

## **A relevância das danças barrocas na interpretação do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach**

Pedro Brack Aguilar  
Universidade de São Paulo (USP)  
[pedro.aguilar@usp.br](mailto:pedro.aguilar@usp.br)

Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Universidade de São Paulo (USP)  
[emonteiro@usp.br](mailto:emonteiro@usp.br)

Resumo: O conhecimento das diferentes referências do Barroco é fundamental para a interpretação da música desse período e representa um grande desafio para o intérprete pouco familiarizado com esta linguagem. Neste contexto, estudar as alusões presentes no *Cravo Bem Temperado* à música de dança se mostra um recorte bastante propício, pois as danças se relacionam diretamente ao caráter das obras e aparecem frequentemente na coletânea. Após consultar diferentes autores que trataram do assunto, encontramos casos em que há bastante convergência de opiniões, mostrando que há paralelos claros que criam expectativa de que a interpretação siga certas convenções. Em contrapartida, há casos ambíguos, que dependem das escolhas do intérprete para determinarem quais seriam os paralelos mais adequados. Esta investigação também se baseou na comparação das partituras de peças do *Cravo Bem Temperado* e movimentos de suítes de danças de Bach, além da análise de gravações, tanto ao piano quanto ao cravo. Ao final, propusemos nossos próprios paralelos em peças ausentes na bibliografia consultada.

Palavras-chave: Cravo Bem Temperado, Johann Sebastian Bach, instrumentos de teclas, dança, interpretação musical.

## **The relevance of baroque dances in the interpretation of J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier***

Abstract: Knowledge of the different Baroque references is fundamental for the interpretation of music from this period and represents a great challenge for the interpreter who is unfamiliar with this language. In this context, studying the allusions present in *The Well-Tempered Clavier* to dance music proves to be a very suitable approach, as the dances are directly related to the character of the works and appear frequently in the collection. After consulting different authors who dealt with the subject, we found cases in which there is a considerable convergence of opinions, showing that there are clear parallels that create expectations that the interpretation follows certain conventions. On the other hand, there are ambiguous cases, which depend on the interpreter's choices to determine which would be the most appropriate parallels. This investigation was also based on the comparison of the scores of pieces from the *Well-Tempered Clavier* and movements of Bach's dance suites, in addition to the analysis of recordings, both on the piano and on the harpsichord. In the end, we proposed our own parallels in pieces absent in the bibliography consulted.

Keywords: Well-Tempered Clavier, Johann Sebastian Bach, keyboard instruments, dance, musical interpretation.

### **Introdução**

Os 48 pares de peças que compõem os dois volumes do *Cravo Bem Temperado* (*Das Wohltemperirte Clavier*, WTC) de J. S. Bach foram, sem exceção, genericamente intitulados “Prelúdio e Fuga”, deixando a escrita musical “falar por si só” no que se refere ao conteúdo musical e à consequente interpretação, como era de praxe na maior parte da música instrumental do período. Na verdade, o próprio termo *Clavier* no título original é bastante abrangente, representando toda uma classe de instrumentos de teclas, e não apenas o cravo (Ledbetter, 2002, p. 14). Também existem dificuldades para se determinar mais precisamente

como eram os instrumentos que o próprio Bach utilizou, e mais ainda para se determinar quais seriam utilizados para cada uma dessas peças (Schulenberg, 2006, pp. 11-12).

Como observou Ledbetter, (2002, p. 34), o WTC foi pensado de maneira propositalmente genérica, não só pelo uso do termo abrangente *Clavier*, mas também pela tessitura reduzida, que poderia ser acomodada a teclados de dimensões diversas, e pelo fato de não haver peças que necessitem de mais de um manual, a princípio. Ledbetter levanta ainda uma questão que julgamos muito relevante: a partir da supramencionada generalidade, em que medida essas peças exploram “a rica tradição do Barroco tardio, com suas várias raízes em diversas nações, instrumentos e tipos de composição.” [tradução nossa]<sup>1</sup>

Esta relação com a rica tradição barroca aliada ao amplo escopo de possíveis instrumentos, inclusive, fazem do WTC uma espécie de compêndio do universo barroco, na medida em que sua essência musical transcende as especificidades dos instrumentos de teclas.

Assim, o WTC é uma obra riquíssima em referências ao seu próprio contexto artístico, e uma boa interpretação musical deve levar isto em conta. É claro que, na medida em que essas referências interagem, de fato, com a interpretação de cada peça, há muitas variáveis que podem ser levadas em consideração, passando inclusive pela liberdade de escolha do intérprete.

Esta sensibilidade às supracitadas referências, a princípio, depende dos conhecimentos gerais do intérprete, que, quanto mais se aprofundar na música deste período, mais apto estará para identificá-las neste contexto artístico. No entanto, o desenvolvimento do conhecimento intuitivo baseado apenas na familiaridade com o repertório é um trabalho de décadas, e pode-se otimizá-la com uma metodologia apropriada.

### Sistematização das peças do WTC e a presença de ritmos de dança

Aliado à construção gradual e de um amplo repertório - projeto de longo prazo -, um bom ponto de partida é recorrer aos vários estudos sobre o WTC. Ao discorrer sobre fugas em geral, Walker (2001) chama atenção para a dificuldade de se classificar essas peças, mas apresenta algumas tentativas de sistematização. Para o autor, mais interessantes são as de Kunze (n.d.) e Stauffer (n.d.), que, ao categorizar de acordo com o estilo musical, mais facilmente sugerem algum caráter para as fugas examinadas. Conforme descreve Walker:

Kunze propôs que as fugas de *Das wohltemperirte Clavier* fossem categorizadas com base no estilo musical: *fuga pathetica*, com movimento predominantemente lento e expressivo de determinado afeto; fuga-ricercar, a fuga “artificiosa” [‘artful’] que lembra o antigo *ricercare*; fuga-dança, baseada em certos idiomas de dança; *Spielfuge*,<sup>2</sup> caracterizada pela escrita instrumental idiomática; e fuga-coral ou -moteto, que reúne estrutura instrumental e estilo vocal. Stauffer aplicou o plano de Kunze às fugas de órgão, adotando duas das categorias (fuga-dança e *Spielfuge*), mas oferecendo no lugar das outras a fuga *alla breve* (isto é, derivada do *stile antico*) e a fuga de arte (ênfatizando dispositivos eruditos [learned]). [tradução nossa]<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Original: [...] the rich late Baroque tradition, with its many roots in diverse nations, instruments, and types of composition.

<sup>2</sup> Oliveira (2015, p. 34) propõe a tradução Fuga Instrumental para este termo.

<sup>3</sup> Original: Kunze proposed that the fugues of *Das wohltemperirte Clavier* be categorized on the basis of musical style: *fuga pathetica*, with predominantly slow movement and expressive of a certain affect; ricercar-fugue, the ‘artful’ fugue reminiscent of the old *ricercare*; dance-fugue, based on certain dance idioms; *Spielfuge*, characterized by idiomatic instrumental writing; and choral- or motet-fugue, which brings together instrumental structure and vocal style. Stauffer has applied Kunze’s plan to the organ fugues, adopting two of the categories (dance-fugue and *Spielfuge*) but offering in place of the others the *allabreve* fugue (i.e. derived from the *stile antico*) and the art fugue (emphasizing learned devices).

A ênfase deste artigo está nas fugas-dança, no caso das categorizações acima, e nas referências a ritmos de dança nas peças do WTC em geral. O comentário de Schulenberg (2006, p. 28) exemplifica a relevância dos ritmos de dança:

O andamento era determinado em grande parte por convenção, reconhecível a partir de pistas como um título de dança ou um ritmo de dança incorporado a um movimento. Os padrões rítmicos que caracterizavam cada dança certamente foram feitos para serem ouvidos com clareza [...] [tradução nossa]<sup>4</sup>

É relevante ressaltar que, na época de J. S. Bach, a música de concerto inspirada em música de dança já pouco tinha a ver com a música, de fato, para ser dançada; desde a Renascença eram feitas versões estilizadas de danças (Blume, 1967, p. 78) e, ao discorrer sobre as suítes de Bach, Harmoncourt (1988, p. 233) relembra o comentário eloquente de Mattheson sobre como uma *Allemande* para se tocar e uma *Allemande* para se dançar eram tão diferentes quanto o céu e a terra. Mesmo assim, a referência à música de dança pode inspirar a interpretação no que diz respeito a uma série de elementos, especialmente tempo, articulação e caráter.

No caso da interpretação do WTC, a dança também é uma referência particularmente interessante, pois desafia mais diretamente o estilo excessivamente “acadêmico” que muitas vezes é imposto às interpretações dessas peças, principalmente ao piano. Por algum motivo, em algumas tradições de ensino desse instrumento, se cristalizou um estilo de interpretação muito mais envolvido em encarar as obras de J. S. Bach apenas como excelentes exercícios de polifonia, infelizmente.

A seguir, esse artigo se ocupará de comparar diferentes opiniões de autores que escreveram sobre estes paralelos e de refletir sobre os efeitos que podem ter na interpretação. Como fonte, também contaremos com outras peças de Bach, especialmente as suítes para teclado, que serão contrastadas com os textos dos autores consultados. Também faremos menção a gravações, tanto de cravistas quanto de pianistas, ilustrando como diferentes intérpretes se relacionam às referências a danças nas peças do WTC. Ao final, também proporemos algumas possíveis relações em peças ausentes na bibliografia consultada.

### **Diferentes paralelos entre ritmos de dança e o WTC e sua interpretação**

Diferente das várias suítes de J. S. Bach, as peças do WTC não mostram diretamente em seus títulos se existe a referência a algum movimento de dança nem a qualquer outro gênero musical do Barroco, conforme mencionado anteriormente. Cabe ao intérprete traçar esses paralelos de acordo com as características de cada peça e a comparação com esses outros gêneros.

Oliveira (2015) escreveu sobre a interpretação do WTC ao órgão, e, assim como Walker (2001), examinou as classificações de Kunze e Stauffer, e listou as fugas-dança identificadas por Stauffer. Este último também especificou qual dança corresponderia a cada fuga (Stauffer, 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38). O mesmo foi feito em relação a James Reel, que também mencionou alguns prelúdios (Reel 2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, pp. 38-45). Além disso, Oliveira também compilou as classificações do primeiro volume por Alberto Basso (1984 como citado em Oliveira, 2015, pp. 50-51) e alguns comentários de Tranchefort (1987, pp. 35-41 como citado em Oliveira, 2015, pp. 39-45), que

---

<sup>4</sup> Original: “Tempo was determined largely by convention, recognizable from such clues as a dance title or a dance rhythm embedded within a movement. The rhythmic patterns that characterized each dance were surely meant to be heard clearly [...]”

indicam quais peças, na opinião desses autores, estão relacionadas a danças, mas sem especificar quais seriam as danças.

Aqui cabe ainda ressaltar um comentário importante feito por Oliveira (2015, p. 36): “A **Fuga Dança** é estreitamente relacionada com a *Spielfuge*, pois também exibe qualidades instrumentais, porém com ênfase no idioma específico da dança, envolvendo elementos tais como métrica, material melódico e estrutura.” Além disso, em determinados momentos, o autor também se refere a mesclas entre diferentes categorias de fugas (pp. 36, 41, 43-45). Portanto, o fato de um autor eventualmente classificar uma fuga como *Spielfuge*, por exemplo, não contradiz necessariamente a possibilidade de se tratar de uma fuga-dança ou mesmo de alguma outra categoria.

Meredith Little e Natalie Jenne examinaram a fundo a questão das músicas de dança na obra de J. S. Bach e publicaram um livro que detalha cada tipo de dança presente em suas suítes (Little & Jenne, 2001). Neste mesmo livro, as autoras dedicam um capítulo à presença de referências a danças em obras maiores, não intituladas como danças, incluindo algumas peças do WTC (pp. 204-259). As autoras também apresentam mais obras desta natureza listadas em um apêndice do livro (pp. 299-306), mas sem as mesmas explicações do capítulo mencionado. Esta última lista também inclui outras peças do WTC. No caso dessas autoras, pode-se inferir que não se trata de uma lista exaustiva, uma vez que examinar o WTC não era o foco de seu trabalho.

Magalhães (1988), ao discorrer sobre os 24 prelúdios e fugas do WTC I, fez comentários pontuais referindo-se a danças em algumas poucas peças. Um aspecto interessante não mencionado pelos outros é seu comentário sobre a influência da música espanhola: ele identifica a Fuga XV em Sol maior (BWV 860) como sendo uma *jota aragonesa*, além de afirmar que o ritmo do Prelúdio XX em Lá menor (BWV 865) é espanhol, ao mesmo tempo em que deixa um certo grau de dúvida: “Este ritmo é evidentemente espanhol; não nos parece alemão, nem italiano, nem outro qualquer. De onde teria ele saído? Não sabemos” (p. 195). De fato, este prelúdio apresenta uma configuração bastante rara de ritmos, mas é importante fazer a ressalva de que ele se trata de uma combinação de elementos que podem ser encontrados na obra de Bach. A figura menos usual deste combinação, de duas semicolcheias seguidas de duas colcheias ocorre, por exemplo, na giga da Suíte I em Sol maior para violoncelo (BWV 1007), e no *Passepied I* da Suíte Inglesa V em Mi menor (BWV 810) (Figura 1).



Figura 1: da esquerda para a direita, comparação entre os inícios do Prelúdio BWV 865 (Bach, 2020/1722, p. 96) e do *Passepied I* BWV 810 (Bach, 1971/1715-20, p. 86).

Um levantamento das peças classificadas pelos autores supracitados revela a ubiquidade da presença de peças com caráter de dança no WTC. Das 96 peças que compõem os 48 prelúdios e fugas dos dois volumes da coletânea, 29 (quase um terço) se relacionam a danças de acordo com pelo menos um dos autores. Levando em consideração que cada escrito examinado apresentou um recorte diferente e muitas vezes não-exaustivo, e que há, portanto, várias peças que não foram abordadas, é razoável supor que a lista poderia ser ainda maior. De

fato, mais adiante apresentaremos algumas peças que, em nossa opinião, poderiam ser danças, e que não foram tratadas na bibliografia consultada.

Os autores examinados frequentemente concordam a respeito do caráter das peças. Entre as que foram mencionadas por mais de um autor, há convergência em seis fugas conforme lista apresentada na Tabela 1:

WTC	Fuga	BWV	Similar a	Citação
I	XI em Fá maior	856	<i>Passepied</i>	(Little e Jenne, 2001, p. 302), (Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38)
II	IV em Dó sustenido menor	873	<i>Gigue</i>	(Little e Jenne, 2001, p. 304), (Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38), (Reel 2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, p. 39)
II	XI em Fá maior	880	<i>Gigue</i>	(Little e Jenne, 2001, p. 304), (Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38), (Reel 2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, p. 42)
II	XIII em Fá sustenido maior	882	<i>Gavotte</i>	(Little e Jenne, 2001, p. 300), (Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38), (Reel 2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, p. 43)
II	XVIII em Sol sustenido menor	887	<i>Gigue</i>	(Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38), (Reel 2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, p. 43)
II	XXIV em Si menor	893	<i>Passepied</i>	(Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38), (Reel 2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, p. 45)

Tabela I: casos em que os autores consultados concordam quanto às referências de fugas do WTC a danças.

Pode-se inferir que há menos margem para dúvida quanto à presença de ritmos de dança no caso dessas peças. Assim, é recomendável que a execução dessas fugas seja como a de movimentos de suíte, especialmente na escolha do tempo, das articulações e o senso geral de caráter. Mencionar detalhadamente como isso se aplica a cada dança específica foge ao escopo deste artigo, e as minúcias deste assunto foram muito bem explicadas por Jenne e Little (2001).

Há casos em que diferentes autores concordam que certas peças têm caráter de dança, mas discordam quanto qual seria a dança, como é o caso das duas fugas apresentadas na Tabela 2. No entanto, pode-se dizer que a interpretação derivada dessas classificações pouco muda na prática, permanecendo ainda dentro do âmbito dos tempos mais rápidos e caráter enérgico, em maior ou menor medida.

WTC	Fuga	BWV	Similar a	Citação
I	XV em Sol maior	860	<i>Jota aragonesa</i>	(Magalhães, 1988, p. 195)
			<i>Gigue</i>	(Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38)
II	X em Mi menor	879	<i>Gigue</i>	(Reel 2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, p. 41)
			<i>Bourrée</i>	(Stauffer 2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38)

Tabela 2: casos em que os autores consultados concordam quanto ao caráter de dança em fugas do WTC, mas não quanto a qual seria a dança especificamente.

Casos em que há um maior grau de ambiguidade são um convite ao posicionamento do intérprete, que preenche as lacunas da partitura. Há dois prelúdios que ilustram bastante bem este caso, e mostram como dois gêneros de caráter distinto, mas com ritmos similares podem se transformar um no outro dependendo da interpretação.

O primeiro é o Prelúdio XIX em Lá maior do WTC II (BWV 888), que foi classificado por Little e Jenne (2001, p. 304) como uma giga. Mais do que isso, uma giga do tipo I, na qual a subdivisão mais curta do tempo são os grupos de três notas, conforme descrito neste livro. Este tipo de giga é, em geral, rápido, apesar de poder apresentar uma certa variedade de tempos (p. 160). No entanto, frequentemente se ouve esta peça executada bastante *legato* e em um tempo moderado<sup>5</sup>, como no caso das gravações de Angela Hewitt (Bach, 2007) e Masaaki Suzuki (Bach, 2009). Suzuki ainda reforça o lado lírico do prelúdio ao tocar com um rubato maravilhosamente expressivo. Até mesmo a gravação de Ralph Kirkpatrick (Bach, 2001), que é consideravelmente mais rápida<sup>6</sup>, não nos faria pensar prontamente em uma giga, apesar de destacar mais o seu caráter dançante. Interpretações mais lentas dão a esta peça um caráter plácido como em uma *pastorale*, o que também faz sentido ao se levar em conta a textura e os desenhos melódicos predominantes. Isso fica claro a partir da comparação com o início da *Pastorale* em Fá maior de J. S. Bach (BWV 590), conforme mostra a Figura 2.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> 63-66 para a semínima pontuada.

<sup>6</sup> 92 para a semínima pontuada.

<sup>7</sup> Um questionamento a ser levantado a respeito da comparação é o da diferença de tonalidades, mas isso está fora do escopo deste artigo.

Praeludium 19. di J. S. Bach

Figura 2: de cima para baixo, comparação entre os inícios do Prelúdio BWV 888 (Bach, 2019/ca. 1740, p. 114) e da Pastorella BWV 590 (Bach, 1984/ca. 1720, p. 122).

O segundo é o Prelúdio XIII em Fá sustenido maior do WTC I (BWV 858). Assim como na peça anterior, Suzuki (Bach, 1997) toca num andamento moderado<sup>8</sup>, com bastante toque *legato* e expressividade no rubato, produzindo o mesmo efeito de *pastorale* descrito anteriormente. Hewitt (Bach, 2007) opta por um tempo ligeiramente mais rápido<sup>9</sup>, mas ainda *legato*, enquanto Andrés Schiff (Bach, 1984), num tempo similar<sup>10</sup>, toca com mais separações na articulação, o que cria uma atmosfera mais enérgica. Kirkpatrick (Bach, 2018), por sua vez, toca realmente rápido<sup>11</sup>, agora sim soando como uma giga.

Por vezes, alguns exemplos nos parecem questionáveis. Talvez o exemplo mais excêntrico seja a classificação da Fuga VII em Mi bemol maior do WTC II (BWV 876) como *Minuet* por Stauffer (2000 como citado em Oliveira, 2015, p. 38), já que a peça nem ao menos foi escrita em compasso ternário. A Figura 3 exhibe o início da fuga. Mais convincentes seria considerá-la apenas uma *fuga alla breve*, como fazem Reel (2008, pp. 4-14 como citado em Oliveira, 2015, p. 39) e Oliveira, (2015, p. 46).

Fuga ã 4

Figura 3: início da Fuga BWV 876 (Bach, 2019/ca. 1740, p. 38).

Cabe listar mais alguns exemplos que não foram comentados pelos autores consultados mas que remetem à música de dança. No WTC I, a escrita do Prelúdio XII em Fá menor (BWV 857) remete a uma *Allemande*, como se pode notar a partir da comparação, por exemplo, com as *Allemandes* das Suítes Francesas I em Ré menor (BWV 812) e V em Sol maior (BWV 816).

<sup>8</sup> 72 para a colcheia pontuada.

<sup>9</sup> 88 para a colcheia pontuada.

<sup>10</sup> 84 para a colcheia pontuada.

<sup>11</sup> 112-120 para a colcheia pontuada.

Salvo a ausência de anacruse, o compasso é idêntico, e as figuras rítmicas e os tipos de textura são extremamente similares, como se observa na Figura 4. Já no WTC II, o caráter dançante do Allegro ao final do Prelúdio III em Dó sustenido maior (BWV 872) e da Fuga XVI em Sol maior (BWV 884) e se assemelham ao das gigas e *passepieds*.

The image displays three musical staves for comparison. The top staff is labeled 'Præludium 12' and shows a piece in G major with a treble clef and a common time signature. The middle staff is labeled 'Allemande' and 'BWV 812', showing a piece in G major with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is labeled 'Allemande' and 'BWV 816', showing a piece in G major with a treble clef and a common time signature. Each staff contains musical notation for both the right and left hands, with various rhythmic patterns and articulations.

Figura 4: de cima para baixo, comparação entre os inícios do Prelúdio BWV 857 (Bach, 2020/1722), e das *Allemandes* BWV 812 e 816 (Bach, 2017/1722-25?).

## Conclusão

O conhecimento das diferentes referências do Barroco era pressuposto para sua execução pelos músicos da época, e continua sendo fundamental atualmente, informando e enriquecendo a interpretação. No caso do WTC, um verdadeiro compêndio da linguagem bachiana em que não há títulos explicitando essas referências, isto é ainda mais importante e também mais desafiador para o intérprete pouco familiarizado com esta linguagem. Neste contexto, estudar as referências do WTC à música de dança se mostra um recorte bastante propício, por ser uma sistematização que se relaciona diretamente ao caráter das obras.

Após consultar diferentes autores que trataram do assunto, ficou clara a importância dos ritmos de dança no WTC pela alta proporção de obras que foram investigadas sob essa ótica na bibliografia consultada. Encontramos casos de bastante convergência de opiniões, mostrando que, por vezes, os paralelos entre as peças do WTC e os movimentos de dança são mais claros. Isso cria a expectativa de que a interpretação siga certas convenções.

Em contrapartida, nos deparamos com casos ambíguos, nos quais as escolhas do intérprete é que moldaram quais seriam esses paralelos. As tentativas de categorização por parte de diferentes autores, apesar de muito úteis como ferramenta ao intérprete, se mostraram nem sempre definitivas, com a possibilidade de divergência de interpretações; tal é a realidade da interpretação musical. Em todo caso, mesmo quando não se escolhe explicitamente uma ou outra dança para relacionar a cada peça, a identificação do fato de que há ritmos de dança envolvidos já contribui para a interpretação.



Esta pesquisa se deparou com algumas limitações. Sob o ponto de vista metodológico, é difícil comparar tão diretamente avaliações feitas por autores que analisaram porções diferentes de uma mesma coletânea. Fora isso, esta investigação naturalmente levanta uma série de questões que não cabem no escopo deste artigo. Que outras peças não foram mencionadas e também apresentam paralelos com movimentos de dança? Há interpretações alternativas para as peças que foram abordadas? A mesma investigação também poderia ser feita tomando como referência outras influências importantes que se entrelaçam nas obras de Bach, como o *stylus phantasticus*, o contraponto sacro e o contraponto mais especulativo, e os gêneros de câmara, de concerto e mesmo a música teatral.

## Referências

- Bach, J.S. (1971). *Englische Suiten [Suítes Inglesas] [Partitura para teclado]*. G. Henle Verlag. (Obra original de 1715-20).
- Bach, J.S. (1984). *Sechs Sonatas and Individual Works [Seis Sonatas e Obras Individuais] [Partitura para órgão]*. Bärenreiter Verlag. (Obras originais de ca. 1720-).
- Bach, J.S. (1984). *The Well-Tempered Clavier, Book 1, BWV 846-869: Prelude and Fugue in F-Sharp major, BWV 858 [O Cravo Bem Temperado, Livro 1, BWV 846-869: Prelúdio e Fuga em Fá sustenido maior, BWV 858] [Gravado por A. Schiff]*. Em *Bach, J.S.: Das Wohltemperierte Klavier I* [Bach, J.S.: O Cravo Bem Temperado; 2 CDs *online*]. [S.l.]: Decca Music Group. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0PFzWdgg6ddTB7Phi6t8?si=4457a17add004ad4>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- Bach, J.S. (1997). *The Well-Tempered Clavier, Book 1: Prelude No.13 in F-Sharp major, BWV 858 [O Cravo Bem Temperado, Livro 1: Prelúdio No.13 em Fá sustenido maior, BWV 858] [Gravado por M. Suzuki]*. Em *J.S. Bach: The Well-Tempered Clavier, Book 1* [J.S. Bach: O Cravo Bem Temperado, Livro 1; 2 CDs *online*]. [S.l.]: BIS. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3cdew56lNMouFIKzKVOM3v?si=a972edfd063141f7>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- Bach, J.S. (2001). *Prelude and Fugue in A (WTK, Book II, No. 19), BWV 888: Prelude [Prelúdio e Fuga em No.19 em Lá (CBT, Livro II, No. 19), BWV 888: Prelúdio] [Gravado por R. Kirkpatrick]*. Em *Bach: The Well-Tempered Clavier, Book 2* [Bach: O Cravo Bem Temperado, Livro 2; 2 CDs *online*]. Berlim: Deutsche Grammophon GmbH. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4Cd0z9liBKnDnRsiTjJHa?si=be2da171b0c04209>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- Bach, J.S. (2007). *The Well-Tempered Clavier, Book 1: Prelude No.13 in F-Sharp major, BWV 858/1 [O Cravo Bem Temperado, Livro 1: Prelúdio No.13 em Fá sustenido maior, BWV 858/1] [Gravado por A. Hewitt]*. Em *Bach: The Well-Tempered Clavier Books 1 & 2, BWV 846-893* [Bach: O Cravo Bem Temperado Livros 1 & 2, BWV 846-893; 4 CDs *online*]. [S.l.]: Hyperion Records. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4vJHiKQCIMPuWXiaXYg0C4?si=3991990e2555493a>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- Bach, J.S. (2007). *The Well-Tempered Clavier, Book 2: Prelude No.19 in A major, BWV 888/1 [O Cravo Bem Temperado, Livro 2: Prelúdio No.19 em Lá maior, BWV 888/1] [Gravado por A. Hewitt]*. Em *Bach: The Well-Tempered Clavier Books 1 & 2, BWV 846-893* [Bach: O Cravo Bem Temperado Livros 1 & 2, BWV 846-893; 4 CDs *online*]. [S.l.]: Hyperion Records. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0EA1AYKPyemJvwbwCQC8Mg?si=29aff82116ae43e7>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- Bach, J.S. (2009). *The Well-Tempered Clavier, Book 2: Prelude No.19 in A major, BWV 888 [O Cravo Bem Temperado, Livro 2: Prelúdio No.19 em Lá maior, BWV 888] [Gravado por M. Suzuki]*. Em *Bach, J.S.: Well-Tempered Clavier (The), Book 2* [Bach, J.S.: Cravo Bem Temperado (O), Livro 2; 2 CDs *online*]. [S.l.]: BIS. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0nkkI7HB6w4Pm5TiQ70zXn?si=2daf40c685234fd1>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- Bach, J.S. (2017). *Französische Suiten [Suítes Francesas] BWV 812-817 [Partitura para teclado]*. G. Henle Verlag. (Obra original de 1722-25?).
- Bach, J.S. (2018). *The Well-Tempered Clavier, Book 1: Prelude & Fugue No.13 in F-Sharp major, BWV 858 [O Cravo Bem Temperado, Livro 1: Prelúdio & Fuga No.13 em Fá sustenido maior,*

- BWV 858] [Gravado por R. Kirkpatrick]. Em *J.S. BACH: The Well-Tempered Clavier, Book 1* [J.S. BACH: O Cravo Bem Temperado, Livro 1; CD *online*]. [S.l.]: SWR Classic Archive. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1YYESA826ep1gQ0tSeRBdQ?si=b951492a86d8460f>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- Bach, J.S. (2019). *Das Wohltemperierte Klavier II* [O Cravo Bem Temperado II] [Partitura para teclado]. Bärenreiter Verlag. (Obra original de ca. 1740).
- Bach, J.S. (2020). *Das Wohltemperierte Klavier I* [O Cravo Bem Temperado I] [Partitura para teclado]. Bärenreiter Verlag. (Obra original de 1722).
- Blume, F. (1967). *Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey* (M. D. H. Norton, Trad.). W. W. Norton & Company.
- Harnoncourt, N. (1988). *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical* (M. Fagerlande, Trad.). Jorge Zahar Editor.
- Ledbetter, D. (2002). *Bach's Well-tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. Yale University Press.
- Little, M., & Jenne, N. (2001). *Dance and the Music of J. S. Bach, Expanded Edition*. Indiana University Press. <https://books.google.com.br/books?id=qDo4SNHRhbQC>
- Magalhães, H. (1988). *J. S. Bach: Prelúdios e Fugas—I*. Editora Novas Metas.
- Oliveira, S. de C. (2015). *Aspectos da linguagem organística em Das Wohltemperierte Clavier—"O Cravo Bem Temperado" de Johann Sebastian Bach*. Universidade de São Paulo.
- Schulenberg, D. (2006). *The Keyboard Music of J.S. Bach*. Routledge.
- Walker, P. M. (2001). Fugue. Em *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678>