

Ministero dell'Università e della Ricerca

Conservatorio di Musica di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti

Franco Margola
e la sua Sonata Terza per chitarra

Tesi di Laurea di Biennio in chitarra

Candidato: Camilla Finardi
Matricola: BO56
Codice: 5625

Docente: M° Claudio Piastra

Anno Accademico: 2021-2022

Conservatorio di Reggio Emilia e
Castelnovo ne' Monti

Franco Margola
e la sua Sonata Terza per chitarra

Tesi di Laurea di Biennio in chitarra



Candidato: Camilla Finardi
Matricola: BO56
Codice: 5625

Docente: M° Claudio Piastra

Anno Accademico: 2021-2022

Indice

Prefazione

Introduzione

Capitolo 1 – Franco Margola: contestualizzazione storica e biografica.

- **L'avvio degli studi a Brescia e l'ambiente culturale della Leonessa.**
- **Gli studi a Parma.**
- **L'incontro con Casella.**
- **Le amicizie importanti di Margola.**
- **L'attività di docente.**
- **La guerra.**
- **L'ultimo periodo.**

Capitolo 2 – La *Sonata Terza* dC 232 per chitarra sola: un'analisi.

- **L'interesse di Margola verso la chitarra.**
- **Genesi della *Sonata*.**
- **Il primo movimento, *Grave.***
- **Il secondo movimento, *Moderato.***
- **Il terzo movimento, *Presto.***

Conclusioni

Ringraziamenti

Bibliografia

Prefazione

Avendo avuto la fortuna di studiare, nel mio percorso di studi di mandolino, e di interpretare in concerto numerose volte le composizioni per il duo mandolino e chitarra e per il duo mandolino e pianoforte di Franco Margola, ho colto da subito il cortese suggerimento del Maestro Claudio Piastra di affrontare, come argomento della tesi di Laurea di Biennio in chitarra, un approfondimento sul compositore bresciano e sulla sua *Sonata Terza* dC 232 per chitarra, uno dei brani in programma della prova finale esecutiva.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la consultazione dei volumi di Ottavio De Carli concessimi gentilmente in prestito dal Maestro Piastra durante i mesi antecedenti la Laurea.

Ho inoltre avuto la fortuna di incontrare il figlio di Margola, l'Ingegnere Alfredo Margola, che mi ha mostrato gentilmente il manoscritto della *Sonata Terza*.

Al Maestro Piastra vorrei esprimere tutta la mia sincera gratitudine per avermi supportata in questi anni di studio.

A Vincent.

Introduzione

Franco Margola fu un musicista, compositore e didatta, attivo dagli anni Venti fino agli Ottanta del Novecento, oltre mezzo secolo. Le sue composizioni (il suo catalogo conta quasi 800 numeri d'opera) vennero eseguite da alcuni grandi interpreti della musica del XX secolo (primi fra tutti Arturo Benedetti Michelangeli ed Alfredo Casella) ed ancora oggi la sua opera è oggetto di studio presso i Conservatori e di approfondimenti musicologici.

L'analisi della *Sonata Terza* dC 232 per chitarra è il frutto di uno studio il più profondo e minuzioso possibile della partitura, al fine di ricondurre il pensiero musicale del compositore (raffinato esperto delle possibilità idiomatiche delle sei corde, grazie alle frequentazioni con alcuni chitarristi del suo tempo) a stilemi compositivi afferenti alle funzioni armoniche, al fraseggio e ad analogie formali.

Capitolo 1 – Franco Margola: contestualizzazione storica e biografica.

L'avvio degli studi a Brescia e l'ambiente culturale della Leonessa.

Francesco Maria Margola nacque in un paesello di campagna in provincia di Brescia, Orzinuovi, il 30 ottobre 1908, secondogenito, da Alfredo Margola, cancelliere di pretura di origini padovane, e Caterina Guerrini, donna intelligente ed aperta proveniente da una famiglia del luogo. Nonostante non fossero musicisti, i genitori di Franco compresero presto la predisposizione del figlio per la musica e si premurarono di iscriverlo da subito al prestigioso Istituto "Venturi" di Brescia (il futuro Conservatorio Statale di Musica "Luca Marenzio" di Brescia), ambiente depositario di una tradizione musicale importante, promotore di slanci culturali grazie al sodalizio con la Società dei Concerti cittadina.

Già agli inizi dei suoi studi Margola ebbe la fortuna di avere contatti con alcune delle personalità di spicco dell'ambiente musicale-culturale bresciano e più in generale italiano. All'epoca, il Direttore dell'Istituto "Venturi" era Romano Romanini: violinista di Parma, amico di Arturo Toscanini, stimato da Giuseppe Verdi, Arrigo Boito e Luigi Mancinelli. Margola conseguì sotto la guida di Romanini il diploma di magistero in violino nel 1926.

Fra i docenti del "Venturi" vi erano Isidoro Capitanio e Paolo Chimeri: il primo, organista pianista e prolifico compositore, docente di Teoria e Solfeggio dell'Istituto (col quale Margola studiò Pianoforte Complementare, Solfeggio, Contrappunto ed Armonia); il secondo, virtuoso di pianoforte, compositore e docente (ebbe fra i tanti allievi anche Arturo Benedetti Michelangeli), direttore del coro del Teatro Grande di Brescia, fondatore della Società dei Concerti bresciana insieme ad Antonio Bazzini. Quest'ultimo, bresciano d'eccellenza, fu certamente il violinista e compositore che maggiormente incarnò e fomentò il fermento culturale e musicale della sua città, teatro a fine Ottocento della diffusione della musica cameristica prima e poi sinfonica, accanto al divampante successo dell'opera lirica, soprattutto dopo il trionfo della versione in tre atti di *Madama Butterfly* di Puccini.

Gli studi a Parma.

Dopo aver terminato gli studi in violino accanto agli studi classici al ginnasio (era appassionato anche di filosofia, storia delle religioni, storia dell'arte e letteratura classica), Margola decise di dedicarsi allo studio della composizione, rinunziando così all'università. Non essendoci la cattedra di Composizione presso il "Venturi", il giovane Margola si trasferì nel 1927 al "Regio Conservatorio di Parma", in cui esisteva una fiorente Scuola di Composizione già dal 1914 (piuttosto prestigiosa, vi avevano insegnato infatti Rinaldo Renzo Bossi e Gian Francesco Malipiero).

A Parma Margola studiò dapprima con Guido Guerrini: violinista ed eclettico compositore vicino allo spirito "straussiano" (seppur amante della melodia), compilatore di una biografia di Ferruccio Busoni, dal 1926 Vicedirettore del Conservatorio suddetto e firmatario, insieme ad Ottorino Respighi, Giuseppe Mulé, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Gennaro Napoli e Guido Zuffellato, del famoso *"Manifesto dei Dieci"*, di ispirazione chiaramente fascista, pubblicato sulla *Stampa* e sul *Corriere della Sera* il 17 dicembre 1932 (l'intento del documento era quello di retrocedere e conservare lo stile della musica contemporanea italiana che, a loro dire, pareva spingersi verso un'avanguardia troppo cerebrale).

Successivamente Margola studiò composizione con Carlo Jachino che subentrò al Guerrini non solo come titolare della cattedra, ma anche come Vicedirettore del Conservatorio di Parma. Jachino fu un compositore molto prolifico di musica da camera, con cui ottenne premi internazionali accanto a Béla Bartók ed Alfredo Casella. Da un canto stimolato da una vena marcatamente "romanticheggiante", scrisse d'altro canto uno dei primi trattati di dodecafonia.

Franco Margola si diplomò nel 1933 in Composizione sotto la guida del suo terzo insegnante, Achille Longo, figlio del più noto Alessandro Longo (padre della scuola pianistica napoletana -che aveva le sue origini nel pianismo di Sigismund Thalberg-, revisore delle opere per clavicembalo di Domenico Scarlatti, didatta e compositore). Achille Longo aveva solo qualche anno in più di Margola, ciò lascia presupporre il rapporto fra i due non fosse soltanto formale fra docente ed allievo, bensì più costruttivo ed alla pari. Eloquente in merito è la dedica di una partitura a Margola del celebre *Concerto per pianoforte ed orchestra* del napoletano Longo. Aveva studiato a Napoli col padre, dopo aver conseguito una laurea in legge si dedicò alla docenza prima nella sua città partenopea poi a Parma; fu anch'egli un compositore di fama nazionale, premiato fra i tanti dall'Accademia Filarmonica Romana ed a Venezia per la sua musica "radiogenica".

L'ambiente culturale e musicale parmense doveva sembrare agli occhi del venticinquenne di Orzinuovi molto più aperto di quello -seppur eccellente, ma più conservatore e provinciale- bresciano, se non altro per la giovane età dei docenti del "Boito", i quali provenivano da esperienze di studio antecedenti ben più lontane e cosmopolite (Guerrini studiò a Bologna, Jachino a Leipzig con Hugo Riemann...).

Proprio questi docenti e la città di Parma furono per il futuro Margola-compositore un trampolino di lancio verso una vita musicale aggiornata e moderna.

Risalgono al periodo scolastico le sue premiate composizioni:

- *Campiello delle Streghe per orchestra* (poemetto sinfonico, 1930);
- *Quintetto n° 1 in fa diesis per archi* (due violini, viola, violoncello e pianoforte, 1932-33, dedicato *"ad Achille Longo"*, eseguito dal Quintetto

Chigiano in Italia, in Sud America ed in trasmissioni radiofoniche).

Nelle prime composizioni per pianoforte di Margola si respira un gusto del misterioso simile a quello di Claude Debussy nella sua *Soirée dans Grenade* o nei suoi *Préludes.*

L'incontro con Casella.

Ancora studente Margola incontrò Alfredo Casella: egli visse a Parigi dal 1896 fino al 1915, città dove studiò sotto la guida di Gabriel Fauré e Maurice Ravel. Casella fu un compositore del cosiddetto "neoclassicismo", da pianista fondò il Trio Italiano insieme ad Arturo Bonucci al violoncello ed Alberto Poltronieri al violino; nel 1923 insieme a Gabriele D'Annunzio ed a Gian Francesco Malipiero fondò la Corporazione delle Nuove Musiche, un'associazione volta alla promozione della musica moderna italiana.

Durante l'incontro, Margola mostrò a Casella la sua composizione del 1933 *Preghiera d'un Clefta per canto e pianoforte*, dedicata *"al Maestro Carlo Jachino"*, su testo di ignoto greco tradotto da Niccolò Tommaseo. Casella ne rimase molto entusiasta, invitando Margola a sottoporgli ulteriori suoi lavori. Uno di questi fu il *Trio n° 2 in la per violino, violoncello e pianoforte* del 1934-35. Casella inserì il brano nel repertorio del suo Trio Italiano, portando la musica di Margola in Italia, all'estero (in Grecia ed in Egitto, forse anche in America) ed in concerti radiofonici. Questa composizione fece meritare all'autore il Premio Rispoli di Napoli e rappresentò, insieme a poche altre, la musica moderna italiana al IV Festival Internazionale di Venezia del 1936.

Lo stile compositivo di Margola ovviamente risentì della frequentazione con il grande compositore torinese (diventato presto suo caro amico e sostenitore), come si evince dalle sue composizioni:

- *Quartetto d'archi n° 3 in Sol* (1937, premiato al I Concorso Nazionale Scaligero di Verona nel 1938; tratto caratteristico, il motto *"Nec spe, nec metu"* [tradotto letteralmente: "né con speranza, né con timore"];
- *Quartetto d'archi n° 4 in Sol* (1938, premiato dal Concorso Nazionale del Sindacato dei Musicisti a Roma nel 1938-39);
- *Quartetto d'archi n° 5 in re* (1938, dedicato *"A S. E. il M° Ildebrando Pizzetti"*, Premio San Remo 1938 per la musica da camera).

Le amicizie importanti di Margola.

Probabilmente presentatogli da Casella, Margola godette della stima e della vicinanza di un altro grande compositore del Novecento, Mario Castelnuovo-Tedesco, il quale omaggiò Margola di una copia delle musiche di scena che aveva composto per il

dramma *Savonarola* di Rino Alessi con dedica *"a Franco Margola come indennizzo per le sue peripezie savonaroliane, ed in segno di amicizia cordiale"*.
[Non è dato sapere a quali ardue imprese "margoliane" alludesse Castelnuovo-Tedesco, né se i due abbiano potuto coltivare la loro amicizia nel tempo, poiché a causa delle leggi razziali, essendo ebreo, Castelnuovo-Tedesco dovette emigrare negli Stati Uniti nel 1939, diventando cittadino americano nel 1946].

Altri amici musicisti e compositori di Margola furono Ildebrando Pizzetti, che influenzò notevolmente lo stile compositivo del bresciano; Gianandrea Gavazzeni, la cui anima profondamente lombarda doveva trovare molte affinità col quasi coetaneo orceano; Goffredo Petrassi, che regalò a Margola una copia del suo *Taccuino di musica* contenente sei brevi composizioni dell'autore; i bresciani Camillo Togni ed il pianista -diventato presto mito vivente- Arturo Benedetti Michelangeli.
Dall'amicizia fra quest'ultimo e Margola, nonostante i due avessero 11 anni di differenza, nacquero certamente i *Concerti per pianoforte ed orchestra* di Margola. Le sue composizioni per tastiera rientravano regolarmente nei programmi musicali del virtuoso pianista bresciano già dal 1937, quando si esibì per la Società dei Concerti.

L'attività di docente.

Nel frattempo Margola aveva intrapreso anche la carriera di docente. La sua attività didattica all'interno delle istituzioni oggigiorno denominate AFAM e nei Licei Musicali può essere così sintetizzata:

- docente di Storia della Musica presso l'Istituto Musicale "Venturi" di Brescia dal 1936 al 1939;
- Direttore e docente di Armonia e Contrappunto presso il Liceo Musicale di Messina (*Filarmonica Laudamo*) dal 1939 al 1941;
- docente di Composizione (nominato per chiara fama) al Conservatorio "Pierluigi da Palestrina" di Cagliari dal 1941 al 1949;
- docente di Armonia Complementare presso il Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma dal 1944 al 1945;
- docente di Armonia e Contrappunto al Conservatorio "Giuseppe Martini" di Bologna dal 1950 al 1952;
- docente di Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano dal 1952 al 1957;
- docente di Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione presso l'Accademia di Santa Cecilia a Roma dal 1957 al 1959;
- direttore del Conservatorio sopracitato di Cagliari dal 1960;
- docente di Alta Composizione al Conservatorio suddetto di Parma dal 1963 al 1975, anno del pensionamento.

Nel periodo della docenza bresciana, Margola organizzò un'orchestra d'archi composta da musicisti locali per l'esecuzione di musiche classiche e moderne. Quest'organico si avvalse della collaborazione di Arturo Benedetti Michelangeli.

La guerra.

Gli anni sardi furono invece travagliati a causa della guerra, che impedì a Margola di raggiungere l'isola per svolgere regolarmente la sua attività di docente dal 1943 al 1945.

Nel 1943 venne rastrellato dai tedeschi a Brescia e fu deportato a Mühldorf, in Germania, dove era addetto al trasporto di sacchi di cemento e carbone.

Le tragedie belliche non affievolirono la vena compositiva di Margola, che ottenne nel 1947 un premio al Concorso indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione con il suo *Trio per violino, viola e violoncello*.

L'ultimo periodo.

Negli anni Cinquanta Margola si dedicò alla composizione di musiche didattiche per pianoforte; a quell'epoca risalgono anche un rigenerante viaggio ad Honk Kong e la pubblicazione di un interessante articolo su un quotidiano di Taipei inerente l'attività musicale del compositore bresciano.

Negli anni Sessanta si occupò di dodecafonia, ma sempre in modo non troppo cerebrale, alla ricerca di un'arte che fosse espressione di serenità e positività, non angosciante ma di immediata capacità comunicativa.

Cercò di superare lo stile neo-classico riservando particolari riguardi alla musica vocale, senza togliere energie alla propria attività di instancabile didatta.

Durante gli ultimi anni della sua vita Margola si ritirò, per comporre in modo coerente al proprio stile, nel suo ambiente casalingo: grazie alla sua vena musicale, spontanea e fresca, riuscì a comporre centinaia di lavori di ogni genere e per ogni organico, con l'obiettivo di scrivere musica per il “piacere” degli esecutori, che doveva essere pari alla sua soddisfazione nell'atto di comporre.

Nell'ultima parte della sua vita si interessò sempre maggiormente alla chitarra, come diremo nelle prossime pagine.

Franco Margola morì all'età di 83 anni a Nave, Brescia.



Immagine tratta da una rivista di Taipei in cui si parla di Margola, a testimonianza della celebrità dell'Autore non solo in Italia, ma anche oltreoceano.



意大利現代名曲作家——馬各拉

馬各拉教授（Maestro Franco Margola）今年五十多歲了，他的創作風格，乃屬於年青的一派。多年來，他已經名揚歐美，作品常被介紹於演奏會中。美國政府編印的「現代意大利作曲家與其作品」，把馬各拉列爲主要作家之一。去年九月威尼斯舉行之現代音樂作品精選演奏會，馬各拉的「絃樂組曲」被列爲重要節目。今年一月，那不里斯的國家廣播電台，由當今著名的指揮大師齊利比達剋（Celibidache）介紹馬各拉的作品，在節目單上，與亨德爾、莫扎特、以及意大利古代名作家未法地（Vivaldi）的作品同列。凡此種種，都可見馬各拉之受尊重。

馬各拉的家鄉是意大利北部的布里西亞市（Brescia）位於米蘭與威尼斯之間，很接近巴馬（Parma）。巴馬原是大作曲家凡第（Verdi）以及指揮名家托斯坎尼尼（Toscanini）的故鄉。馬各拉的作曲學位，便是在巴馬音樂院獲取的。他的老師是意大利最著名的作曲家，鋼琴家兼指揮名家卡賽拉（Casella）。是卡賽拉把意大利現代的音樂創作，帶上自由發展的新道路上。

馬各拉本身是一位作曲家、提琴、鋼琴、都奏得很好，也曾獲取過提琴學位。四十多年來，他歷任作曲教授於卡利亞利（Cagliari）、波倫亞（Bologna）、米蘭各地的音樂院；近年乃任教於羅馬聖賽之利亞（Santa Cecilia）音樂院。他的作品，曾獲獎者，凡十二次，並獲國家的獎章；故甚受人器重。

他是一位勤勉的創作者。作品包括三類：一是古風的樂曲創作，二是民族風格的創作，三是自我創造的新新作品。他善於運用一切獨特的手法以表現出卓越的氣質。仍然屬於有調的音樂，而不是荀巴爾格（Schoenberg）那樣的無調音樂；這可在其最近出版的第二號奏曲見之。他認爲樂曲創作，必須「言之有物」；調性可以流動變化，但却不應缺少。荀巴爾格的十二音律作曲法，過於機械，故認爲不合他創作樂曲之用。

他的作品，已出版的有四十多種，都是由著名的樂譜出版公司（Ricordi, Curci, Carisch）等印行。其中最常見於音樂會及廣播者爲「橄丁島協奏曲」（兩個鋼琴及管絃樂隊合奏）；「島國交響曲」（絃樂合奏），這些都是偏重於民族風格的作品。

「兒童協奏曲」（鋼琴與管絃樂合奏），「夜曲及賦格曲」（絃樂隊合奏）則全是靈感奔放的作品。

更有一幕歌劇「故事神話」（Mito di Caino）現在經常在各國首都電台廣播。常有許多廣播音（包括加拿大、澳洲等地），請他創作新曲；這些工作，使他更爲忙碌。

他教學注作曲，常用啓發式的方法。他在教學時，嚴格而和藹，立刻列舉許多可用的途徑，使學生自己選擇解決的方法。爲了他熱心助人解答疑難，積年疊月，不憚煩瑣的精神；這乃是「助人者得助，編人者得編」的因果。無論多困難的材料，在他手中，他總有辦法把它們做好，而且做得超卓。這是最好的「身

の名作曲家——マーゴラ教授

マーゴラ教授は、今や欧米で最も世人の注目を惹いている当代イタリアが生んだ名作曲家の一人である。彼はブレスシア市に生れ、早くから大音楽家カセラ氏に師事したが、彼の作曲学位はパルマ音楽学校で得たものである。彼は作曲家であると同時に、またバイオリニストであり、ピアニストである。四十余年来彼は各地音校の作曲教授を歴任し、現在はローマのサンタ・セシリア音校で教鞭をとっている。彼の作品は受賞すること十二度、しかも国家の賞章を貰つて、各方から重きを置かれている。

彼の創作は三類に分けられる。その一は古風な楽曲創作であり、二は民族的風格の創作であり、三は独創的な斬新な作品である。彼の特論に従えば、それは調作は必ず「何ものかを言表わす」一生きたものでなければならない。すでに出版された作品は四十余種で、その中最もよく演奏されるのは「サルジニア島協奏曲」、「島国交響曲」、「児童協奏曲」、「カイノの神話」（歌劇）等である。

彼は作曲の教授法として、啓発式の方法を採つているが、即ち学生に何か疑問があつたら、彼は立ち所にいくつかの適用すべきキーを列挙して置き、それを学生の選択に任せて自ら解かし

的音樂音行畢市斯尼威在及體曲的作所授教拉各馬瑪㊤。表目節。名簽其及照近之者作贈授教拉各馬瑪㊦㊤。

マーゴラ教授の作つた曲譜と彼のコンサートのプログラム。（上左）マ教授が作者に贈つた最近の写真とそのサイン。

①馬各拉性情和藹教學時極嚴肅，圖爲馬氏正伺作者指導時情形。②馬氏酷愛中國書畫，圖爲作者與馬氏夫婦在其書齋中留影，其後壁有李堅所書之條幅。③馬氏與其徒遊之希臘意大利學生。

①親しく作者を指導している時のマ氏。②書斎に於けるマ氏夫婦と作者、後方に中国の掛軸が見えている。③マ氏を囲んでギリシヤとイタリアの両生徒（右の二人）に作者（左）。

Immagine (seconda pagina dell'articolo) tratta da una rivista di Taipei in cui si parla di Margola, a testimonianza della celebrità dell'Autore non solo in Italia, ma anche oltreoceano.

Capitolo 2 – La *Sonata Terza* dC 232 per chitarra sola: un'analisi.

L'interesse di Margola verso la chitarra.

Negli anni del meritato riposo pensionistico e purtroppo di qualche primo acciacco dovuto all'età, Margola pensò coerentemente di non piegare il proprio stile artistico -maturato dopo tanti anni di carriera come compositore di musica strumentale, vocale, opere ecc- per assecondare un'avanguardia non condivisa; il suo stile si evolvette, abbandonando l'aggressività delle composizioni dei primi anni, per esprimersi con toni più pacati. Le composizioni si fecero più brevi e divenne preponderante la musica per strumento solista. Uno degli strumenti cui Margola si appassionò fu la chitarra.

Sicuramente l'interesse per le sei corde era alimentato dalle frequentazioni di Margola: già durante il periodo di docenza al Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma, Renzo Cabassi, allora docente di Chitarra presso il suddetto istituto, dovette incoraggiare il Maestro nella composizione di opere per il suo strumento. Oltre ad alcuni editori, anche altri chitarristi contribuirono alla stesura delle moltissime opere per chitarra di Margola (si contano quasi 350 numeri d'opera su quasi 800 complessivi nel catalogo compilato da Ottavio De Carli): citiamo Enrico Tagliavini (revisore della *Sonata Terza* dC 232 qui analizzata), Angelo Gilardino, Guido Margaria, Francesco Gorio, Pier Luigi Cimma, Lorenzo Zanotelli, Mario Gangi e Francesco Rizzoli. Margola certamente poteva avvalersi dei loro consigli per tradurre la propria scrittura contrappuntistica ed il proprio stile (per taluni neo-classico, per talaltri neo-barocco) alla chitarra in modo maggiormente idiomatico, esplorando così tutte le possibilità timbrico-acustiche dello strumento.

Ci fu un momento della vita del Maestro in cui al mattino era solito abbozzare una paginetta per chitarra, brani che sovente rimanevano inediti.
Spesso la vena compositiva di Margola doveva rispondere alle esigenze dei committenti, musicisti riuniti in organici desueti per i quali Margola contribuì scrivendo pagine di rara raffinatezza (si pensi all'*Andante* dC 666 per chitarra e clavicembalo od all'*Introduzione e danza* dC 201 per bassotuba e pianoforte).
Alle volte gli editori proponevano titoli diversi per alcune composizioni già "battezzate" da Margola: è il caso della *Suite per chitarra* dC 270 diteggiata da Margaria, che l'autore avrebbe denominato semplicemente *Suite*, ma che prese poi il nome di *Brescianella*, data la città d'origine del Maestro.

Franco Margola compose brani:

- per chitarra sola;
- per flauto e chitarra;
- per oboe e chitarra;
- per mandolino e chitarra;

- per violino e chitarra;
- per viola e chitarra;
- per fagotto e chitarra;
- per corno e chitarra;
- per chitarra e clavicembalo;
- per chitarra e pianoforte;
- per chitarra e archi;
- per quintetto di chitarre;
- per duo di chitarre;
- per trio di chitarre.

Genesi della *Sonata*.

Questa composizione venne scritta da Franco Margola nel maggio del 1978.
La revisione venne affidata ad Enrico Tagliavini, il quale il 5 giugno dello stesso anno scriveva a Margola:

> *"Ho ricevuto con tanto piacere i due tempi mancanti della Sonata III [,] mi sono piaciuti molto: si tratta così di una grande Sonata che andrà ad arricchire la nostra letteratura chitarristica. Spero quanto prima di portarla a termine come diteggiatura per la pubblicazione della Bèrben; sempre che lei sia d'accordo."*

La *Sonata* venne depositata alla Siae il 28 settembre 1978. Zanibon inviava le prime bozze di stampa il 29 dicembre 1981 in cui compariva un'annotazione per Tagliavini:

> *"Attento a mettere per favore anche la durata come indicato".*

L'edizione venne ultimata nella primavera del 1982; ciononostante il 24 aprile Margola non aveva ancora ricevuto nessuna copia omaggio della sua composizione; le copie gli furono consegnate soltanto il 15 maggio.

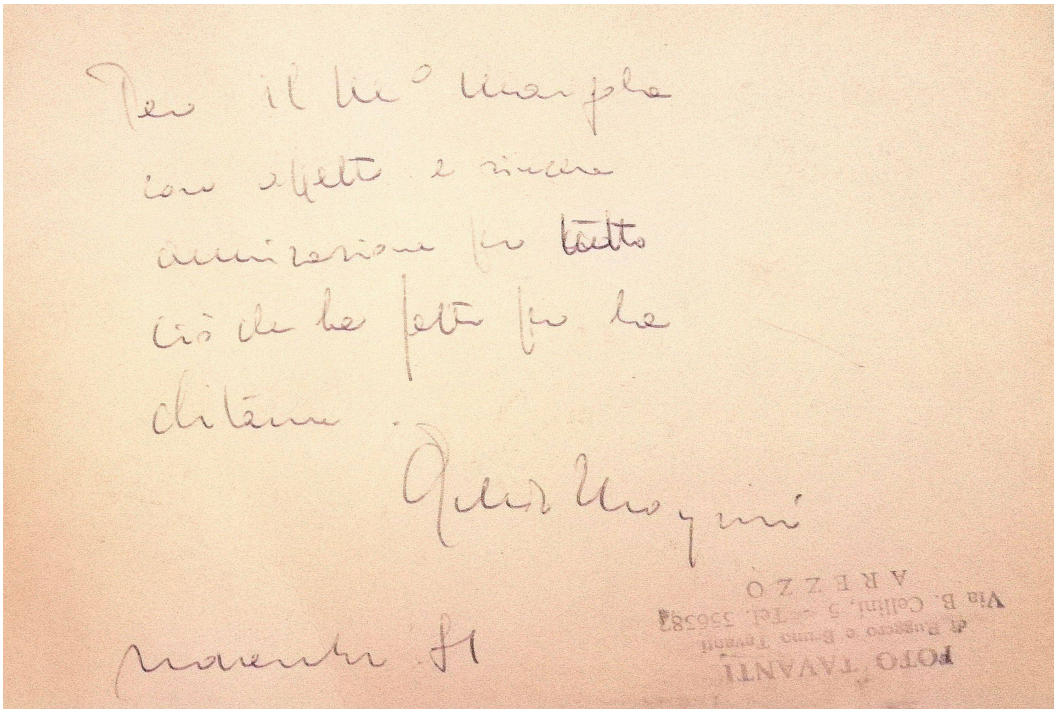
Il 30 maggio 1982 l'editore comunicava:

> *"Gangi mi ha ringraziato perché gli ho spedito l'ultima sonata per chitarra sola; dice che è molto bella e ce la farà sentire presto!"*

In una lettera a Zanibon del 7 settembre 1982 Margola definiva la *Sonata* "*assai difficile"*.
Presso l'Archivio Margola sono conservate sia l'edizione a stampa (3 copie) sia le fotocopie -incomplete- del manoscritto dei tempi *Moderato* e *Presto* (manca il *Grave*).



Guido Margaria, docente per molti anni della cattedra di Chitarra presso il Conservatorio di Musica di Alessandria; Margola gli domandò molti dettagli in merito alla scrittura per chitarra.



Dedica di Margaria a Margola sul retro della fotografia qui sopra riprodotta.

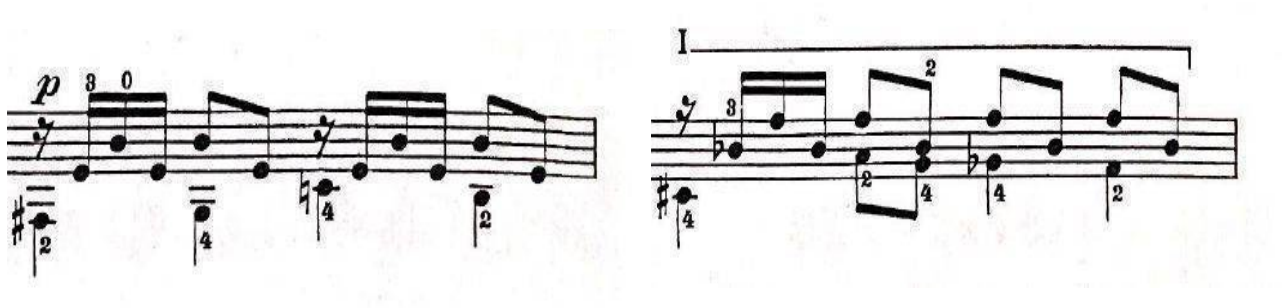
Nelle pagine seguenti verranno dapprima analizzati i vari passaggi musicali, le cui descrizioni saranno poi seguite dagli esempi tratti dalla partitura.

Il primo movimento, *Grave.*

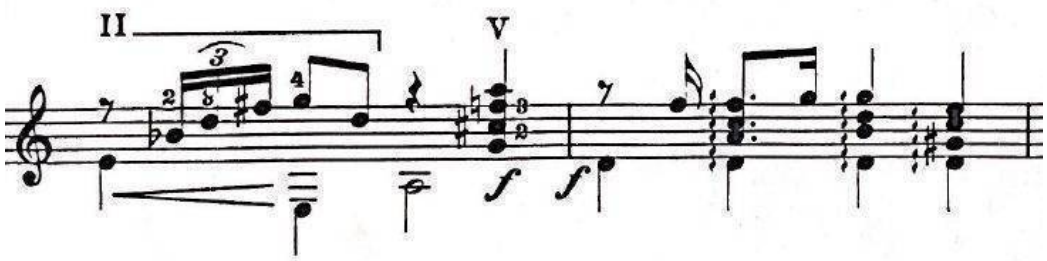
La *Sonata Terza* dC 232 si apre in modo desueto con un *Grave*, la cui croma è indicata a 116 circa (forse da Tagliavini). È interessante il fatto che Margola abbia voluto aprire una sonata tripartita con un movimento dall'andamento lento solitamente utilizzato come movimento centrale.
Sin dai primi suoni è possibile scorgere il minimo comune denominatore fra i movimenti della *Sonata*, lo stilema musicale che contraddistingue l'intera *Sonata*: il cromatismo.
Il carattere dell'incipit (analiticamente riconducibile ad una frase 2+2+4) è decisamente austero. Non compare nessuna alterazione in chiave, tuttavia si afferma da subito un duro e solenne accordo di re minore (ingentilito dalla settima minore) che chitarristicamente "scivola" su un rivolto in 4/6 del IV grado sol maggiore (anacronisticamente parlando, quasi in maniera rock). Il cromatismo di cui sopra si insedia (ed insidia) da subito sia nella linea del basso, sia nella voce centrale di controcanto rispetto alla melodia più acuta, dalla seconda battuta in un vivace controtempo. Analogamente alla prima battuta, nella terza misura è riproposto l'esordio in progressione al V grado di re (nella tonalità omonima minore), con un accordo di la minore con la settima minore, che ambirebbe ad aprire in modo luminoso e plagale sul suo IV grado (re maggiore in 4/6), ma che trova subito ombra nella risoluzione della proposta tematica con un nostalgico mi minore. Il basso qui pare languire con l'ambiguità del cromatismo discendente mi-re#-re bequadro-do#.



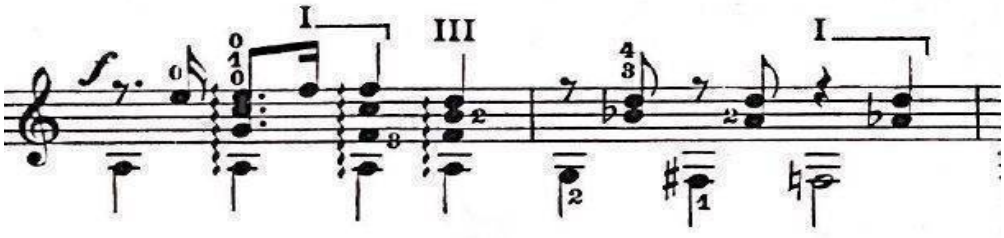
Gli arpeggi delle seguenti 4 battute della prima frase fungono da ponte per ritornare all'idea iniziale. Nella prima battuta il cromatismo utilizzato nella voce grave è ridotto al semitono diatonico prima ascendente fa#-sol, poi discendente do-si; nella terza battuta invece è la voce centrale ad essere coinvolta nel "decadente" si bemolle-la-sol-sol bemolle-fa.



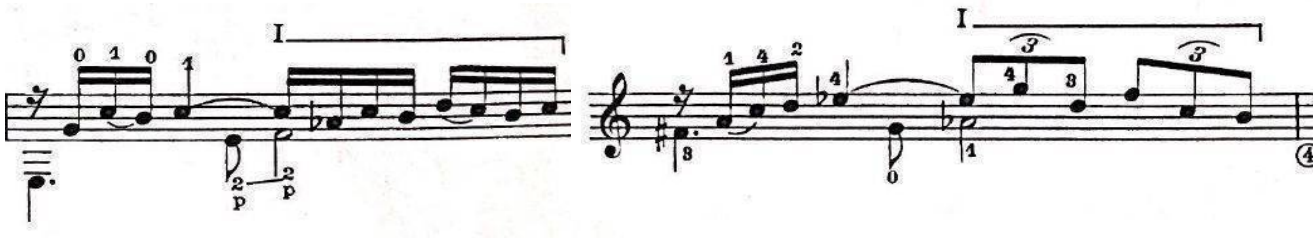
L'ottava battuta del *Grave*, misura conclusiva della prima frase, è testimonianza della genialità di Margola, che riesce a confermare la tonalità di impianto iniziale con una cadenza II-V-I i cui gradi armonici corrispondono esattamente alle posizioni della mano sinistra sulla chitarra (II-V-I).



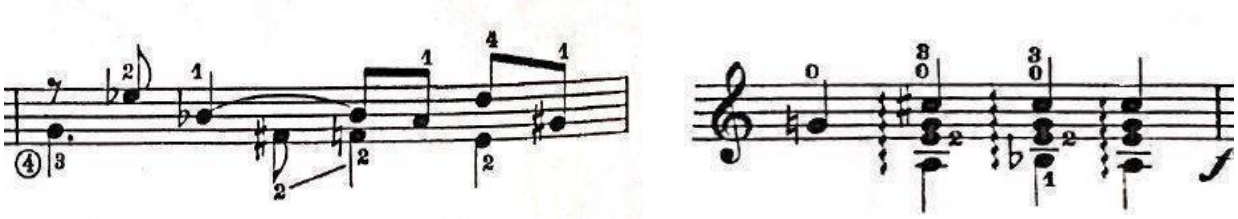
Proseguendo, la seconda frase è uguale alla prima soltanto fino alla seconda battuta: nella terza misura qui l'accordo utilizzato nella prima semifrase è distribuito verticalmente in modo più lato, con la quinta al canto. Viene interrotta inoltre la progressione iniziale: al la minore con settima minore segue stavolta un fa maggiore in 3/6. Nella quarta misura non vi è più il mi minore (che chiudeva all'inizio le 4 battute della prima semifrase): Margola preferisce stavolta allontanarsi armonicamente con l'ausilio del cromatismo, sia al basso sia nella voce centrale, quest'ultima in controtempo.



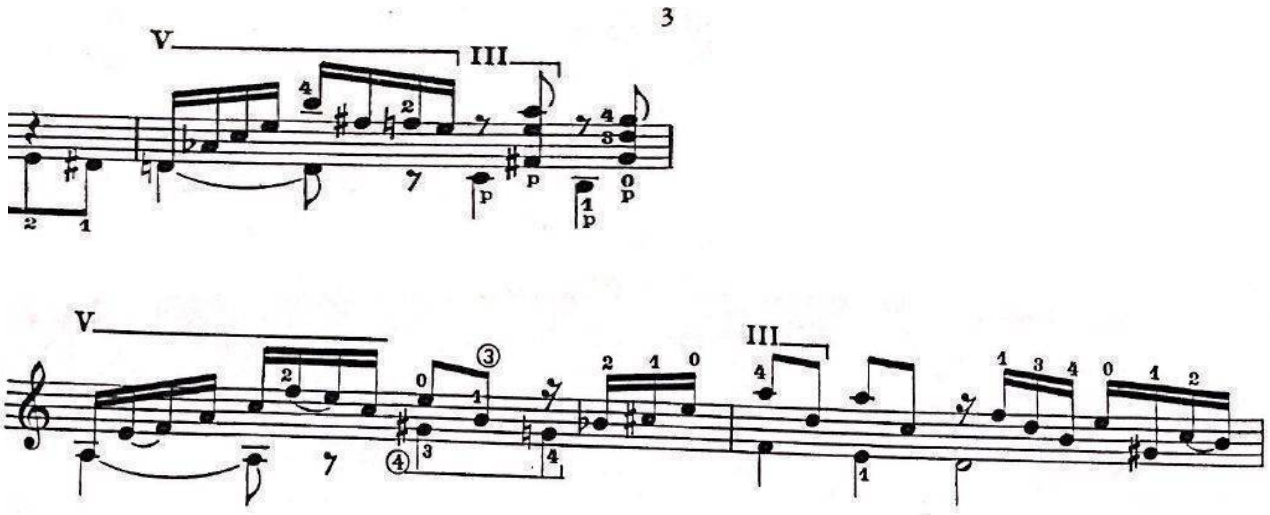
La seconda semifrase accenna un arpeggio e ritmicamente si dimostra subito differente dalla battuta che le corrisponderebbe nella prima frase (si interrompe la successione di quattro sedicesimi-due crome). Sinuosamente i sedicesimi della melodia rispondono al basso che si muove in modo ascendente con cromatismi che acuiscono la tensione armonica.

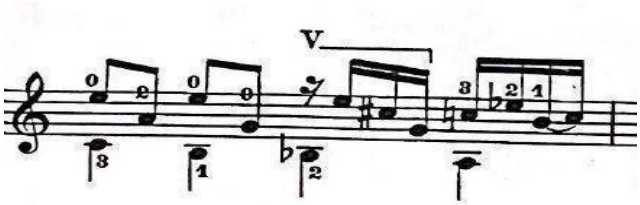


Il seguente mi bemolle maggiore, apparentemente statico, “dà il la” ad un frammento cromatico discendente che approda ad impetuosi accordi di dominante sul V e VII grado della tonalità d'impianto (anch'essi in movimento dato il basso, che dalla nota la sale a si bemolle, inasprendo così l'accordo di la settima che diventa do# diminuito in rivolto 2).



Torna per la terza volta la frase di apertura, soltanto nella sua prima semifrase: le ultime tre crome, con un altro passaggio cromatico, aprono la seconda parte della frase, stavolta composta da 4+3 misure, che modulano fino ad arrivare alla tonalità della sezione B del primo movimento, un dolcissimo sol maggiore. È interessante sottolineare ancora una volta quanto Margola, nella sua grafia musicale apparentemente semplice, riesca a stupire con dettagli tutt'altro che banali. Qui ad esempio, quasi a chiasmo, antepone due quartine di sedicesimi a quattro ottavi; nelle battute seguenti invece inverte la scansione ritmica, mentre il basso percorre una melodia di controcanto discendente in cui non manca anche stavolta il cromatismo.

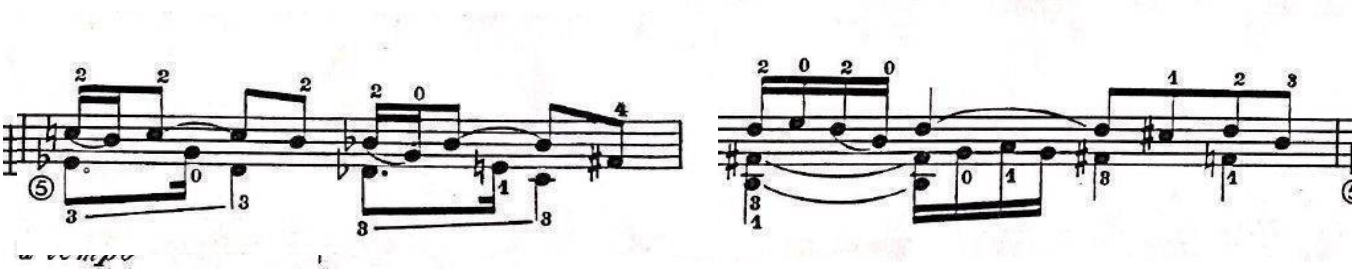


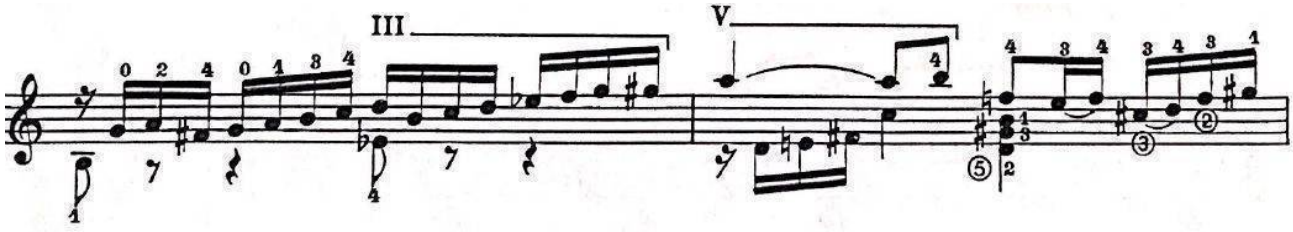


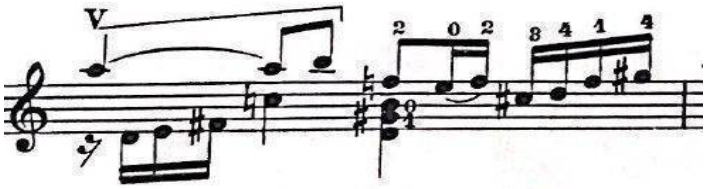
Le ultime tre battute di questa asimmetrica semifrase sono costituite da un pedale con bordone di re, dominante della nuova tonalità d'impianto (sol maggiore) della sezione B. Anche in questo ponte modulante la melodia, più libera grazie alla terzina di crome, è ricca di cromatismi.



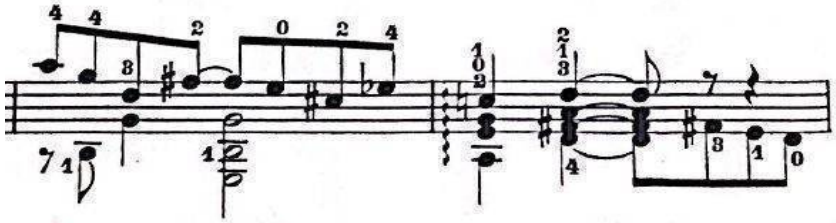
La sezione B si apre con un periodo di 8 battute suddiviso in 4+4. La tensione armonica e la scrittura per quadriadi sembrano essere una lontana eco, ora la grafia si fa di più ampio respiro e più morbida (Margola, che conosceva bene la chitarra, utilizza qui i suoni legati, quasi a mo' di carezza, con la mano sinistra). Il cromatismo discendente non riesce ad arginare lo slancio melodico ed il contrappunto fra canto e basso.



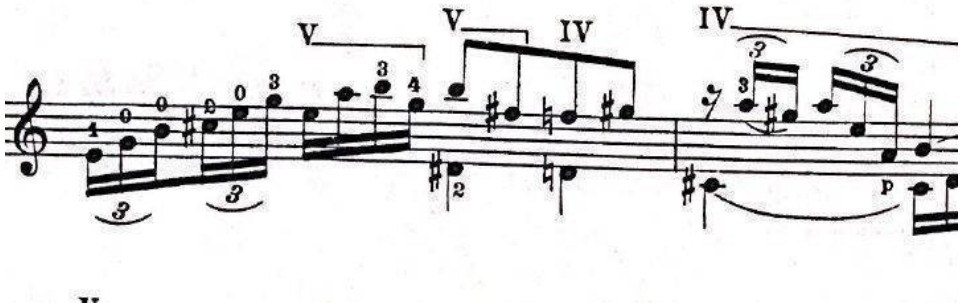




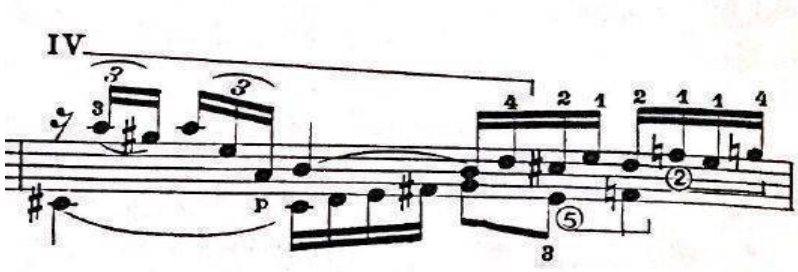
Come un arabesco, la melodia del primo periodo porta ad una cadenza che l'ascoltatore dovrebbe ricordare, avendola già sentita proprio all'inizio del *Grave*.



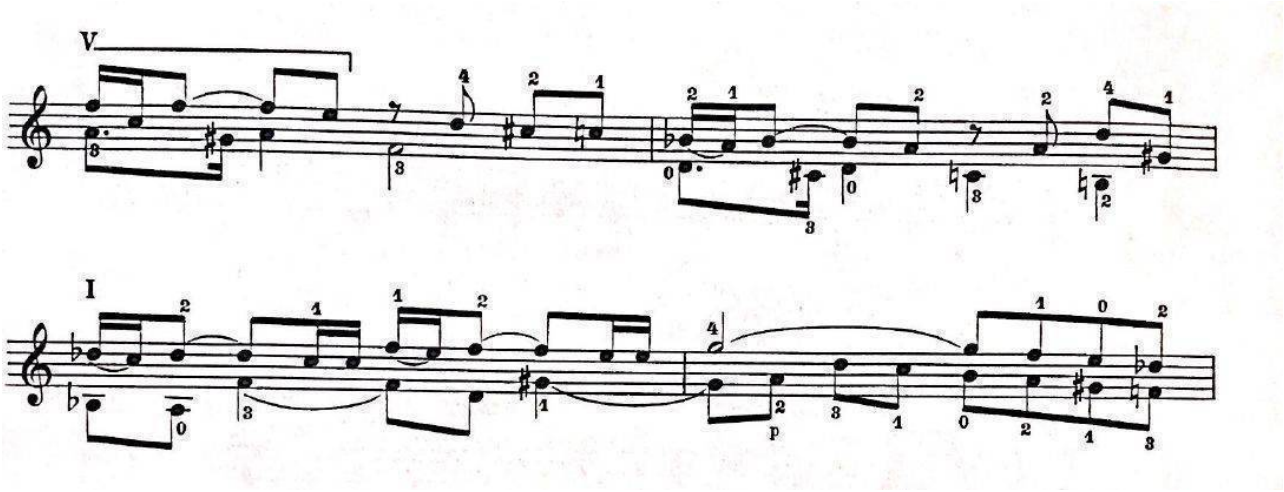
Il secondo periodo della sezione B ripropone il tema in sol maggiore, ma nella seconda parte si allontana completamente dalla tonalità d'impianto. Dopo l'arpeggio ascendente di do# semidiminuito parte una discesa cromatica sia nel basso sia nel canto, il quale però rilancia subito verso l'alto la melodia.



Come sulle montagne russe, la melodia viene respinta ancora una volta verso il basso per poi essere nuovamente trascinata dagli intervalli di terza nella regione acuta.



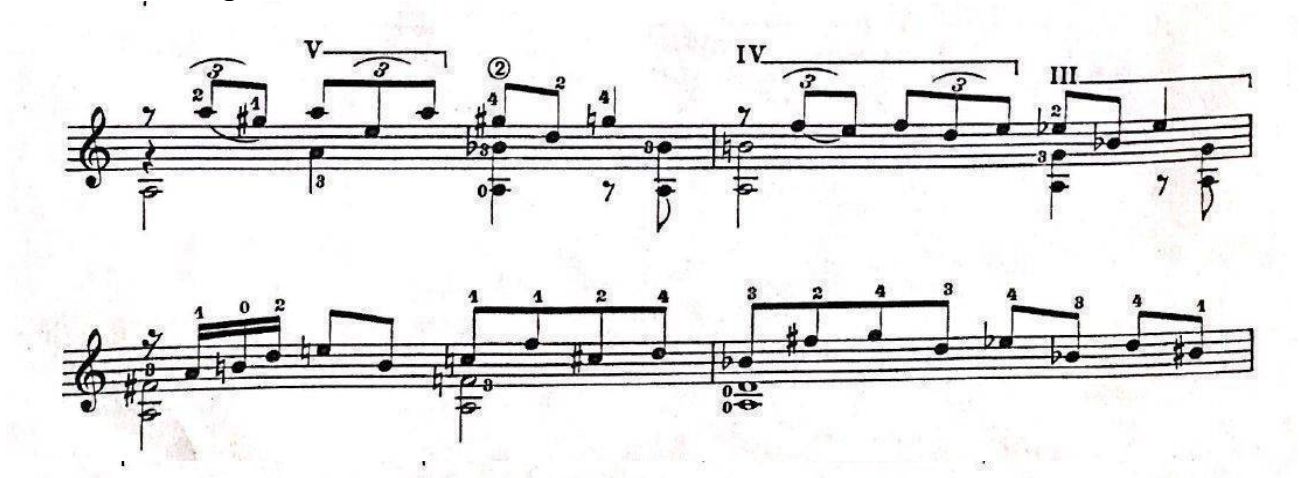
La seconda parte del periodo si giustappone alle terze precedenti con un'armonia inaspettata di fa maggiore. Qui Margola sfrutta la cellula ritmica usata nel periodo antecedente, il contrappunto fra canto e basso si infittisce, attraversato dal consueto cromatismo.



Seguono 4 misure prima di arrivare ad una coda con un grande pedale di la, dominante della tonalità d'impianto iniziale, prima della ripresa. Nelle prime due battute la melodia si muove su terzine seguite da crome con suddivisione binaria; nelle altre due misure si prepara l'energia della coda tramite una scrittura fitta, sia da un punto di vista ritmico sia armonico, e tramite lo sconfinare nella regione sovracuta della melodia.



La coda della sezione B presenta un vigoroso pedale di dominante in la maggiore su cui la melodia pare danzare in movimenti voluttuosi.





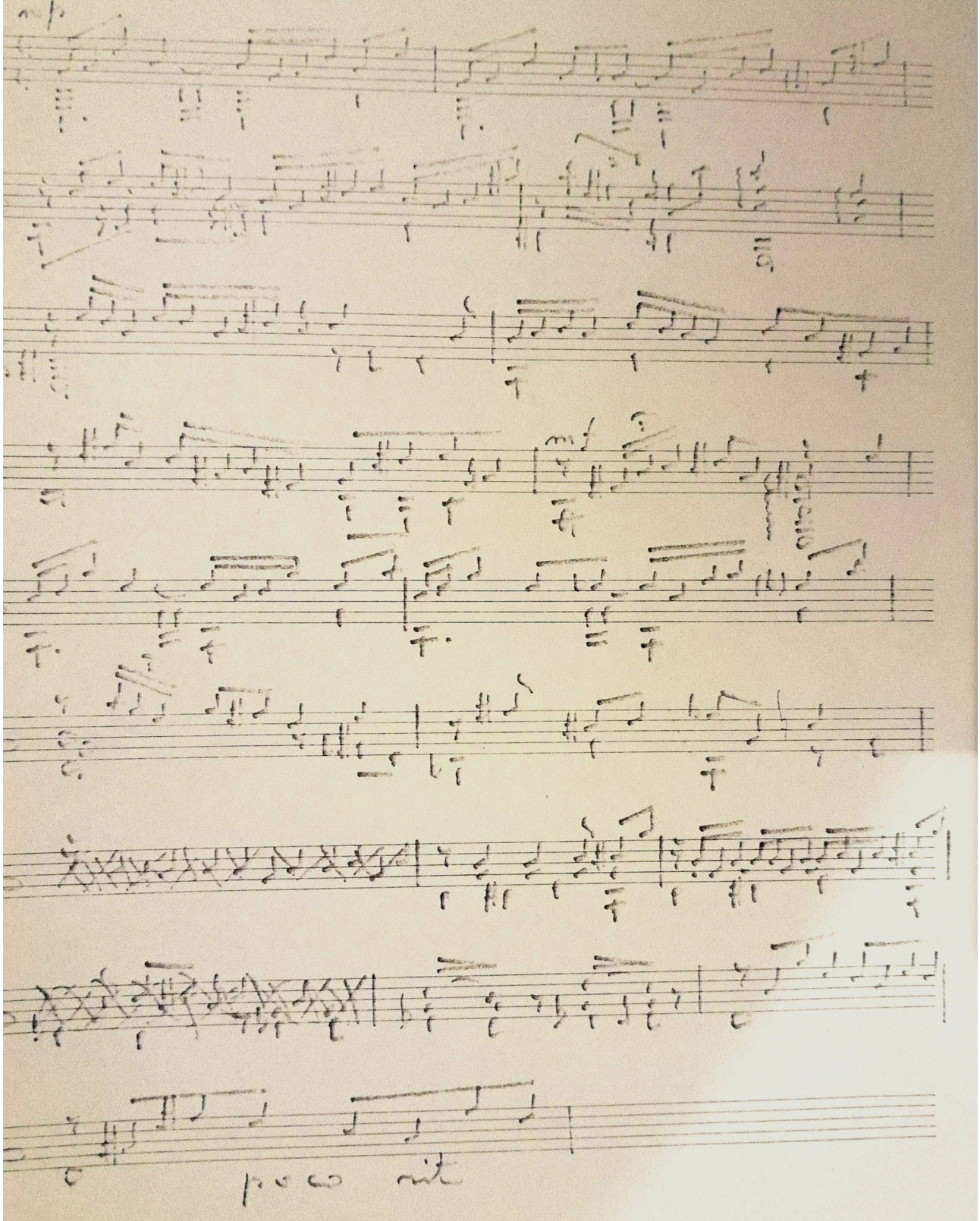
Alla ripresa del *Grave* ritorna con tono austero e rigoroso il tema della prima frase.



Margola decide di terminare il suo primo movimento con una coda costituita da 4+2 battute: la fondamentale della tonalità d'impianto diventa pedale per tutta la coda; viene innalzata subito la terza (da fa a fa#), lasciando presagire un finale piccardo.



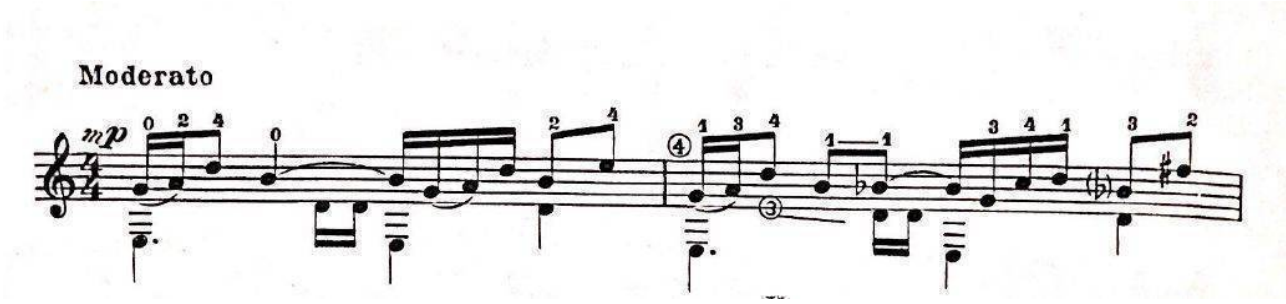
2° Tempo



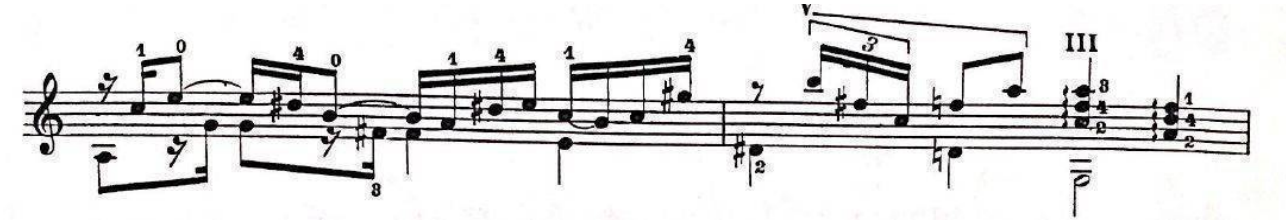
Nella pagina precedente, il manoscritto del secondo movimento *Moderato* della *Sonata Terza* dC 232, su gentile concessione dell'Ing. Alfredo Margola, figlio di Franco Margola.

Il secondo movimento, *Moderato.*

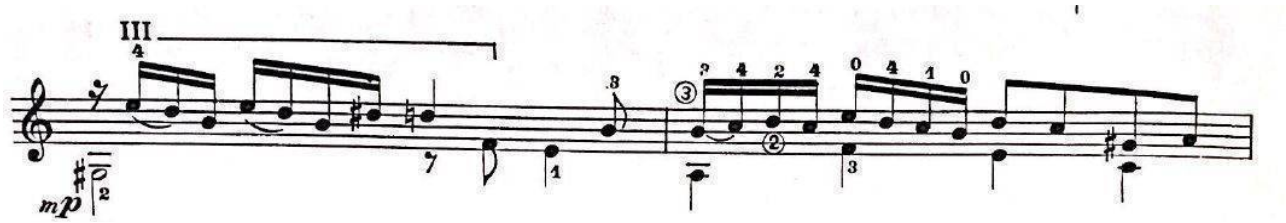
Margola non smette di stupire in merito alle scelte compositive, optando come movimento centrale di una sonata tripartita per un *Moderato,* anziché per un tempo più lento e meditativo. Il carattere della prima frase (2+2+4) è decisamente ritmico grazie all'utilizzo percussivo dei bassi delle prime due misure, che contrappuntano il canto la cui melodia sembra riecheggiare una scala pentatonica (mi-sol-la-si-re) dal sapore orientale (subito "occidentalizzata" nella seconda battuta mediante il consueto *fil rouge* del cromatismo).



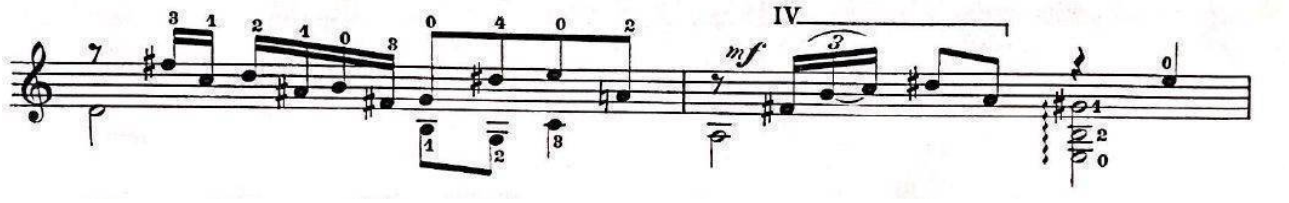
Nella terza battuta melodia e contrappunto cromatico discendente dei bassi si inseguono fino alla cadenza armonica di battuta 4: un'ipotetica nona di dominante di mi minore in rivolto 5/6 (ipotetica, poiché nemmeno mi minore può essere considerata la vera tonalità d'impianto del II movimento, dato che Margola si allontana subito dall'armonia delle prime misure) che approda ad un'altra nona (poi settima) di dominante sulla nota sol con omissione della terza.



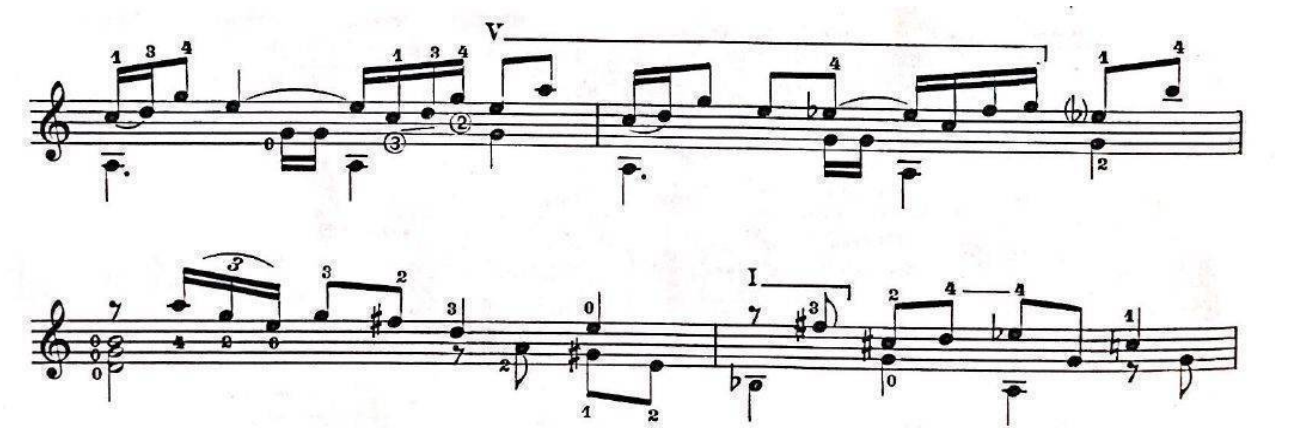
All'inizio della seconda semifrase, Margola anticipa la tonalità con cui si aprirà a battuta 9 la seconda frase. Infatti a battuta 5 l'accordo di settima di dominante in rivolto 5/6 si tramuta in nona grazie al basso discendente fa-mi e risolve sul suo I grado, la minore, a battuta 6, con appoggiatura e ritardo della terza. Queste due battute sono omoritmiche: entrambe vedono l'anteporsi di due quartine di sedicesimi a due coppie di crome; le ultime due coppie di ottavi di misura 6 introducono un'altra raffinatezza compositiva molto utilizzata da Margola, ossia l'appoggiatura.



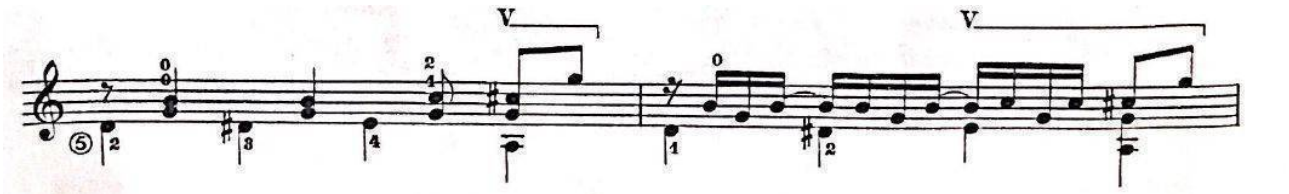
Se nella coppia di battute precedenti la melodia si dipana fra arpeggi e passaggi melodici e scalari, a battuta 7 una discesa di appoggiature di sedicesimi porta a bicordi lati e ad una cadenza sulla dominante della dominante (V/V in rivolto 2 -V).



La seconda frase, come già anticipato, fa risuonare la stessa idea ritmico-melodica dell'incipit, solo ad una diversa tonalità, ora in la minore. La somiglianza rispetto all'inizio viene subito disattesa nella coppia di battute seguenti, in cui l'autore gioca con il fraseggio dei frammenti melodici del canto e del basso, impostati sul levare, sempre impregnati dal cromatismo "margoliano".



Anche la struttura della frase 2+2+4 viene modificata: anziché 4 battute Margola utilizza la formula 2+1+2. Nelle prime due battute (misure 13 e 14 del II movimento) il basso propone un piccolo frammento cromatico che viene prima accompagnato da bicordi in controtempo (battuta 13), poi da arpeggi di semicrome (battuta 14).



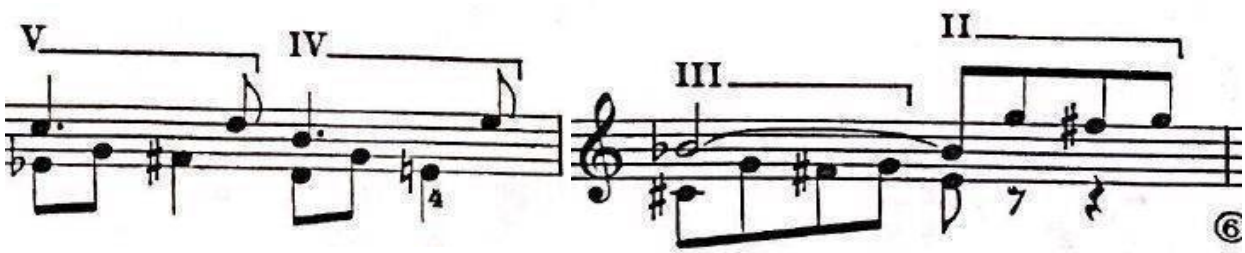
La terza battuta di questo piccolo ponte modulante verso la sezione B del *Moderato* presenta accordi privi di fondamentale. Le ultime due misure costituiscono invece un pedale di re (sol maggiore sesta in rivolto 4/6, poi re settima di dominante con quinta aumentata, poi quinta giusta), dominante di sol maggiore, tonalità perno della sezione B.



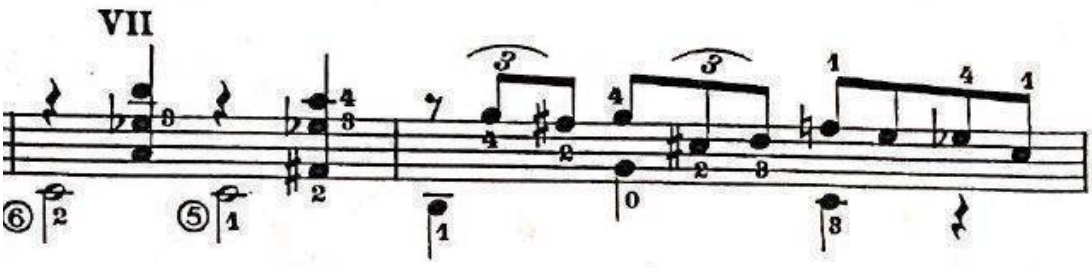
A misura 18 con un periodo di 8 misure si apre la sezione B. Il tema si fa molto più cantabile, più appassionato. Il sol maggiore, preparato dal ponte precedentemente descritto, è reso subito instabile e dinamico grazie all'ausilio della settima di dominante, che ripetutamente contrappunta al basso in levare il canto.



Nelle misure 20 e 21 Margola gioca con cromatismi, contrappunto, simmetrie e scelta dell'ottava: a battuta 21 infatti il ritmo delle crome si infittisce, inoltre l'autore slancia il gioco fra le voci ottavizzando il cromatismo sol-fa#-sol.

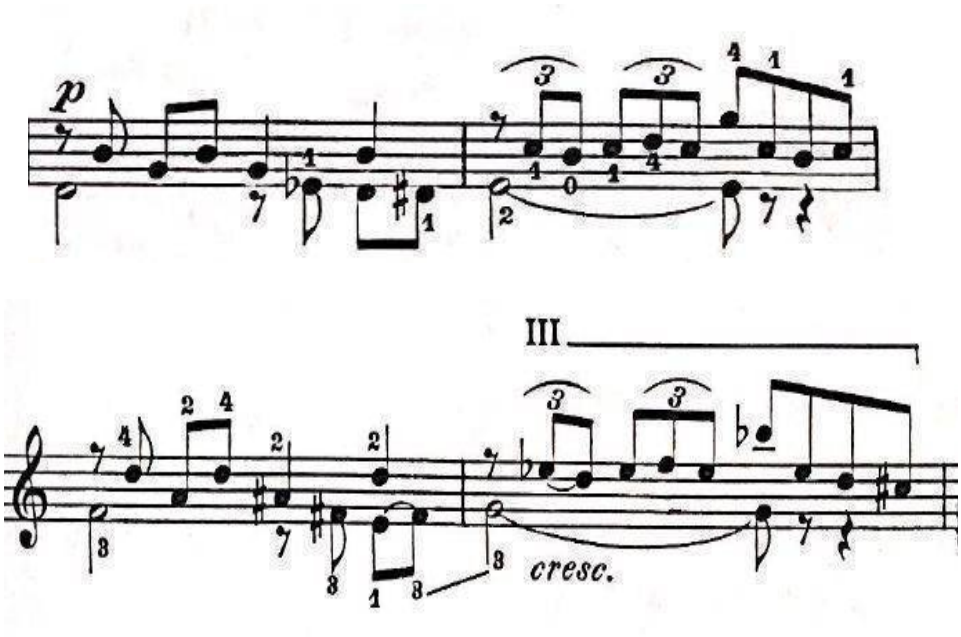


A seguire vi sono due coppie di battute con la stessa scansione ritmica, ossia la formula basso-accordo-basso-accordo seguita da crome (a misura 23 Margola utilizza due terzine per diluire il cromatismo della melodia discendente si-la-sol-fa#-fa bequadro-mi-mi bemolle-do).

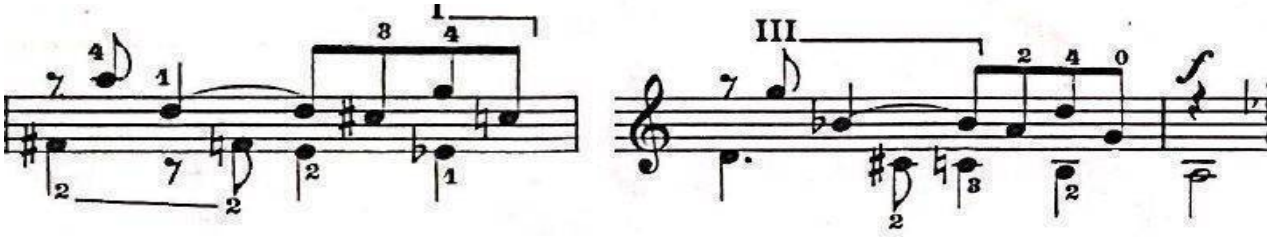




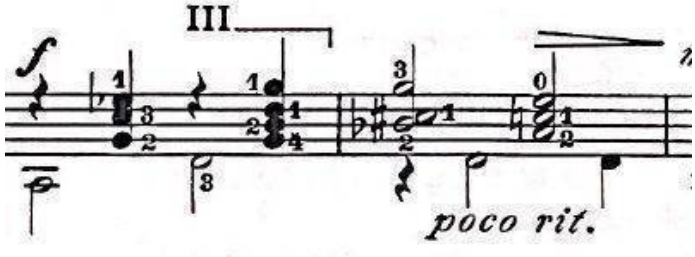
Il secondo periodo di 8 misure inizia in sordina con un sol maggiore in 4/6, stavolta più statico -di quello di apertura della sezione B- a livello armonico, ma non a livello ritmico: attraverso l'espediente tecnico dell'arpeggio infatti si innesta da subito un sinuoso gioco contrappuntistico fra la linea del canto, abbastanza centrale al pentagramma, ed il basso, anch'esso non troppo grave, che da re sale a sol con semitoni cromatici.



La melodia poi procede per salti di intervalli più ampi. Il basso scende dal suo apice sol fino al la sotto il pentagramma, sempre con semitoni cromatici.



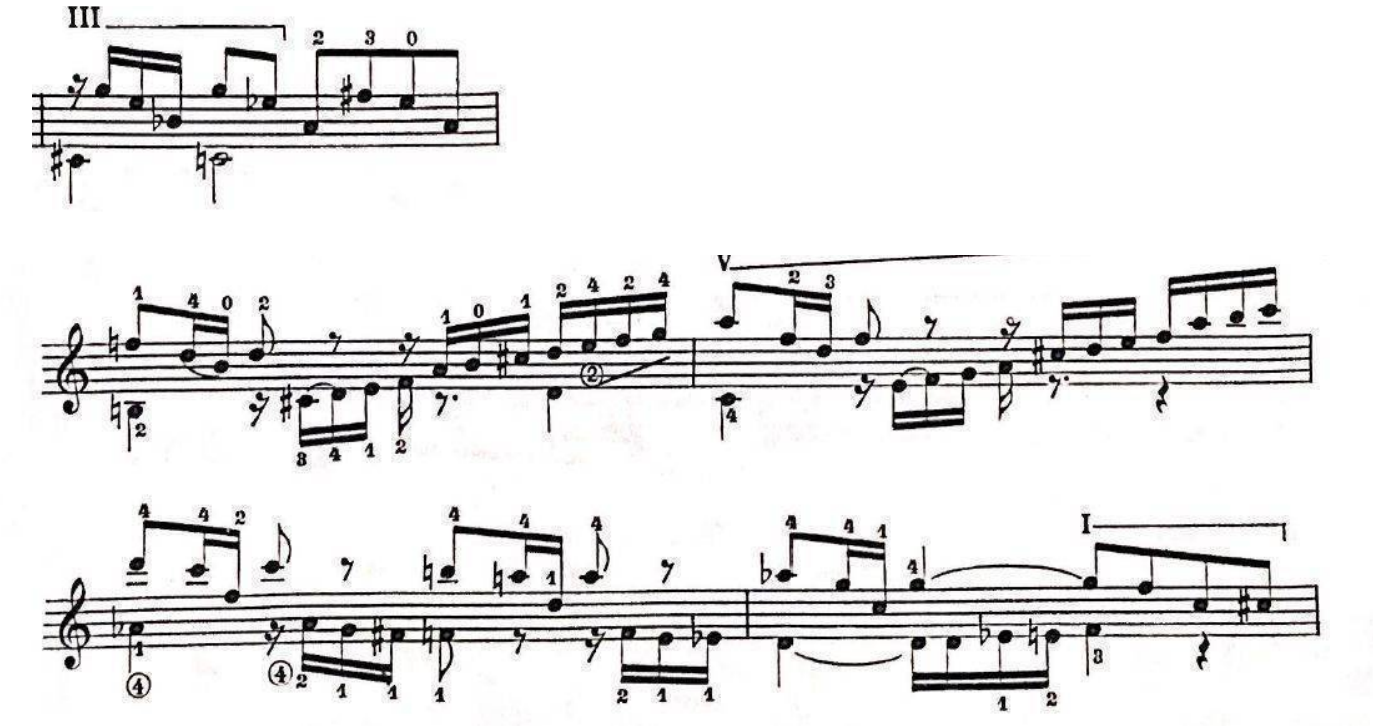
Le ultime due battute del secondo periodo fanno da ponte per tornare al tema cantabile con anima. Potremmo intravedere un chiasmo ritmico, dato che bassi ed accordi sono in posizione speculare nelle misure 32 e 33.



Il tema parrebbe poi essere il medesimo di quello già udito a battuta 18, all'inizio della sezione B; in realtà viene interrotto a misura 36 tramite una figurazione ritmica sdrucciola che cela un gioco di cromatismi fra le seste discendenti fra basso e canto.



L'iniziale discesa cromatica del basso, da mi a si da battuta 36 a 38, è subito seguita da scale diatoniche di semicrome, che con agilità slanciano la melodia fino al climax di misura 40. Qui il compositore frammenta i sedicesimi, distribuendoli fra canto e basso: all'acuto Margola affida una figurazione ritmica di croma-due semicrome a distanza di una quinta l'una dall'altra; al basso, una quartina acefala di sedicesimi i quali per due volte scendono in modo cromatico, la terza volta risalgono.



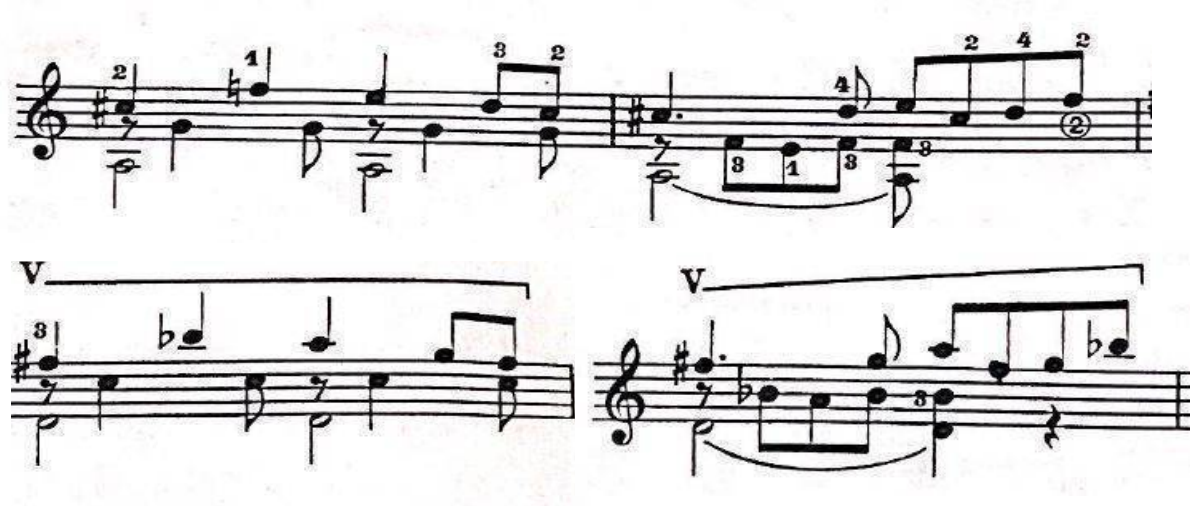
Seguono quattro battute di ponte modulante con bordone grave di sol: le prime due sono costituite da due terzine più quattro crome. L'instabilità della settima di dominante di sol prosegue in modo "decadente" verso il terzo movimento della misura (un la maggiore con nona minore con al basso la quinta dell'accordo, in rivolto 3/4). L'intervallo di settima minore fa-mi del secondo movimento si riduce ad un'inquieta quinta diminuita mi-si bemolle, così come -quasi in una piccola progressione- nella battuta seguente la grafia musicale parrebbe salire (l'intervallo più ampio è la settima maggiore mi bemolle-re), per poi ricadere subito sul terzo movimento (la quinta diminuita re-la bemolle).



Le altre due misure di questo ponte modulante servono al compositore per allontanarsi armonicamente tramite un pedale anch'esso modulante: da do maggiore sesta in rivolto 4/6, a fa# diminuito con pedale di sol -la sua nona-, a sol con addirittura l'undicesima. Qui il bordone di sol sale in modo cromatico a sol# diventando così l'eventuale terza maggiore di mi maggiore (dominante di la), poi mi maggiore settima, tramite il cromatismo discendente nella voce acuta.



Segue una parte che si potrebbe interpretare in senso lato come uno “sviluppo” dell'idea melodico-cantabile e della scansione ritmico-contrappuntistica della sezione B: Margola utilizza qui una progressione V7 - I in 4/6 con ritardo 9-8 nelle tonalità di la, dominante di re minore, poi di re, dominante di sol minore.

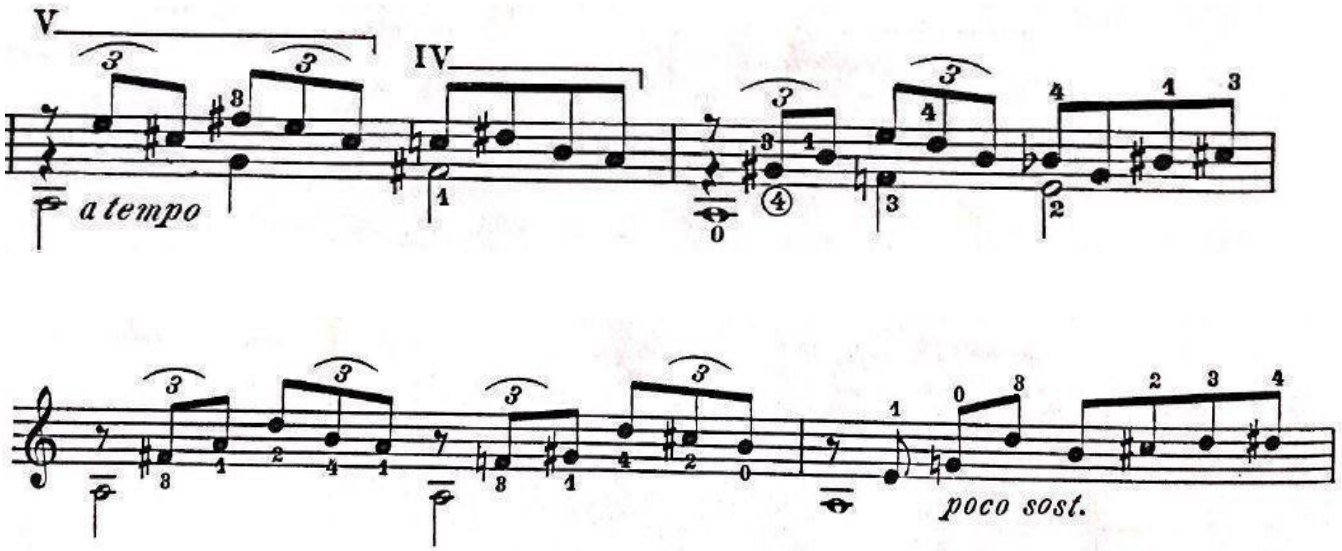


Dopo l'apice della nota acuta si bemolle, arriva come un colpo di timpani il mi grave, sesta corda vuota, che funge da pedale per tutti gli accordi che seguono; per tre volte il basso si muove con un ostinato: minima puntata-semiminima. Nelle prime due battute il cromatismo ascendente sol#-la della voce acuta viene invertito poi in senso discendente la-sol# nella voce di tenore. Questa continua in un passaggio cromatico

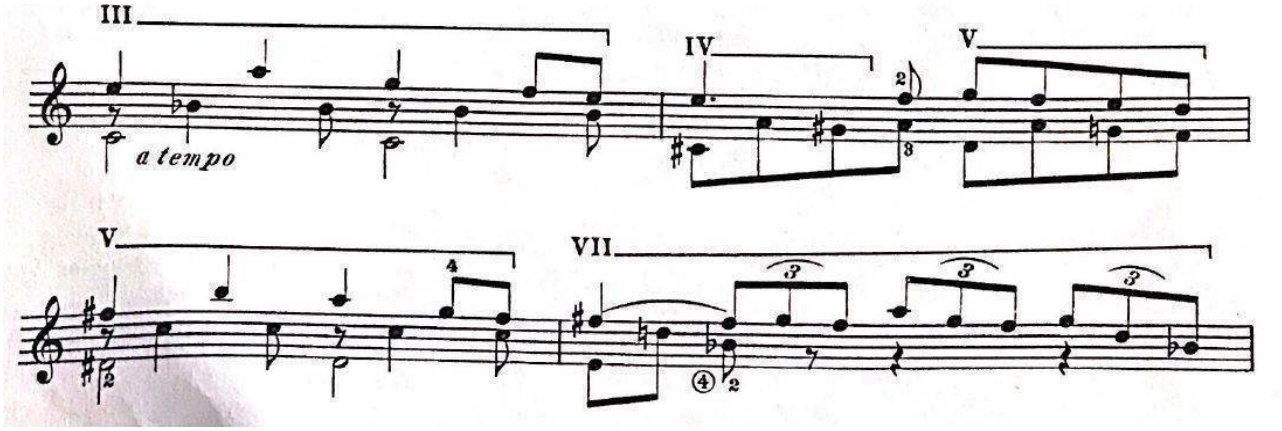
stavolta ascendente mi-fa-fa#sol-sol# fino ad arrivare al la, basso di una nuova sezione.



Da misura 54 a misura 57 si ripete la stessa idea modulante già udita da battuta 42 a battuta 45, solo stavolta il pedale è di la.



Nelle battute seguenti sembra si ripeta l'idea melodica della sezione B, com'era già avvenuto a misura 46. Invece, con l'innalzamento cromatico di battuta 59 da do a do# (che da basso di settima di dominante diventa terza maggiore di una nuova settima di dominante in rivolto 5/6 -si veda anche la precedente battuta 45-), Margola disillude l'aspettativa dell'ascoltatore che immaginerebbe una cadenza in fa maggiore in 4/6 con ritardo 9-8. Margola evita la quiete del presunto fa modulando in re minore; subito dopo innalza sia la terza di re minore (da fa a fa#) sia il basso (da re a re#), accennando così ad una settima di dominante in 5/6 di si che risolve sul basso di mi a battuta 61. Ma nemmeno qui il compositore decide di dare tregua all'uditore: tramite il suo amato cromatismo abbassa la quinta, da si a si bemolle, ottenendo così una quinta diminuita dal carattere molto interrogativo.



Da misura 62 si innesta un nuovo periodo di 4+4 misure. Le prime quattro battute preparano la tensione armonica ed il ritorno alla tonalità dell'incipit del *Moderato.* Dall'intervallo di sesta maggiore mi-do# si passa all'ambiguità del "diabolico" tritono sol#-re; quasi in progressione perfetta compaiono poi la sesta maggiore fa#-re# e la quarta si-mi. Il contrappunto fra canto e basso si fa via via più concitato (il canto si muove con una semiminima puntata seguita da una croma, il basso invece con due ottavi seguiti da un quarto), l'indicazione *"con anima"* è in concomitanza dell'intervallo esotico e misterioso di seconda eccedente fa-sol#.



Al culmine dello “sviluppo” Margola opta per quattro misure in mi minore, quasi come una codetta dell'intera sezione, prima di arrivare alla ripresa del tema iniziale. Anche questa chiusa è caratterizzata dal cromatismo discendente della melodia.



La ripresa è perfettamente uguale all'incipit fino a battuta 76, in cui Margola prepara la fine dell'intero movimento: anziché risolvere su un solenne mi minore, la cadenza V7 - I è “evitata” da un IV grado (la minore) che, tramite il cromatismo mi-re#, si appoggia in modo piccardo su un mi maggiore. L'autore mette la doppia stanghetta, proprio per sottolineare come il sipario sia già sceso concludendo il brano in dolcezza, come se le ultime sei battute successive di coda vera e propria fossero superflue. Invece sono anch'esse molto interessanti, attraversate dal consueto cromatismo di Margola, dal suo uso sapiente e diluito delle figurazioni ritmiche che allargano e ritardano la fine, resa elegante e raffinata dalle terzine dell'ultima riga.

Il movimento termina con un arpeggio lato di mi maggiore che percorre tutta la tastiera della chitarra dal grave all'acuto. Sorprendentemente, con un IV grado minore con la settima minore, Margola segna la fine plagale del movimento, conclusione luminosa grazie alla nona (fa#, secondo grado di mi).

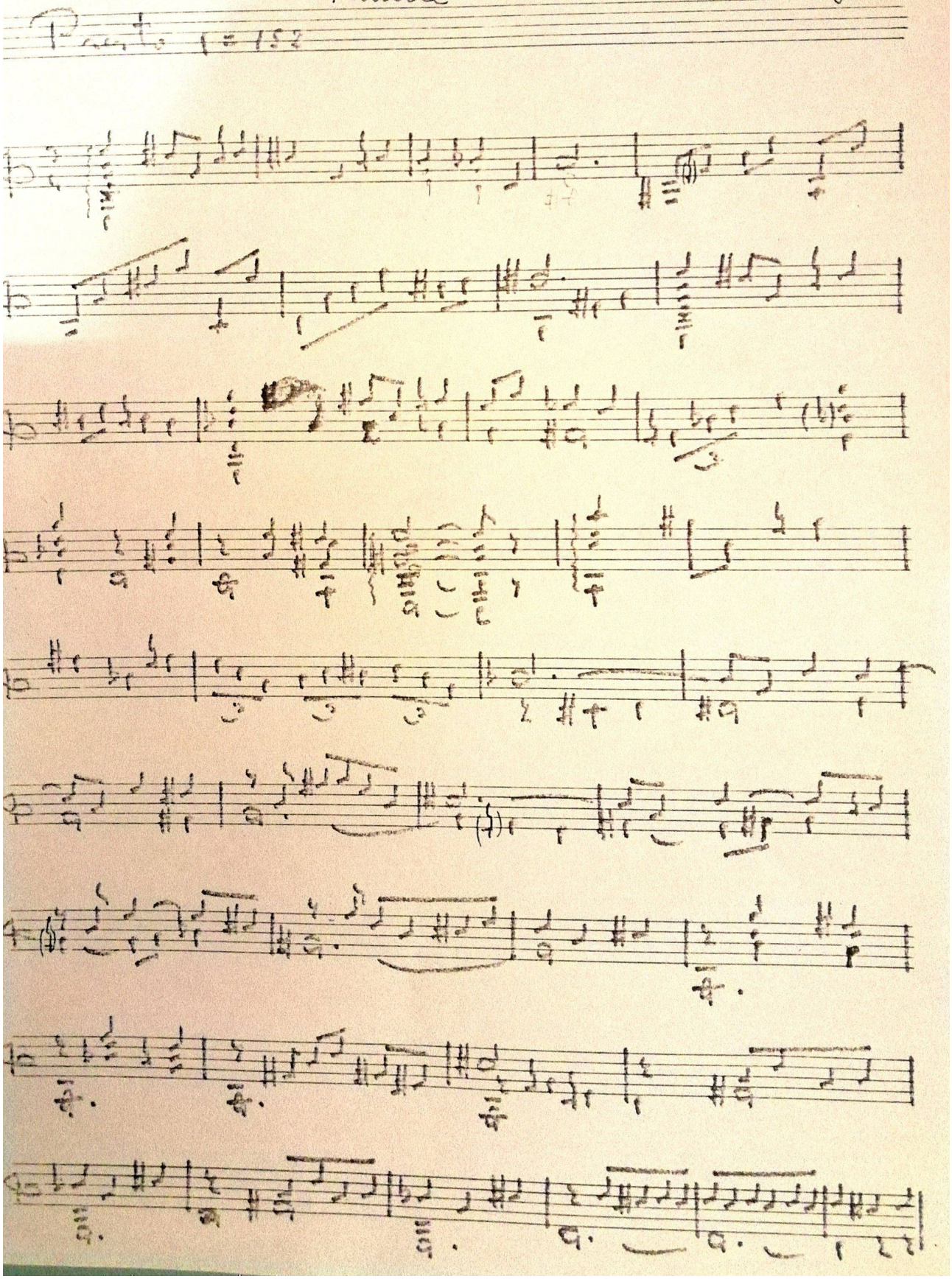


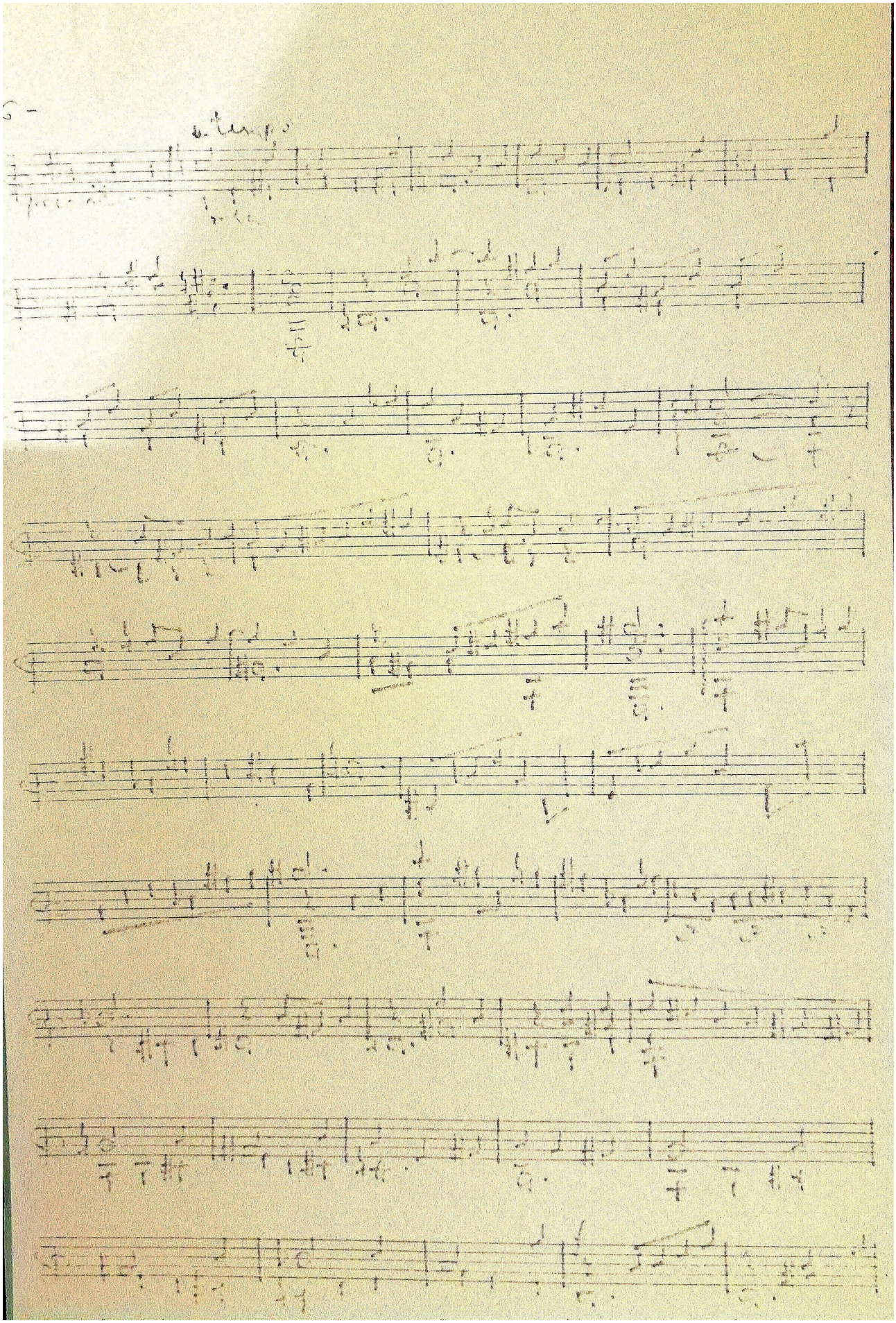


dc 232

Non mode

Finale





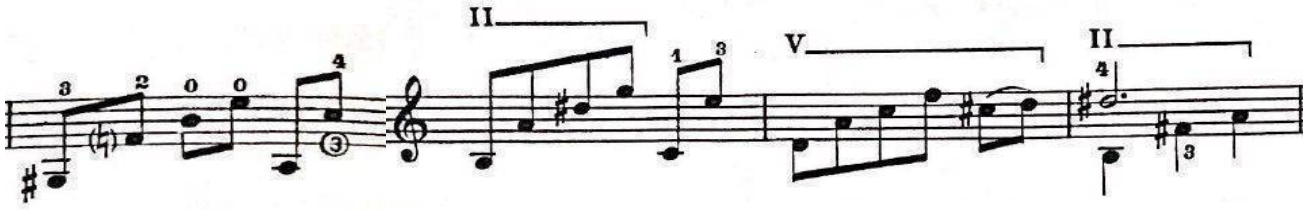
Nelle pagine precedenti, il manoscritto del terzo movimento *Presto* della *Sonata Terza* dC 232, su gentile concessione dell'Ing. Alfredo Margola, figlio di Franco Margola.

Il terzo movimento, *Presto.*

A differenza dei primi due movimenti (dall'andamento desueto per la loro collocazione di movimento iniziale e movimento centrale di una sonata tripartita), il tempo conclusivo della *Sonata Terza* di Margola è un *Presto*, la cui semiminima è segnata a 152 di metronomo (forse da Tagliavini).
Il movimento potrebbe essere considerato quasi come un "rondò". La sezione A è costituita da un periodo di 8 battute seguito da una frase 2+2+4; un doppio periodo di 8+8 battute ed una frase 2+2+4 di ponte fino alla sezione B.
L'esordio è graffiante, con un energico e pieno mi minore a sei corde da cui parte una linea cromatica discendente al canto (mi-re#-re-do#-do-si-si bemolle-la) cui corrisponde una linea di controcanto discendente stavolta diatonica nel registro tenorile-grave (sol-fa#-mi-re-do#).



Le successive 4 misure del primo periodo consentono a Margola di rilanciare in alto la grafia musicale giunta tramite i cromatismi precedenti nella regione grave della chitarra. Ora il basso sembra cantare una melodia cromatica che alterna la minima sul primo tempo della battuta alla semiminima sul terzo movimento della battuta stessa. A misura 7 il tema al terzo movimento passa dal grave al canto con una coppia di crome, ottavizzando così la melodia del basso. (sol#__la, si__do, re__do#-re-re#___).



Se prima la discesa cromatica del canto e del tenore è distribuita su 4 battute, da misura 9 essa viene spezzata in 2+2. La frase dopo il primo periodo infatti si apre in modo molto simile al precedente periodo nelle prime due misure, introducendo una variazione melodica basata sulla cellula ritmica dei due ottavi della prima battuta nel suo secondo movimento. Nelle battute 11 e 12 Margola invece traspone ad una terza minore più acuta la stessa idea melodico-ritmica; si osservi anche qui la linea discendente cromatica del canto (sol-fa#-fa bequadro-mi-mi bemolle-re) e quella maggiormente diatonica del tenore (si bemolle-la bemolle-sol-fa#).



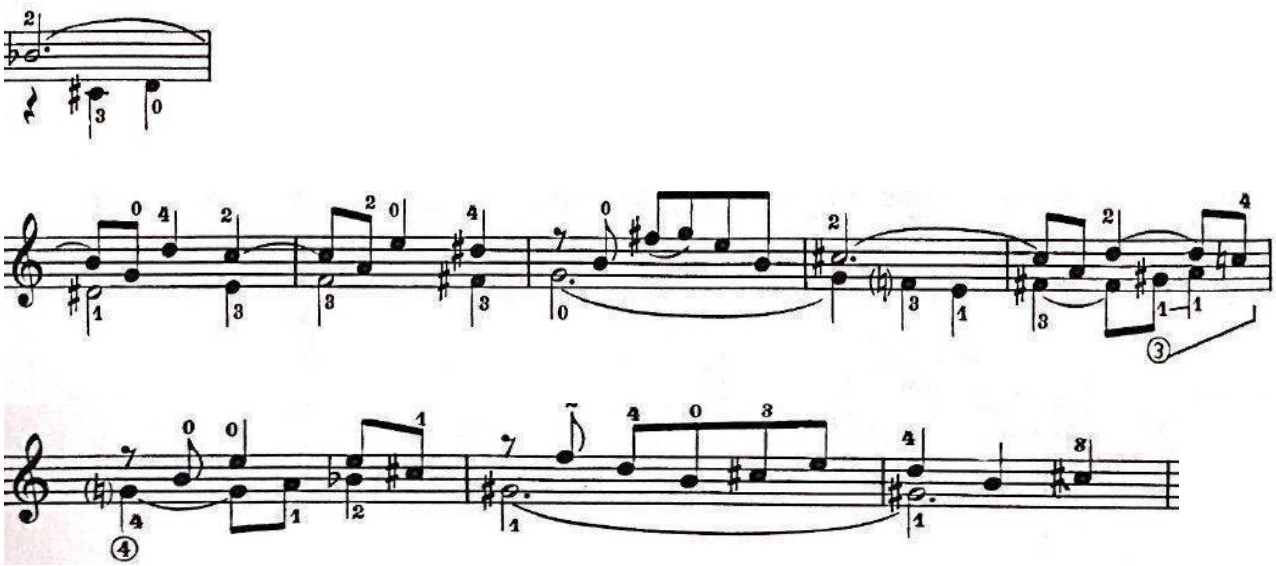
Le ultime 4 misure della frase sono caratterizzate da una emiolia, la cui scansione metrica prevede una battuta da tre semiminime in uno, due battute con suddivisione binaria (minima-minima-minima) ed infine una battuta da tre semiminime in uno. Questa cadenza risuona in maniera “antica” con la terza piccarda.



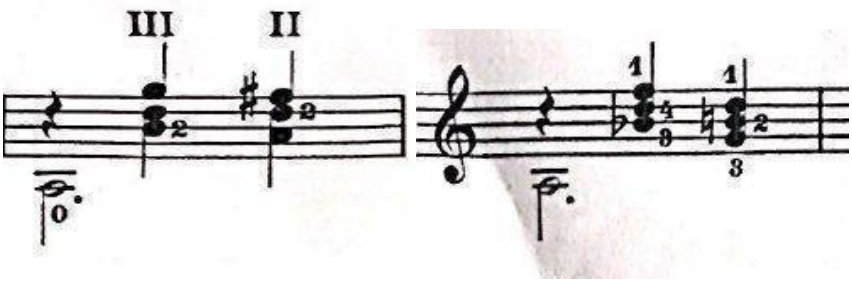
Il seguente doppio periodo 8+8 si apre come le primissime 2 misure del movimento, soltanto al IV grado ascendente della tonalità d'impianto mi minore, ossia la minore. Il canto percorre una discesa cromatica la-sol#-sol bequadro-fa#-fa bequadro-mi. Le successive misure presentano una variazione melodica più diluita grazie all'ausilio delle terzine.



Da battuta 20 la voce più grave inizia un lungo tema ascendente cromatico fino a battuta 28. Esso è contrappuntato dalla voce acuta in levare e si fa via via più stretto ed animato a livello ritmico, quasi “annodato” a causa della scrittura sinuosa delle crome e dell'armonia pungente.



Le ultime 4 misure di questo doppio periodo costituiscono un pedale di la, dominante di re, tonalità principale della frase che farà da coda alla sezione A.
A battuta 29 troviamo un IV grado di re (sol maggiore in rivolto 3/6) con pedale di la; la nota fondamentale, che è al canto (sol), risolve sulla terza (fa#) dell'accordo di re maggiore in rivolto 4/6. Nella battuta successiva troviamo un accordo di si bemolle maggiore con il pedale di la bequadro (risulta un accordo con settima maggiore, perciò in rivolto 2), ossia un VI grado abbassato di re maggiore, che risolve qui su un IV grado (sol maggiore), stavolta in rivolto 3/5.



Nelle seguenti due battute con pedale di la Margola opta per gli arpeggi, più dolci e melodici, rispetto agli accordi (quasi *"clusters"*) delle due misure precedenti. Qui troviamo un si minore con settima minore in rivolto 2. É possibile intravedere un passaggio cromatico discendente per terze: immaginando di ottavizzare il la sopra il fa# (quindi fa#-la) le crome procedono per semitono cromatico discendente mi#-sol# fino a mi beuqadro-sol beqaudro, settima di dominante di la maggiore rispetto a re maggiore, tonalità della frase che inizia a battuta 32, ma che funge da coda della sezione A.



La frase conclusiva della sezione A del *Presto* è composta da 2+2 battute identiche che alternano l'armonia di re maggiore a quella della settima di dominante sul suo VII grado con omissione della terza (mi) in rivolto 3/4. Le seguenti 4 misure invece sono impregnate dal cromatismo "margoliano" (qui re-do#) e servono al compositore per rarefare i punti di riferimento armonici dell'ascoltatore prima della sezione B.

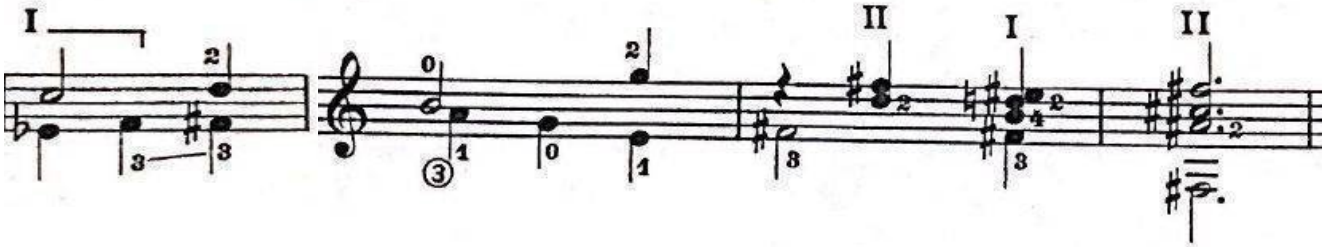




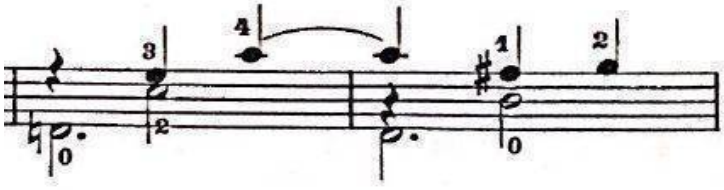
La sezione B del *Presto* è costituita da due periodi di 4+4 misure ciascuno, più una frase 2+2+4. In questa parte il clima si fa più mite, il carattere è decisamente più cantabile rispetto al vigoroso attacco della sezione A. Il basso canta un tema *"dolce"* in sol maggiore partendo dall'armonia di settima di dominante di re fino al ritardo 9-8 di battuta 41. Anche qui non manca il cromatismo alla fine della frase (fa#-fa bequadro-mi), che invita il canto a rispondere con un controcanto all'acuto.



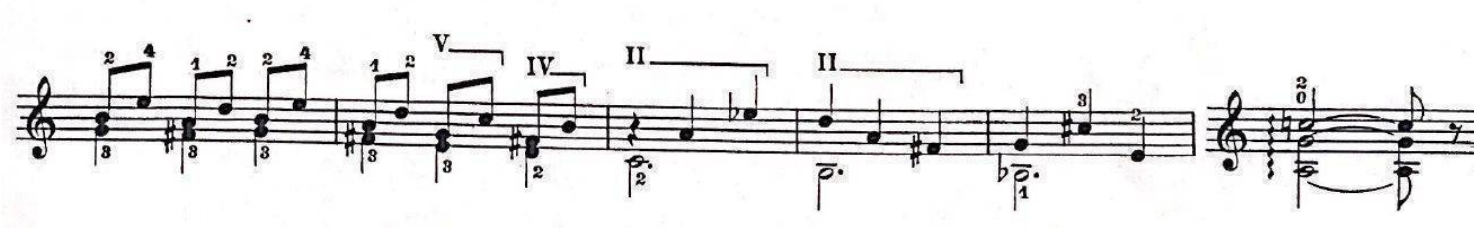
A misura 44 il basso riprende la propria melodia stavolta da un semitono diatonico di distanza (mi bemolle) rispetto alla prima esposizione (re) del piccolo tema. Il primo periodo si conclude con una cadenza "sospesa" su un fa# maggiore, introdotto da un pedale di fa# che sostiene un si minore in rivolto 4/6 con omissione della fondamentale ed un accordo di settima di dominante in rivolto 3/4 sul VII grado (mi#) con omissione della terza.



Il secondo periodo si apre con grazia e leggiadria: l'accordo di nona di dominante sulla nota re, privo della terza fa#, sconfina tramite la legatura di valore da battuta 48 a 49, in cui torna in rivolto 4/6 la tonalità di riferimento della sezione B, sol maggiore; il tema ritarda la tonica con un'appoggiatura inferiore 7-8.



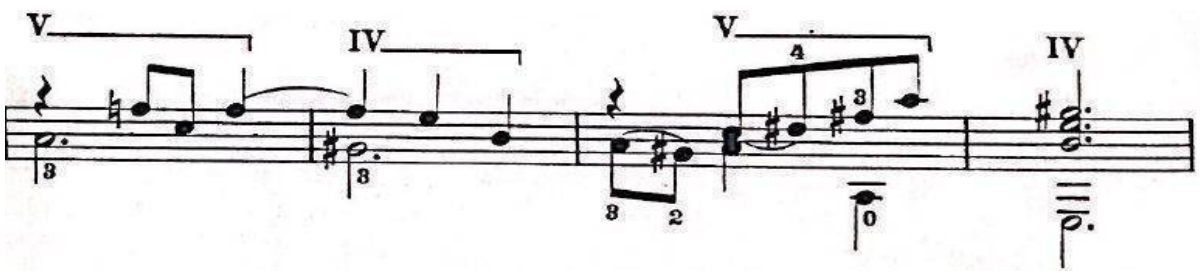
Nelle battute seguenti si trovano dapprima arpeggi di bicordi, in cui la voce più grave e quella mediana sono coinvolte in una melodia per terze; poi arpeggi più lati, nei quali il basso scende per semitoni cromatici (do-si-si bemolle-la).



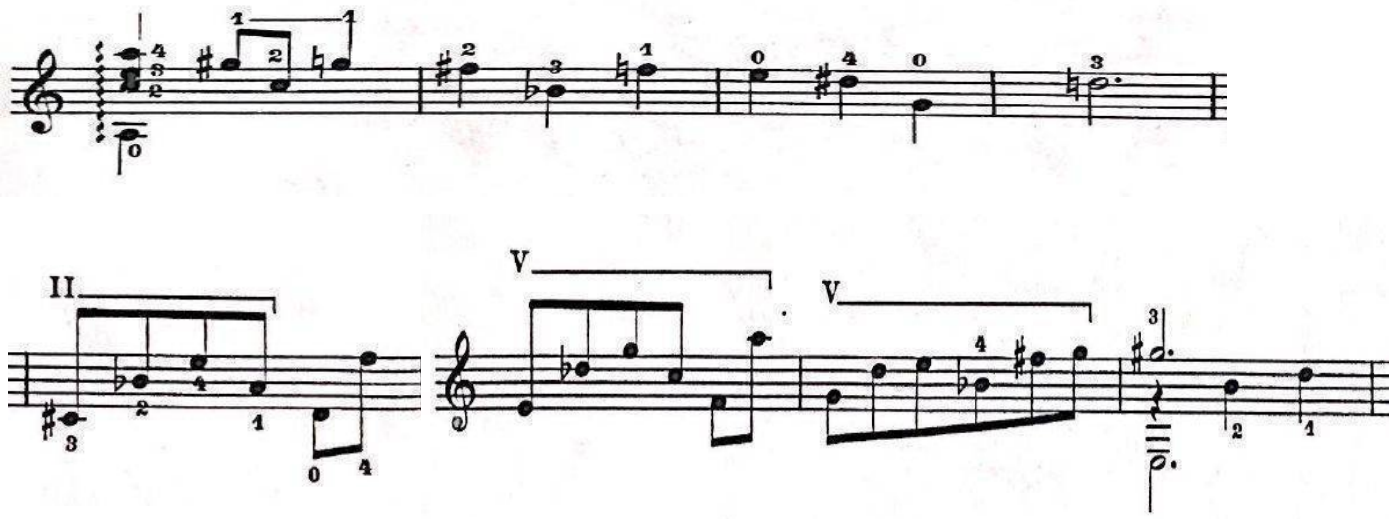
Dalla frase 2+2+4 di misura 56 prende l'avvio una piccola progressione: dal re# si dispiega un accordo di si settima di dominante in rivolto 5/6 che risolve su un'armonia di mi minore, arpeggiata ed “appoggiata” dai semitoni cromatici la#-si e mi-re#. Allo stesso modo, a battuta 58 l'accordo di re settima di dominante in rivolto 5/6 risolve su un'armonia di sol maggiore con le stesse appoggiature, ascendente della quinta (do#-re) e discendente dell'ottava (sol-fa#).



La seconda semifrase di 4 misure chiude la più ampia frase con una cadenza dall'eco “antica”: tramite l'abbassamento cromatico da fa# a fa bequadro, Margola giustappone al sol maggiore di battuta 59 un fa maggiore in rivolto 3/6. La legatura del fa bequadro ritarda il mi di battuta 61 dell'accordo di mi maggiore nello stesso rivolto 3/6. Il semitono diatonico la-sol# delle minime puntate viene compresso e riproposto in due crome a misura 62; la cadenza si apre (la grafia musicale sale verso la regione acuta) con un accordo teso di re# diminuito in rivolto 3/4 che risolve su un luminoso accordo di mi maggiore con la terza al canto.



In seguito compare di nuovo il tema della sezione A, un nuovo doppio periodo 8+8; il primo periodo rappresenta una trasposizione al IV grado superiore del primo tema del *Presto,* anziché in mi minore stavolta in la minore.



La seconda parte del doppio periodo inizia esattamente come la stessa sezione a battuta 17 (le battute da 72 a 75 fino al battere di 76 coincidono infatti con le battute da 17 a 20 fino al battere di 21).



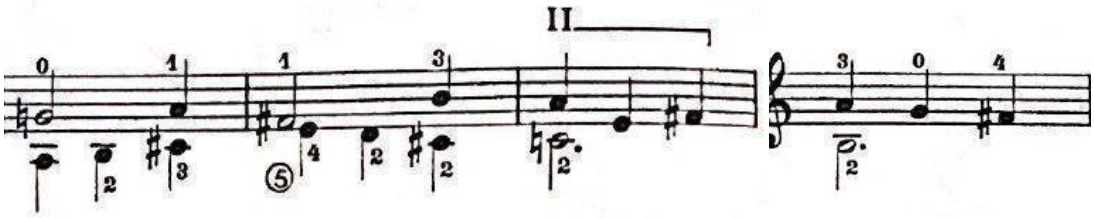
Seguono 4 misure modulanti per *enchaîner* la sezione C del *Presto*: dall'accordo di si maggiore in rivolto 3/6 il basso re# scende cromaticamente fino al re bequadro, diventando così la settima di dominante dell'accordo di mi maggiore, dunque in rivolto 2.



Il basso termina la sua discesa cromatica sul do# in battere a misura 78; il passaggio successivo è una canonica cadenza II7 (senza la quinta)-V7 (senza la quinta)-I con ritardo 4-3 da cui scende una melodia diatonica.



La sezione C (sarebbe più appropriato denominarla B') è costituita da un periodo di 4+4 misure più una frase dall'inconsueta struttura 2+2 (+2) +4, cui seguono 4 battute di raccordo prima della nuova sezione D (battute che coincidono esattamente alle misure da 36 a 39). Margola ripropone l'idea cantabile dalle battute da 40 a 43 ad una IV inferiore: qui la dominante iniziale è la (anziché re) ed il ritardo 9-8 è mi-re (anziché la-sol). Anche qui il cromatismo del basso do#-do bequadro (al posto del precedente fa#-fa bequadro) invita il canto a rispondere al basso.



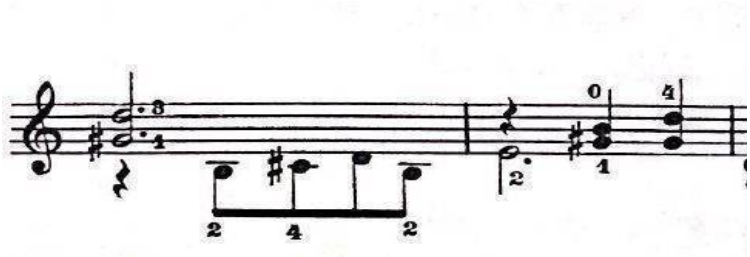
Le successive 4 misure del periodo si potrebbero dividere in 2+2 poiché si innesca una piccola progressione: le battute 83 ed 84 sono identiche alla battute 79-80 appena udite dall'ascoltatore. Tramite un doppio abbassamento cromatico (do #-do bequadro al grave, si naturale-si bemolle nella voce acuta), il basso si muove agli stessi intervalli tessendo la progressione armonica la7-re; do7-fa (V7-I con ritardo 9-8).



Si apre poi una strana frase costituita da 2+2 battute ed altre due misure, prima delle consuete 4. Un accordo semidiminuito di si in rivolto 5/6 arpeggiato risolve su una settima di dominante di mi maggiore in rivolto 2; l'accordo di do# diminuito in rivolto 3/4 su pedale di re (la sua nona), anch'esso arpeggiato, risolve invece su un la maggiore molto lato in rivolto 3/6 (grazie al cromatismo del basso da re a do#).



Seguono due battute (ridondanti rispetto alla consueta struttura della frase 2+2+4) che confermano il ruolo di dominante della tonalità la maggiore rispetto all'armonia della sezione D a battuta 102 (re minore): nelle misure 92 e 93 vi è un'armonia di mi maggiore 7 (V7-V rispetto a re minore) con un basso molto melodico.



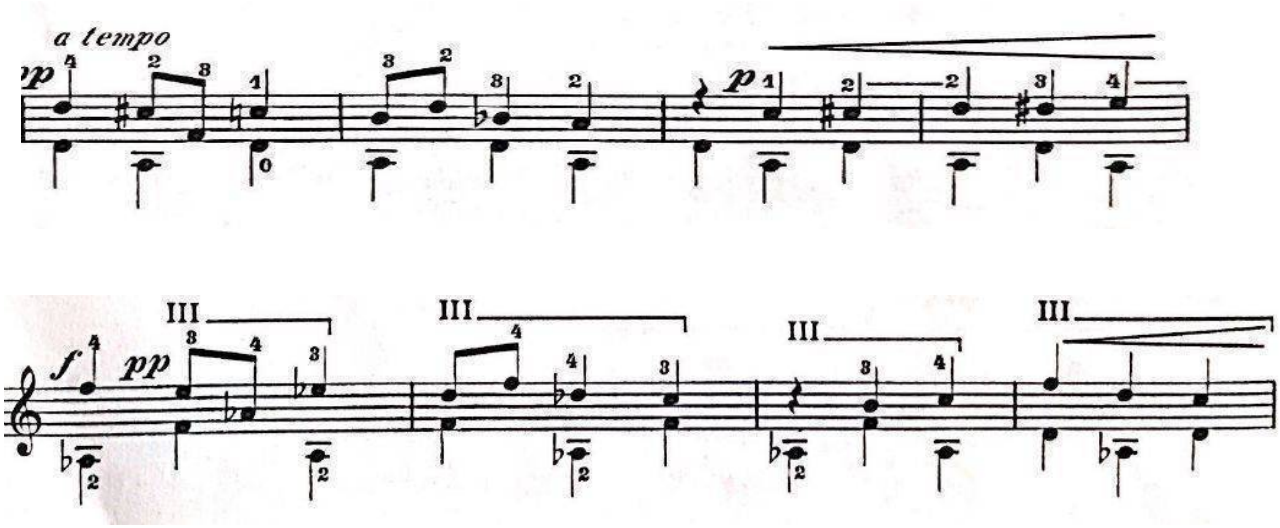
Su un pedale di la, la melodia si muove sinuosa ora per semitoni cromatici fino al battere di misura 98, un la in ottava preceduto dal suo V grado con settima di dominante con omissione della quinta da eseguire in modo *sf* (sforzato).



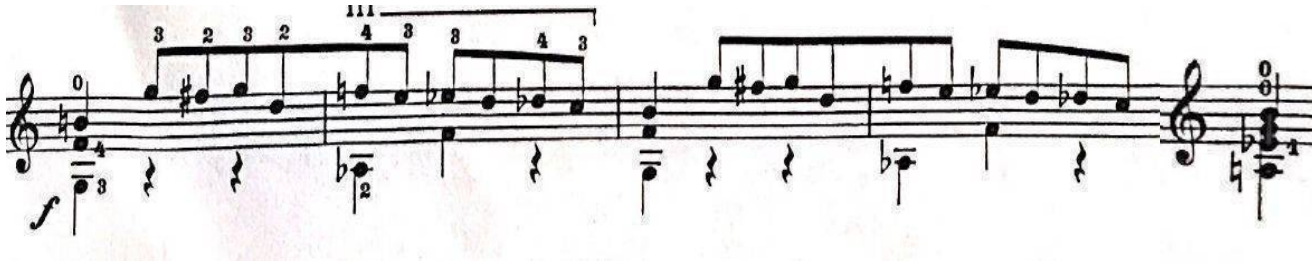
Seguono 2+2 misure di raccordo in cui il cromatismo "margoliano" suscita un'atmosfera di tensione, instabilità, dubbio. Questo ambiente sonoro è rimarcato dalle dissonanze che "girano" intorno al la (la-si bemolle-sol#-la-si bemolle-sol#).



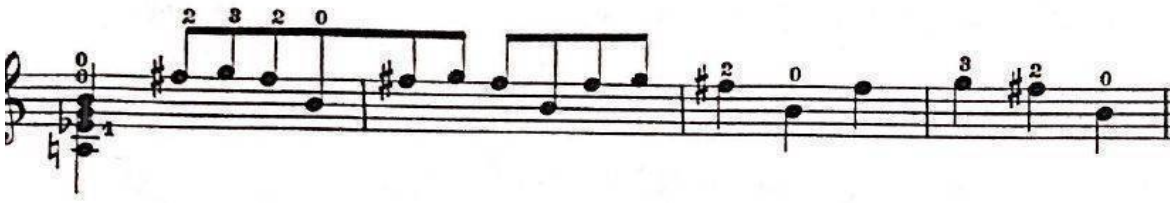
La sezione D ricorda molto il tema iniziale del "rondò". In questo periodo di 4+4 battute il tema si muove in tempo ternario (come nella sezione A), mentre il basso risuona solennemente in tempo binario. Questa interessante emiolia è resa ancora più geniale dall'asimmetria dei bassi: grazie al semitono cromatico stavolta discendente la-la bemolle, la successione delle altezze dei bassi è invertita (prima acuto-grave, intervallo di quarta discendente; poi grave-acuto, intervallo di sesta maggiore).
Se nelle prime due battute del periodo riecheggia il tema con i semitoni discendenti della melodia dell'incipit del *Presto*, da battuta 103 parte una melodia cromatica ascendente che giunge alla nota apice di un'altra "modulazione" della primissima melodia. A misura 108 non troviamo però una linea cromatica ascendente, bensì una melodia diatonica prima ascendente poi discendente.



Da battuta 110 inizia una frase 2+2+4. Il basso torna in tempo ternario ed oscilla fra la nota sol ed il suo semitono diatonico ascendente la bemolle. Sembra imporsi la tonalità di sol settima di dominante, la melodia dalla settima fa bequadro all'acuto scende in modo ripido (ed ovviamente cromatico) fino alla terza dell'accordo (si). Margola riesce tuttavia a dissuadere l'ascoltatore da qualsiasi rapporto armonico poiché a misura 114 la melodia discendente non cade più sull'accordo di sol settima (con omissione della quinta re), bensì su un la minore con omissione della terza, quinta bemolle, settima diminuita e nona maggiore.



La seconda semifrase evoca un clima armonico nebuloso denso di inquietudine.

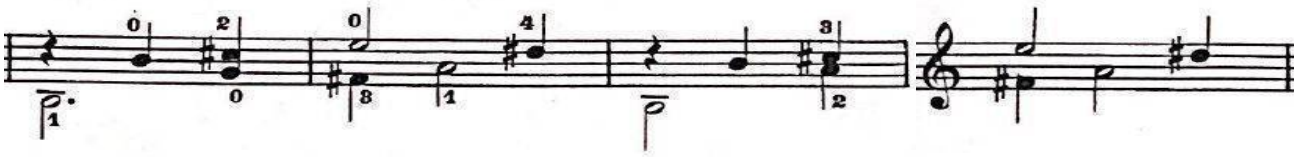


Margola inserisce qui una progressione di 2+2+2 battute. La progressione si basa sul contrappunto fra il canto ed il basso: il primo ritmicamente si muove nel *pattern* minima-semiminima-minima puntata, salendo prima di tono poi scendendo di una terza minore; il secondo canta un arpeggio minore, una volta giunto alla quinta scende di semitono diatonico, sale di una quarta diminuita e scende nuovamente di

semitono diatonico. La misura 123 si ripete 3 volte, suscitando curiosità e sorpresa nell'ascoltatore, qui ancora una volta totalmente (e “tonalmente”) disorientato.



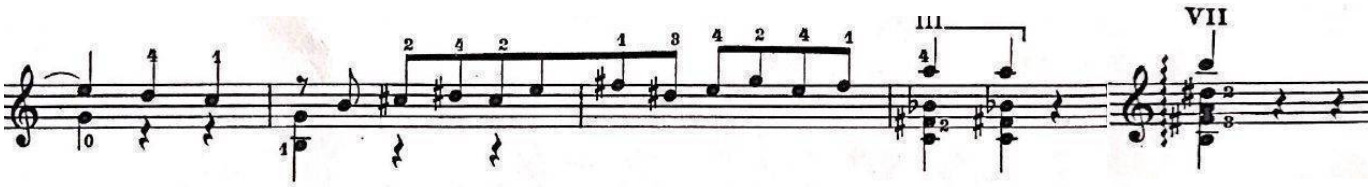
Da battuta 126 inizia una nuova sezione che si potrebbe definire come la coda vera e propria del movimento, costituita da una frase 2+2+4, una battuta di raccordo melodico e 4 battute conclusive. Si percepisce la funzione di pedale di dominante (della tonalità d'impianto della ripresa del tema a battuta 139) del si grave che sottosta ogni due misure fino a battuta 130. Il contrappunto fra canto e basso si fa misterioso: la voce acuta insiste con la sua languida melodia che termina sempre con un semitono diatonico discendente mi-re# (da battuta 126 a 129); il basso, la cui linea si intreccia al canto, introduce una variazione melodica (anziché il semitono diatonico discendente sol-fa# a cavallo fra le battute 126 e 127 troviamo nelle misure seguenti la terza maggiore la-fa#).



La melodia conferma la funzione del si precedentemente descritta: a misura 131 il fa# ritarda la presunta fondamentale mi (mi minore era la tonalità d'impianto iniziale del *Presto*, si avverte anche qui, seppure vi sia la quinta abbassata si bemolle). Il contrappunto fra canto e basso si fa più fitto, quasi tormentato; il canto si muove con minima e semiminima, mentre il basso al contrario a chiasmo.



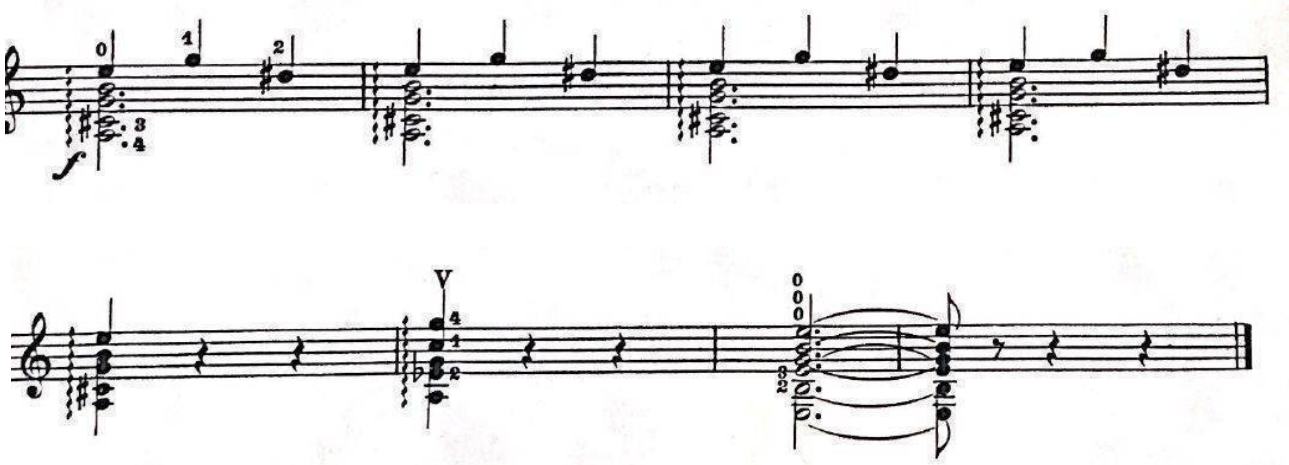
La battuta 134 funge da raccordo melodico discendente per collegare le ultime 4 misure: la vorticosa melodia approda prima su due accordi *"clusters"* molto dissonanti (parrebbero triadi sul fa# con quinta diminuita, inasprita ancora di più dal si bemolle interno, che crea una dissonanza di settima maggiore con il la acuto) per poi terminare con un sonoro accordo di si maggiore con la sua settima di dominante.



Il tema iniziale del *Presto* torna più grintoso della prima esposizione, seguendo la linea melodico-ritmica già udita nella sezione D (battute 102-103).



Da battuta 143 inizia la cadenza finale conclusiva: mentre il canto continua a cantare salendo di terza minore e scendendo di una quarta diminuita, sotto l'armonia si apre ad un IV grado la maggiore con settima e nona. Queste misure si ripetono 4 volte fino al battere di 147. Margola conclude la sua *Sonata* con una cadenza solenne: la minore semidiminuito con quinta bemolle ed un mi minore pieno a sei corde, come quello dell'incipit.



Conclusioni

Con questo lavoro si è cercato di riportare all'attenzione uno dei compositori più importanti del panorama italiano del XX secolo, Franco Margola.
I suoi docenti, prima al "Venturi" a Brescia poi al "Boito" a Parma, le sue amicizie ed i suoi rapporti professionali (primo fra tutti Casella, poi Benedetti Michelangeli, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco fra i molti) hanno contribuito alla *Bildung* di questo poliedrico uomo di cultura, appassionato non solo di musica ma anche di discipline umanistiche (storia dell'arte, filosofia, letteratura).
La sua attività di prolifico compositore testimonia la versatilità e l'inarrestabile vena poetica del musicista orceano che ci ha lasciato quasi 800 numeri d'opera per i più svariati organici (gruppi di musica da camera i più disparati, pianoforte, orchestra, canto, opere didattiche).
Il suo stile, a mio avviso un autografo sempre ben riconoscibile, da taluni denominato neo-classico da talaltri definito neo-barocco, non è mai stato contaminato da avanguardie troppo cerebrali, non si è mai piegato ai *trends* del momento.
L'analisi della *Sonata Terza* dC 232 per chitarra mira a mettere in luce la genialità del compositore bresciano, contraddicendo così chi afferma che Margola non conoscesse benissimo le sei corde, non scrivendo in modo idiomatico, e coloro i quali lo tacciano di minimalismo sterile, di semplicità banale.

Ringraziamenti

Grazie di cuore a:

Fabio Bonardi, liutaio in Brescia, per essersi occupato periodicamente con eccellente professionalità della "salute" del mio strumento (quindi della mia tranquillità);

Martina Sanguanini, onicotecnica, che ha assecondato con pazienza le mie richieste speciali inerenti la mano destra;

Claudio Mandonico, per avermi accompagnata al pianoforte nel brano di Joaquín Rodrigo "Fantasía para un gentilhombre";

alla famiglia Anna ed Angelo Bini, i miei vicini, che hanno sopportato questi anni di studio intenso "ad alto volume";

agli amici carissimi che hanno ascoltato il programma di Laurea prima del fatidico giorno;

all'Associazione "Renc'Arts en Cevennes" e a Sylvie Sierra, per aver organizzato un mio récital ad ottobre 2022 in cui ho potuto eseguire la musica di Margola oltralpe;

all'Ing. Alfredo Margola, figlio di Franco, per avermi accolta e fatta accedere allo studio del suo illustre papà, ed avermi permesso di utilizzare i manoscritti qui riprodotti;

ai Maestri chitarristi con cui ho frequentato alcuni corsi presso il Conservatorio Statale di Musica "Peri-Merulo" di Reggio Emilia: Francesco Moccia, Tomaso Lama, Flavio Cucchi;

ed infine un grazie immenso, sconfinato:

ad Alessandro, il mio amore, che mi ha sempre spronata a studiare in modo profondo, dandomi il suo esempio di appassionato e metodico studioso dei suoi strumenti a percussione;

a Goethe, il mio gattone, per essermi stato sempre accanto ad ogni nota;

al mio Maestro Claudio Piastra: sempre pronto a trovare soluzioni nei momenti di difficoltà, sempre disponibile, mi ha incoraggiata, gratificata e supportata.

Bibliografia

Libri

Ian BENT – William DRABKIN, *Analisi musicale*, edizione italiana a cura di Claudio Annibaldi, Torino, 1990, EDT.

Ottavio DE CARLI, *Franco Margola (1908-1992). Catalogo delle opere,* in *Fondazione Civiltà Bresciana, Strumenti di Lavoro 5*, Brescia, 1995, Tipolitografia La Grafica.

Ottavio DE CARLI, *Franco Margola (1908-1992). Il musicista e la sua opera,* in *Fondazione Civiltà Bresciana, Strumenti di Lavoro 5*, Brescia, 1995, Tipolitografia La Grafica.

Guido FARINA, *Trattato di Armonia teorico – pratico, I volume. Armonia consonante e dissonante naturale*, 2004, Carisch, Milano.

Guido FARINA, *Trattato di Armonia teorico – pratico, II volume. Armonia dissonante artificiale,* 2009, Carisch, Milano.

Dischi

Franco MARGOLA, *Arie e Liriche per canto e pianoforte*, Sara Pegoraro – Eddie De Nadai, 2014, Gema Siae Biem Stemra – Rainbow Classic.

Franco MARGOLA, *Music for Mandolin and other Chamber Music*, Raffaele La Ragione – Gabriele Zanetti – Daniele Richiedei – Giacomo Ferrari, 2019, Brilliant Classics.

Franco MARGOLA, *Opera omnia per pianoforte – Complete Piano Works*. Alessandro Deljavan, 2018, Tactus.

Franco MARGOLA, *Opere di Franco Margola per i Grandi Interpreti del suo tempo*, 2017, Gema Siae Biem Stemra – Rainbow Classic.