

therefore difficult to define. One of the most consensual definitions is that of Kenny [2], according to which, music performance anxiety is the experience of marked and persistent anxious apprehension related to musical performance that has arisen through specific anxiety conditioning experiences. Although still neglected in current treatment approaches, psychological disorders have a critical basis in neurobiological mechanisms. Concerning MPA, most of the approaches either neglect the biological aspects or focus only on psychological or pharmacological treatment. This study approaches the MPA issue by diagnosing and characterizing the levels of anxiety within a group of 430 music students aged 12 to 14 years old within music conservatoires. Furthermore, this project addresses the need for an extensive therapeutical intervention using traditional and innovative protocols of Cognitive Behavior Therapy (CBT) and Neurobiological feedback and the validation of its effects on the participants' musical performance. This project gathers institutions and researchers from complementary areas: Music Psychology, Music Performance, Clinical Psychology, Educational Psychology, and Neurosciences. The common purpose is to articulate knowledge and know-how from different disciplines to design, implement, and validate an innovative intervention that is useful for music students and teachers at an early stage of music development.

#### **Referências bibliográficas/References:**

- [1] StGeorge, J. (2005). *The Musical Dropout: a new perspective Australian Association for Research in Music Education: proceedings of the XXVIIth Annual Conference, 13-27 sep 2005, Carlton Crest* [edited by Peter de Vries], pp. 01-09.
- [2]. Kenny, D.T. (2009). Negative emotions in music making. Performance anxiety. In P. Juslin, & J. Sloboda, (Eds). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, pp. 425-451. Oxford University Press.

### **CONTRAPUNTO “A LA MENTE” Y ARMONÍA “ENTONADA”: UN ENCUENTRO ENTRE LA INTUICIÓN Y LA COMPRENSIÓN MUSICAL**

**Eduardo Pedro Díaz Lobatón**

Conservatório Superior de Música de Madrid  
epdlobaton@yahoo.es

Con este título he pretendido describir el objetivo de la propuesta metodológica que aplico en mis clases de Educación Auditiva en el conservatorio superior de música de Madrid. He evitado la palabra “improvisación”, tal vez de manera inconsciente, a pesar de que la clase práctica se basará precisamente en el contrapunto ‘improvisado’, y la razón de ello no radica tanto en el menosprecio decimonónico del término improvisación frente al de obra de arte “acabada”, sino en cierto uso de este término en la pedagogía musical, en donde a veces, objetivos de motivación, ambiente creativo, etc., en las clases de música han pretendido justificar afirmaciones del tipo “el componer música es algo que está tan al alcance nuestro como cualquier otra cosa” (Schafer , 1983 p. 25), a pesar de entender que no estamos manejando el mismo concepto de improvisación cuando nos referimos, por ejemplo, a un músico de jazz con gran bagaje técnico y musical, que cuando empleamos la misma palabra en referencia a los balbuceos de un niño de cuatro años (Molina, 2008).

Pero volvamos a este ‘encuentro entre la intuición y la comprensión musical’.

Algunos de los ejercicios que desarrollo en el aula de Educación Auditiva persiguen la interiorización de elementos melódicos dentro de progresiones armónicas de dificultad progresiva, mientras que otros, aquellos que llevo desarrollando los últimos años, están basados en técnicas de contrapunto improvisado fundamentadas en la enseñanza musical de los siglos XV al XVIII, tal como describen numerosos tratados, especialmente en Italia y en la península ibérica.

Estas técnicas del “contrapunto allá mente” están siendo desarrolladas, dentro del entorno europeo, en centros superiores de Alemania (Manheim, Freiburg), Francia (Lyon) y en Suiza (Basilea). Los exitosos resultados obtenidos corroboran el interés creciente en otros centros de enseñanza

Citando a David Mesquita, profesor de formación auditiva en la Schola Cantorum Basiliensis<sup>1</sup>:

“Hoy en día [el contrapunto a la mente] es un elemento importante para comprender las culturas musicales antiguas y desempeña un papel relevante en la interfaz de la teoría y la práctica musical: los músicos utilizan el contrapunto para entrenar habilidades prácticas generales como cantar, tocar y escuchar al mismo tiempo, entrenando su imaginación sonora (oído interior) y la improvisación”.

La recuperación de estos métodos de enseñanza musical de la antigüedad no sólo constituye un objetivo musicológico, sino que nos proporciona un encuentro directo con la música, de manera que, como indico en el título, favorece el desarrollo de la intuición y de la comprensión musicales.

Con este convencimiento, deseo que esta clase práctica contribuya a abrir caminos de experimentación metodológica entre mis colegas.

---

<sup>1</sup> Informação disponível em:

<https://www.fhnw.ch/de/die-fhnw/strategische-entwicklungsschwerpunkte/hochschullehre-2025/ausgewaehlte-lehrfo-ndsprojekte/contrapunto-digital-improvisieren-an-der-schnittstelle-von-theorie-und-praxis>

## **CONTRAPONTO “A LA MENTE” E HARMONIA “ENTONADA”: UM ENCONTRO ENTRE A INTUIÇÃO E A COMPREENSÃO MUSICAL**

***Eduardo Pedro Díaz Lobatón***

Conservatório Superior de Música de Madrid  
epdlobaton@yahoo.es

Com este título pretendi descrever o objetivo da proposta metodológica que aplico nas minhas aulas de Educação Auditiva no Conservatório Superior de Música de Madrid. Tenho evitado a palavra “improvisação”, talvez de maneira inconsciente, apesar de que a aula prática se baseará precisamente no contraponto “improvisado”, e a razão para isso não está tanto no menosprezo do século XIX do termo improvisação face à obra de arte “acabada”, mas sim no certo uso desse termo na pedagogia musical, onde às vezes, objetivos motivacionais, ambiente criativo, etc., nas aulas de música pretendem justificar afirmações do tipo “compor música é algo que está ao nosso alcance como qualquer outra coisa” (Schafer, 1983, p.25), apesar de entender que não estamos a lidar com o mesmo conceito de improvisação quando nos referimos, por exemplo, a um músico de jazz com uma grande bagagem técnica e musical, ou quando empregamos a mesma palavra em referência aos balbucios de uma criança de quatro anos (Molina, 2008).

Mas voltemos a este “encontro entre a intuição e a compreensão musical”.

Alguns dos exercícios que desenvolvo na aula de Educação Auditiva buscam a interiorização dos elementos melódicos dentro de progressões harmônicas de dificuldade progressiva, enquanto outros, aqueles que tenho desenvolvido ao longo dos últimos anos, estão baseados em técnicas de contraponto improvisado fundamentadas no ensino musical dos séculos XV ao XVIII, tal como descrevem vários tratados, especialmente em Itália e na Península Ibérica.

Estas técnicas de “contraponto à mente” estão a ser desenvolvidas, dentro no contexto europeu, em instituições de ensino superiores da Alemanha (Manheim, Freiburg), da França (Lyon) e da Suíça (Basilea). Os resultados positivos obtidos corroboram o interesse crescente em outras instituições de ensino.

Citando David Mesquita, professor de Formação Auditiva na Schola Cantorum Basiliensis : “Hoje em dia [o contraponto à mente] é um elemento importante para compreender as culturas musicais antigas e desempenha um papel relevante na interface entre a teoria e a prática musicais: os músicos utilizam o contraponto para treinar as competências práticas gerais como cantar, tocar e ouvir ao mesmo tempo, treinando a sua imaginação sonora (ouvido interior) e a improvisação”.

A recuperação destes métodos de ensino musical da antiguidade não só constituem um objectivo musicológico, mas também proporciona um encontro direto com a música, de maneira que, como indico no título, favorece o desenvolvimento da intuição e da compreensão musicais.

Com esta convicção, desejo que esta aula prática contribua para abrir caminhos de experimentação metodológica entre os meus colegas.

### **Referências bibliográficas/References:**

Schafer, R. Murray: *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi, 1983, pág. 25.

En el artículo de Emilio Molina del que extraigo esta idea, *La improvisación: Definiciones y puntos de vista. Música y Educación* Núm. 75, 2008, se refiere a la necesidad de controlar las improvisaciones y el “diletantismo” que corre el riesgo de provocar la libertad total en la impro-visación. Cita a Szönyi, Erzsébet: *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Budapest: Corvina, 1976. pág. 78-79.

## **UMA VIRAGEM ONTOLÓGICA NA CRIATIVIDADE ARTIFICIAL**

### **Miguel Carvalhais**

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
mcarvalhais@fba.up.pt

Os sistemas generativos baseados em inteligência artificial reacenderam discussões sobre inteligência e criatividade, sobre como estas ocorrem em humanos e quão viáveis podem ser em sistemas computacionais. Os computadores têm-se distinguido tradicionalmente no desenvolvimento de formas de criatividade vistas como mais simples ou eminentemente mecanizáveis, mas ainda são vistos como não sendo capazes de desenvolver formas mais complexas, como a que Margaret Boden chama de criatividade transformacional. Esta palestra irá explorar algumas razões pelas quais, apesar da imensidão dos espaços conceptuais da computação, particularmente os resultantes do treinamento de aprendizagem automática, os sistemas