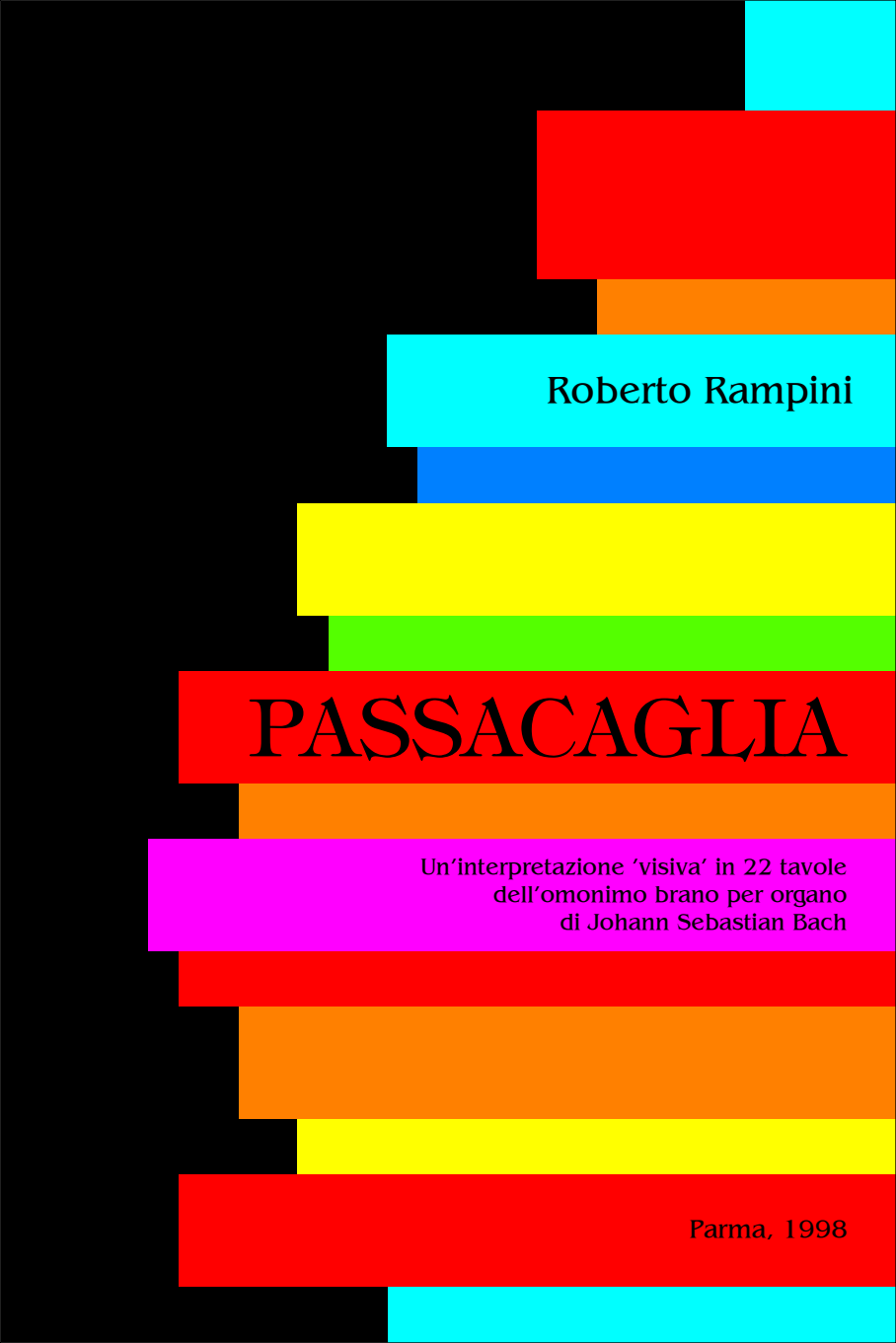




Roberto Rampini

PASSACAGLIA

Un'interpretazione 'visiva' in 22 tavole
dell'omonimo brano per organo
di Johann Sebastian Bach

Parma, 1998

Alla memoria
di mio padre,
il tintore e pittore
Lodovico Rampini

Roberto Rampini

PASSACAGLIA

Un'interpretazione 'visiva' in 22 tavole
dell'omonimo brano per organo
di Johann Sebastian Bach

Thema

L'idea d'interpretare 'visivamente' la celeberrima *Passacaglia* per organo di Johann Sebastian Bach (1685-1750) risale al 1987: dopo aver realizzato con i colori acrilici alcuni dipinti in grande formato (100x70 cm.) abbandonai un poco a malincuore il progetto per motivi extra-artistici, convintissimo che in seguito non l'avrei mai più ripreso: ciò che invece si è verificato a più di dieci anni di distanza, pur con modalità differenti da quelle iniziali.

La scelta di operare in *computer-grafica*, non alterando affatto l'impostazione sostanzialmente tradizionale dei miei procedimenti artistici, ha però velocizzato (e di molto) i tempi d'esecuzione: in poco più di un mese sono infatti riuscito a realizzare ciò che, con le tecniche della pittura e della grafica convenzionale, avrei terminato (tentando una stima decisamente ottimistica) in almeno un paio d'anni.

Un vantaggio non proprio trascurabile!

Qualcuno potrà obiettare che i risultati sarebbero stati in questo secondo caso qualitativamente superiori, e ciò forse è vero: sono però avvantaggiato dal praticare uno stile nel quale la rappresentazione visiva dell'invenzione 'geometrico-coloristica' è un motivo di gran lunga più importante del tipo di tecnica che mi permette di realizzarla (e dei suoi effetti squisitamente 'materici').

Per un creativo come il sottoscritto che opera (non so se aggiungere, a questo punto, 'per fortuna' o

‘purtroppo’) in diversi campi artistici, il tempo a disposizione non è mai abbastanza: quando mi dedico ad un particolare lavoro mi capita spesso di non riuscire a completare con calma un’idea che subito altre tre o quattro s’affacciano alla mente, impazienti di venire alla luce!

La decisione di utilizzare uno strumento versatile come il computer si è dunque rivelata, perlomeno in questo tipo di ricerca, una scelta ‘vincente’: non solo posso vedere concretizzati in poco tempo i miei laboriosi studi preparatori, ma ho in ogni momento la possibilità di rifinire *ad libitum* l’opera, sperimentando in alcuni casi (e senza eccessivo dispendio d’energie) diverse varianti dell’idea di base prima di scegliere la versione definitiva.

L’opportunità di realizzare inoltre a piacere e in vari formati *multipli* dell’opera, mi permette di superare sia gli ‘svantaggi’ derivanti dall’‘unicità’ del quadro tradizionale (quel singolo, prezioso esemplare dal quale l’autore spesso fatica a staccarsene, soprattutto quand’esso è costato mesi, se non anni di lavoro), sia gli invalicabili limiti delle consuete tecniche grafiche.

La mia scelta creativa-interpretativa è caduta sulla *Passacaglia* per organo di Bach per ben tre motivi: innanzitutto perché il brano, essendo costituito da una serie di *variazioni* sopra un *basso ostinato*, contiene già nella sua formulazione stilistica due importanti ‘ingredienti’ ben dosati: la *ripetizione* (in questo caso il tema della *Passacaglia*), e la *varietà* (le differenti formule ritmico-melodiche usate in ciascuna variazione).

In secondo luogo devo ammettere di essere molto affezionato al brano, che conoscevo ancor prima di intraprendere regolari studi musicali e che ho in seguito interpretato diverse volte in concerto.

In terzo ed ultimo luogo sono convinto che lavorando sulle opere di un ‘grande’ come Bach ci sia sempre qualcosa da imparare e da scoprire: un’occasione in più per ricordare la sua opera, a quasi 250 anni dalla sua scomparsa.

Per finire vorrei sgombrare il campo da un equivoco di fondo nel quale sono caduti diversi artisti che prima di me si sono cimentati in imprese simili: personalmente ritengo che, al di là delle apparenti analogie di natura fisica riguardanti i fenomeni vibratorii della luce e del suono, tante suggestive (quanto fantasiose) teorie che mettono in stretta relazione la pittura con la musica siano il frutto di evidenti forzature intellettuali, poggianti su ‘sistemi’ artificiosamente costruiti e codificati dall’uomo *appartenente ad una certa epoca e a una data cultura*.

Con questa mia opera ho voluto invece perseguire un intento più circoscritto ma in definitiva più onesto e vero: trasformare in ‘oggetto estetico’ non tanto i *suoni* (!?) di un brano di musica, ma *l’oggetto funzionale* cui questi fanno riferimento, vale a dire la *partitura*.

Non sono certo il primo (né l’ultimo) artista ad aver cercato di tradurre in elemento visivo un materiale di provenienza sonora: non pretendo dunque di essermi cimentato in qualcosa di particolarmente originale, benché sia consapevole di averlo fatto non solo con una

competenza specifica che possiedo in entrambi i campi, ma anche con un insolito approccio di tipo ‘scientifico’: ognuna delle ventidue tavole proposte (commentate nella sezione esplicativa della presente guida) interpreta infatti in modo *oggettivo e rigoroso* delle regole *soggettive* di codificazione ‘estetica’ scelte ogni volta entro una vasta gamma di combinazioni.

Mi auguro che la presente *Passacaglia* possa essere apprezzata non solo per le forme, i colori e la varietà delle soluzioni stilistiche adottate, ma anche per il sottofondo dell’omonimo brano (da me eseguito all’organo, che potrete ascoltare nel seguente video pubblicato su YouTube: <https://youtu.be/nkGmtEzKWVw>) al quale le tavole stesse s’ispirano: un autentico capolavoro composto da quel Genio della Musica che, a distanza di secoli, continua ancora a stimolare nei più svariati modi artisti di ogni estrazione.

Spero che la visione di queste tavole sia per tutti motivo di notevole ‘divertimento artistico’, simile a quello che io stesso ho provato nel realizzarle!

Roberto Rampini

Parma, 26 Settembre 1998

(con aggiunte del Maggio 2025)

Spiegazioni delle tavole della **Passacaglia** (a cura dell'Autore)

Thema

Il *Thema* della *Passacaglia* si presenta con una veste grafica molto semplice, come s'addice a una tavola iniziale: le 'complicazioni'... verranno dopo!

Sullo sfondo di color nero sono raffigurate, a mo' di *istogramma*, delle 'bande' verticali di diversa lunghezza e colore, a seconda dell'*altezza sonora* di ciascuna delle quindici note della *Serie originale del Thema* (vedi fig.1b).

Variatio I

Ogni 'banda' orizzontale dello sfondo (stavolta 'graduato' dal nero al bianco) rappresenta un diverso *semitono* della *scala cromatica*, dal *do grave* al *do sovracuto* (per questa tavola, come per la precedente, è stato utilizzato lo schema di fig. 2).

Le tre *voci* che compaiono al *manuale* modellano delle forme il cui riempimento è affidato ai colori del *Thema*: con colori 'pieni' fra la voce superiore e quella media, a tinte più chiare tra quest'ultima e la voce inferiore.

Variatio II

Il presente schema riporta le quattro voci della *Variatio* su altrettante ‘bande’ orizzontali separate (bianche o nere).

Al centro di ogni banda sono collocati dei rettangoli (colorati secondo la *Gamma cromatica di base*, vedi fig.1a) il cui ‘spessore’ è inversamente proporzionale all’*altezza sonora*: più le note sono acute, più i rettangoli sono sottili (e viceversa).

Le linee verticali rappresentano invece i movimenti di ogni *battuta* (quelle più marcate sono le *stanghette di misura*).

Variatio III

In questa tavola compaiono delle ‘aree’ riempite da uno dei tre colori primari (*magenta*, *giallo* o *cyan*) scelti a piacere, il cui profilo corrisponde al profilo melodico delle varie voci (*Thema* compreso).

Lo ‘spessore’ scelto per queste sagome (identico per tutte) è tale che, nel caso due melodie si trovino a distanza del cosiddetto intervallo di *sesta minore* (in pratica otto *semitoni*), il profilo di quest’ultime combacia perfettamente: se la distanza intervallare diminuisce anche di un solo semitono (trasformandosi ad es. in intervallo di *quinta giusta*, equivalente a sette *semitoni*), le bande colorate si comportano come se fossero trasparenti, fornendo in *sintesi sottrattiva* il colore *secondario* (ricavato dalla ‘sovrapposizione’ dei due

primari: giallo + magenta = rosso; magenta + cyan = viola; cyan + giallo = verde).

La sovrapposizione dei tre primari dà invece il nero, come appare in due punti della tavola dove le corrispondenti voci appaiono nella partitura a distanza inferiore della *sesta minore*).

Variatio IV

E' l'unica delle 22 tavole che dev'essere 'letta' (sempre da sinistra a destra) effettuando tre 'ritorni a capo'. L'episodio è stato infatti graficamente tagliato nella sua dimensione temporale in quattro parti (che sono poi state fatte 'combaciare' in altezza).

L'unità di misura più 'piccola' presente in questa *Variatio* è il *sedicesimo*, simboleggiato da un cerchio, mentre le altre note sono rappresentate da rettangoli più o meno lunghi.

I rettangoli completamente neri corrispondono alle pause presenti nelle varie voci, mentre l'*altezza* delle note è indicata dal colore corrispondente della *Gamma cromatica di base* (vedi fig. 1a), con un'informazione aggiuntiva riguardante l'*ottava* in cui ciascuna nota è collocata: per questo motivo ho utilizzato anche lo 'sfondo' dei cerchi e la 'cornice' dei rettangoli, alternando in ogni voce la duplice funzione *nota-ottava/interno-esterno* per ragioni puramente estetiche. Allo scopo sono state utilizzate le seguenti corrispondenze cromatiche:

Nero = dal DO1 al FA#1; Grigio al 75% = dal SOL1 al

FA#2; Grigio al 50% = dal SOL2 al FA#3; Grigio al 25% = dal SOL3 al FA#4; Bianco = dal SOL4 al DO5.

La scelta di adottare un rapporto lunghezza-altezza di 3:2 per tutte le tavole (come ho già accennato nella sezione introduttiva) mi ha permesso in questo caso di rappresentare le note da un *sedicesimo* mediante cerchi perfetti. Difatti, i 96 *sedicesimi* di durata del *Thema* (8 battute X 3 movimenti da un *quarto* X 4 *sedicesimi*) devono essere divisi per quattro poiché la *Variatio* è stata ‘tagliata’ in quattro parti uguali, ottenendo così 24, che rispetto a 16 (il numero complessivo delle righe, ciascuna delle quali corrisponde ad una delle quattro voci della variazione, *Thema* compreso) dà per l’appunto un rapporto perfetto di 3:2.

Variatio V

La presente *Variatio* si basa su uno schema quadrettato, le cui linee bianche sono tracciate su di uno sfondo azzurro. Ogni quadretto dello schema rappresenta la durata di un *sedicesimo* (in orizzontale) e la differenza d’altezza di un *semitono* (in verticale). Le dieci ‘bande’ orizzontali nere (dal DO1 al SOL5) che simmetricamente attraversano tutto lo schema sono linee ideali di riferimento delle due note più importanti della tonalità: la *tonica* e la *dominante* (in questo caso le note DO e SOL), attorno alle quali sembrano ‘ruotare’ le quattro voci (*Thema* compreso, benché quest’ultimo stavolta si presenti ritmicamente un po’ variato).

I quattro gruppi di “piastrelle” diversamente colorate

(in verde, arancio, rosso o magenta) che si sovrappongono allo schema quadrettato di base rappresentano dunque le quattro voci della *Variatio* (caratterizzate da numerosi salti d'ottava e da una figurazione ritmica estremamente vivace): la prima e la terza voce fanno riferimento alle note DO, la seconda e la quarta alle note SOL.

Quando la voce riporta una nota coincidente con quella della linea di riferimento il quadretto è uno solo (e si sovrappone alla linea stessa nascondendola), mentre se è più acuta o più grave la voce aggiunge un certo numero di piastrelle (in alto o in basso) a partire dalla rispettiva linea nera; la piastrella nera della linea di riferimento resta dunque visibile solo quando nella corrispondente voce compaiono delle pause.

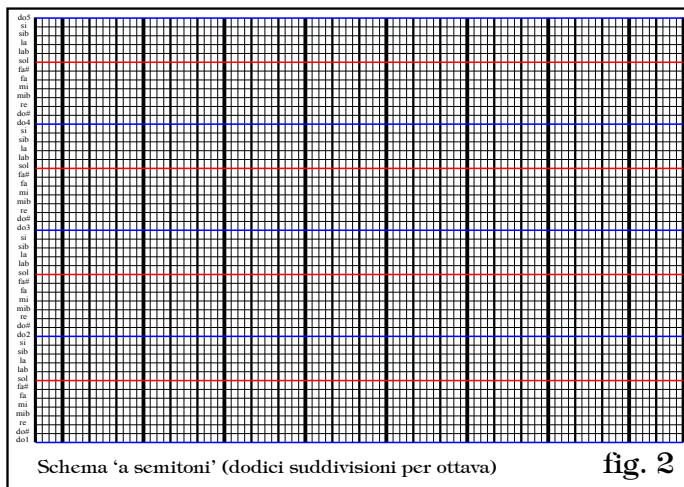
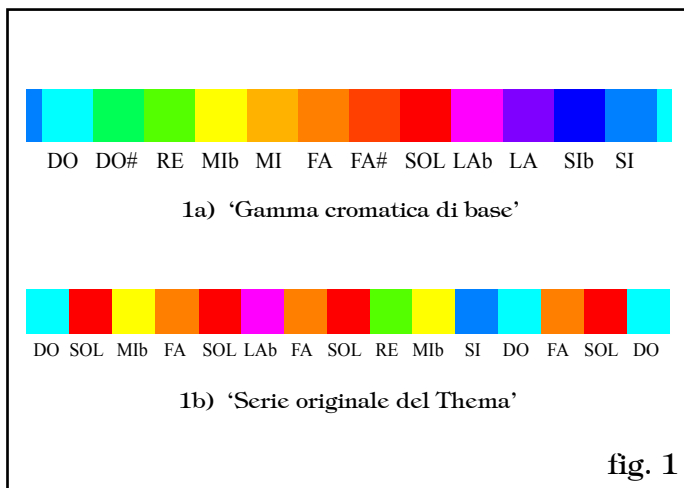
Nel caso di *incroci* tra le parti (come avviene in diversi punti) la sovrapposizione è graficamente realizzata in modo da permettere una più facile comprensione delle singole melodie.

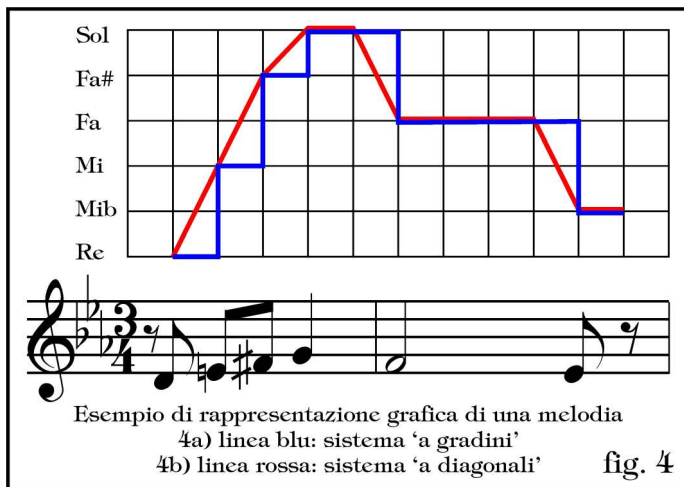
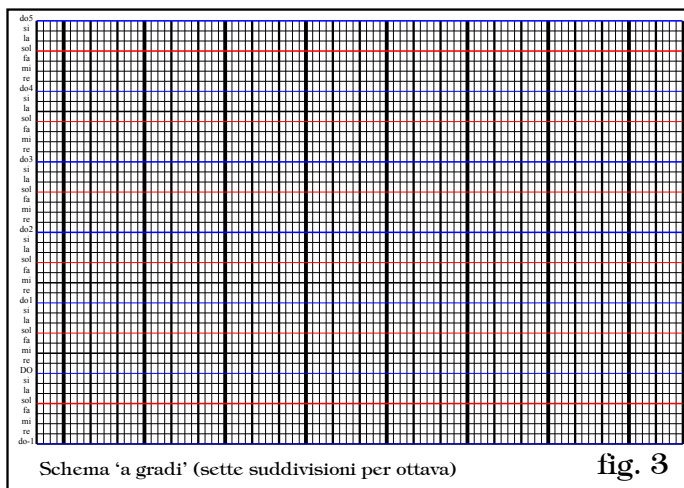
Variatio VI

L'andamento melodico delle tre voci è qui graficamente rappresentato per la prima volta non con la consueta e intuitiva struttura 'a gradini', ma mediante un collegamento diretto tra le note (utilizzando quindi linee diagonali, vedi fig. 4b), con l'intento di sfruttare meglio le *scale* (per la maggior parte *ascendenti*) presenti in partitura.

In questo caso è stato adottato non il solito schema di fig. 2 a 'semitoni' (dove cioè lo spazio dell'*ottava* è suddiviso in dodici parti), ma a 'gradi' (vale a dire in sette parti, corrispondenti alle sette note della scala, vedi fig. 3). Ciò mi ha costretto ad utilizzare anche la *Gamma cromatica di base* (vedi fig.1a), allo scopo di differenziare ciascun grado della scala: ogni nota poteva infatti presentarsi, a seconda dei casi, nella sua altezza 'normale' o in quella 'alterata' (es.: LA *naturale* = *violetto*; LA *bemolle* = *magenta*).

Le tre voci della *Variatio* si presentano dunque graficamente come un insieme di 'edifici' avveniristici (più la voce è acuta e più appare in lontananza) che si stagliano su uno sfondo grigio: lo stesso colore uniforme è stato anche usato nel *Thema*, il cui caratteristico profilo (che l'osservatore attento avrà già individuato) si presenta in primo piano (benché incorporato allo stesso sfondo). Le linee bianche di separazione individuano invece i punti di ripetizione di alcune note.





Variatio VII

Questa tavola è una stilizzazione geometrica di due *pentagrammi* musicali (i due gruppi di cinque ‘linee’ nere, separati al centro da una linea grigia, la quale corrisponde alla posizione del DO centrale): come potete facilmente notare, nello schema sono presenti anche le *stanghette di misura*!

Sia in alto che in basso appaiono due linee grigie: corrispondono infatti alla posizione delle note ‘estreme’ (molto acute o molto gravi), che utilizzano i cosiddetti *tagli addizionali* (i quali non sono altro che il temporaneo prolungamento di un sistema di riferimento che alterna, senza soluzione di continuità, note scritte ‘negli spazi’ a note scritte ‘sulle linee’).

La scelta di rappresentare graficamente le linee con le stesse, identiche dimensioni degli spazi mi ha permesso di simboleggiare i suoni mediante rettangoli più o meno lunghi (i cui colori corrispondono alle diverse altezze) a seconda della rispettiva durata, eccezion fatta per le note più piccole (*sedicesimi*) rappresentate da ‘rombi’: ho adottato questa soluzione allo scopo di tradurre graficamente le continue scale *discendenti* presenti nella *Variatio* mediante linee rette, ottenendo così un sorprendente risultato visivo: si ha quasi l’impressione che le note, provenienti ‘tridimensionalmente’ dall’alto, finiscano per ‘adagiarsi’ sulla partitura.

Variatio VIII

In questa *Variatio* dalle linee molto ‘frastagliate’ è stata ripresa la *Serie originale del Thema* su sfondo nero (presentata all’inizio della *Passacaglia*), mentre le tre voci superiori, disegnate con il metodo ‘a gradini’ (vedi fig.4a), sono visualizzate e distinte utilizzando tre diverse percentuali di *saturatione* del colore, (vedi fig.8) con qualche piccolo ed opportuno ‘aggiustamento’ nei riguardi di certi colori di per sé molto chiari (come ad esempio il giallo).

Sullo sfondo i ‘grattacieli’ più alti (che appartengono alla *prima voce*, che è anche la più acuta) presentano un livello di *saturatione* del colore del 50%, come se fossero un po’ ‘velati’ dalla nebbia; in una posizione intermedia appare, sovrapposta alla prima, la *seconda voce*, con una saturazione del 75%.

Per finire abbiamo in primo piano la *terza voce*, più grave, sovrapposta alle due precedenti, saturata al 100% (la quale utilizza cioè esattamente gli stessi colori del *Thema*).

Variatio IX

Le linee verticali più ‘spesse’ rappresentano gli inizi di battuta, quelle sottili i movimenti interni.

In questa *Variatio* Bach utilizza una curiosa figurazione a gruppi di tre *sedicesimi*, dei quali il primo e l’ultimo hanno la medesima altezza, quello centrale

invece ‘spicca un salto’ più o meno ampio: situazione che, per la prima volta, ho pensato bene di stilizzare con un unico simbolo di forma triangolare (avente il colore della prima e della terza nota, mentre la tinta della nota di mezzo è indicata dalla linea orizzontale a contatto della punta del triangolo).

Nella tavola compaiono solo quelle linee che permettono di decifrare la nota centrale di ogni ‘gruppo’, mentre le singole note sono anche in questo caso rappresentate da rettangoli (più o meno lunghi) adeguatamente colorati.

Come nella *Variatio V* Bach modifica un poco anche la figurazione ritmica del *Thema* allo scopo di coinvolgere maggiormente quest’ultimo nel discorso contrappuntistico.

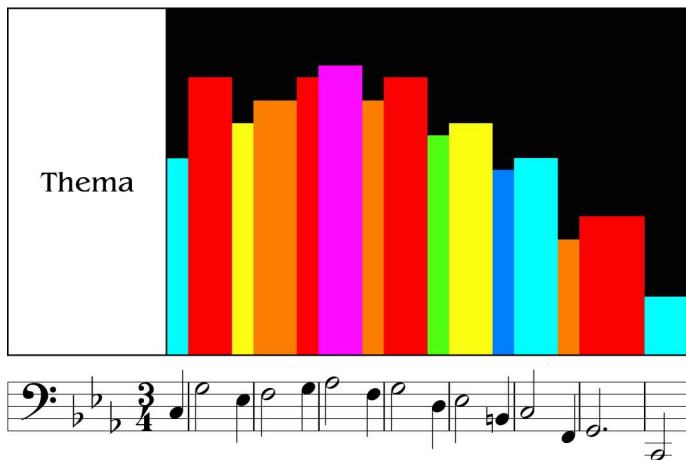
Variatio X

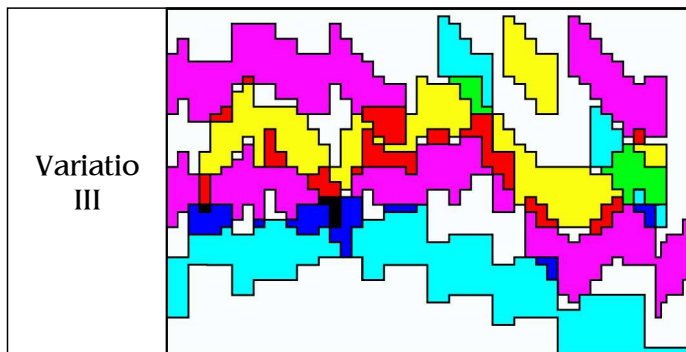
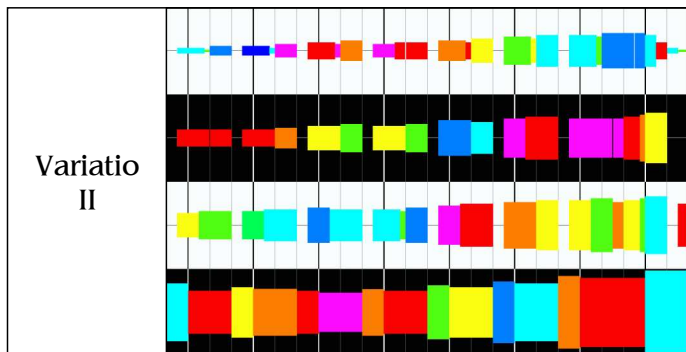
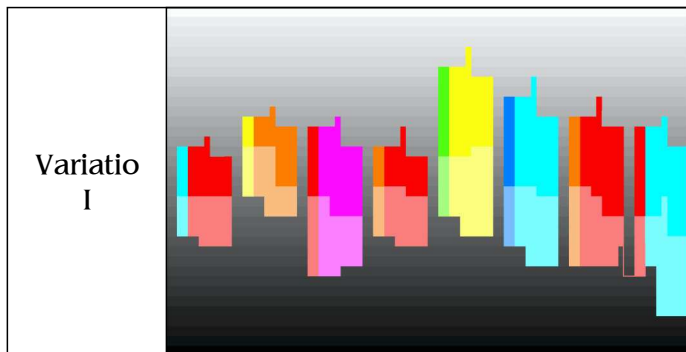
La rappresentazione visiva della *Variatio X* si svolge contemporaneamente su due ‘livelli grafici’ distinti: innanzitutto la prima voce (senza pause) è stata visualizzata con il sistema di fig.4b mediante un tracciato bianco dalla forma molto armonica ed equilibrata.

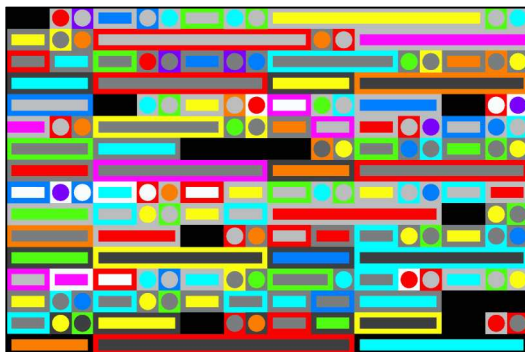
Nello schema sono inoltre evidenti non solo le consuete divisioni di battute, ma anche delle linee orizzontali grigie che corrispondono, ciascuna, ad un *semitono* di altezza (vedi fig.2) e che coprono complessivamente l’estensione di quattro *ottave*. Alcune di queste sono più marcate: sono le linee del DO e del SOL.

Viceversa, le restanti due *voci inferiori* più il *Thema* (che si adegua ritmicamente a quest'ultime) si dividono equamente in verticale lo spazio dello sfondo, in funzione di accompagnamento musicale-coloristico: poiché con questo sistema non sarebbe stato possibile risalire all'*ottava* di appartenenza delle singole note, i colori della *Gamma cromatica di base* (vedi fig. 1a) sono stati progressivamente mescolati col nero man mano che le note scendono verso l'estensione grave, utilizzando la seguente ripartizione (dall'alto verso il basso): SOL3/FA#3-SOL2 (colori di base)/FA#2-SOL1 /FA#1-DO1. Gli spazi completamente neri rappresentano le *pause* comuni alle tre voci dell' 'accompagnamento'.

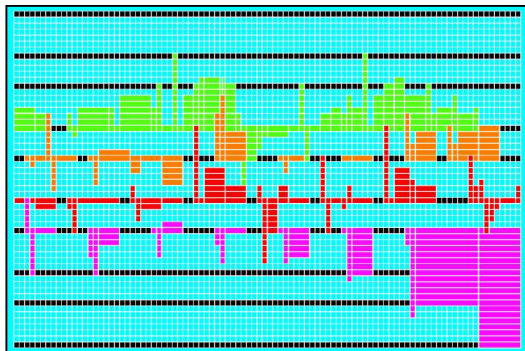
Le 22 Tavole della
PASSACAGLIA



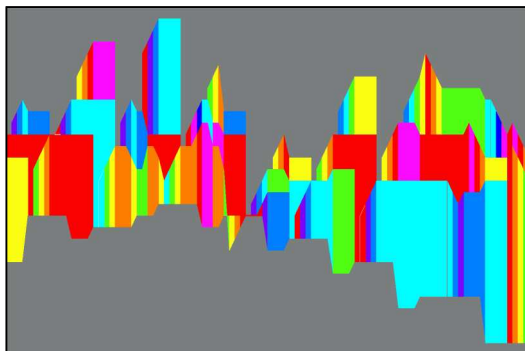




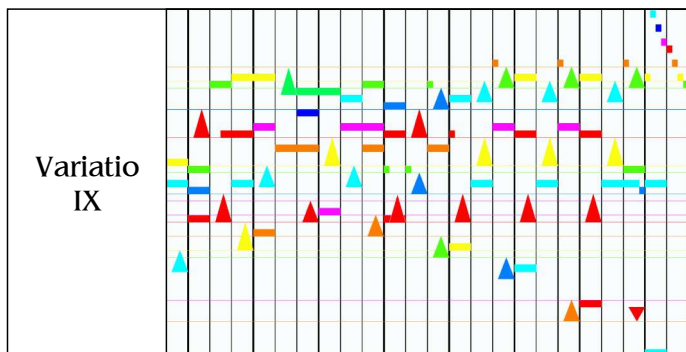
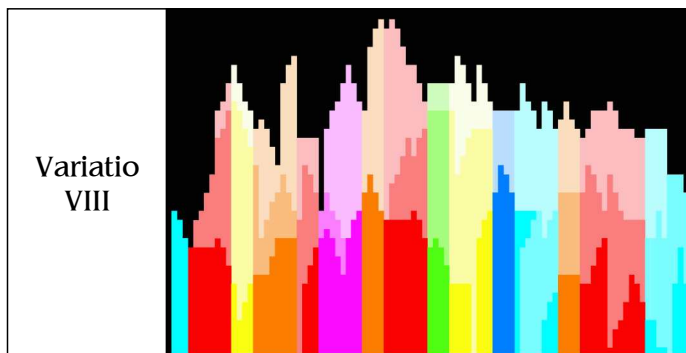
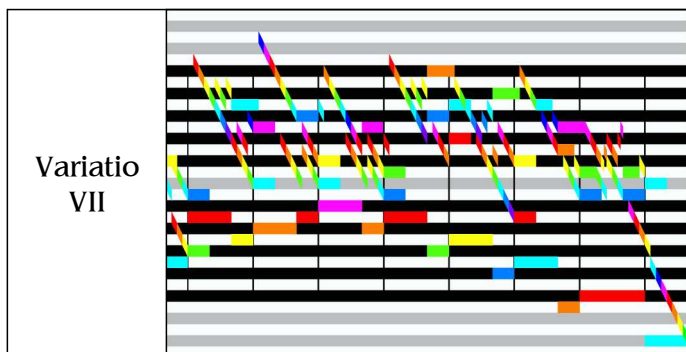
Variatio
IV

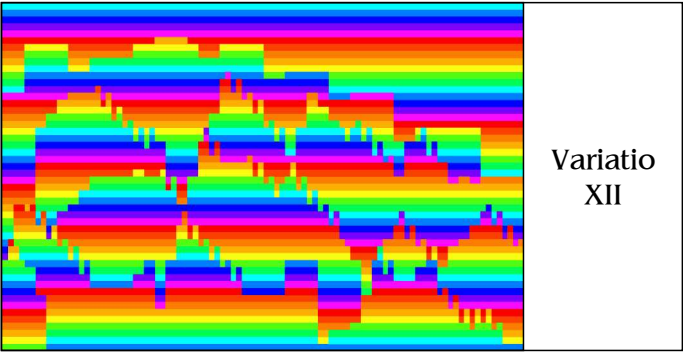
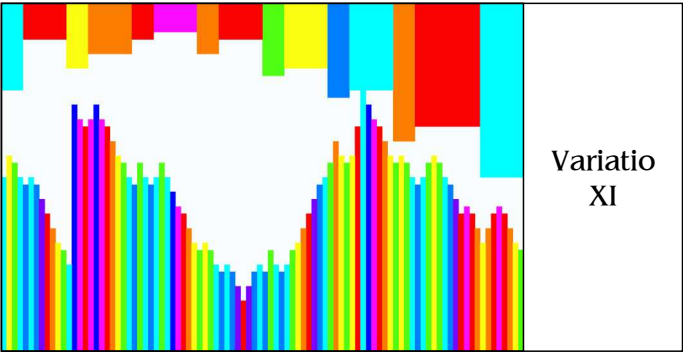
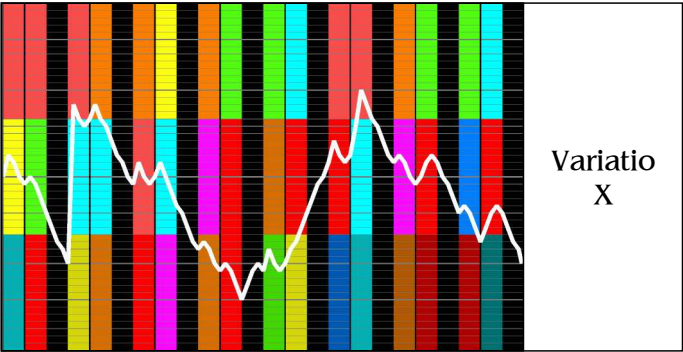


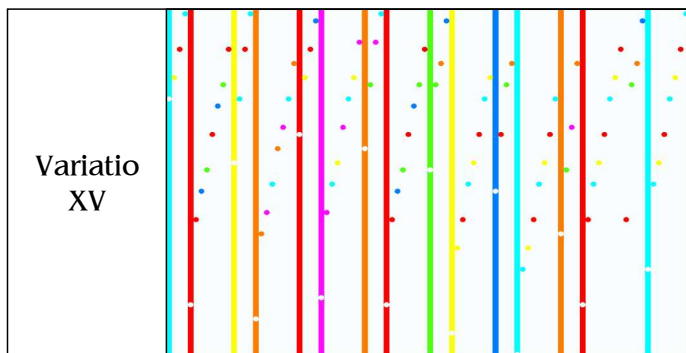
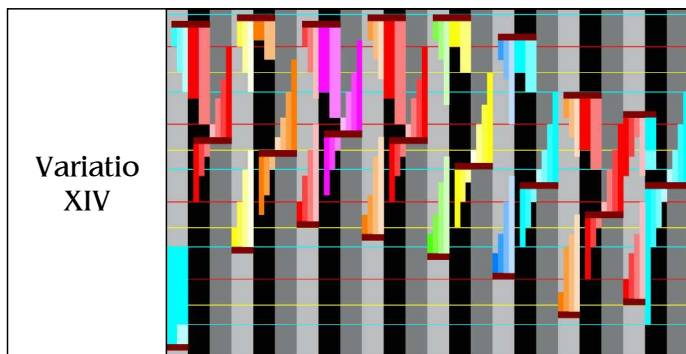
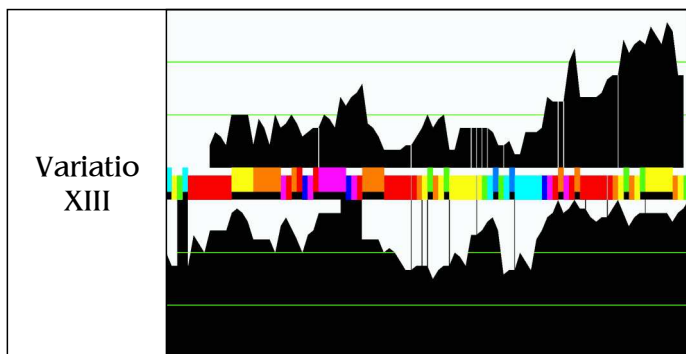
Variatio
V

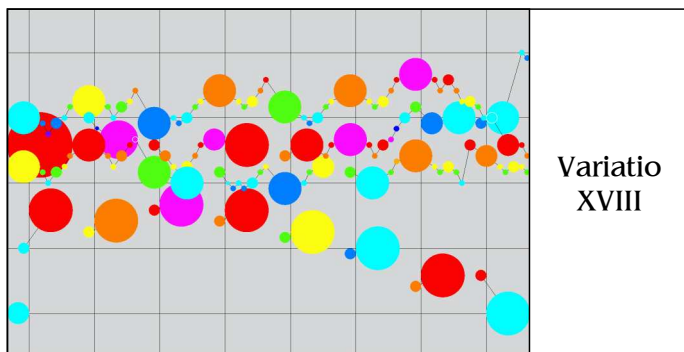
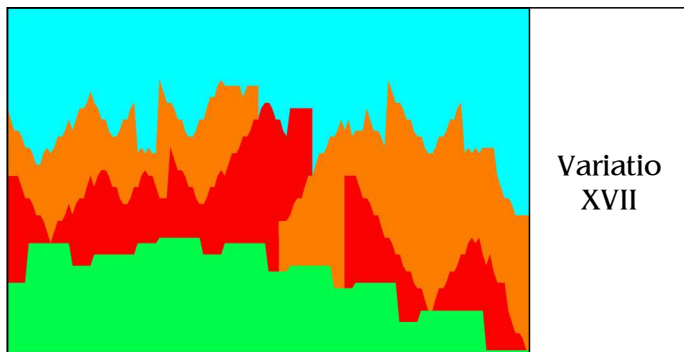
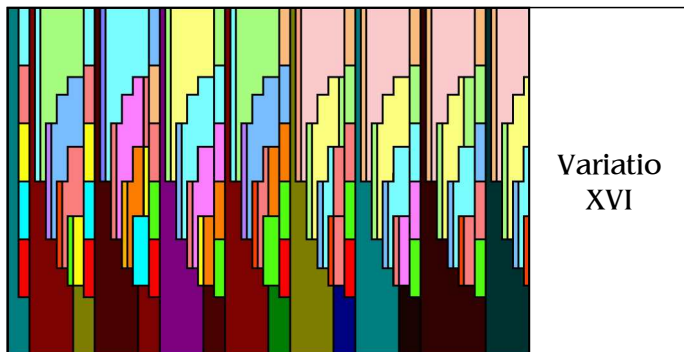


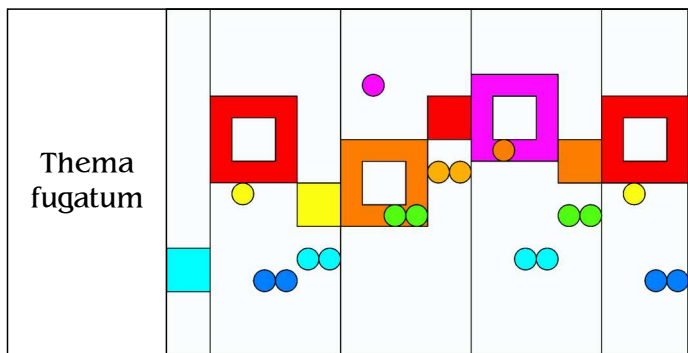
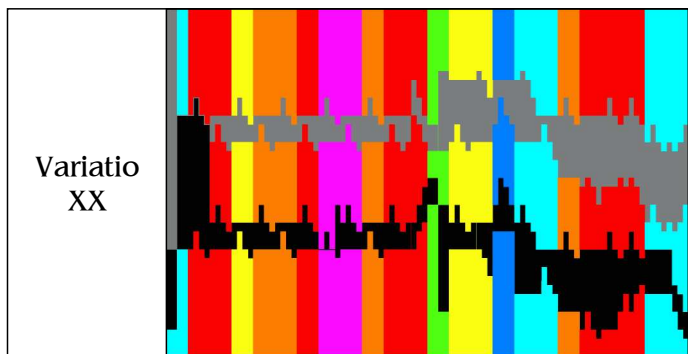
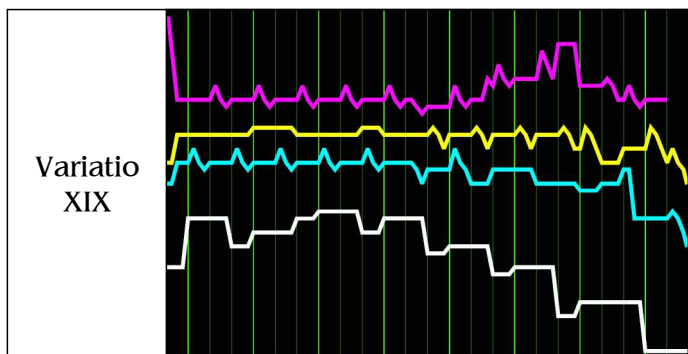
Variatio
VI











Variatio XI

Per la prima volta il discorso polifonico si ‘assottiglia’, riducendosi in questa *Variatio* a due sole voci: dopo aver sempre fatto risuonare il *Thema* sulle note gravi del *pedale*, Bach stavolta lo affida alla parte superiore (una gran bella novità, non trovate?). Anch’io ho fatto altrettanto, facendo ‘pendere dal soffitto’ della tavola le bande colorate corrispondenti.

La parte inferiore esegue invece (trasportata di un’*ottava* al basso) lo stesso, identico profilo melodico della *Variatio* precedente (che ho però graficamente mantenuto nella medesima posizione, allo scopo di far risaltare ancor di più la curiosa ‘parentela’ che intercorre tra i due episodi), qui rappresentato mediante ‘canne d’organo’ di diversa altezza e colore (vedi anche fig.7).

Lo sfondo bianco rappresenta dunque, in questo caso, la ‘distanza intervallare’ fra le due voci: il punto dove queste due si toccano è la traduzione visiva di *battuta 95*, ove infatti troviamo un *unisono*.

Variatio XII

La tavola risulta strutturalmente composta dalla sovrapposizione di cinque ‘strati’, come si può meglio osservare nello schema semplificato di fig.5.

Sul primo strato, che chiameremo A (lo sfondo della tavola), è stato sovrapposto lo strato B (il *Thema* della *Passacaglia* che Bach mantiene ancora nella voce più acuta, come elemento di continuità rispetto alla *Variatio*

precedente); poi vengono sovrapposti in ordine gli strati C, D, E (rispettivamente seconda, terza e quarta voce: quest'ultima è la parte grave del *pedale*).

Tutti gli strati sono stati poi 'riempiti' con la medesima successione *cromatica* per *semitoni* (comprendente cioè tutti i dodici colori-suoni dell'*ottava*), con l'accortezza però di 'sfasare' opportunamente le gradazioni (stavolta poste in orizzontale) per identificare i profili dei diversi strati ed evitare indesiderate 'coincidenze': basta un'occhiata allo schema semplificato per notare come ad es. lo strato B (del *Thema*) risulti a contatto con ben altri tre strati differenti: C, D, E.

Ciò mi ha praticamente costretto a scegliere, come massima 'sfasatura' possibile di colore tra uno strato e quello immediatamente successivo, uno 'stacco' di appena tre *semitoni* (intervallo che però si è rivelato sufficiente allo scopo): con questo sistema lo stesso colore rappresenta dunque, nei diversi strati, note diverse.

In mezzo a tanto 'arcobaleno', i colori del *Thema* li potrete ugualmente ritrovare sullo sfondo, appena sopra il profilo dello strato B.

Variatio XIII

Questa *Variatio* è, dal punto di vista grafico-interpretativo, senz'altro la più complicata.

Bach, in via eccezionale, porta in questo episodio il *Thema* (liberamente 'ornato' da *note di volta* e *note di passaggio*) nella parte *centrale* di un contrappunto a *tre voci*: nella tavola troviamo infatti una banda colorata centrale che attraversa il quadro per tutta la sua lunghezza.

Non volendo usare in questo caso che dei colori al massimo grado di saturazione ho adottato la seguente regola (che giustifica il 'disallineamento' dei 'rettangoli'): se il rettangolo compare in alto, la nota seguente apparterrà all'*ottava acuta* (e viceversa).

Le 'sagome' che appaiono sopra e sotto al *Thema* rappresentano rispettivamente la voce superiore (rappresentata in nero su sfondo bianco) e quella inferiore (bianca su sfondo nero). Esse però non corrispondono, in questo caso, al 'profilo' delle melodie, bensì alla *distanza intervallare* (in *semitoni*) dalle note del *Thema* centrale.

Le linee verticali che in certi punti interrompono le sagome bianche o nere corrispondono a quei punti in cui lo stesso 'tipo' di intervallo è ottenuto da combinazioni di note differenti, mentre nel *Thema* la separazione si riferisce semplicemente alle note *ribattute*.

Le linee orizzontali verdi delimitano gli intervalli d'ottava: grazie ad esse notiamo che la melodia superiore raggiunge (soprattutto verso la fine della *Variatio*) delle

distanze intervallari dal *Thema* molto più ampie di quelle della voce inferiore (più di 2 *ottave e mezza* contro un massimo di una sola *ottava e mezza*).

Variatio XIV

Bach ritorna di nuovo ad un contrappunto a due voci, le quali però non appaiono chiaramente distinte (a causa di numerose figurazioni ad arpeggi ascendenti e discendenti che spesso coinvolgono entrambe le mani).

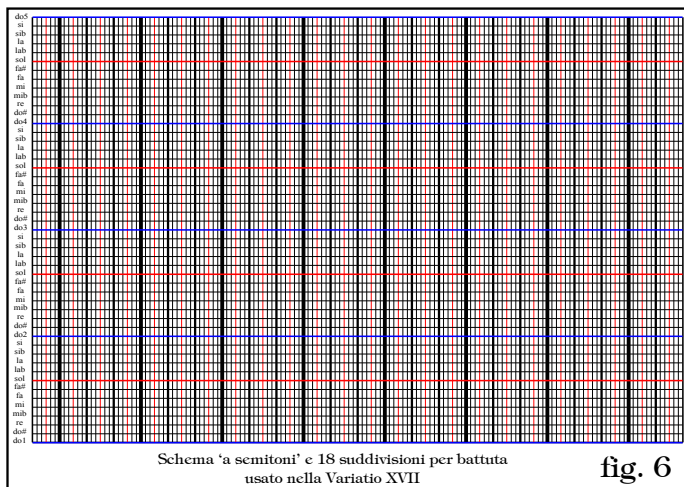
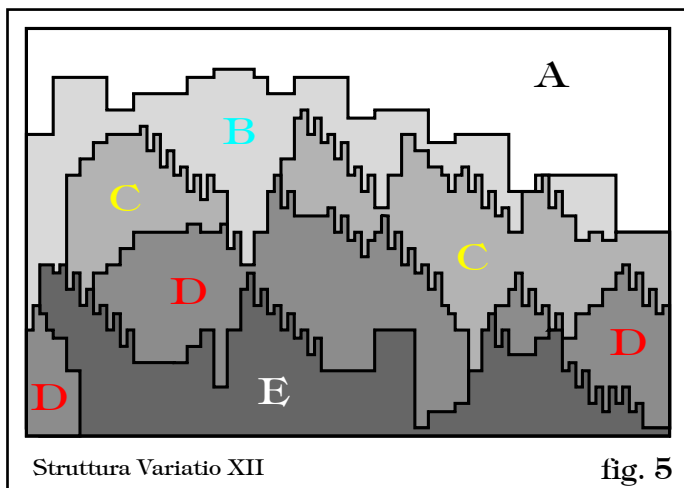
Nella tavola ogni ‘banda’ verticale dello sfondo rappresenta un *movimento* della battuta: in nero il primo movimento, in grigio scuro il secondo, in grigio chiaro il terzo.

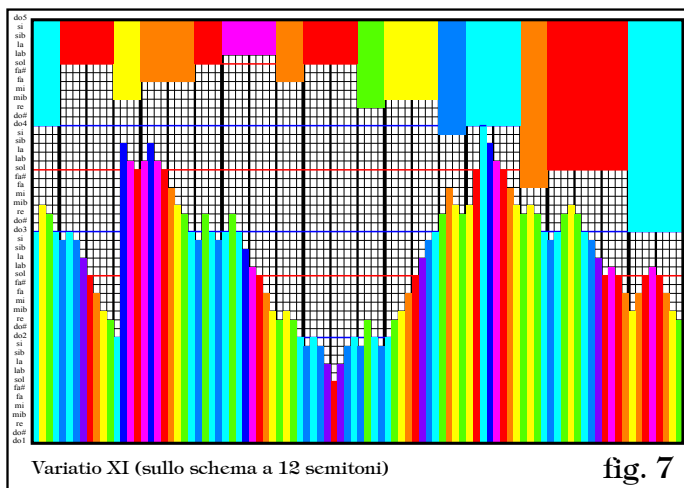
Le linee orizzontali rappresentano invece le note più importanti della tonalità: *cyan* = DO; *giallo* = MIb; *rosso* = SOL, le quali assieme danno l’accordo di *DO minore* (che è anche la *tonalità d’impianto* della *Passacaglia*).

Le note di questa *Variatio* sono raggruppate come tanti *flauti di pan*, il cui ‘basamento’ (di colore marrone) è collocato in alto o in basso a seconda che il frammento musicale sia eseguito rispettivamente dalla mano destra o dalla mano sinistra.

Quand’esso poi compare al centro della fila di canne, indica che l’arpeggio dev’essere realizzato da entrambi le mani.

L’altezza di ogni singola nota è riferita all’estremità libera della ‘canna’ (quella cioè opposta al basamento)





mentre la colorazione si riferisce anche in questo caso alla *Serie originale del Thema* (vedi fig.1b), adottando delle variazioni graduali di *saturatione del colore* (le quali ricalcano in primo piano ciò che avviene nello sfondo, suggerendo così un gradevole effetto di ‘pseudo-sfumato’).

Variatio XV

L’interpretazione grafica da me data a questo episodio fa un po’ pensare ad un allegro ‘carnevale’, con tanto di ‘coriandoli’ e ‘stelle filanti’.

Questa, musicalmente parlando, è la più ‘povera’ *Variatio* dell’intero brano: è presente infatti un’unica voce che esegue dei semplici *arpeggi ascendenti a gruppi di sedicesimi* che sviluppano in modo ritmicamente uniforme l’armonia connessa al *Thema*.

I ‘coriandoli’ colorati rappresentano le singole note (poste all’altezza corrispondente), mentre le ‘stelle filanti’ (le ‘bande’ verticali) sono le note particolari del *Thema*.

Quest’ultime, pur nascoste fra le altre, si possono in partitura facilmente individuare poiché compaiono all’inizio di ogni arpeggio.

In questi casi l’altezza effettiva della nota è stata rappresentata mediante un ‘coriandolo’ bianco (come il colore stesso dello sfondo).

Variatio XVI

Il passaggio alla *Variatio XVI* è ricchissimo di *pathos*, poiché propone un inaspettato cambio di ‘densità armonica’ (che anch’io ho graficamente provveduto ad evidenziare): da un’unica, modestissima *voce* si passa di colpo a delle incredibili ‘stalattiti’ musicali (formate dall’incessante e ripetuto accumulo di materiale sonoro, fino a un massimo di sei *voci*) sostenute da un pedale che, da questo momento in poi, si riappropria definitivamente del *Thema*.

Ho suddiviso lo spazio verticale dello schema in tante parti uguali quante sono le note presenti in ciascun punto dell’episodio, adottando per ciascuno degli spazi così individuati un contorno dallo ‘spessore’ molto evidente, allo scopo di marcare il carattere indiscutibilmente ‘massiccio’ della presente *Variatio*.

A questo proposito ho pensato bene anche di differenziare la *tessitura* del manuale da quella del pedale, ‘abbassando’ di un’ottava le note di quest’ultimo: ho voluto cioè imitare con il colore l’effetto prodotto dall’inserimento dei registri di 16 e 32 piedi (i quali indiscutibilmente tendono ad “ingigantire” ed ‘aggravare’ le sonorità organistiche).

Mentre le note del *Thema* sono dunque state mescolate col nero secondo due diverse percentuali (corrispondenti a due precise ‘gamme’: DO/SOL, molto grave, e LAb/SOL), quelle del manuale utilizzano i colori al massimo grado di *saturazione* nella tessitura ‘centrale’ (SOL/FA#). Nel *registro acuto* (SOL/FA# e la

nota SOL) i colori sono stati invece ‘miscelati’ col bianco.

Variatio XVII

Su uno sfondo celeste ho rappresentato le tre *voci* di questa *Variatio* con altrettanti colori: arancio per la mano destra, rosso per la mano sinistra e verde per il *Thema* eseguito al pedale.

Fra tutti gli episodi è quello in cui compare la figurazione più ‘fitta’ (a *terzine di sedicesimo*), e ciò mi ha obbligato a creare un apposito schema di riferimento con ben 18 suddivisioni orizzontali per battuta (vedi fig.6).

Il profilo melodico assai ‘frastagliato’ (stile ‘montagne marziane’) tracciato dalle due parti superiori appare quanto mai interessante: salta subito all’occhio, ad esempio, l’*incrocio* che avviene fra le due parti manuali a *battuta 141*, le quali presentano inoltre evidenti somiglianze in diversi punti, dovute ad un efficace (anche se non ‘rigoroso’) contrappunto in *stile imitativo*.

Variatio XVIII

In questa *Variatio* il colore torna a rappresentare non le voci, ma le singole note, su uno sfondo grigio con ‘reticolo quadrettato’: il lato orizzontale del quadrato rappresenta lo spazio ‘temporale’ di una *battuta*, quello verticale lo spazio ‘acustico’ di un’*ottava*.

In questo schema (che personalmente trovo assai ‘curioso’) ogni nota è rappresentata da un cerchio più o meno grande, a seconda della sua effettiva durata: quanto più lunga è la durata della nota, tanto più si estende il cerchio (non solo in orizzontale, ma anche in verticale), il cui centro è posizionato sull’altezza effettiva (quando i cerchi sono molto vicini ho sempre sovrapposto il piccolo al grande).

I tratti sottili che collegano i cerchi hanno invece la funzione di raggruppare le note assegnandole alle rispettive (quattro) *voci*: certe interruzioni nei collegamenti sono dovute (come si può facilmente riscontrare in partitura) alla presenza di *pause*.

Si può infine notare come anche in questo caso Bach abbia leggermente variato ritmicamente il *Thema*, sostituendo alle *semiminime* delle *crome* (precedute da una pausa di pari valore).

Variatio XIX

La tavola rappresenta una sorta di ipotetico ‘elettrocardiogramma musicale’ su sfondo rigorosamente nero: mentre le tre voci del manuale sono rappresentate da altrettanti ‘tracciati’ nei tre colori *primari* (*giallo, magenta, cyan*), il *Thema* si differenzia leggermente con un tracciato di colore bianco.

Questo episodio (che ha l’evidente compito di preparare l’ascoltatore all’imminente conclusione della *Passacaglia*) è contraddistinto dall’ostinata ripetizione nelle diverse parti degli stessi frammenti melodici, allo

scopo di creare un particolare stato di tensione (che si allenterà solo all'inizio della *fuga* conclusiva).

Come nelle *Variatio VI, X e XVII*, ho utilizzato il sistema di rappresentazione grafica delle melodie 'a diagonali' (vedi fig.4b). Le linee verticali di color verde-fosforescente di questo 'pseudo-monitor' rappresentano invece i singoli *movimenti* delle battute (quelle più 'marcate' segnano, come nelle *Variatio II e IX*, l'inizio di ogni battuta).

Variatio XX

Eccoci giunti all'ultima *Variatio* la quale utilizza, a differenza della precedente, il più consueto sistema di rappresentazione 'a gradini' (vedi fig.4a).

L'ossessività contrappuntistica, già emersa nell'episodio precedente, trova qui maggior enfasi grazie all'aggiunta di una *quinta voce*.

Graficamente notiamo un chiaro riferimento alla tavola iniziale della *Passacaglia*: il *Thema* è infatti qui rappresentato in modo indipendente mediante 'bande' verticali che, sullo sfondo, riproducono la corrispondente *Serie originale* (vedi fig.1b).

Il profilo delle altre quattro voci superiori, raggruppate a due a due, racchiudono in primo piano degli 'spazi' riempiti da due 'colori' differenti: *grigio* per le due voci superiori (affidate alla mano destra), *nero* per le restanti voci (affidate alla sinistra).

Thema fugatum

Anche se la *Passacaglia* vera e propria è in pratica già terminata con la *Variatio XX*, ho ritenuto doveroso aggiungere, a conclusione di questo stimolante e divertente percorso ‘grafico-musicale’, le prime quattro battute della *Fuga* che segue (e che conclude il dittico), poiché ricavate dal *Thema: Thema fugatum*, per l'appunto (come troviamo indicato in partitura).

Lo sfondo della tavola è di colore bianco, con divisioni verticali che corrispondono alle battute. Ad essa sono ‘appesi’ dei quadri che corrispondono alle note del *Thema fugatum*: ‘quadrati’ di media grandezza per le *semiminime*, semplici ‘cornici’ grandi per le *minime* (una stilizzazione geometrica dei valori di durata quanto mai semplice e logica ma nient’affatto banale!).

Anche le note del *controsoggetto* (tutte *crome*), sono anch’esse adeguatamente e coerentemente stilizzate mediante piccoli cerchi.

Thema fugatum

Interpretare ‘visivamente’ una partitura (pur composta da un musicista del calibro di Bach) non è impresa così semplice e automatica come qualcuno potrebbe supporre dopo aver dato un’occhiata alle ventidue tavole della *Passacaglia*: non basta cioè escogitare una serie di regole da applicare *meccanicamente* alla malcapitata partitura di turno con la certezza assoluta che, in ogni caso, salterà fuori qualcosa di artisticamente accettabile...

In primo luogo occorre avere un’appropriata conoscenza del linguaggio musicale al fine di non commettere le stesse ingenuità di quel pittore che, dopo una suggestiva premessa riguardante i parallelismi tra le caratteristiche delle vibrazioni sonore e di quelle luminose (corredata da tabelle comparative di frequenze!), aveva nei suoi quadri interpretato delle note unite da legature di valore come se fossero distinte, separandone visivamente gli spazi! Oppure, nella trascrizione pittorica di una *fuga* a tre voci (una forma musicale dove vige il massimo equilibrio tra le parti), aveva dato ingiustamente grande risalto alla voce *grave*... solo perché nella partitura le restanti due erano state scritte nel rigo superiore!

Nella mia *Passacaglia* ho invece cercato di rispecchiare fedelmente ciò che avviene nell’omonimo brano: ogni *Variatio*, pur conservando una propria fisionomia, forma un ‘tutt’uno’ con le altre.

Bach, con artistica sapienza, procede infatti sia per *analogia* (creando delle variazioni ‘parallele’), sia per *contrasto* (di ritmica, di contrappunto, di densità armonica...).

Questo modo imprevedibile di operare stimola continuamente l’attenzione dell’ascoltatore, il quale non sa di preciso cosa l’aspetterà nella variazione successiva.

E’ dunque la partitura stessa che s’incarica di dare anche all’interprete-pittore i giusti stimoli, a condizione però che quest’ultimo sia abbastanza ricettivo da coglierli (e altrettanto creativo nel saperli ‘tradurre’ visivamente in modo originale).

Un primo, piccolo problema interpretativo mi si è posto innanzi nel modo di affrontare le variazioni della *Passacaglia*: *adottare* sempre la durata ‘standard’ del *Thema* (otto battute in 3/4, di cui la prima *anacrusica* e l’ultima incompleta del terzo *movimento*) oppure *adattare* ogni tavola alle caratteristiche musicali proprie di ciascuna variazione (poiché diverse di esse non coincidono esattamente con la reale durata del *Thema*)?

Alla fine ho optato per la prima soluzione la quale, benché meno ‘musicale’ della seconda, presentava dal punto di vista grafico tre vantaggi non trascurabili:

1) Eliminava un ulteriore e scomodo elemento di ‘soggettività’ nell’interpretazione della partitura.

2) Assicurava un principio di uniformità costruttiva a tutti i disegni.

3) Sfruttava quelle parti che sarebbero poi diventate degli interessanti *traits d’union* tra variazioni vicine.

La scelta del *formato* delle tavole è naturalmente caduta sul rettangolo, che meglio si adatta alle ovvie caratteristiche ‘temporali’ di uno spartito.

La proporzione adottata (lunghezza : altezza = 3 : 2) non solo è di per sé geometricamente suggestiva, ma si è rivelata assai pratica: oltre ad utilizzare lo spazio del foglio nel modo più razionale mi ha permesso in alcuni casi (vedi *Variatio IV*) di costruire strutture su ‘moduli’ a base perfettamente quadrata.

Un secondo problema si è posto nella scelta della *gamma cromatica di base* (riguardante la codifica *altezza-colore*, vedi fig. 1a) basata sui colori al massimo grado di *saturazione* e di *luminosità* (ed utilizzata in più di metà delle variazioni): rispettare una perfetta proporzionalità *numerica* anche nella distribuzione dei dodici *toni* (niente di più facile, a maggior ragione utilizzando un computer), oppure svincolarsi un poco dall’eccessiva rigidità dei numeri per meglio assecondare le personali preferenze coloristiche?

E’ inutile sottolineare che, in questo caso, ha avuto il sopravvento la seconda opzione: le mie conoscenze nel campo del colore (formatesi sugli studi di Itten e della sua notevole *Arte del Colore*) erano ormai state troppo metabolizzate per poterle ignorare... L’esperienza mi ha da tempo insegnato che in campo artistico è buona cosa sfruttare tutte le preziose *indicazioni* offerte dalla matematica (a patto però che queste non si trasformino in tiranniche *imposizioni*!).

Per ogni tavola ho naturalmente scelto il consueto (per noi occidentali) senso di lettura che procede da

sinistra verso destra, e nella maggior parte dei casi vale l'equivalenza *posizione 'alta' = note acute, posizione 'bassa' = note gravi*, salvo alcune eccezioni che opportunamente segnalerò.

Per determinare infine l'*inquadratura* di ogni tavola (in pratica: come 'tagliare in altezza' ciascuna *Variatio*) ho optato di volta in volta per quella soluzione che avrebbe offerto il miglior equilibrio visivo d'insieme (privilegiando comunque gli schemi di tipo simmetrico).

La mia *Passacaglia* si conclude dove, a mio parere, realmente finisce anche quella di Bach: vale a dire al termine della ventesima *Variatio*, con l'unica eccezione della tavola finale del *Thema fugatum* (adoperato da Bach per iniziare una vera e propria *Fuga* la quale, dunque, non può più a rigore essere considerata una *Passacaglia*, benché qualche musicologo possa avere in proposito un contrario - quanto rispettabilissimo - punto di vista!).

Roberto Rampini

Parma, 23 Dicembre 1998



Roberto Rampini, nato a Parma nel 1957, dopo aver conseguito la maturità di Geometra si è brillantemente diplomato in ‘Organo e Composizione organistica’ presso il Conservatorio di Musica ‘A. Boito’ di Parma.

Dal 1985 in poi ha tenuto diversi concerti solisti in Italia, Svizzera e Germania dedicandosi in particolare al repertorio di **J. S. Bach**. Diverse sue interpretazioni organistiche, incise dal vivo, sono state incluse in **tre DVD video** e in una raccolta antologica composta da **tre CD**; di Bach ha inoltre inciso un disco contenente Preludi e Fughe eseguite alla spinetta (e tratti dal primo libro del ‘**Clavicembalo ben temperato**’).

E' stato per diversi anni organista del Duomo Cattedrale di Parma, accompagnando alcune fra le più importanti funzioni religiose della Diocesi (quale ad esempio la Celebrazione Eucaristica presieduta da Papa S. Giovanni Paolo II in occasione di una visita Pastorale da lui compiuta a Parma nel 1988).

Ha composto più di un centinaio di brani originali (depositati presso la S.I.A.E.) per organo, voci o strumenti vari personalmente eseguiti e incisi nei CD **'Frammenti'**, **'Spiritual Music'**, **'Studi (2010/2011)'**.

Il suo brano **'Camminiamo insieme'**, edito da Rugginenti, è stato scelto come inno ufficiale per la sesta Assemblea Nazionale di Azione Cattolica.

Ha curato la stesura del saggio critico-autobiografico **'Guida all'ascolto del brano '5 Variazioni sopra 2 elementi tematici'** sulla sua omonima composizione che ha ricevuto nel 2002 una segnalazione per merito artistico dalla Giuria del 5° Concorso internazionale di Composizione pianistica di Savona.

Ha inoltre realizzato e inciso l'arrangiamento al sintetizzatore di brani di vari autori (raccolti nei CD **'Christmas Synth'**, **'Nel tuo Santuario'**, **'Made in Itali'**).

Ha realizzato vari software musicali ad uso didattico e di ricerca quali i recenti **'Rampini WTS'** ('the Well-Tempered Software') e **'WTS Discoverer'** che permettono la creazione, analisi, modifica e studio di qualsiasi temperamento musicale e **'Magister VII'**, un utile e divertente 'brain trainer' per la lettura delle note musicali in tutte le chiavi del Setticlavio.

In campo multimediale ha pubblicato il DVD **‘Pianola facile-facile... e senza spartiti!’**, un videocorso per coloro che desiderano suonare dodici famosi brani classici (in versione semplificata)... senza però dover affrontare noiose lezioni di teoria musicale!

La sua prima opera di carattere narrativo (**‘Sette brevi Novelle ben temperate’**) del 2003 è un fantastico viaggio nel curioso mondo organistico-organario.

Dal 2004 l'autore ha aperto un Sito Web personale (**WWW.robtorampini.it**) nel quale presenta e offre ai visitatori gran parte del materiale artistico prodotto.

Nel 2009 ha iniziato la creazione di video su **YouTube** nel suo personale Canale **‘Roberto Rampini’** (@robtorampini57), arrivando finora a pubblicare 222 filmati (soprattutto di contenuto musicale, fra i quali la serie dei **72 ‘Musicaffè’** da lui eseguiti - e recentemente raccolti in 4 CD Audio - molti dei quali propongono le 30 trascrizioni/riduzioni organistiche riportate in un Volume gratuitamente scaricabile dal suo Sito).

Nel 2017, in occasione del suo sessantesimo compleanno, ha completato la stesura del libro **‘Piazzale san Lorenzo, Villa Alpina... e altri racconti autobiografici’** (un volume di 326 pagine in formato A4, con più di 700 foto e illustrazioni) del quale ha in seguito pure pubblicato una versione ridotta e tascabile.

Canale YouTube: @robtorampini57

Sito Web: WWW.robtorampini.it

facebook.com/roberto.rampini.57

*per ogni richiesta o info scrivete a:
robtorampini57@gmail.com*

Nella presente guida
Roberto Rampini
illustra e commenta
la sua personalissima
interpretazione 'visiva'
in ventidue Tavole
dell'omonimo capolavoro
organistico bachiano.

Dell'opera l'autore
ha realizzato anche
il filmato-animazione
<https://youtu.be/nkGmtEzKWWw>
pubblicato su YouTube,
con la 'Passacaglia' di Bach
eseguita da Roberto Rampini
in concerto a Parma,
nella chiesa di San Vitale,
il 26 Marzo 1988.

Testi, disegni, progetto grafico e realizzazione di

Roberto Rampini - © 1988/2008

- Tutti i diritti riservati -

Stampato in proprio - Agosto 2008

(Revisione Maggio 2025)

E' vietata la riproduzione (anche parziale)
del contenuto di questa guida
senza il permesso scritto dell'autore.

Per informazioni: robertorampini57@gmail.com