

## **Creative thinking – O papel da criatividade na performance de *Water Music* (2004) de Tan Dun (1957)**

Luís Bittencourt

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança  
Universidade de Aveiro / Portugal

[la.bitt@yahoo.com.br](mailto:la.bitt@yahoo.com.br)

**Resumo:** Este estudo analisa a criatividade envolvida na performance da obra *Water Music*, de Tan Dun. Através da identificação de quatro pontos-chave da obra, verificou-se as relações destes com a criatividade para compreender as influências da interferência criativa do intérprete na performance. Conclusões demonstraram que o músico não pode se isentar da tarefa de criar que lhe é imposta e que seu engajamento criativo tem grande influência no caráter da interpretação, configurando, assim, uma construção criativa e colaborativa entre compositor e intérprete.

**Palavras-chave:** *Water Music*; criatividade; Tan Dun; performance; percussão.

**Abstract:** This study aims to analyse the creativity involved in the performance *Water Music*, by Tan Dun. By identifying four key points of the work, it was examined its relations with creativity to understand the influences of the performer's creative interference in the performance. The conclusions of this study demonstrate that the interpreter cannot disclaim the task of creating which is imposed on him/her and the level of his/her creative engagement bears a great influence on the character of interpretation, thus setting a creative and collaborative construction between the composer and performer.

**Keywords:** *Water Music*; creativity; Tan Dun; performance; percussion.

## Introdução

O tema deste estudo é a criatividade e suas manifestações na performance solo de *Water Music*, do compositor Tan Dun. Tem como objetivo identificar pontos-chave na obra e relacioná-los com a criatividade para perceber a influência da interferência criativa do intérprete no resultado da performance. Não é o propósito desse artigo apresentar uma definição precisa e universal de criatividade — tema que tem sido exaustivamente investigado desde 1950 e sobre o qual, paradoxalmente, ainda pouco se sabe (Barron e Harrington 1981; Deliège e Richelle 2006; Hickey e Webster 2001; Williamon et al. 2006). Assim, para este estudo de caso a palavra criatividade representa, para além dos seus variados e controversos significados, o ato de criar e o potencial de transformação de um determinado objeto artístico. Talvez a descrição mais útil, para este estudo, do que o termo “criar” simboliza possa ser encontrada nas palavras de Ostrower:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (Ostrower 2004: 9).

A investigação acerca da criatividade tem se revelado como uma tarefa difícil por envolver outros conceitos que são igualmente complexos e relevantes. Para o campo da psicologia, por exemplo, não é possível discutir criatividade sem abordar inteligência e cognição (Deliège e Richelle 2006: 2); para alguns estudiosos, criatividade resulta em “produtos criativos” — este termo, por sua vez, além de originar um conceito distinto, envolve também os conceitos de originalidade (*novelty*) e pertinência (*appropriateness*) (Amabile 1983; Baer 1997; Davis 1992; Hickey e Lipscomb 2006; Mayer 1999). O estudo da criatividade, portanto, necessita de ser realizado de forma específica e de acordo com as particularidades de cada área do conhecimento (Deliège 2006: 63). Webster (1990: 22) recomenda investigar o “pensamento criativo na música” (*creative thinking in music*) ao invés da investigação em criatividade musical, de forma a “desmistificar o conceito enquanto se concentra no processo criativo e seu papel na música” (Webster apud Barbot e Lubart 2012: 232). Assim, o foco deste estudo é identificar aspectos da obra que estão relacionados com processos criativos do intérprete e verificar quais as influências destes processos na performance da obra.

### ***Water Music* (2004), Tan Dun (1957)**

*Water Music* foi originalmente composta para quarteto de percussão e sua duração é de

aproximadamente 20 minutos. Nessa obra<sup>49</sup> são exploradas sonoridades invulgares através de diversos instrumentos e objetos que são colocados em contato com a água, além do uso do líquido como um genuíno instrumento de percussão.

### Aspectos criativos identificados na performance de *Water Music*

Este estudo propõe que a criatividade é exigida nos quatro pontos-chave identificados na obra:

- Performance de um novo instrumento
- Improvisação em uma nova matéria
- Criação e construção de instrumentos musicais incomuns
- Pensamento criativo aplicado à estruturação da obra

A seguir serão discutidas características destes pontos-chave que estão relacionadas com a criatividade. Para tornar a leitura mais fluente, *Water Music* será, de agora em diante, referida apenas pelas iniciais *WM*.

#### *Performance em um novo instrumento: Criação de técnicas de execução*<sup>50</sup>

A performance de *WM* envolve o aprendizado de um novo instrumento. Dun utiliza a água como um autêntico instrumento de percussão, solicitando ao intérprete produzir sonoridades diversas através da manipulação direta da água pelas mãos.

Ainda que a técnica envolvida em *WM* tenha relações com o ato de percutir, intrínseco à execução de grande parte dos instrumentos de percussão, é interessante observar que o principal instrumento da obra é um líquido, inconstante, e com particularidades que implicam uma nova abordagem:

A maneira que se aborda a percussão aquática...você não poderia tocar marimba da mesma maneira que água, entende? Porém, você pode tocar vibrafone da mesma forma que você toca marimba ou multipercussão. Através do uso da água como instrumento, você realmente muda a abordagem de tocar percussão (Cossin *apud* Bittencourt 2012: 205).

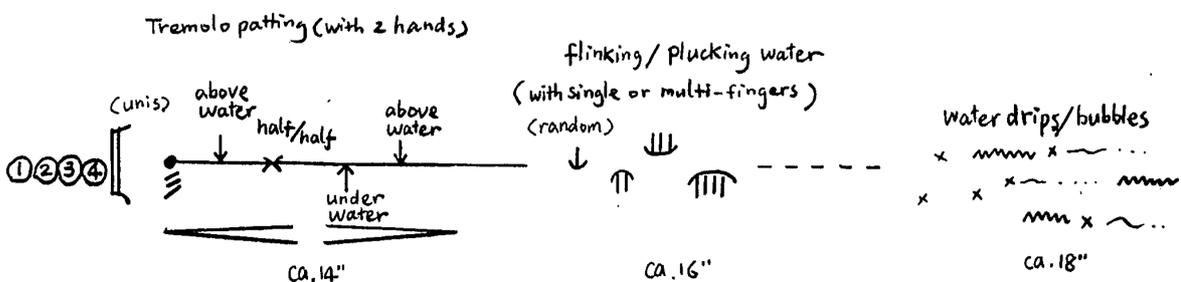


Figura I. Algumas das técnicas exigidas em *Water Music*.

<sup>49</sup> Pode-se visualizar excertos da obra em <https://vimeo.com/61425864>.

<sup>50</sup> Excertos em <https://vimeo.com/61425864> De 0'22" até 0'41".

Assim, tem-se, por um lado, uma demanda técnica envolvida na execução de um instrumento inexplorado na música contemporânea ocidental; por outro lado, verifica-se a escassez de referências (métodos, gravações, artigos, notação sistematizada, etc.) que suportem o músico na execução desse instrumento. De um certo modo, tanto a exigência técnica quanto a escassez de informações poderiam ser compreendidas como características que restringem a criatividade do intérprete no relacionamento com esta nova matéria<sup>51</sup>. No entanto, ocorre justamente o oposto: são os limites implícitos num determinado material ou tarefa que potencializam a criatividade, tornando-se, eles próprios, vias para possibilidades (Ceruti *apud* Montuori 2003: 249).

O uso da água como instrumento poderá ser percebida como limitado, se comparado a outros instrumentos. Porém, é nestas limitações que a criatividade emerge, tornando-se um elemento guia para a pesquisa exaustiva das possibilidades do instrumento que irá gerar as técnicas de execução necessárias para a performance da obra.

*Improvisação em uma nova matéria: criação de um repertório pessoal como suporte para a improvisação*<sup>52</sup>

A capacidade de improvisar é também exigida ao intérprete de *WM* em trechos específicos e também sob a forma de uma *cadenza*. Execução e improvisação são competências distintas da prática musical, e, independente do nível de excelência do instrumentista, o domínio da primeira não implica necessariamente a aquisição da segunda (Azzara 1999).

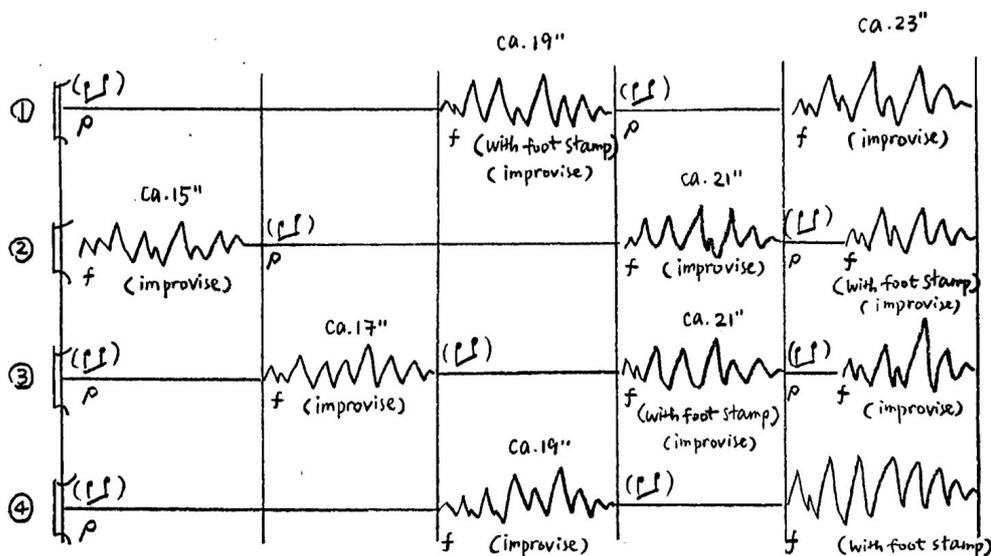


Figura II. Alguns dos trechos em que o intérprete é solicitado a improvisar em *Water Music*.

<sup>51</sup> Utilizo aqui a definição de "matéria" dada pela artista plástica Fayga Ostrower que usa o termo "para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo *formado* e *transformado* pelo homem. Se o pedreiro trabalha com pedras, o filósofo lida com pensamentos, o matemático com conceitos, o músico com sons e formas de tempo, o psicólogo com estados afetivos, e assim por diante" (Ostrower 2004: 31).

<sup>52</sup> Excertos em <https://vimeo.com/61425864>. De 0'46" até 0'52" e de 1'24" até 1'28".

De acordo com *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o termo “improvisar” é definido como “a criação de uma obra musical, ou sua forma final, no momento de sua performance” (Nettl in Sadie 2001: 94). Improvisar requer criatividade espontânea — ainda que esta criatividade esteja dentro de restrições que vão desde convenções musicais até limitações físicas ou psicológicas do músico (Berkowitz 2010: 2). De forma semelhante, Mihály Csíkszentmihályi (1997: 51) afirma que o ato de improvisar em música depende fortemente de regras tácitas e tradições musicais implícitas, apesar de sua natureza espontânea. Moore (1992: 64) reforça esta ideia de pseudoliberalidade e relaciona improvisação com outras atividades criativas e estruturadas, como a conversação entre indivíduos: “Em um sentido importante, a improvisação não é livre. É apenas um meio eficaz de expressão ao incorporar um vocabulário, seja cognitivamente ou intuitivamente entendido, comum a um grupo de indivíduos”.

A capacidade de improvisar requer o domínio de um repertório pessoal. Em *WM* o desenvolvimento deste tipo de repertório é permeado por um processo criativo similar ao descrito por Ostrower:

Assim, através das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a ela, estamos nos movendo no contexto de uma linguagem. Nessas ordenações a existência dessa matéria é percebida num sentido novo, como realizações de potencialidades latentes. Tratam-se de potencialidades da matéria bem como potencialidades nossas, bem na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo. Por tudo isso, o imaginar — esse experimentar imaginativamente com formas e meios — corresponde a um traduzir na mente certas disposições que estabeleçam uma ordem maior da matéria, e ordem interior nossa (Ostrower 2004: 33-34).

O desenvolvimento de um repertório de improvisação em *WM* ocorre através da experimentação das possibilidades do instrumento em questão (água), criando relações entre a sua “linguagem” e a dos demais instrumentos, adaptando, refazendo, refletindo e buscando novos rumos — um processo bastante semelhante àquele descrito por Ostrower na exploração das potencialidades de uma nova matéria.

#### *Criação e construção de instrumentos incomuns*<sup>53</sup>

Além da água, *WM* requer vários objetos (copos, escoador de macarrão, cabaças, molas, garrafas, entre outros) que são utilizados como instrumentos musicais. Esta peculiar instrumentação atribui novas funções a objetos comuns — um copo torna-se uma baqueta para percutir a água, uma cabaça assume o papel de um tambor, etc. É

<sup>53</sup> Excertos em <https://vimeo.com/61425864> Slinkyphone (de 1'16" até 1'18"); Water drum (de 1'29" até 1'40"); water strainer (de 1'44" até 2'10").

necessário ainda criar instrumentos incomuns existentes no imaginário do compositor, como por exemplo o slinkyphone<sup>54</sup> (Fig. III).



Figura III. *slinkyphone*.

A criação e construção dos instrumentos inicia-se antes mesmo da leitura da partitura, uma vez que a música só poderá ser aprendida após a obtenção de todos os instrumentos solicitados. Assim, o processo criativo estende-se desde o contato inicial com a música até ao momento de sua performance, podendo até continuar posteriormente de forma a aperfeiçoar os instrumentos construídos. Para Camic, o contato com objetos comuns molda nossas emoções e processos cognitivos, bem como potencializa a criatividade:

Os contextos em que vivemos nossas vidas são feitos de ambientes naturais e construídos, que fornecem uma gama considerável de objetos materiais que se pode ver, tocar, provar, cheirar e ouvir. Esses objetos, muitos dos quais são artefatos da vida humana, moldam nossas emoções, processos cognitivos, relações sociais, identidade e auto-consciência (Belk 1988; Chianh e Wynn 2000; Csikszentmihalyi e Rochberg-Halton 1981; Dittmar 1992; Gascoygne 1936; Gentry, Baker, e Kraft 1995). Nossos encontros com o ambiente físico "incluem o envolvimento com objetos materiais desde a infância; essas interações entre ser humano e objeto contribuem para o desenvolvimento cognitivo e social, estimulando a curiosidade, facilitando o domínio, potencializando a criatividade e a formação das áreas de atuação as quais nos envolvemos socialmente com outras pessoas" (Camic 2010 *apud* Camic, Brooker e Neil 2011: 151).

#### *Pensamento criativo aplicado à estruturação da obra*

Outro aspecto observado é a liberdade oferecida ao intérprete para recriar a estrutura de *WM*. Apesar de ser originalmente escrita para 4 percussionistas, a obra também pode ser executada *a solo*. Além disso, em uma performance *solo*, o músico pode "interpretar

---

<sup>54</sup>A palavra *slinky* refere-se a uma marca registrada de um brinquedo que consiste de uma mola helicoidal flexível, que pode realizar cambalhotas em etapas. O brinquedo também é conhecido no Brasil como "mola maluca". Através de experimentos chegou-se a um protótipo do que seria o *slinkyphone* — uma mola com uma das extremidades presa a um corpo ressonador.

quaisquer partes, em qualquer ordem e ao seu critério” (Dun 2004: 3). Assim, o solista poderá escolher qualquer um dos quatro papéis a desempenhar (percussionista 2 ou percussionista 4, por exemplo) e também quaisquer trechos da obra que deseja interpretar e em qualquer ordem.

Face ao desafio da performance solo de uma obra escrita originalmente para quatro músicos, bem como à sua enorme flexibilidade de estruturação, o músico é confrontado com questionamentos iniciais:

- Qual papel devo executar?
- Devo executar apenas um único papel ou alternar entre mais de um?
- É possível executar papéis simultâneos?
- Qual será a estrutura que devo adoptar?
- Devo executar todas as secções da peça?
- Devo excluir alguma secção?
- É possível executar, na versão *solo*, todas as secções?
- Como criar uma estrutura que permaneça coerente com as ideias concebidas pelo compositor?
- Como manter, em uma versão solo, a qualidade do conteúdo musical concebido originalmente para 4 percussionistas?

The image shows a musical score for four percussionists, numbered 1 through 4. Part 1 is for the Watershaker, part 2 and 3 are for two percussionists who exchange positions, and part 4 is for the Water tube drum. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Figura IV. um excerto da obra em que partes musicais distintas são executadas simultaneamente por quatro músicos.

A liberdade oferecida ao intérprete para estruturar a obra, ao seu critério, instiga sua criatividade e exerce influência na performance, pois a estrutura adoptada depende de sua reflexão e escolhas. Tal liberdade constitui um espécie de “convite” ao músico para, através do pensamento criativo, recriar a obra de forma autónoma:

Eu acho que tal liberdade ajuda porque o compositor está solicitando o intérprete a compor e arranjar a música. Eu penso que isso ajuda a trazer sua criatividade para a performance, por causa da liberdade. E você tem que fazer seu próprio trabalho. Não é apenas uma questão de ler a peça, aprender as notas e tocá-la. É mais uma questão de pensar um longo tempo sobre aquilo, sobre o que você irá fazer e então recriar a obra [...] É como um convite, e é isso que eu gosto, como as *Composed Improvisations* de Cage. Você pode apenas improvisar, ou você pode colocar todo o seu trabalho em imaginar [...] quando você toca, uma vez que você colocou todo um investimento em criar a música, você toca de forma muito diferente do que se você apenas improvisar livremente sobre alguns elementos da partitura, entende? Eu penso que é como um investimento [...] Você investe nisso, um investimento criativo, e então você irá abordar a música de forma diferente (Cossin *apud* Bittencourt 2012: 94).

### Considerações finais

“Criar” é uma das premissas envolvidas na performance de *Water Music*. Sua partitura está concebida de forma que certos trechos necessitam de ser completados pelo intérprete. Tais trechos não configuram apenas uma liberdade interpretativa que se apresenta sob a forma de uma notação “aberta” a interferências; o compositor está, de fato, solicitando ao músico que busque soluções, de forma criativa, para realizar as ideias musicais que estão esboçadas no papel. Sob esta perspectiva, o intérprete é um co-autor e não pode ou, pelo menos não deveria, se isentar da parcela criativa que lhe é solicitada; se optar por não criar as técnicas ou os instrumentos musicais solicitados, está impossibilitado de realizar a performance da obra; se não criar seu repertório de ideias para improvisar ou não refletir sobre a estrutura mais adequada a seus propósitos, poderá pôr em risco a coerência do discurso musical de certas partes e a própria música como um todo.

Assim, *Water Music* apresenta-se como uma obra cuja sua verdadeira identidade só é revelada no momento da performance, como o resultado de uma construção criativa e, embora não declarada, colaborativa entre compositor e intérprete.

### Referências

- Amabile, Teresa M. (1983) *The social psychology of creativity*. New York Springer-Verlag.
- Azzara, Christopher D. (1999) "An aural approach to improvisation". *Music Educators Journal* no. 86 (3):21-25.
- Baer, John (1997) *Creative teachers, creative students*. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon.

- Barbot, Baptiste, e Todd Lubart (2012) "Creative thinking in music: Its nature and assessment through musical exploratory behaviors". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 6 (3):231-242.
- Barron, Frank, e David M. Harrington (1981) "Creativity, intelligence, and personality." *Annual review of psychology* 32 (1):439-476.
- Berkowitz, Aaron (2010) *The improvising mind: Cognition and creativity in the musical moment*. Oxford University Press.
- Bittencourt, Luis (2012) O uso da água como fonte sonora percussiva: análise de Water Music (2004) de Tan Dun (1957), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Camic, Paul M., Julie Brooker, e Anna Neal (2011) "Found objects in clinical practice: Preliminary evidence." *Arts Psychother.* 38 (3):151-159.
- Clarke, Erick F. (2005) "Creativity in performance." *Musicae Scientiae* 9 (1):157-182.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi, and Grant Rich. 1997. "Musical improvisation: A systems approach." *Creativity in performance*:43-66.
- Davis, Gary A. (1992) *Creativity is forever* (3rd ed.). Dubuque, IA: Kendall/Hunt.
- Deliège, Irène (2006) "Analogy: Creative support to elaborate a model of music listening." In *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins, 63-77. Hove and New York: Psychology Press.
- Deliège, Irène, and Marc Richelle (2006) "Prelude: The spectrum of musical creativity." In *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins, 1-6. Hove and New York: Psychology Press.
- Dun, Tan (2004) *Water Music for solo or four percussionists*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Dunn, Robert E. (1997) "Creative thinking and music listening." *Research Studies in Music Education* 8 (1):42-55.
- Hickey, Maud, e Peter Webster (2001) "Creative Thinking in Music." *Music Educators Journal* 88 (1):19-23.
- Hickey, Maud, and Scott D. Lipscomb (2006) "How different is good? How good is different? The assessment of children's creative musical thinking." In *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins, 97-110. Hove and New York: Psychology Press.
- Mayer, Richard E. (1999) "Fifty years of creativity research" in Sternberg, R. J. (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 449–460). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Montuori, Alfonso (2003) "The complexity of improvisation and the improvisation of complexity: Social science, art and creativity." *Human Relations no. 56* (2):237-255.

Moore, Robin (1992) "The decline of improvisation in Western art music: An interpretation of change." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*:61-84.

Nettl, Bruno (2001) "Improvisation." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 94-133. New York: Oxford University Press.

Ostrower, Fayga (2004) *Criatividade e processos de criação*. Vol. 18º Edição. Petrópolis: Editora Vozes.

Williamon, Aaron et al. (2006) "Creativity, originality, and value in music performance." In *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, edited by Irène Deliège and Geraint A. Wiggins, 161-180. Hove and New York: Psychology Press.

### **Filmes:**

Bittencourt, Luís (2013) Excertos de *Water Music* de Tan Dun. Gravado no Auditório da Universidade de Aveiro em Dezembro de 2012. Realizador: Gustavo Sá.