

PERFORM 21

Anais

IX Congresso Internacional da
Associação Brasileira de Performance Musical

ISSN
2763-5430

ABRAPEM

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL



PROCEEDINGS
International Conference on Music Performance
Brazilian Society on Music Performance

US

Promoter/Sponsor



Organizers



ANAIS DO PERFORMUS' 21
IX Congresso Internacional da
Associação Brasileira de
Performance Musical

Goiânia/GO, Brasil
2021

Esta é uma publicação periódica da
Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM (www.abrapem.org)

ISSN 2763-5430

♥ 2021 by ABRAPEM

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL

Diretoria

Presidente

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Secretário

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

Secretário

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Tesoureiro

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília – UnB)

Corpo Editorial

Sonia Ray–UFG, contrabaixo e pedagogia da performance (presidência)

Cesar Traldi – UFU, percussão

Cleber Campos – UFRN, percussão

David Castelo – UFG, flauta doce

Fausto Borem – UFMG, contrabaixo

Luciane Cardassi – BANFF-CA, piano

Madga Pucci – SP, tradições populares

Marcos Nogueira – UFRJ, composição e performance

Paulo Ronqui – UNICAMP, trompete

Rafael dos Santos – UNICAMP, piano

Renata Amaral– UNESP/FUND. MARACÁ, tradições populares

Ricardo Freire – UnB, clarineta

Sonia Regina Albano de Lima – UNESP, performance e interdisciplinaridade

IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPEM

Coordenação Geral

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Comissão Executiva

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás – UFG)

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília – UnB)

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

Alfredo Faria Zaine (Universidade Estadual Paulista – UNESP)

Daniele Briguento (Universidade Estadual Paulista – UNESP)

Coordenador da Comissão Científica

Antônio Rafael Carvalho dos Santos (Universidade de Campinas – UNICAMP)

Coordenador da Comissão Artística

Cleber Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

Comitê Científico (Pareceristas)

Alexandre dos Santos, Alexandre Ritter, Alfredo Faria Zaine, André Sinico da Cunha, Antônio Cardoso, Acácio Piedade, Beatriz Carneiro Pavan, Cesar Traldi, Cleber da Silveira Campos, Cristina Capparelli Gerling, Daniele Briguento, Denise Andrade de Freitas Martins, Eliane Leão, Emerson de Biaggi, Érico Veríssimo Carvalho de Oliveira, Ezequias Oliveira Lira, Felipe Marques de Mello, Fernando Rocha, Fernando Vago Santana, Guilherme Marques Dias, Gustavo Weiss Freccia, Harry Crawl, Heinz Karl Novaes Schwebel, Hermes Alvarenga, Hugo Macedo, Igor Baggio da Silva, Joana Holanda, Liduino Jose Pitombeira de Oliveira, Lincoln Andrade, Lucia Carpena, Luciana Noda, Luciane Cardassi, Marcos Botelho, Marcos Nogueira, Mathilde Tania Fillat, Mauren Frey, Michele Mantovani, Pedro Azevedo, Leandro Barsalini, Radegundis Tavares, Regina Antunes Teixeira dos Santos, Ricardo Bessa Magalhães França, Ricardo Dourado Freire, Rodrigo Gudin Paiva, Savio Santoro, Sonia Ray, Stefanie Freitas, Tarcísio Gomes Filho, Teresa Cristina Rodrigues Silva, Thiago Cazarim

Projeto Gráfico e Editoração Marcos Nogueira

Abordagens do procedimento da repetição em situações de prática de estudantes de piano em diferentes níveis acadêmicos

Paloma Felício Monteiro

UFRGS - PPG Música

palomafeliciomonteiro@hotmail.com

Regina Antunes Teixeira dos Santos

UFRGS -PPG Música

regina.teixeira@ufrgs.br

Resumo: A presente comunicação discute o papel da repetição em procedimentos de prática realizada por estudantes de piano pertencentes a níveis acadêmicos distintos. O conjunto de dados secundários, anteriormente coletados por Mantovani (2018), compreenderam registros de movimentos de sonatas de três participantes em diferentes estágios de formação artística. Todos os participantes da amostra selecionaram trechos de acordo com a estrutura das obras de seus respectivos repertórios para repetir e, em algum nível, estudaram de mãos separadas e com variação de andamento. Os dados foram abordados através da Análise de Conteúdo. Resultados preliminares apontam diferenças no emprego de repetição em função de desenvolvimento artístico: aumento da frequência de repetições e diminuição da extensão dos trechos selecionados.

Palavras-chave: Prática instrumental. Repetição. Dados secundários

Approaches to the repetition procedure in practice situations for piano students at different academic levels

Abstract: The present communication discuss the role of repetition in procedures of instrumental practice by piano students belonging to different academic levels. The set of secondary data previously collected by Mantovani (2018) comprised recordings of sonatas movements practiced by three participants belonging to different stages of artistic education. All the participants selected passages according to the structure of the piece belonging to their repertoire to repeat and, at some level, studied it separately and changed tempo. Data were treated according to Content Analysis. Preliminary results indicated differences in the extension in the use of the repetition procedures according to artistic development: increasing in the repetition frequencies as reduction in the extension of the selected excerpts to repeat.

Keywords: Instrumental Practice. Repetition. Secondary data

Introdução

De acordo com a Literatura (Ericsson, *Et Al*, 1993; Barry; Hallam, 2002; Lehmann *Et Al*, 2007; Miksza, 2012) prática é uma atividade diária e fundamental na rotina dos músicos que possibilita aprender um determinado repertório e/ou aumentar o nível de expertise em um instrumento ou voz. Durante a prática, uma série de procedimentos aprendidos e/ou criados pode ser utilizada em prol das necessidades pessoais de cada músico.

Pesquisas em prática têm abordado diversas temáticas, entre elas: (i) estratégias envolvidas (Weidner, 2020; Boucher, Creech, Dubé, 2020; Hallam *et al*, 2019; Muñoz, 2018), (ii) memorização (Herrera, Cremades, 2018; Spinelli, Santos, 2019; Timperman, Miksza, 2017), (iii) aspectos cognitivos, incluindo formas de retroalimentação (Dalmazzo, Wadell, Ramírez, 2021; Song, Kim, 2020; Schiavio, Benedek, 2020; Proverbio, Bellini, 2018), (iv) aspectos afetivos (Tang, Ryan, 2020; Mazur, Laguna, 2019, Sandgren, 2018; *et al*, 2020; Eriksson *et al* 2016; Hatfield, Halvari, Lemyre, 2016) E (V) Saúde Do Músico (Czajkowski, Greasley, Allis, 2020; Gembris *et al*, 2020; Lee *et al*, 2019).

A prática como situação de estudo pode ter diversos tipos de organização, finalidade e procedimentos utilizados em termos de estratégias para aprendizagem instrumental. Um procedimento recorrente na prática instrumental é aquele da repetição (Snyder, 2001). Para Herrera; Cremades, (2018) as repetições fazem parte das estratégias pessoais de instrumentistas por envolver a integração de diferentes tipos de memória durante o estudo de obras de seu repertório. Estudos, fundamentados em neurociência, apontam que repetições potencializam associações relacionais entre itens, consolidando relações de memória por mais tempo (Zhan *et al*, 2018).

Maynard (2006) fez uma descrição sobre o papel da repetição nas atividades práticas de músicos em quatro níveis de proficiência musical. Os resultados ilustraram o extenso uso da repetição na prática de instrumentistas avançados e que graduandos iniciantes realizaram quase metade do número de repetição que os mais avançados. Isso indica que uma das características definidoras de músicos de excelência é sua tenacidade em repetir passagens (curtas de modo geral).

Mantovani e Santos (2017) constataram que para níveis mais elementares de expertise, repetir é uma estratégia de ajuste de aspectos isolados da obra praticada e à medida que a expertise se desenvolve, esse procedimento se mantém e é empregado para automatizar os ajustes realizados. Repetições combinadas com o estudo de mãos juntas e/ou separadas, com/sem pedal e variações de andamento foram inerentes aos níveis de expertise observados; ademais, foi observada alguma sistematização entre essas combinações à medida que a expertise aumentava (Mantovani; Santos, 2017).

Na literatura, o procedimento da repetição surge de maneira recorrente independentemente do nível de expertise dos participantes (Maynard, 2006, Mantovani; Santos, 2017, Mantovani, 2018, Herrera; Cremades, 2018). Assim, a presente comunicação tem por objetivo refletir acerca do procedimento da repetição na prática de estudantes de piano em diferentes níveis acadêmicos.

Metodologia

Adotou-se como recurso metodológico a análise de dados secundários (já coletados) para desenvolver novos entendimentos científicos sociais e/ou metodológicos sobre o objeto (Irwin, 2014). Smith (2006) reflete sobre a flexibilidade da definição do que é a análise de dados secundários e que talvez isso reforce sua adequação para incluir qualquer análise que envolva a reinterpretação de dados existentes trazendo novas perspectivas metodológicas e teóricas, realizadas pelo pesquisador original ou por indivíduos novos.

Para Irwin (2014) é plausível que a análise de dados secundários possa ser usada de forma produtiva acompanhada por uma compreensão crítica das especificidades contextuais e engendrar novas questões, novas vias de investigação e, portanto, oferecer um recurso de pesquisa útil. Cabe ainda salientar que a utilização de um conjunto de dados secundários possibilita o andamento da pesquisa nesse contexto de isolamento social, ocasionado pela pandemia da Covid-19, evitando-se a dependência de uma etapa de coleta de dados junto à comunidade.

Os dados secundários desta comunicação foram coletados em 2015 por Mantovani (2018) com uma câmera filmadora digital Sony® modelo HDR-CX560 que foi disponibilizada aos participantes para deixá-los à vontade e o mais próximo possível das suas práticas habituais e para que pudessem gravar, rever e/ou regravar novamente caso sentissem necessidade.

Dentre os registros coletados por Mantovani havia diversas possibilidades de recortes que poderiam ser estudados e analisados. O primeiro critério definido foi que seriam excluídos os quatro casos analisados em profundidade por Mantovani (2018). Posteriormente, foram observadas semelhanças/diferenças entre os dados, minutagem, repetições, níveis de expertise, formação, estilos musicais estudados, dentre outros aspectos relevantes das sessões de prática dos estudantes. Notou-se que havia boa quantidade de gravações de sonatas e, destas algumas eram de movimentos de sonatas do período clássico. Considerando que as pesquisas sobre prática podem mudar de acordo com o repertório praticado, estudar sonatas pode fornecer à amostra um aspecto específico em comum entre os participantes. Outro critério que reforçou a escolha dos participantes está relacionado à diversidade de estágios de formação artística, logo a escolha da amostra poderia contemplar um estudante da extensão universitária, uma graduanda e um mestrando.

Os participantes escolhidos para essa comunicação foram: P2, P5 e P12 (participante 2, participante 5 e participante 12, respectivamente), conforme Figura 1. O participante 2 gravou uma sessão de prática da Sonata Hob. XVI:10 de Haydn. A participante 5 fez uma sessão de prática do 1º movimento da Sonata K. 331 de Mozart e o participante 12 gravou uma sessão de prática do 3º movimento da Sonata K. 332.

	Idade/Sexo	Nível acadêmico	Peça	Compositor	Tempo da sessão 1 (min.) *	Tempo de estudo (meses)**
P2	15/M	5º semestre do curso de extensão universitária	Sonata Hob. XVI:10	J. Haydn	32:50	2 meses
P5	20/F	2º semestre da graduação	Sonata K. 331 – 1º mov	A. Mozart	40:02	3 meses
P12	25/M	4º semestre do mestrado	Sonata K. 332 – 3º mov	A. Mozart	22:34	3 meses

(1) * Tempo de prática (min) da Sessão 1. (2) **Tempo de estudo até a gravação da performance.

Figura 1: Descrição dos participantes da pesquisa

A análise dos registros de prática está sendo realizada por meio de duas etapas de organização: conjectura do recorte e confirmação do recorte. A conjectura do recorte envolve escutar e observar atentamente a gravação da sessão de prática para identificar o foco de estudo do participante com o objetivo preliminar de definir um possível recorte (início, meio e fim do procedimento da repetição). A confirmação do recorte parte dos seguintes critérios: o trecho deve contemplar a ocorrência de repetições; quando houver tempo excessivo de repetição em um mesmo trecho, o recorte pode ser feito nas pausas que o participante realiza; identificar a minutagem e os compassos estudados (tempo de prática) e por fim, recortar o trecho de áudio e o trecho da partitura para facilitar a análise e visualização do trecho. Esse procedimento favorece a sistematização dos dados pela potencial recorrência e frequência de observação de um mesmo recorte/segmento de prática considerado, e o torna comunicável à verificação posterior.

Resultados e discussões

O participante da extensão universitária¹ (P2) encontra-se no nível acadêmico mais elementar da amostra e estudou a Sonata Hob. XVI:10 de Haydn durante 32 minutos. A sonata é composta por três movimentos: *Moderato*, *Menuet/Trio* e *Presto*. Observa-se que sua intenção inicial é tocar o primeiro movimento do início ao fim, mas alguns esbarros, erros ou inconsistência rítmica fazem com que o participante opte por repetir alguns trechos. A quantidade de repetições na prática implica um número pequeno com três recortes no primeiro movimento e dois no segundo, aumentando ao estudar o terceiro movimento (14 recortes).

Quando P2 opta por repetir um trecho, a tendência é fazer de mãos separadas ou repetir variando o andamento (tocando mais lento). Ao repetir de mãos separadas, raramente toca com as duas mãos, retomando apenas com a mão esquerda e de mãos juntas na próxima repetição.

Percebe-se que P2 segue uma lógica para a escolha dos trechos que se dá a partir da estrutura da obra. Os trechos selecionados por P2 para repetição são longos em sua maioria, mas às vezes o participante opta por trechos menores (e ainda relacionados à estrutura da obra), como por exemplo: ao tocar a primeira frase do primeiro movimento (c. 1 até c.8) P2 repete a mão esquerda (c. 7 e 8) e depois retoma do início de mãos juntas antes de partir para o próximo trecho (Figura 2). Neste trecho novo (retomado), o participante toca a primeira parte da obra do início ao fim, sem pausas ou repetições. As repetições de P2 ocorrem a partir de incidentes ocasionais como erro pontual de nota, esbarro, assincronismo entre as mãos ou inconsistência rítmica. Entretanto, em muitos momentos que esbarra ou erra a opção é ir adiante, talvez impulsionado pelo anseio de querer tocar mais do que estudar. Hallam *et al* (2015) apontam que iniciantes tendem mais a tocar do que corrigir erros durante o estudo da peça em aprendizagem. Inicialmente, esta pode ser uma estratégia eficaz, pois as peças são de pequena extensão e de dificuldade semelhante em todo o processo. Esses estudantes poderão, entretanto, encontrar problemas com a transição às estratégias necessárias para aprender o repertório mais difícil necessário para uma progressão posterior (p.670).



Figura 2: Sonata Hob. XVI:10 – J. Haydn, c. 1 ao c.10.

A prática de P2 se mostra com altos níveis de ansiedade e parece não apresentar um planejamento de estudo com estratégias de prática e seleção de trechos definidos previamente para aperfeiçoar. Sua prática tende a ser direcionada para performance, ou seja, estudar para tocar a obra do início ao fim com o máximo de fluência possível.

A estudante da graduação (P5), gravou o primeiro movimento da Sonata K. 331 de Mozart que é um *Andante grazioso* com cinco variações. A participante inicia sua prática tocando/passando a obra e a primeira repetição acontece somente na segunda variação (Figura 3), em que P5 toca a primeira parte (c.1 ao c.8), depois volta no início repetindo os dois primeiros sistemas com a mão esquerda, em seguida insiste, muitas vezes, no trinado da mão direita (c. 1) e mais uma vez de mãos juntas.



Figura 3: Sonata K. 331 – A. Mozart, c. 1 ao c. 8

Assim como observado no participante 2 (extensão universitária), P5 foca-se na repetição de mãos separadas daqueles trechos em que percebe maior dificuldade (tercinas e trinado), no entanto, ao separar as mãos, P5 repete mais que P2.

As escolhas de P5 ao repetir o trecho também estão conectadas com a estrutura da obra e parecem ter uma intencionalidade maior do que P2. Nesse sentido, na maioria das repetições, P5 retoma o trecho mesmo sem nenhum incidente (como erros ou esbarros) com o objetivo de aperfeiçoá-los quando julga necessário. Além disso, os trechos são mais curtos que aqueles selecionados por P2.

Percebe-se que P5 ainda não definiu com clareza suas estratégias de prática, mas já apresenta algumas quando escolhe trechos difíceis, repete mais vezes (se comparada à P2) e quando foca em trechos mais curtos. Por outro lado, sua prática exemplifica momentos de estudo para performance ao tocar a música do início ao fim como acontece ao tocar o tema e a primeira variação.

Outro aspecto presente em ambas as práticas (P2 e P5) é que raramente repetem para melhorar aspectos expressivos como dinâmica, respirações ou *agógica*. Esse trabalho aparece sutilmente na quinta variação de P5 na qual enfatiza as dinâmicas apresentadas. A repetição na prática de P2 e P5 parecem estar voltadas à automatização, logo, os trechos que tocam com fluência, boa técnica e coordenação motora não repetem, apenas os realizam (reprodução/execução). Há evidências na literatura com jovens instrumentistas que o foco da atenção ainda é limitado e restrito ao nível técnico mecânico (Meissner, 2021)

Já P12 (mestrando) iniciou sua prática evidenciando uma maneira sistemática de abordar as repetições por fragmentos selecionados a partir da estrutura da obra. Sua primeira repetição acontece logo nos três primeiros compassos do movimento, em que repete duas vezes tornando o trecho mais regular ritmicamente e com articulação mais clara (Figura 4). Após repetir esse trecho (c.1 até a metade do c.3), P12 acrescenta um novo trecho (metade do c.3 até o c.6) repetindo-o algumas vezes e unindo-o com o trecho anterior.



Figura 4: Sonata K. 332 – A. Mozart, c. 1 ao c. 7

As repetições de P12 parecem estar mais conectadas com a intencionalidade de manutenção performática da peça em estudo, que já apresenta um nível de fluência mais consistente e raramente são ocasionadas por erros

ou esbarros. Suas repetições dão evidências de serem planejadas e executadas para manter, reter ou trabalhar aspectos expressivos trecho a trecho. Além disso, os trechos são curtos (metade de uma frase, frase inteira ou apenas um compasso).

As repetições estão relacionadas com a textura em seu aspecto estrutural. Quando a textura muda P12 define deliberadamente que o trecho deve ser estudado (por repetições) e acrescentado aos trechos já estudados anteriormente. Além disso, o participante tende a repetir um dado trecho em número maior que P2 e P5.

Considerações Finais

Ao interpretar os resultados descritos é possível fazer algumas proposições: o número de repetições aumenta proporcionalmente ao avanço do nível artístico. Isso significa que o número de repetições é menor para níveis mais elementares e estes repetem trechos de maior extensão. Outro aspecto observado foi que os três participantes demonstraram em algum nível selecionar trechos para repetir de acordo com a estrutura da obra e esse tipo de fragmentação estava muitas vezes relacionado à textura. Os participantes apresentaram dois tipos de abordagens do procedimento da repetição: aquela para prática e a repetição para a performance. P2 tem uma prática voltada para performance repetindo do início ao fim do movimento na maior parte de gravação, enquanto P5 mescla esses momentos de prática para performance com outros direcionados para aperfeiçoamento de trechos. Já P12 estuda por trechos fazendo manutenção e retenção durante toda sua sessão de prática. Por fim, pode-se afirmar que os três participantes repetem de mãos separadas e variam o andamento (tocando mais lento), sendo P5 a que mais repete dessa maneira.

Futuras pesquisas nesse âmbito de compreensão podem ainda categorizar novos tipos de repetição, identificar a relação dos diversos tipos de repetição com a estrutura da obra ou avaliar aspectos limitadores e potenciais implícitos e explícitos encontrados no emprego da repetição. Além disso, o uso de dados secundários mostrou-se uma metodologia útil, eficaz e apresentou diversas possibilidades de análise. Permitindo outro enfoque para sessões de prática já coletadas e um novo olhar sob o fenômeno.

Referências

- Barry, N. H., & Hallam, S. (2002). Practice. In: Parncutt, R.; McPherson, G., E. *The Science & psychology of music performance* (pp.152-165). New York: Oxford University Press.
- Boucher, M., Creech A, & Dubé F. Video feedback and the choice of strategies of college-level guitarists during individual practice. *Musicae Scientiae*, Québec, 2020, v. 24 (4), 430-448.
- Bullerjahn, C., Dziewas J., Hilsdorf M., Kassl C., Menze, J., & Gembris, H. (2020). Why adolescents participate in a music contest and why They practice – The influence of incentives, flow, and volition in practice time. *Frontiers in Psychology*. Acesso em 27 de out, 2020, v. 11
- Dalmazzo, D., Waddell, G, & Ramirez, R. (2021) Applying Deep Learning techniques to estimate patterns of musical gesture. *Frontiers in Psychology*, London, 2 de jan, 2021, v. 11
- Ericsson, A., Krampe, R., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*. Disponível em: <[http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice\(PsychologicalReview\).pdf](http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice(PsychologicalReview).pdf)>. Acesso em: 25. maio. 2019
- Eriksson, H., Harmat L., Theorell, T., & Fredrik, U. Similar but different: Interviewing monozygotic twins discordant for musical practice. *Musica e Scientiae*, 2017, v. 21 (3), 250-266
- Gembris, F., Menze, J., Heye, A., & Bullerjahn, C. (2020). High-Performing Young musicians' playing-related pain. Results of a large-scale study. *Frontiers in Psychology*, 10 de dec, 2020, v. 11
- Hallam, S., Creech, A., Varvarigou, M., & Papageorgi, L. Are there differences in practice depending on the instrument played? *Psychology of Music*, Québec, 2019 v, 48 (6). 745-76 15
- Hallam, S., Rinta T., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, L., Gomes, T., & Lanipejunun, J, (2015). The development of practising strategies in young people. *Psychology of music*, 40, 652-680. DOI: 10.1177/0305735612443868
- Hatfield, J. L. (2016). Performing at the top of one's musical game, *Frontiers in Psychology*, 16 de set. 2016, v. 7
- Herrera, M., & Cremades R. (2018) The Study of Memorisation in Piano Students in Higher Education in Mexico. *Musica e Scientiae*, México, 2018, v. 24 (3) p. 330-341.
- Irwin, S.. (2013) Qualitative secondary data analysis: ethics, epistemology and context. *Progress In Development Studies*, [S.L.], Sage Publications, v. 13(4), 295-306.
- Lee, S.H., Carey S., Lazinski, M., & Kim, E. S. Na integrative intervention program for college musicians and kinematics in cello playing. *Elsevier*, 2019, 34-40.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). Practice. In: *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (pp. 61-81). New York: Oxford Un. Press.
- Mantovani, M. R. (2018). *Perspectivas de deliberação do fenômeno da prática pianística em diferentes níveis de expertise*. (Tese de doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

- Mantovani, M. R., & Santos, R. A. T. (2017). A repetição como nuance de deliberação na prática pianística em diferentes níveis de expertise. *Anais do XIII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais* (pp. 477-484), Curitiba, v. 13.
- Maynard, L. M. (2006). The role of repetition in the practice sessions of artist teachers and their students. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 167, 61-72
- Mazur, Z., & Laguna, M. The role of affect in practicing a musical instrument: A systematic review of the literature. *Psychology of Music*, 2019, 47 (6), 848-863
- Meissner H. (2021). Theoretical Framework for Facilitating Young Musicians' Learning of Expressive Performance. *Frontiers in psychology*, 11, 584171. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584171>
- Miksza, P. (2007). Effective Practice: An investigation of Observed Practice Behaviors, Self-Reported Practice Habits, and the Performance Achievement of High School Wind Players. *Journal of Research in Music Education*, 55(4), 95-109.
- Muñoz, S.T. (2018). Implementación de la estrategia de práctica fragmentada o *chunking* em el aula de piano. *Estudios Pedagógicos. Aragón*, XLIV (3), 193-215.
- Proverbio, A.M., & Bellini, E. (2018). How the degree of instrumental practice in music increases perceptual sensitivity. *Elsevier*, 1691, 15-25.
- Sandgren, M. (2019). How modes of instrumental practice are distributed in three musical genres and among vocalists and instrumentalists at music colleges. *Psychology of Music*, 47 (5), 767-778.
- Schiavio, A. & Benedek, M. (2020) Dimensions of musical creativity. *Frontiers in Psychology*, nov. de 2020, v. 14, 1-23.
- Smith, E. (2008) *Using Secondary Data in educational and social research*. New York: Open University Press.
- Song, M, K. & Kim, Y. J. (2020). Speaking of your own repertoire: an investigation of music performance during practice. *Cambridge University Press*, Cambridge, 37, 260-269.
- Spinelli, J. & Santos R. A. T (2019). Memória e imagética na prática violonística. *Opus*, 25(3), 1-29,
- Tang, Y. & Ryan L. (2020) Music Performance Anxiety: Can expressive writing intervention help? *Frontiers in Psychology*, 11, 1-11.
- Timperman, E., & Miksza, P. (2018) Verbalization and musical memory in string players. *Musica e Scientiae*, Bloomington, 23(2), 212-230.
- Weidner, N. B. (2020) The transfer of group practice strategy instruction to beginning instrumentalists' individual practice. *Psychology of Music*. Indianópolis, 1-14
- Zhan L, Guo D, Chen G, & Yang J. (2018). Effects of Repetition Learning on Associative Recognition Over Time: Role of the Hippocampus and Prefrontal Cortex. *Front Hum Neurosci*. 12 (277). Published 2018 Jul 11. doi:10.3389/fnhum.2018.00277