

# Marcos estruturais como balizadores da prática pianística: um estudo com estudantes de graduação

CELSO LUIZ BARRUFI DOS SANTOS JUNIOR<sup>\*</sup>, REGINA ANTUNES TEIXEIRA DOS  
SANTOS<sup>\*\*</sup>

## Resumo

Pesquisas em prática musical apontam que a consciência da estrutura da peça a ser aprendida constitui um fator estratégico para o aprimoramento da performance. Apesar disso, a relação entre prática e estrutura musical no aprendizado de estudantes de piano tem sido pouco explorada. O presente artigo buscou examinar a segmentação da prática de dois graduandos em piano à luz da estrutura musical da Sonata K. 271 de D. Scarlatti. Em uma perspectiva longitudinal, dados do primeiro mês de aprendizado foram mapeados, descritos e analisados com base na segmentação de sessões de prática e conteúdo de entrevistas semiestruturadas e anotações na partitura. Pontos de início e fim dos trechos praticados foram considerados a partir de princípios analíticos estruturais musicológicos. Os resultados revelaram que o impacto da estrutura da peça na prática se mostrou distinto para os participantes e que a aquisição da fluência pareceu determinante para a maior incidência de paradas em pontos estruturais.

**Palavras-chave:** prática pianística, segmentação da prática, estrutura musical.

## Structural landmarks as reference points in piano practice: a study with undergraduate students

### Abstract

Research in musical practice points out that structural awareness of the piece to be learned is a strategic element for performance improvement. Nonetheless, the relationship between practice and musical structure in piano students' learning has been little explored. The present article aimed to examine the segmentation of practice sessions of two undergraduate piano students in light of the musical structure of D. Scarlatti's Sonata K. 271. In a longitudinal perspective, data from the first month of practice were mapped, described, and analyzed based on practice segmentation and content of semistructured interviews as well as markings on the score. Starts and stops of practice segments were interpreted considering musicological analytical principles. The results showed that the impact of the piece's structure on practice differed for each participant and that the acquisition of fluency seemed determinant for the higher incidence of stops on structural points.

**Keywords:** piano practice, practice segmentation, musical structure.

---

<sup>\*</sup> Programa de Pós-Graduação em Música (UFRGS)

E-mail: barrufic@gmail.com

<sup>\*\*</sup> Programa de Pós-Graduação em Música (UFRGS)

E-mail: regina.teixeira@ufrgs.br

## Introdução

Dentre os fatores que determinam a qualidade de uma sessão de prática no contexto da preparação para a performance musical estão as atividades e comportamentos empregados pelo músico (Jørgensen, 2004). Para Hallam (2019), quando implementadas de maneira estratégica com vistas ao contínuo aprimoramento da performance, tais atividades possibilitam o aprendizado de novas habilidades no curto e médio prazo e também o desenvolvimento da expertise<sup>1</sup> através da melhora no nível de desempenho no longo prazo.

Nas últimas décadas, investigações acerca dos comportamentos de prática têm sido conduzidas com músicos de diversos níveis de expertise em diferentes contextos de aprendizado de obras da música de concerto ocidental (How et al., 2021). Devido à referência textual desse repertório, ou seja, ao fato de que o instrumentista frequentemente lida com obras a partir do texto representado pela partitura (Zhukov & McPherson, 2022), uma das perspectivas de investigação da prática tem sido aquela referente à maneira como o material musical é manipulado.

Estudos empíricos realizados com músicos profissionais têm apontado que a abordagem analítica de obras a partir da definição de marcos estruturais/formais é uma característica da prática de experts (Hallam, 1997; Chaffin et al., 2002; Loimusalo & Huovinen, 2021). Por outro lado, pesquisas acerca do aprendizado de estudantes de piano têm demonstrado, tanto através de verbalizações do praticante quanto da observação de seus comportamentos de prática, que o emprego de estratégias de prática relacionadas com a delimitação estrutural da peça a ser aprendida varia de acordo com a expertise: enquanto pianistas menos experientes apresentam pouca consideração sobre elementos estruturais, estudantes mais experientes identificam seções delimitadas com base em princípios formais e pautam seu aprendizado de acordo com essas (Gruson, 2000; Miklaszewski, 1989; Williamon & Valentine, 2000; Rostron & Bottril, 2000).

Com o intuito de observar o aprendizado inicial de uma obra e compreender como o material musical se relaciona com abordagens de prática de estudantes com distintos níveis de proficiência, Rostron e Bottril (2000) propuseram que dois grupos de estudantes de graduação - um formado por graduandos cursando performance em piano e outro por aqueles que tinham piano como instrumento secundário - praticassem a mesma obra durante cinco dias, sendo coletados dados referentes a uma leitura inicial, uma sessão de prática e uma perfor-

---

<sup>1</sup> O termo expertise refere-se ao nível de especialização do indivíduo num determinado domínio do conhecimento, o qual é atingido através de um processo de desenvolvimento e adaptação de longo prazo em que conhecimentos e habilidades são consolidados a partir da experiência, prática e feedback (Feltovich et al., 2018).

mance. Os resultados indicaram que os grupos se distinguiram em diversas etapas do estudo. Quanto à sessão de prática, apesar do fato de os participantes de ambos os grupos terem reportado objetivos semelhantes (como, por exemplo, tocar notas e ritmos corretos e corrigir erros) e dividido a peça em partes, os estudantes mais experientes foram mais rápidos e consistentes na junção dos trechos em um todo coerente, colocando as passagens no contexto em unidades estruturais maiores (frases). O grupo de estudantes menos experientes, por outro lado, permaneceu com a prática fragmentada, corrigindo erros no contexto de unidades curtas e locais (compassos).

Williamon et al. (2002), em um estudo longitudinal, investigaram mudanças de foco de atenção entre diferentes níveis da estrutura musical em estudantes de piano e pianistas profissionais. Foi observado que não somente segmentos de prática (ou seja, trechos da peça praticados) tendiam a ser mais longos na medida em que o aprendizado progredia, mas também a alternância entre o estudo de segmentos curtos e longos ficou mais consolidada, sobretudo, para estudantes com melhores níveis de desempenho. Os resultados indicaram que tanto estudantes avançados quanto pianistas experts apresentaram uma dinâmica de alternância do foco de atenção entre perspectivas micro e macro da peça, as quais estavam relacionadas a elementos estruturais das obras praticadas.

Embora se saiba que a observação da estrutura da peça a ser aprendida, seja ela explícita ou implícita, constitui fator relevante em diversos contextos, como na memorização de músicos experts (Hallam, 1997; Chaffin et al., 2012), na leitura à primeira vista e na prática de estudantes (Rostron & Bottril, 2000; Williamon et al., 2002; Barros et al., 2017), sente-se a carência de estudos que analisem sistematicamente a maneira como a segmentação da prática se relaciona com a estrutura musical da peça praticada em diferentes momentos do aprendizado de estudantes de piano, especialmente em termos da delimitação de início e fim dos trechos praticados. Assim, o presente artigo, que apresenta um recorte de pesquisa de doutorado já concluída (Santos Junior, 2023), objetiva investigar o aprendizado inicial da Sonata K. 271 de Domenico Scarlatti por estudantes de graduação em termos de segmentação da prática em função de delimitações de marcos estruturais da obra.

## Metodologia

Em um estudo quasi-experimental<sup>2</sup>, o qual contou com a participa-

---

<sup>2</sup> O quasi-experimento é uma abordagem metodológica caracterizada pela não equivalência dos grupos e/ou pela ausência de um grupo controle (Coolican, 2019). Yin (2009) defende que esse tipo de abordagem, apesar de não envolver a manipulação direta de comportamentos dos participantes, é

ção de quatro pianistas - dois profissionais e dois estudantes de graduação de uma universidade do sul do Brasil - foi contemplado, numa perspectiva longitudinal, o primeiro mês de aprendizado da Sonata em Dó maior K. 271 do compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757).<sup>3</sup> Dados foram coletados semanalmente em uma estrutura que incluiu gravações de sessões de prática, performances e entrevistas semiestruturadas, totalizando quatro registros de cada<sup>4</sup>. Além disso, dados acerca do tempo total dedicado à prática da peça bem como anotações na partitura foram obtidos a cada semana. Todos os participantes utilizaram a mesma edição urtext da obra (Scarlatti, 1978).

De maneira geral, optou-se por não ser colocada nenhuma restrição de tempo e de comportamento a fim de que os participantes procedessem normalmente em suas abordagens de prática. No caso dos graduandos, procurou-se criar uma situação próxima àquela vivenciada habitualmente por eles no aprendizado e preparação de novas obras do seu repertório. Assim, foi combinada, junto ao respectivo professor de instrumento, a inclusão da peça no repertório semestral a fim de propiciar maior engajamento no estudo da obra por parte dos estudantes. Como a coleta de dados dos graduandos ocorreu durante o recesso acadêmico, não houve, em momento algum, qualquer tipo de orientação do professor a respeito da obra em questão.

No presente artigo serão apresentados, analisados e discutidos dados dos dois estudantes de graduação, contemplando pontos distintos da formação: início de curso (entre o primeiro e o segundo ano) e fim de curso (entre o terceiro e quarto ano). Para fins de anonimato, os participantes serão designados pelas siglas G1 e G2 (para informações acerca da amostra, ver Tabela 1).

**Tabela 1:**  
Descrição da amostra.

Participante	Idade	Semestre acadêmico	Tempo de estudo formal de piano
Graduando 1 (G1)	20 anos	3º semestre	5 anos
Graduando 2 (G2)	21 anos	5º semestre	10 anos

O delineamento metodológico e a análise de dados basearam-se em princípios da abordagem multiestratégica de pesquisa. Segundo Williamon et al. (2021), abordagens multiestratégicas são caracteriza-

---

construída de maneira a manter uma estrutura na qual há algum tipo de controle sobre variáveis e/ou coleta de dados, mantendo assim a lógica do experimento.

<sup>3</sup> A escolha da obra foi realizada levando em conta os seguintes critérios: (i) ser potencialmente desconhecida, ou seja, nunca antes estudada, tocada, ouvida, ou ensinada por quaisquer dos participantes; (ii) ser representativa do repertório pianístico, de maneira a contemplar um compositor/estilo que faz parte do cânone da música para piano solo no âmbito da música de concerto ocidental; (iii) ser tecnicamente e musicalmente acessível para estudantes de nível de graduação e simultaneamente também adequar-se aos parâmetros técnicos, estilísticos, musicais e expressivos de dificuldade do repertório de pianistas profissionais; e (iv) ser breve, de modo a ser possível o aprendizado e construção de um produto de performance da peça na íntegra no período de um mês.

<sup>4</sup> Detalhamento suplementar acerca da estrutura de coleta de dados pode ser obtido em Santos Junior (2023).

das pela conjugação de procedimentos de natureza qualitativa e quantitativa com vistas ao alcance de evidências mais abrangentes a partir do endereçamento de questões de pesquisa por diferentes ângulos. Gerling e Santos (2010) destacam que tal orientação teórico-metodológica está alicerçada na busca pelo rigor sem abrir mão da riqueza dos processos e produtos levando em conta a complexidade do fazer musical: enquanto a perspectiva quantitativa possibilita a verificação e manipulação dos dados a partir de uma visão objetiva, a qualitativa permite a observação de perspectivas de natureza subjetiva dos participantes a partir de especificidades do seu contexto.

A análise de conteúdo das entrevistas foi feita com base na análise categorial, ou seja, a partir do desmembramento do texto em unidades temáticas, processo esse que foi estruturado em três etapas: (i) pré-análise, (ii) exploração dos materiais e (iii) tratamento e interpretação dos resultados (Bardin, 2011). Para a análise das sessões de prática, foi empregada a estratégia de segmentação da prática a partir da delimitação sistemática de início e fim dos trechos praticados, a qual tem sido amplamente utilizada em pesquisas envolvendo a prática musical (vide, por exemplo, Chaffin & Logan, 2006; Miklaszewski, 1989; Williamon & Valentine, 2000; Mantovani & Santos, 2022). Para Chaffin et al. (2003), tal maneira de analisar a microestrutura da prática tem se mostrado adequada uma vez que indícios acerca do foco de atenção do músico durante a prática podem ser obtidos através das escolhas de onde começar e parar. Além disso, quando colocada em perspectiva com o conteúdo musical, esse tipo de análise pode lançar luz sobre possíveis impactos que aspectos como a estrutura da peça e sua complexidade exercem sobre a prática. Para a contagem e tabulação dos segmentos, foi utilizado o programa OriginLab® 8.5.<sup>5</sup>

Para a contabilização dos segmentos em relação à estrutura musical em termos de pontos de início e fim dos trechos praticados, uma análise da peça foi realizada com base em princípios analíticos estruturais propostos por diversos musicólogos em relação tanto a uma perspectiva geral da forma binária barroca quanto específica das sonatas de Domenico Scarlatti (Kirkpatrick, 1953; Rosen, 1988; Gordon, 1996; Sutcliffe, 2003). A Sonata em Dó maior K. 271 apresenta forma binária balanceada A-B. Segundo Sutcliffe (2003), essa forma, nas sonatas para teclado de Scarlatti, é caracterizada pela presença de materiais cadenciais correspondentes em ambas as seções A e B que combinam e formam uma rima estrutural. Com base nessa análise, foram delimitados pontos da peça a serem considerados como marcos de início e fim de trechos estruturais (conferir Tabela 2 e Figura 1).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Esse software gráfico, desenvolvido pela OriginLab® como uma ferramenta de análise de dados e estatística, pode ser adquirido e acessado em <https://www.originlab.com/>.

<sup>6</sup> Na divisão dos trechos estruturais, foram mapeadas passagens descritas como pontos cruciais e incursão. O ponto crucial (do inglês *crux*), descrito por Kirkpatrick (1953) como elemento essencial das

**Tabela 2:**  
Descrição dos trechos estruturais da Sonata K. 271 de D. Scarlatti.

Trechos estruturais (pontos de início e fim)	Descrição
c. 1-13	Material introdutório da seção A (tônica)
c. 14-21	Material temático I (tônica)
c. 22-34	Material temático II (ponto crucial, dominante)
c. 35-46	Material temático III (dominante)
c. 47-50	Material cadencial da seção A (dominante)
c. 51-57	Material introdutório da seção B (dominante)
c. 58-70	Incurção
c. 71-78	Material temático I (tônica)
c. 79-91	Material temático II (ponto crucial, tônica)
c. 92-103	Material temático III (tônica)
c. 104-107	Material cadencial da seção B (tônica)

**Figura 1:**  
Marcos estruturais (assinalados em vermelho) da Sonata K. 271 de D. Scarlatti.

The image displays a musical score for Sonata K. 271 by Domenico Scarlatti, spanning measures 88 to 107. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. Red vertical brackets are placed at the beginning and end of various musical phrases to indicate structural markers. These markers correspond to the descriptions provided in Table 2, such as the start of thematic material (I, II, III) and cadential sections in both A and B parts. The score includes various musical notations like notes, rests, and ornaments.

sonatas de D. Scarlatti, corresponde ao material temático utilizado de forma paralela para direcionar a modulação tanto na seção A (em direção à dominante) quanto na seção B (em direção à tônica). O termo *incurção* (do inglês *excursion*) é utilizado pelo autor para designar um momento de instabilidade harmônica, geralmente localizado após o início da seção B, em que combinações de materiais melódicos novos e/ou anteriormente apresentados na seção A podem aparecer. Tais características podem ser vistas como semelhantes, porém em menor escala, àquelas observadas na seção de desenvolvimento da forma-sonata do período clássico (Kirkpatrick, 1953; Rosen, 1988).

## Resultados e discussões

O participante G1 demonstrou, no geral, uma dinâmica de prática que consistiu no trabalho de leitura da peça do micro em direção ao macro partindo da delimitação de trechos curtos praticados de maneira isolada e de mãos separadas em direção ao agrupamento deles em trechos mais longos praticados de mãos juntas. A delimitação desses trechos foi feita a partir da observação de mudanças de padrões. Quanto a isso, o participante afirmou:

Geralmente [me baseio em] alguma coisa que faça sentido pra mim, às vezes é uma coisa muito clara da peça e, às vezes, é uma coisa que talvez seja mais subjetiva. [...] Acho que nessa peça aqui tem trechos claros [...]. Eu separei, por exemplo, aqui [pega a partitura] eu vejo separações daqui pra cá [aponta para o c. 13 e 14] (G1, entrevista 2).

A separação de trechos foi feita por G1 em sua partitura já na primeira semana de prática através de demarcações sinalizadas por colchetes, conforme pode ser conferido na Figura 2.

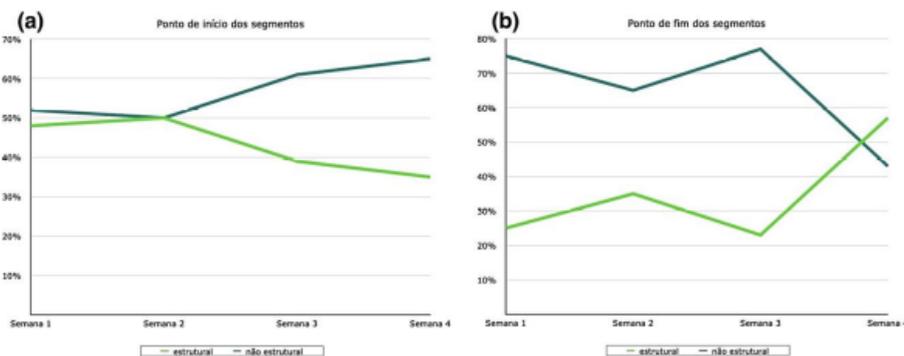
**Figura 2:**

Marcações realizadas pelo participante G1 na partitura da Sonata K. 271 de D. Scarlatti (c. 9-26).



A delimitação desses trechos que, em sua maioria, coincidiram com pontos estruturais da peça, demonstrou impactar a prática do participante, sobretudo, no estágio de leitura inicial (ver Figura 3). Segmentos iniciados em pontos estruturais foram mais presentes nas duas primeiras semanas, (em torno de 50% dos segmentos, Figura 3a) apresentando tendência de queda nas semanas seguintes (40% e 35% dos segmentos nas semanas 3 e 4, respectivamente). Em relação aos pontos de parada dos segmentos, um padrão diferente foi observado: enquanto pontos não estruturais foram dominantes nas três primeiras semanas (faixa de 65% a 75% dos segmentos, Figura 3b), verificou-se, na quarta semana, um crescimento de paradas em pontos estruturais (55% dos segmentos, Figura 3b).

**Figura 3:** Incidência (em porcentagem) de pontos de início (a) e fim dos segmentos de prática (b) de G1 em relação à estrutura da Sonata K. 271 de D. Scarlatti.



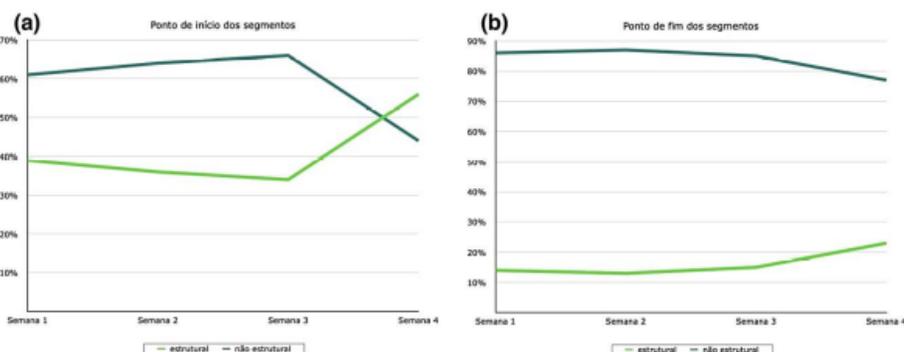
No caso do participante G2, a dinâmica de prática foi caracterizada por uma ênfase no macro com uma abordagem incipiente do micro. G2 buscou executar a peça do início ao fim, não demonstrando dividi-la sistematicamente em trechos. Assim, o participante voltou constantemente ao início da peça, parando e retomando os segmentos praticados em pontos nos quais erros eram cometidos. Em relação a isso, G2 afirmou:

18

O que eu fiz nas sessões de prática foi ir passando a peça do início em direção ao fim sempre e o trecho que eu via que [es]tava mais precário eu ia repetindo. Depois, quando ficava mais ou menos, eu terminava a peça e ia até o fim (G2, entrevista 4).

A prática de G2 se mostrou, no geral, menos pautada pelos trechos estruturais (ver Figura 4). Inícios de segmentos em pontos não estruturais foram mais recorrentes nas três primeiras semanas (entre 60% e 65% dos segmentos, Figura 4a), sendo observada um acréscimo daqueles estruturais somente na quarta semana (55% dos segmentos, Figura 4a). Quanto à finalização dos segmentos, verificou-se expressiva predominância de paradas em pontos não estruturais ao longo do mês (acima de 80% dos segmentos, Figura 4b), com uma leve tendência de aumento de segmentos terminados em pontos estruturais na quarta semana (acréscimo de cerca de 10% no período, vide Figura 4b).

**Figura 4:** Incidência (em porcentagem) de pontos de início (a) e fim dos segmentos de prática (b) de G2 em relação à estrutura da Sonata K. 271 de D. Scarlatti.



O impacto da estrutura da peça na prática se mostrou distinto para os participantes ao longo do mês observado. No caso de G1, o foco na construção da peça a partir do micro o fez balizar mais sua prática em termos de início de segmentos a partir de pontos estruturais nas duas primeiras semanas, período em que as seções A e B foram praticadas isoladamente. A partir da terceira semana, com o alcance de uma perspectiva macro através da junção das seções e execução de segmentos mais longos, verificou-se a tendência em iniciar os segmentos em pontos não estruturais. Por outro lado, observou-se um padrão diferente na finalização dos segmentos: nas três primeiras semanas, pontos não estruturais se mostraram prevalentes, enquanto que na quarta semana, paradas em delimitações estruturais se tornaram recorrentes. Esses resultados dão indícios de meta deliberada sobre o ponto de interrupção do trecho estudado ao longo das semanas de estudo. Saber onde parar deliberadamente pode ser uma estratégia positiva para o domínio de fluência sobre os trechos estudados, uma vez que a carga cognitiva intrínseca é um fator a ser considerado na situação de prática (Miksza, 2022).<sup>7</sup> O padrão de prática de G1 aponta evidências de que os pontos de parada foram estratégicos para os avanços subsequentes em termos de fluência da peça estudada.

Tais resultados também podem indicar que, no período inicial de aquisição dos padrões motores para a execução de trechos, G1 parou com mais frequência em pontos diversos em que erros eram cometidos, muitos dos quais não relacionados com a estrutura. Ao parar, ele iniciou segmentos em pontos estruturais locais delimitados na partitura. Na medida em que maiores níveis de fluência foram adquiridos, o participante passou a executar trechos maiores sem interrupções, o que possibilitou não só que as paradas coincidisse com delimitações estruturais, mas também que houvesse menor necessidade de voltar a pontos estruturais. Os resultados apontam que existiram mudanças de foco de atenção entre níveis estruturais no micro e macro (Williamson et al., 2002), porém elas estiveram relacionadas também às escolhas de onde iniciar e parar os segmentos, apresentando diferenças em distintos momentos do aprendizado.

No caso de G2, houve uma abordagem macro sem uma divisão por trechos no período inicial de leitura, o que fez com que a prática ficasse mais segmentada por conta de erros, muitos dos quais ocorreram em pontos não estruturais. Ou seja, o participante não balizou a prática a partir de pontos estruturais locais, voltando assim frequentemente ao início da peça quando conseguia chegar ao fim. Tal padrão, descrito como comum na prática de estudantes menos experientes

<sup>7</sup> Miksza (2022) utiliza o termo carga cognitiva intrínseca (do inglês *intrinsic cognitive load*) para designar o montante de complexidade da informação representado por uma tarefa ao indivíduo, ou seja, seu nível de dificuldade inerente, o qual é baseado na relação entre as características da obra/passagem musical e o conhecimento/habilidades que o músico dispõe no momento.

(Hallam, 2001), favoreceu a recorrência de pontos não estruturais no início do aprendizado. Na quarta semana, por conta da diminuição do número de paradas, foi observada maior incidência de início de segmentos em pontos estruturais. Porém, em sua maior parte, estes foram representados por pontos de início da seção A (c.1) e da seção B (c.51). No entanto, paradas continuaram a se fazer presentes em pontos não estruturais, o que pode estar relacionado à pouca fluência da execução de trechos (ou seja, interrupções ocasionadas por erros locais) e à falta de mapeamento de delimitações estruturais de fins de frase e de seções.

Em suma, os resultados corroboram a relação da alternância entre perspectivas micro e macro na prática com a manipulação do material musical à luz de sua estrutura (Williamon et al., 2002), sendo que, no caso de G1, ela se mostrou mais evidente após a abordagem de junção de trechos a partir do micro, o que resultou em maiores ganhos de fluência na execução, possibilitando aumento no índice de finalizações de segmentos em marcos estruturais. Os resultados também indicam que a tentativa em focar no macro nos estágios iniciais de aprendizado, apontado na literatura como uma das características da abordagem de músicos experts (Chaffin et al., 2003), fez com que a prática, no caso do estudante de graduação G2, fosse menos balizada pela estrutura da peça. De fato, a abordagem a partir do macro, em G2, esteve relacionada à falta de divisão sistemática de pontos estruturais locais, a menores níveis de fluência e maior número de paradas ocasionadas por erros em pontos não estruturais.

## Considerações finais

A investigação da relação entre a prática e a estrutura da Sonata K. 271 de D. Scarlatti apontou diferenças quanto à manipulação do material musical pelos participantes. Os resultados sugerem que a busca pela separação da obra em trechos sinalizados na partitura, no caso de G1, mostrou-se influente para que a prática fosse mais balizada por pontos estruturais em termos de início de segmentos praticados nos estágios iniciais de leitura. A falta do mapeamento de divisões estruturais, no caso de G2, por outro lado, demonstrou influenciar a prática de modo a esta ser menos balizada por marcos estruturais locais da peça. Por fim, a aquisição de maiores níveis fluência pareceu determinante para o aumento na incidência de paradas em pontos estruturais em ambos os participantes, sendo mais significativa e deliberada no caso de G1. Pesquisas futuras podem investigar a relação entre pontos de início e fim de segmentos praticados e delimitações estruturais em recortes temporais maiores e com amostras mais abrangentes a fim de verificar a ocorrência e recorrência de padrões de prática bem como estratégias

que podem auxiliar no maior balizamento da prática pela estrutura musical no aprendizado de estudantes.

## Referências

- Bardin, L. (2011). *Análise de Conteúdo* (L. Reto e A. Pinheiro, trad.). São Paulo: Edições 70.
- Barros, L., Carvalho, A. R., Borges, D. (2017). The “Artistic Image” Concept Applied to a Fugue at the Early Stage of Piano Practice: An Observational Study. *Opus*, 23(3), 9-22.
- Chaffin, R., Imreh, G., & Crawford, M. (2002). *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Chaffin, R., Imreh, G., Lemieux, A. F., & Chen, C. (2003). “Seeing the Big Picture”: Piano Practice as Expert Problem Solving. *Music Perception*, 20(4), 465-490.
- Chaffin, R. & Logan, T. (2006). How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2), 113-130.
- Chaffin, R., Logan, T., & Begosh, K. (2012). A memória e a execução musical. *Em Pauta*, 20(34), 223-244.
- Coolican, H. (2019). *Research Methods and Statistics in Psychology*. New York: Routledge.
- Feltovich, P. J., Prietula, M. J., & Ericsson, A. (2018) Studies of Expertise from Psychological Perspectives: Historical Foundations and Recurrent Themes. In A. Ericsson, R. R. Hoffman, A. Kozbelt, & A. Williams (Eds.) *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerling, C. C., Santos, R. A. T. (2010). Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In V. B. Freire (Ed.), *Horizontes da Pesquisa em Música* (pp. 96-138). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Gordon, S. (1996). *A History of Keyboard Literature: Music for the piano and its forerunners*. Belmont: Schirmer Cengage Learning.
- Gruson, L. M. Rehearsal skill and musical competence: Does practice make perfect? (2000). In J. A. Sloboda (Ed.) *Generative Processes in Music* (pp. 91-112). Oxford, UK: Clarendon Press.
- Hallam, S. (1997). Approaches to instrumental practice of experts and novices: implications for education. In H. Jørgensen & A. Lehmann (Ed.), *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*(pp. 71-88). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Hallam, S. (2001). The development of Expertise in Young Musicians: Strategy Use, Knowledge Acquisition and Individual Diversity. *Music Education Research*, 3 (1), 7-23.
- Hallam, S. (2019). *The Psychology of Music*. New York: Routledge.
- How, E. R., Tan, L., & Miksza, P. (2021). A PRISMA Review of Research on Music Practice. *Musicae Scientiae*, 26(3), 675-697.
- Jørgensen, H. (2004). Strategies for individual practice. In A. Williamon (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 85-103). Oxford: Oxford University Press.
- Kirkpatrick, R. (1953). *Domenico Scarlatti*. New York: Princeton University Press.
- Loimusalo, N., Huovinen, E. (2021). Expert pianists’ practice perspectives: A production and listening study. *Musicae Scientiae*, 25(4), 480-508.
- Mantovani, M. R., & Santos, R. A. T. (2022). Psycho-sensorial categories : actions and behaviors of piano practice at different levels of expertise. *Opus*, 28, 1-25.

- Miklaszewski, K. (1989). A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of Music*, 17(2), 95–109.
- Miksza, P. (2022). Practice. In G. McPherson. *The Oxford Handbook of Music Performance* (pp.153-172). New York: Oxford University Press.
- Rosen, C. (1980). *Sonata Forms*. Ontario: W. W. Norton & Company.
- Rostron, A., & Bottrill, S. (2000). Are Pianists Different? Some Evidence from Performers and Non-Performers. *Psychology of Music*, 28, 43-61.
- Santos Junior, C. L. B. (2023). Inter-relações entre os conhecimentos declarative e procedimental no aprendizado inicial da Sonata K. 271 de D. Scarlatti: um estudo com pianistas graduandos e profissionais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Scarlatti, D. (1978). 200 Szonáta [vol.2][partitura]. Budapest: EditioMusica Budapest.
- Sutcliffe, W. D. (2003). *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti: and Eighteenth-Century Musical Style*. New York: Cambridge University Press.
- Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing Music Research: Methods in Music Education, Psychology and Performance Science*. Oxford: Oxford University Press.
- Williamon, A. & Valentine, E. (2000). Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, 91(3), 353-376.
- Williamon, A., Valentine, E., & Valentine, J. (2002). Shifting the focus of attention between levels of musical structure. *European Journal of Cognitive Psychology*, 14(4), 493-520.
- Yin, R. (2009). *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Zhukov, K., McPherson, G. (2022). Sight-reading. In G. McPherson. *The Oxford Handbook of Music Performance* (pp.192-213). New York: Oxford University Press.