se relacionam entre si, fundamenta-se, com maior ênfase, no esgarçamento formal provocado pelas novidades advindas da música eletrônica. Ao verticalizar o tempo (ou seja, não pensá-lo como algo sequencial), novamente, o que está em jogo é evitar, de maneira ainda mais definitiva, o próprio pensamento estético ocidental que tem na estruturação temporal de começo, meio e fim - com transições e clímax - sua base funcional. A ideia de continuidade – assim como a duração (ritmo) e as alturas (harmonia/melodia) – não era mais fundamental para a sintaxe musical de alguns compositores ocidentais daquele período (anos de 1950/1960). A forma momento encarna a ruptura com a própria ideia de retórica e com o esquema do drama aristotélico. A música na forma momento se propõe a não ter um começo ou fim[5].

Os "momentos" seriam entidades autocontidas que se sustentariam por si só, sem necessariamente demandar um antecedente e um consequente de qualquer nível. A consistência é interna, ou seja, de organização dentro de um dado momento isolado. Segundo Kramer, os momentos podem ter qualquer duração. É, todavia, na duração que o autor irá sustentar a possibilidade de algum grau de unidade formal nas formas momentos. Essa questão nos interessa, em especial, porque põe em discussão a real possibilidade de uma coerência formal em obras organizadas sob esse princípio. Kramer, então, sugere que durações proporcionais restariam como principal princípio de coerência formal (Kramer,

1978)[6], em obras antecedentes à forma momento de Stockhausen, como a *Sinfonia de Instrumentos de Sopro*[7] de Stravinsky e *Chronochromie* de Messiaen.

Algumas das problemáticas essenciais postas diante dessa questão são: 1) Durações proporcionais podem ser percebidas? E 2) o estaticismo musical é uma experiência possível? O próprio Kramer busca responder, parcialmente, a segunda questão:

> O limiar do estático depende do contexto: se houver contrastes maiores entre seções, um grau mais alto de movimento interno não perturba a percepção de estaticidade, como poderia acontecer na situação em que os contrastes entre seções são pequenos[8] (KRAMER, 1978, p.183)

Christopher F. Hasty (1986) defende que a real aplicabilidade da "descontinuidade" temporal é impraticável. Ao comentar a proposta de eventos estáticos e isolados do compositor George Rochberg, adepto da ideia stockhausiana, ele diz:

> A perspectiva que eu tenho desenvolvido contradiz a crença de Rochberg que eventos podem ser verdadeiramente isolados. Também contradiz a correlação em que a direcionalidade do processo temporal pode ser aniquilada[9]. (HASTY, 1986, P. 61)

Assim como Kramer, Hasty também considera que o desenrolar do pensamento musical no século XX teve impactos na forma e na organização espacial e temporal da obra (HASTY, 1986, p. 58). Hasty, entretanto, se opõe à ideia de que seja possível afirmar a descontinuidade como algo de fato verificável. O autor questiona o pressuposto de que a quebra da previsibilidade e da ordenação temporal seriam causadoras de uma suposta descontinuidade. Para ele, essas noções passam pela ideia bastante comum do Pós-1950 de espacialização em substituição à temporalidade. Temporalidade entendida como eventos relacionados entre o passado e o futuro, antes e depois, portanto, direcional. A noção de duração temporal, marcada pelo processo de mudança, teria se tornado "congelada", em um agora estático, sendo assimilada pela noção de espaço (Ibid., p. 59). Esse elemento essencial da forma momento, a ênfase no agora e no estático, é exemplificado pelo autor por meio de uma citação do compositor Rochberg:

> Ao subordinar duração ao espaço, a música não mais existe na sua antiga forma de antecipação do futuro. Ela se projeta a si mesma como uma série de momentos presentes, favorecendo uma percepção aural de cada imagem espacial como objeto perceptivo autossuficiente enquanto ele ocorre, não como algo que irá se realizar num evento futuro (ROCHBERG apud Hasty, 1986, p. 59-60)

A ideia de Rochberg encontra eco em outros compositores. Assim como Kramer, Hasty indica o artigo de Stockhausen sobre forma momento (1963) como um marco sobre essa noção de objeto ou eventos musicais autossuficientes, ou autocontidos, como expressa o próprio Stockhausen. Hasty propõe pensar sobre o pressuposto comum entre essas visões de Rochberg e Stockhausen, ou seja, indagar-se sobre se o contraste extremo e a ausência de

previsibilidade podem de fato eliminar a sucessão temporal e gerar descontinuidade. Para tanto, ele propõe uma breve discussão sobre as características das relações temporais. O primeiro ponto é questionar a ideia de tempo como algo que existe no abstrato, ou seja, como uma espécie veículo dentro do qual as coisas, os eventos ocorrem. Expressões como "um ponto no tempo", "passagem do tempo", "o tempo se move rápida ou lentamente", todas essas noções, segundo Hasty, excluem os eventos do tempo, como se o tempo "fluísse" independentemente de haver algo acontecendo ou não, ou ainda, confundido a própria ideia de evento com a de tempo. Para ele, não é o tempo que fluí, mas os eventos que acontecem de forma mais rápida ou mais lenta (HASTY, 1986, p. 60). O autor chega, então, a uma boa e curta definição de tempo que será útil para questionar a ideia de descontinuidade em certas obras que empregam, em tese, a forma momento:

> O tempo não é uma substância independente dos eventos, nem ele mesmo se altera ou se processa. É antes uma forma de relacionamento entre os eventos. E essa relação ou ordem é expressa em termos de *antes* e *depois*. Mas a apreensão da diferença, longe de separar os eventos distintos, requer que reunamos em um relacionamento, caso contrário, não poderíamos estar cientes da diferença[10] (HASTY, 1986, P. 60)

Hasty, então, defende de forma categórica que "não há um ´agora´ puro da configuração sonora divorciado do que o precede e do que o segue[11]" (Ibid., p. 61). Se a forma momento propõe uma separação das relações entre eventos, um suposto agora autorreferido, essa proposição esbarraria na própria ordem sequencial dos eventos que dão sentido tanto ao som quanto ao silêncio, ele diz: "Aqui eu devo acrescentar que esta conexão sequencial necessariamente põe em relação as qualidades do som e do silêncio e torna impossível falar de pura descontinuidade[12](Idem). Para o autor, as relações entre eventos podem ser mais ou menos compreensivas dependendo da nossa experiência, do nível de atenção, do tipo e grau de interação a que somos expostos. Ele reforça:

> Mas o princípio de estabelecer conexões está sempre lá, seja quando ouvimos o tráfico ou pela centésima vez a um minueto de Mozart como uma experiência nova[13]. (HASTY, 1986, p. 61)

Tentar determinar "agoras" isolados e medir a distância temporal entre eles é importar de maneira dúbia, do universo das relações espaciais, um padrão que não seria aplicável às relações temporais. Nesta última crítica, Hasty se refere especificamente à análise de Kramer sobre a *Sinfonia de Instrumentos de Sopro* de Stranvinsky, na qual esse autor defende a existência de descontinuidade entre as seções da obra, argumentando que a unidade formal – a despeito da forte seccionalização da peça - estaria justamente na proporção temporal entre cada momento ou seção medida por uma dada proporção (no valor de 3:2) (KRAMER, 1978, p.184)

A reflexão proposta aqui busca entender como a forma momento se converteu numa saída formal para um grupo de compositores. O debate travado por Hasty e Kramer aponta para questões específicas ligadas à noção de tempo nesse modelo formal. O conflito se dá, como foi apresentado até aqui, na ideia de descontinuidade proposta pelo modelo formalizado de forma momento (caso do texto de Stockhausen e Rochenberg, por exemplo) e defendida por Kramer como elemento estrutural desse modelo. Hasty contra argumenta buscando demonstrar que aquilo que Kramer considera descontinuidade não se configura, de fato, como tal. Uma das grandes problemáticas da composição no Pós Segunda Guerra, especialmente após 1950, é justamente o estabelecimento ou não de uma unidade formal. Uma proposta que fala de um "agora" isolado levanta imediatamente questões sobre unidade e coesão, ou seja, sobre como construir unidade numa obra que, supostamente, se pretende descontínua. A posição de Kramer e Hasty, nesse sentido, são opostas, embora o segundo não negue a existência ou possibilidade da forma momento e de graus de descontinuidades.

3. *Chronochromie* de Messien: uma forma momento *avant la lettre?*

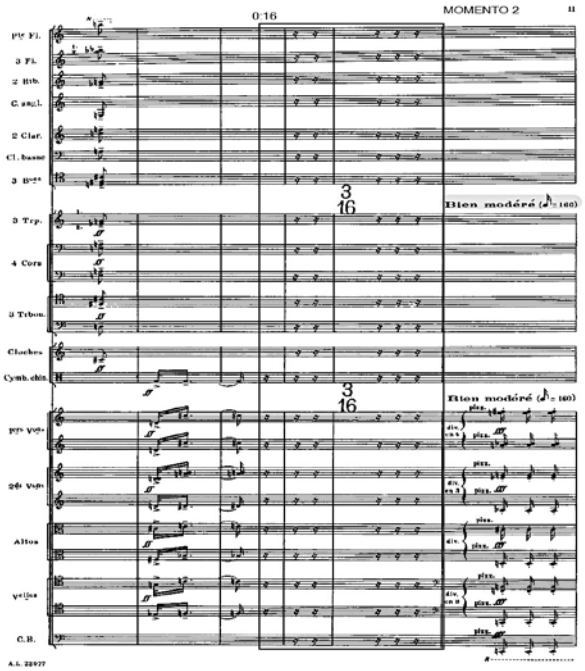
Kramer argumenta que o elo entre o primeiro Stravinsky[14] e os darmstadtianos é a obra de Messiaen. A maneira como Messiaen trabalhava algumas formas tradicionais já apontava para princípios que, para o autor, seriam traços do pensamento da forma momento. Ao utilizar a forma sonata, por exemplo, Messiaen não a fazia como processo desenvolvimentista, mas como "objeto estático". Ao invés de seções que se direcionam para o momento seguinte, Kramer defende a existência de "colagens seccionalizadas" (Ibid., p. 190) com uma abordagem do tempo bastante distinta da utilização do mesmo no universo tonal. Uma das justificativas subjetivas para essa busca de Messiaen pela suspensão do tempo estaria na busca do eterno[15]. Esboços embrionários da forma momento surgem, segundo Kramer, em obras de Messiaen como *L´ascension (1935), Vision de l´amen (1943), Turangalia-Symphonie (1946-48)* e *Cantédjojayá* (1948). Kramer não as considera, todavia, forma momento plenas por terem em algumas passagens direcionais (*goal-directed*).

A obra em que Messiaen, ainda segundo Kramer, utilizaria de modo mais pleno a forma momento é *Chronochromie* (1960). Nessa peça, para orquestra sinfônica, momentos simplesmente param ao invés de concluir, eles são justapostos sem transições mediadoras (Kramer,1978, p. 190). A reflexão que propomos é verificar se de fato é possível falar em descontinuidade nessa obra.

Segundo as orientações introdutórias da partitura, a obra tem sete partes executadas continuamente: Introdução, *Strophie* I, *Antistrophie* II, *Strophie* II, *Antistrophie* II, *Epôde*, Coda. O primeiro movimento (Introdução) apresenta fortes características da forma

momento. Ele é claramente composto – e isso é possível visualizar numa primeira leitura superficial da partitura – de diversos pequenos momentos. Já o segundo, *Strophie* I, é um contínuo sonoro. Essa diferença de estrutura enseja alguns problemas metodológicos para análise formal. Se tomarmos o termo momento como sinônimo de evento, podemos então aplicar a ideia de Hasty de que o evento pode ser tanto um som específico ou um intervalo entre dois ou mais sons quanto um todo complexo no qual esses elementos, por exemplo, seriam partes. Em termos de forma, parece-nos mais razoável pensar menos em eventos ou momentos como parâmetros isolados e mais na relação entre eles e no resultado que produzem[16]. Os movimentos, ainda assim, contêm ora um único momento ora vários. O segundo movimento dura cerca de 1'30'' e é composto de um único momento, em contraste com os vários submomentos do primeiro movimento. Se no segundo movimento a coincidência entre movimento e momento contribui para a delimitação de começo e fim do evento, como definir os limites dos momentos no movimento inicial?

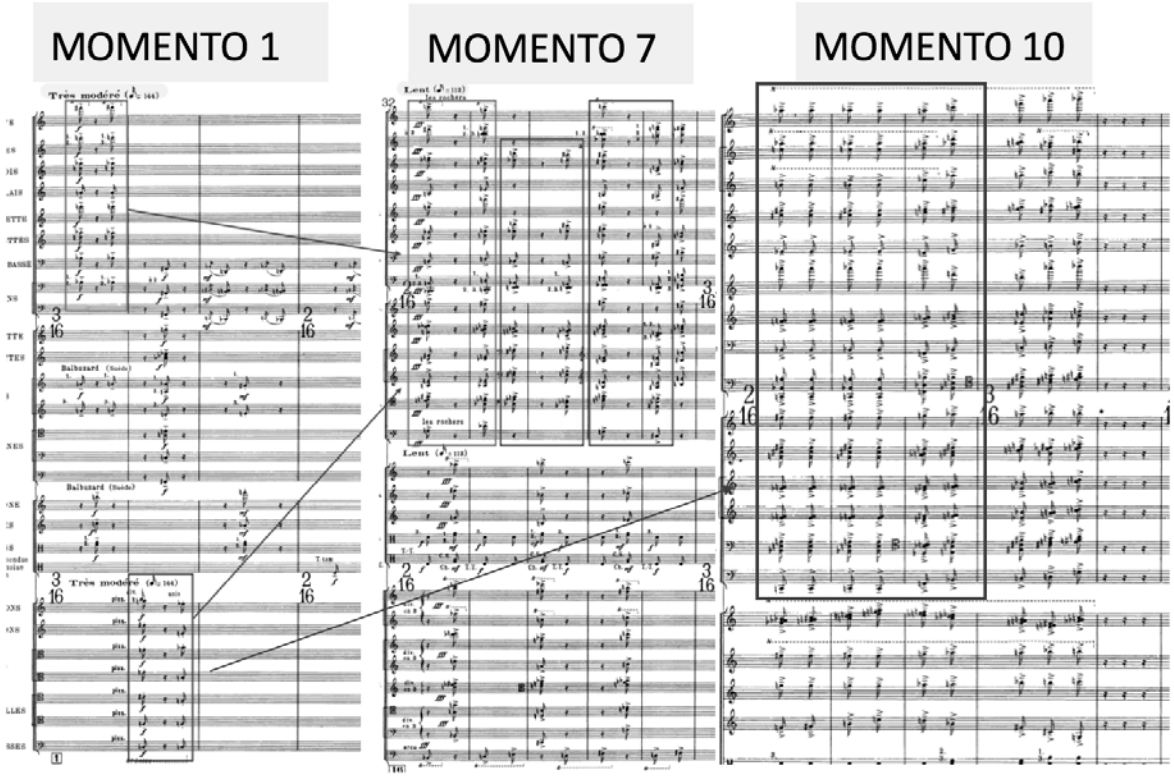
Em primeiro lugar, deve-se lembrar que a característica principal do momento é sua coerência interna, seu modo de ser (STOCKHAUSEN, 1963, p. 112) e sua ausência de relação causal com o que o antecede ou sucede. No primeiro movimento, com claro objetivo de marcar a seccionalização, Messiaen insere pausas que funcionam como ruptura do fluxo sonoro entre momentos distintos. Essa ruptura do fluxo temporal pode ser exemplificada no trecho destacado do Ex. 1:



Ex. 1 – Transição entre Momento 1 e Momento 2 em *Chronochromie – Introdução – Messiaen*

Essa separação entre os momentos, todavia, nem sempre é visual ou auditivamente tão clara. Em alguns trechos transicionais, no quais a pausa é mais curta, a caracterização de um possível novo momento se dá pelo contraste, especialmente de gesto-figura[17]. Embora o andamento possa reforçar o contraste, nessa obra em especial, os andamentos claramente seguem alterações nas sucessões de gestos, não obedecendo a uma métrica muito regular.

A comparação entre esses momentos já põe em xeque alguns pontos, também questionados por Hasty, sobre a ideia de descontinuidade tão cara à noção mais cerrada de forma momento. Kramer defende que em *Chronochromie* "a colocação de retornos contribui para a coerência geral, embora não haja qualquer sentimento de recapitulação preparada"[18]. (1978, p. 190). O autor insiste na ideia de que mesmo com retornos não haveria noção de continuidade. No Ex. 2, é possível identificar uma repetição quase literal de um gesto do momento 1, talvez um possível retorno que Kramer se refere, o qual surge logo no c.1, e posteriormente, na entrada do c.32 (momento 7) e novamente no final da Introdução (momento 10):



Ex.2 – Gestos semelhantes nos momentos 1, 7 e 10 - *Chronocromie – Introdução – Messiaen*

O gesto do Ex. 2 é caracterizado pela disposição em bloco e pela sequência rítmica de semicolcheia-pausa-semicolcheia, com densidades semelhantes e harmonia

cromática. Não estamos defendendo que a mera reprodução de gestos necessariamente implica continuidade. O gesto, como uma espécie de objeto, pode ter outro sentido sonoro, como uma palavra que pode desempenhar diferentes funções numa frase, a depender do lugar ou relações que estabeleça. No curto espaço de tempo em que aparece e reaparece, pouco de dois minutos, e pela densidade sonora que o compõe, um *tutti* orquestral, esse gesto pode ganhar forte característica associativa, ligado à sua aparição no passado, no momento anterior. Ou seja, além de estabelecer relações, pondo em xeque a noção de momentos autocontidos, também pode remeter à noção de retorno e, principalmente, a uma ideia de direcionalidade que, em tese, não existe em uma forma momento mais rígida. A Fig. 1 apresenta um espectrograma da Introdução, é possível notar que também no campo das frequências os três momentos citados possuem perfis semelhantes

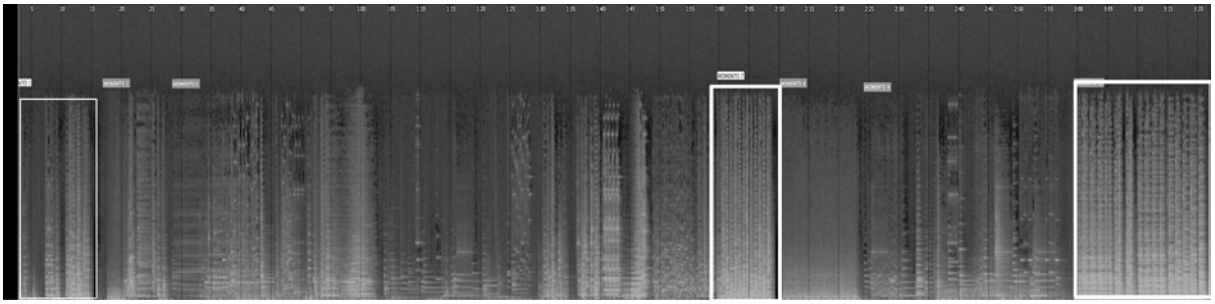


Fig.1 – Espectrograma da Introdução de Chronochromie de Olivier Messiaen

4. Conclusão

Como no caso do Ex.1, a ideia de continuidade ou descontinuidade se daria, na visão de Kramer, essencialmente pela ruptura temporal e pela ausência de elementos de superfície de ligação entre um momento e outro. Hasty ressalta que a própria ideia de contraste implica um antes e depois. Como uma coisa poderia ser suficientemente contrastante para romper relações com algo sem que houvesse um termo de comparação? É o contraste, sobretudo de densidade textural e de figuras-gestos, que permite o seccionamento entre os momentos do primeiro movimento da obra de Messiaen. Isso não quer dizer que, de fato, não haja graus de descontinuidades principalmente se comparado aos elementos de ligação na música tradicional. Entretanto, a suspensão da direcionalidade do tempo, como o "eterno agora" que propõe a forma momento, perde força nessa obra. Para Kramer, o elemento essencial dessa relação é a expectativa. O musicólogo julga que tanto em *Sinfonia dos Instrumentos de Sopro* quanto em *Chronochromie*, os momentos não estabelecem qualquer relação de expectativa. Não haveria elementos harmônicos, rítmicos, melódicos etc. que sugerissem que um dado momento caminha para outro. Existem duas maneiras de ler essa questão, não necessariamente dissociadas. Uma é olhar direto para a partitura a outra é focar

sobre audição da obra (em tese, ambas são a mesma coisa, na prática, porém a realização sonora da obra e sua percepção no tempo pode dar ensejo a outra avaliação no que toca as continuidades e descontinuidades em uma obra). Ao observar a partitura, a ideia de descontinuidade é reforçada pelo corte abrupto das pausas, a mudança razoavelmente grande de andamento e o contraste da densidade textural. Numa harmonia essencialmente cromática, as relações harmônicas de centro e periferia se dissolvem. Uma análise da partitura sem auxílio da audição nos fortalece a ideia de que de fato não existe relação entre os momentos. A principal exceção dessa análise do texto musical é justamente, como mencionado, o Ex. 2, no qual há a repetição quase que literal de figuras-gestos, somado ao perfil espectral dos trechos. É inegável que a obra é construída de maneira bastante seccionalizada. A avaliação aural reforça essa sensação. Entretanto, é exatamente naquilo que Kramer considera o elemento central da forma momento, a ausência de expectativa que geraria uma espécie de estaticismo, que se encontra a maior dificuldade de precisão. Tendemos a concordar com Hasty que as relações parte e todo terminam por estabelecer relações que não apenas as de expectativa. Ele propõe que ao invés de enxergar a expectativa como uma determinação obrigatória das relações entre as partes, ela possa ser vista como uma abertura para a possibilidade de relacionar eventos (HASTY, 1986, p.62). No caso de *Chronochromie* essas relações são ainda mais possíveis do que em outras obras deliberadamente feitas para buscar o máximo de descontinuidade como é o caso de *Carré* e *Momente* de Stockhausen.

Referências

HASTY, Christopher F. On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, Vol. 8 (Spring, 1986), pp. 58-74 Disponivel em: <http://www.jstor.org/stable/746070>. Acessado em: 29-03-2016.

MESSIAEN, Olivier. *Chronochromie pour grand orchestre*. Paris: Alphonse Leduc, 1960. Partitura.

KRAMER, Jonathan D. Moment Form in Twentieth Century Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 64, No. 2 (Apr., 1978), pp. 177-194, Oxford University Press Stable URL: http://www.jstor.org/stable/741444 Accessed: 29-03-2016 03:47 UTC

ROSSETTI, Danilo, Processos microtemporais de criação sonora, percepção e modulação da forma: uma abordagem analítica e composicional / Doutorado em Musica UNICAMP – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Forma-momento e Momente. In: MARCONIE, Robin (Org.) *Stockhausen sobre a musica / palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Trad. Saulo Alencastre – São Paulo: Madras, 2009

_____. Momentform: Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'oeuvre et moment" [1963]. In: *Contrechamps n. 9.* Paris: Éditions L'Age d'homme, 1989, pp. 101 – 120.

Notas

1*The dissolution of triadic tonality after about 1910 removed the a priori of continuity* (KRAMMER, 1978, p. 178)

[2] Grande parte das formas utilizadas no sistema tonal, e em boa parte da produção pós tonal, tais como forma sonata, binária (danças, canções, etc), suítes, tema com variações (passacaglia, chaconas, etc.), estudos, etc.

[3] *The entire edifice of Western music had been built on the assumption that one event leads to another [...] the decline of tonality contained the seeds of destruction of this myth: the temporal discontinuities of certain early twentieth-century Works confirmed that motion is not absolute; by the 1950´s some composers were able to write music that in no way assumed continuity or motion*.

[4] Data do original em alemão.

[5] *Lorsqu'il n'y a pas de forme dramatique avec exposition, intensification, développement, effet de point culminant et effet de fin (pas une tenue close), mais lorsque chaque moment est un centre relié à tous les autres et qui peut subsister pour lui-même*. (Stockhausen, 1963, p. 102)

[6]*But the nature of moment form suggests proportional lengths of moments as the one remaining principle of formal coherence*.

[7] *Symphonies d'instruments à vent* (1920)

[8] *the threshold of staticism depends on context: if there are larger contrats between sections, a higher degree of internal motion will not disturb the perceived staticism as it would in situation where the contrasts between sections are small* (KRAMER, 1978, p.183)

[9]*The perspective which I have been developing contradicts Rochenberg's belief that events can be truly isolated. It also contradicts the correlate that in a temporal process direction can be annihilated.*

[10] *Time is neither a substance independent from events, nor itself changes or process. It is rather a form of relationship between events. And this relationship or order is expressed in terms of before and after. But the apprehension of difference, far from separate discrete events, requires that we bring together into a relationship, otherwise we could not be aware of difference*

[11] *there is no bare "now" of the onset of the tone divorced from what precedes and follows it*

[12] *Here I might add that this sequential connection necessarily brings the qualities of sound and silence into relation and so makes it impossible to speak of pure discontinuity*

[13] *But the principle of making connections is always there, whether we are listening to traffic or for the hundredth time to a Mozart minuet as a new experience*

[14] O Stravinsky de Sagração da Primavera e Sinfonia de Instrumentos de Sopro, por exemplo.

[15] De fato, essas referências metafísicas são frequentes na obra do compositor francês. Diante dessa evidência, Johnson argumenta "tem sido desde sempre objetivo de Messiaen suspender a sensação de tempo na música (exceto naquelas obras as quais são baseadas em cantos de pássaros em relação com a natureza), no interesse de expressar a ideia de eterno - no qual o tempo não existe – como algo distinto de tempo[15]. (Johnson apud Kramer, 1978)

[16] Nessa obra de Messiaen, por exemplo, ainda que seja possível, não nos parece razoável defender que a estrutura intervalar ou um dado intervalo em particular configure um evento. Nossa ideia, e a que está na base da análise dos autores apresentados, é a de determinar evento como espaço-tempo no qual ocorrem os fenômenos, sejam eles harmônico, texturais, timbrísticos, dinâmicos ou rítmicos.

[17]Por gesto-figura, entendo um pequeno excerto musical que pode tanto ser reduzido a uma simples figura motívica, por exemplo, quanto a algo semelhante ao inciso, um ou mais acordes, ou mesmo membro de frase, se usarmos a nomenclatura tradicional da análise fraseológica. O termo gesto pelo seu caráter sinestésico é mais elucidativo visto que a escrita se assemelha a um movimento físico – e muitas vezes tem base no gesto físico do músico - que não precisa estar ligado a antecedentes e consequentes.

[18] *the placement of returns contributes to the overall coherence, although there is no feeling of prepared recapitulation*.