

# ENCADEAMENTOS HARMÔNICOS – Propostas para cifragem sem a utilização de instrumento harmônico e o acompanhamento de melodias simples

*Antônio Carlos Batista de Souza*  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN  
ac.souza1963@uol.com.br

**Resumo:** O presente trabalho consiste em um relato de experiência cujo principal objetivo é apresentar estratégias para a cifragem e o acompanhamento de melodias simples, com instrumentos harmônicos, a partir da proposta de sequências harmônicas fundamentadas nas relações do ciclo das quintas, nas escalas cromáticas, nos tons vizinhos e na utilização das dominantes individuais, de forma a contemplar todos os graus/funções dos centros tonais. O trabalho, foi incitado a partir da observação de que um considerável número de alunos de cursos de licenciatura em música, que executam peças de considerável complexidade técnica em instrumentos harmônicos como violão e piano, e que até chegam a se apresentar em recitais, externaram não conseguir realizar “de ouvido” um acompanhamento harmônico, mesmo de melodias simples, independentemente qual seja a tonalidade. A metodologia envolve além do conhecimento básico de teoria musical, a realização de solfejos, arpejos de acordes com suas respectivas inversões, percepção auditiva das sequências, propostas também em “levadas” de alguns ritmos populares comuns no cotidiano, e exercícios para cifragem de melodias simples. Após a aplicação desta proposta, vêm sendo percebidos através da análise das cifragens e dos acompanhamentos realizados por alunos de um curso de graduação em música, indicadores que apontam para a viabilidade da proposta encetada.

**Palavras chave:** Percepção Musical, Encadeamentos Harmônicos, Acompanhamento Instrumental.

## Introdução

O uso das tecnologias a cada dia proporciona facilidades frente a execução de tarefas, em que o fácil acesso a informações e as exigências do imediatismo a respostas podem concorrer para uma não internalização de vivências. Com o aparecimento da internet é possível em sites diversos, acessar músicas cifradas, suas respectivas tablaturas e áudios, em contraponto a uma realidade não muito distante, em que o aprendizado de músicas, nos aspectos textual, melódico e de acompanhamento instrumental, se davam na maioria dos casos através da transmissão oral, do rádio e em menor escala, da televisão. Neste cenário, não é incomum encontrarmos pessoas que apesar de não terem frequentado escolas especializadas no ensino musical, tocam “de ouvido”, violão, acordeão, cavaquinho ou outro

instrumento harmônico, de forma a realizar um acompanhamento harmônico como que de maneira intuitiva. Como por exemplo, podemos citar os chorões<sup>1</sup>, que impressionam a muitos ingressos e egressos dos cursos de graduação em música, sendo muitas vezes objeto de pesquisa por estes. Neste contexto, tem-se percebido que vários graduandos em música que executam instrumentos harmônicos, apesar de o fazerem com técnica às vezes consideravelmente apurada e chegarem a se apresentar em recitais, não se aventuram em realizar um acompanhamento harmônico mesmo de melodias simples, caso não disponham da respectiva cifra ou partitura. Também, quando o conseguem, uma vez incitados a fazê-lo em outras tonalidades, o realizam em parte, ou mesmo, não se arriscam ao desafio, o que denuncia uma execução instrumental calcada no previamente estudado, muitas das vezes através de repetições exaustivas.

Esta formação do músico não deveria se restringir apenas ao ensino de onde colocar o dedo no instrumento para produzir som, ou de adquirir virtuosidade. Uma formação demasiado técnica não produz músicos, mas acrobatas insignificantes (HARNONCOUT, 1998, p. 31). O domínio técnico da música por si só não é suficiente (p. 33).

Este trabalho consiste em um relato de experiência cujo principal objetivo é apresentar estratégias utilizadas para a cifragem de partituras e o acompanhamento de melodias simples, com instrumentos harmônicos, a partir de sequências fundamentadas na relação do ciclo das quintas, das escalas cromáticas, dos tons vizinhos e das dominantes individuais,<sup>2</sup> de forma a contemplar as funções de um centro tonal maior ou menor, na busca da internalização dos seus acordes consonantes e de sétima de dominante, através de encadeamentos harmônicos básicos, comumente encontrados na música popular, de forma a despertar nos alunos uma “intuição” para o acompanhamento harmônico.

Quem ao iniciar seus estudos em um violão, por exemplo, nunca se sentiu seduzido por realizar acordes dissonantes, mesmo sem a preocupação de se saber que função poderiam ter diante do contexto, e se surpreenderam ao ver alguém realizar tal acompanhamento apenas com acordes consonantes, suficientemente convincentes em sua simplicidade? Esta

---

<sup>1</sup>Rubrica: música. Regionalismo: Brasil. diz-se de ou cada um do grupo de instrumentistas que toca choro (que, na virada do século XX, ainda era música de humores nostálgicos e inflexões melancólicas, algo próximo da seresta); chorista (Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0).

<sup>2</sup> Todos os acordes da estrutura harmônica podem ser confirmados ou valorizados por uma dominante ou subdominante própria (KOELLREUTTER, 1986, p. 28).

pseudosofisticação atitudinal pode ter sido adquirida historicamente e ter respostas na afirmação: “Como vimos, a harmonia se tornou a obsessão da música clássica ocidental. Mas a harmonia tende a ser simples, na maior parte da música popular” (JOURDAIN, 1997, p. 328).

A audição inteligente constitui uma atitude determinante para a excelência de um músico. Independente do nível de destreza e precisão atingido em um instrumento ou voz, seu sucesso é inevitavelmente vinculado à habilidade auditiva, no que se refere a discriminar e conduzir a performance musical (MOREIRA apud BENWARD; KOLOSICK, 2009, p. 11).

Ante o exposto, este trabalho apresenta estratégias utilizadas para amenizar a problemática em questão, de forma a despertar e fomentar o interesse por uma construção de base onde os alunos possam se sentir músicos não apenas com o instrumento em punho. Necessário se faz salientar que este relato de experiência não pretende versar especificamente sobre o ensino de instrumento, mas que é direcionado a alunos já tenham conhecimento básico em um instrumento harmônico.

### **As sequências harmônicas**

As sequências harmônicas, em alguns momentos com base em melodias modelo, são apresentadas aqui como sequências, de forma a sugerir uma lógica musical entre os encadeamentos.

Em música, os esquemas cognitivos incluem, por exemplo, padrões típicos de ritmo e altura. A informação perceptiva é assimilada a esses esquemas, o que facilita a organização de eventos sonoros em padrões e gera expectativa de eventos futuros (KRUMHANSL, 2006, p. 46).

Continuando, o autor afirma que as sequências melódicas podem ser organizadas de forma a contemplar a mudança de acordes em cada compasso, provocando uma previsibilidade:

A organização rítmica pode influenciar na percepção de altura em diferentes maneiras. Por exemplo, as mudanças de altura são mais fáceis de detectar no contexto de um padrão temporal previsível, especialmente quando ocorre em pontos de acento métrico forte no compasso (KRUMHANSL, 2006, p. 61, apud JONES; BOLTZ; KIDD, 1982).

Assim, é proposto aqui, um “passeio” onde cada sequência de acordes é executada em pulsação e repousa no seu centro tonal, ao mesmo tempo em que são visualizadas as cifras e realizado o solfejo. (Figura 1)

Figura 1- Sequência harmônica no modo maior.

Fonte: do autor.

Programas de edição de partituras também podem ser utilizados mas têm a desvantagem de não trabalharem a memória tátil<sup>3</sup>. Com relação ao solfejo (CIAVATTA, 2009) parte da premissa que ninguém é irremediavelmente desafinado e que todos cantam afinadamente pelo menos um trecho de alguma música, o que leva a crer que a desafinação é algo circunstancial, uma questão de treino.

Após o exercício ter sido realizado com segurança, as mesmas sequências são realizadas com o solfejo/arpejo dos respectivos acordes, conforme segue. (Figura 2)

Figura 2 – Sequências harmônicas no modo maior com acordes arpejados.

<sup>3</sup> *Psicol* Em sentido geral e abstrato, a capacidade dos organismos vivos de se aproveitarem da experiência passada, em virtude da qual passam a ter uma história; fundamento do aprendizado em geral em qualquer de seus aspectos (motor, emocional, verbal, consciente, inconsciente). Dicionário Michaelis, p. 1352.

The image shows a musical score in bass clef with five measures. Above the staff, the chords are labeled: Em, E7, Am, G, and C. The notes in each measure are: Measure 1 (Em): G2, B2, D3, E3; Measure 2 (E7): G2, B2, D3, E3, G3; Measure 3 (Am): A2, C3, E3, G3; Measure 4 (G): B1, D2, F2, G2; Measure 5 (C): C2, E2, G2, B2. The notes are connected by stems and beams, showing a descending and then ascending pattern.

Fonte: do autor.

Nos acordes de dominantes individuais com sétima o aparecimento de notas alteradas “anunciam” o acorde de resolução, fundamentadas na construção das suas escalas cromáticas<sup>4</sup> e nos tons vizinhos. Assim, vejamos o exemplo na Figura 2:

a) no acorde C7, que prepara/resolve em F (subdominante), o *sib* o anuncia, por ser o quarto grau da tonalidade de Fá maior;

b) no acorde A7, que prepara/resolve em Dm (subdominante relativa), o *do#* o anuncia, por ser o sétimo grau da tonalidade de Re menor;

c) no acorde B7, que prepara/resolve em Em (dominante relativa), o *re#* o anuncia, por ser o sétimo grau da tonalidade de Mi menor, e o *fa#*, por ser o seu segundo grau;

d) no acorde E7, que prepara/resolve em Am, (tônica relativa), o *sol#* a anuncia, por ser o sétimo grau da tonalidade de La menor.

Assim, ao escutar em uma melodia ou visualizar em uma partitura estes acontecimentos em qualquer tom maior respectivamente, temos evidências que os mesmos nos dão previsibilidades sobre quais acordes serão executados. “Certas sequências de acordes são mais usadas que outras podendo ser características de um determinado gênero” (LEVITIN, 2010, p. 312).

Quando um centro tonal e seu sistema de tríades se estabelecem, a música pode viajar em muitas direções, ao longo de uma vasta teia de transições permissíveis, de um acorde para outro. Mas relativamente poucas progressões de acordes funcionam muito bem. A maior parte da música ocidental é construída sobre variações de algumas dúzias de progressões-padrão. Com a experiência, os nossos cérebros adquirem um vocabulário dessas progressões comuns (*shemata*, no jargão da psicologia cognitiva). Quando ouvimos metade delas, já podemos prever seus finais. São clichês musicais (JOURDAIN, 1997, p. 150).

<sup>4</sup> GUEST, 1996, p. 32.

Vale salientar que podemos tomar estes exercícios como melodias e, a cada momento em que acontece uma nova cifra, devemos arpejar o respectivo acorde, de forma a educar/acostumar o ouvido ao sentimento de interligação entre os mesmos (melodia e acordes), pois “a percepção categorial<sup>5</sup> também se estende aos intervalos harmônicos” (KRUMHANSL, 2006, p. 75). Necessário se faz que para se sentir a dinâmica de movimento entre os acordes, o aluno adquira a capacidade de realizar os arpejos independentemente de qual nota seja encontrada na melodia. Neste sentido, “...o simples encadeamento de dissonância e resolução produz um sentimento de tensão e descontração. Na melodia também encontra-se o mesmo fenômeno” (HARNONCOURT, 1998, p. 24). Com este exercício, busca-se construir o sentimento de pedido de resolução (tensão) e resolução (repouso) entre acordes e também, de confirmação/repouso de um acorde em si mesmo.

Aproveitando as sequências harmônicas podemos utilizar algumas variações melódicas. (Figura 3)

Figura 3 – Variações melódicas.

Fonte: do autor.

Percebe-se que a variação da melodia pode ocasionar os seguintes acontecimentos:

a) acordes invertidos (Figura 3, compassos 11,12 e 13).

As alturas nos contextos tonais são hierarquicamente diferenciadas. Um método experimental, chamado de “tonalidade da nota de sondagem”

<sup>5</sup> Os ouvintes percebem a altura na forma de categorias, isto é, como intervalos da escala musical. (KRUMHANSL, 2006, p. 74).

(probe-tone) (Krumhansl; Kessles, 1982; Krumhansl; Shepard, 1979) toca um contexto musical estabelecendo uma tonalidade (tal como sua escala ou uma cadência de acordes) que é seguida por uma única nota. Aos ouvintes cabe dizer de que maneira a nota final se relaciona com o contexto (variante das instruções aparecem em experimentos diferentes). Falando em termos categoriais não muito exatos, a primeira nota da escala (a tônica) lidera a hierarquia, seguida pelo quinto grau da escala (a dominante) e pelo terceiro grau (a mediantes); vêm em seguida os demais graus da escala, e finalmente as notas não diatônicas (KRUMHANSL, 2006, p. 79).

b) o aparecimento de notas que não pertencem ao acorde (Figura 3 - compassos 2 ao 5 e 7 ao 13);

c) a supressão de uma ou mais notas do acorde (todos os compassos da Figura 4).

Figura 4 – A voz dos animais.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The lyrics are: "Foi Deus quem fez os bi-chos sua voz vou i-mi-tar E bem i-gual a e-les bo-ni-to vou can-tar O pa-to faz quá; a va-ca faz mu mu, a o-ve-lha faz mé mé e o pe-ru faz glu glu glu." The chords are: C, G7, C, F, G7, C, C, Em, Em7, G, G7, C, G7, C.

Fonte: Zimmermann, 1996, p. 26.

Como sugerido, ao realizar o solfejo de uma melodia cifrada, devemos solfejar/arpejar os acordes (cifras) no momento em que estes acontecem. Com um grau de

maior dificuldade, podemos em um ditado melódico, além de classificar as notas percebidas, realizar os arpejos e procurar os sentidos de tensão e repouso, observando algumas orientações:

a) quando na melodia são contempladas os graus de 1ª ordem (I, IV e V), o encadeamento entre os acordes soam convincentes, “por serem estes os graus que melhormente determinam o tom” (SILVA, 1962, p. 15).

Os acordes de tônica e de dominante são considerados os mais importantes para o estabelecimento da tonalidade. Às vezes, o acorde construído sobre a quarta nota da escala (IV) é incluído neste conjunto central. As funções harmônicas dos acordes construídos sobre a segunda e a sexta notas da escala (II e VI, respectivamente) são geralmente tidas como fracas harmonicamente falando, e os acordes constituídos com base na terceira e sétima notas (III e VII) desempenham um papel mais fraco na definição da tonalidade (KRUMHANSL, in ILARI, 2006, p. 82-83).

b) os encadeamentos realizados por ciclo das quintas, dependendo do contexto são bons, por manterem uma relação entre tonalidades.

A hierarquia tonal e a harmônica levam medidas semelhantes das distâncias entre as tonalidades (Krumhansl, 1990a; Krumhansl; Kessler, 1982). Essas distâncias produzem um mapa entre tonalidades gerado por dois fatores: o ciclo das quintas e as relações correspondentes e paralelas das tonalidades maiores e menores; esse mapa tem correspondência com descrições teórico-musicais (veja-se, por exemplo, Schoenberg, 1969) (KRUMHANSL, in ILARI, 2006, p. 83).

c) nas melodias regidas pelos princípios da harmonia tradicional, os acordes utilizados pertencem em sua maioria aos tons vizinhos da tonalidade em foco;

d) quando não se sabe qual o encadeamento a ser empregado, observa-se a relação entre o acorde que antecede e o que sucede o acorde em que há dúvidas;

e) quando aparecerem acidentes na melodia, deve-se lembrar a que escala pertencem entre os tons vizinhos da tonalidade principal.

Devemos levar em consideração que estas sequências são apenas uma sugestão/modelo, comumente encontradas mesmo que de forma fragmentada, em acompanhamentos de melodias populares simples.

Para as tonalidades no modo menor a proposta das sequências harmônicas (Figura 5) seguem o mesmo princípio adotado nas tonalidades maiores. Interessante atentar que no modo menor estas sequências tendem a expressar um caráter triste, em função de o centro tonal repousar sobre um acorde menor.<sup>6</sup>

Figura 5.

Am	E	Am	A7	Dm	E7	Am
G7	C	F	G#m(b5) <sup>7</sup>	Am		

Fonte: do autor.

Observações:

a) nas sequências harmônicas tanto para as tonalidades maiores como para as menores os acordes devem ser inicialmente executados em andamento moderado, marcando-se as pulsações;

b) após memorizadas, as sequências podem ser executadas em ritmo de valsa, samba, bolero ou outro ritmo qualquer;

c) nas tonalidades menores o acorde de dominante com sétima é formado a partir da utilização da escala menor natural, para que seja contemplado o respectivo tom relativo;

d) as sequências modelo devem ser exercitadas em todas as tonalidades maiores e menores, respectivamente.

## Construindo a percepção dos acordes

Para a internalização dos acordes são adotadas as seguintes estratégias:

a) visualizar a nota na pauta, escutar o som e entoá-lo em seguida. (figura 6)

<sup>6</sup> Zarlino chama o acorde menor de afeto triste (HARNONCOURT, 1929, p. 79).

<sup>7</sup> Dominante com sétima sem fundamental desta tonalidade.

Figura 6.



Fonte: do autor.

b) uma vez memorizado o som da fundamental, segue-se o mesmo procedimento acrescentando-se a terça do acorde. (Figura 7)

Figura 7.



Fonte: do autor.

c) o inverso também pode ser executado. (Figura 8)

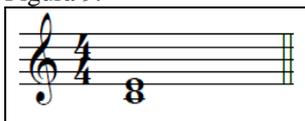
Figura 8.



Fonte: do autor.

d) visualizar as duas notas e solfejar uma enquanto imagina-se o som da outra. (Figura 9)

Figura 9.

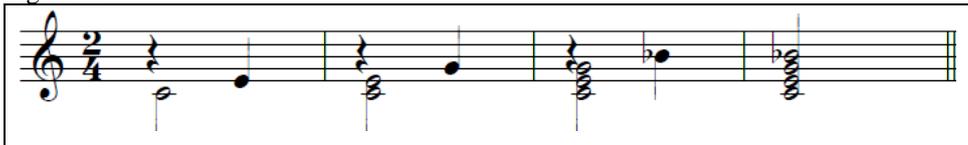


Fonte: do autor.

e) associar o áudio à figura, de forma a imaginar (sons interiores) estar entoando uma nota e escutando a outra e vice-versa;

f) após se ter segurança na realização destes exercícios e utilizando os mesmos procedimentos, acrescenta-se a quinta do acorde e depois a sétima. (Figura 10)

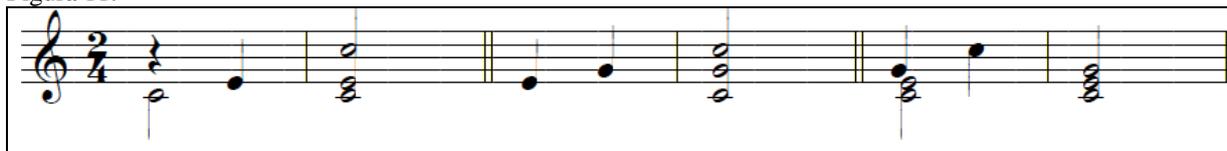
Figura 10.



Fonte: do autor.

g) fazer variações de maneira a instigar a identificação das notas suprimidas ou acrescentadas, em comparação com o compasso anteriormente escutado. (Figura 11)

Figura 11.



Fonte: do autor.

A respeito dos sons interiores, (SACKS, 2007, p. 11) informa que “A imaginação de uma música, mesmo nas pessoas relativamente não musicais, tende a ser notadamente fiel não só ao tom e ao sentimento do original, mas também à altura e ao ritmo”, e reforça:

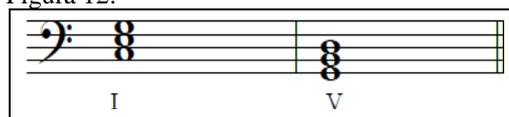
A música, para a maioria de nós, é uma parte significativa e em geral agradável da vida. Não falo só da música externa, a que ouvimos com nossos ouvidos, mas também a música interna, a que toca em nossa cabeça (p. 41).

Ao corroborar com este pensamento, afirma ROREM:

Mesmo aqui sentado, batendo papo sobre Kafka ou uvas-do-monte, sodomia ou *softball*, minha mente também está grudada à composição que estou criando no momento; o ato físico de inserir as notas na pauta é meramente um detalhe necessário (SACKS, 2007, p. 44, apud ROREM: *Facing the night*).

Com relação a escutar um acorde e “filtrar” a nota que se deseja, (BENWARD; KOLOSICK, 2009, p. 21) apresentam um exemplo onde dado um exercício na tonalidade de Do maior, devemos procurar manter na mente a sonoridade da tônica. (Figura 12)

Figura 12.



Fonte: do autor.

## Aplicação da proposta

Baseado nas informações supracitadas, é dada aos alunos uma partitura não cifrada, com pouco grau de complexidade e construídas sob os princípios da harmonia tradicional, para que realizem a cifragem, primeiramente observando as informações teóricas (ciclo das quintas, escalas cromáticas, tons vizinhos e dominantes individuais). No segundo momento, o aluno deve solfejar a melodia e arpejar os acordes colocados, procurando sentir/lembrar da sequência lógica, previsibilidade, sentimentos de tensão e repouso entre um acorde e seu consequente, e de repouso/confirmação de cada acorde em si mesmo e com o seu consequente. Também, instiga-se que façam esta realização através do solfejo silencioso (sons interiores) e somente depois, cantem a melodia acompanhando-se com um instrumento harmônico. É interessante que este procedimento seja realizado em sala de aula, onde cada aluno exponha para a turma o resultado de sua cifragem, de forma a possibilitar uma aprendizagem colaborativa. A proposta também pode ser executada em grupos.

## Considerações finais

Apesar de ainda não se ter levantado dados para a aferição desta proposta, a sua aplicação tem mostrado alguns resultados em momentos anteriores<sup>8</sup>. Com relação a alguns alunos de curso de licenciatura em música, tem-se percebido aspectos motivacionais positivos, como por exemplo, a surpresa de que é possível se fazer a cifragem de uma música sem necessariamente se ter um instrumento harmônico à mão, e um acompanhamento, sem necessariamente se fazer a “reprodução” de cifras dadas. Também, que os alunos mais experientes tendem a propor realizações harmônicas e rearrmonizações que às vezes fogem as regras da harmonia tradicional, o que proporciona aos iniciados uma apreciação crítico-reflexiva, a construção e o julgamento do gosto.

<sup>8</sup> Veja-se: Ensino coletivo de instrumentos: potencialidades para a criação e consolidação de espaços destinados ao ensino musical. In: XVII ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 2008, São Paulo.

Espera-se que a proposta em tela venha de alguma forma consolidar estratégias que concorram para uma maior valorização da percepção musical entre executantes de instrumentos harmônicos, e que estes os concebam como recursos materiais para a manifestação das realizações musicais vivenciadas primeiramente na esfera da imaginação.

## Referências

- BENWARD, Bruce; KOLOSICK, Timothy. *Percepção Musical: Prática auditiva para músicos*. v. 1, 7. ed. Tradução de Adriana Lopes da Cunha Moreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Editora da Unicamp, 2009.
- CAZES, Henrique. *Escola Moderna do Cavaquinho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, Ltda., [1994] data certa não indicada.
- CIAVATTA, Lucas. *O Passo: um passo sobre as bases do ritmo e do som*. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.
- DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0*. Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva Ltda., 2009.
- GUEST, Ian. *Arranjo: Método Prático*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande; Revisão de Maria Teresa Resende Costa e Myrna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ILARI, Beatriz Senoi (Org.); colaboradores: Beatriz raposo de Medeiros [et al.]. *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas*. 3. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1986.
- LEVITIN, Daniel J.. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- MICHAELIS – *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- OLIVER, Sacks. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SILVA, José Paulo da. *Manual de Harmonia*. 6. Ed. corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: [s/n], 1962.

SOUZA, Antônio Carlos Batista de. *Ensino coletivo de instrumentos: potencialidades para a criação e consolidação de espaços destinados ao ensino musical*. In: XVII ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 2008, São Paulo. Anais. São Paulo: UNESP, 2008. p 5. Disponível em: <[http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2008/anais\\_2008.pdf](http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2008/anais_2008.pdf)>. acesso em: 13 Set 2014.

ZIMMERMANN, Nilsa. *O mundo encantado da música*. v. 1, *Dó, Ré, Mi*. São Paulo: Paulinas, 1996.