

Sharon Tomaselli

INTRODUZIONE ALLA PRODUZIONE PER VIOLINO E PIANO-FORTE DI FRANCO MARGOLA. ANALISI DELLA SONATA DC 12

Abstract

Franco Margola (1908-1992) is still unanimously remembered as a talented composer and teacher. He uses a free musical language that links many elements: respect for tonality, the use of polytonality and a-tonalism, timid approaches to dodecaphony, and adherence to neoclassical instances. Margola's music is «modern but not futuristic, cultured but not cerebral» (De Carli O.), and helps to fill a cultural void otherwise left by the modern avant-garde. It fully responds to the tastes of a public that wants to listen to the modern but does not want to abandon *tradition* or disown the *past*. The path here proposed would analyse Margola's Violin & Piano works through the *Sonata* for Violin and Piano No. 1 dC 12. From a methodological point of view, it was necessary to directly analyse the score and different documentary sources: newspaper, reviews, essays, scores. The aim is to highlight the ways in which Margola gave an *ancient* form to *new* content, played an important role in updating the teaching of the Violin in Italian Conservatories of Music, and offered future musicians a possible way to understand the deep structure of music and the complex relationship between *past* and *present*.

Keywords

Franco Margola | Violin & Piano | Chamber Music | Music Analysis | Neoclassicism.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo "Il fascino dell'antico nella produzione cameristica con Violino di Franco Margola: *Sonata* dC 12 e *Duetti* dC 102, 737, 740" – Diploma Accademico II Livello, Conservatorio "N. Piccinni" di Bari, a. a. 2021/22 (relatore: Prof. G. Gravino | correlatore: Prof.ssa A. Bonsante).



This work is distributed under a Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

1. Introduzione

Franco Margola (1908-1992) è considerato uno dei più noti musicisti della sua generazione, erede di quella cultura musicale italiana che, già dal XIX secolo, si era dedicata – con grande attenzione e particolare slancio – al repertorio strumentale e cameristico, sia nell’ambito dei Conservatori di Musica che all’interno delle Società dei Concerti delle varie città italiane.¹ Dotato di una solida preparazione tecnico-compositiva, Margola sviluppa uno stile e una estetica di personale identità che, solo in parte, è possibile accostare al Neoclassicismo: peculiarità della sua scrittura cameristica e strumentale sono l’essenzialità del discorso musicale, la chiarezza delle espressioni musicali e la solidità dell’impianto formale.

Nell’ambito della produzione cameristica margoliana, assume un ruolo di vero protagonista proprio il violino, strumento che Margola conosce molto bene. Allievo a Brescia del violinista Romano Romanini (1864-1934), Margola assimila, fin dalla giovane età, un profondo senso di rispetto nei confronti della tradizione classica e diffidenza per le espressioni di decadente sentimentalismo.² Nel quadro musicale europeo, e in via del tutto generale, si possono distintamente delineare due diverse tendenze nelle opere violinistiche di questi anni: «una è stata più o meno sfacciatamente e inesorabilmente rivoluzionaria e l’altra si è sviluppata lentamente dal modo tradizionale verso un nuovo pensiero e un nuovo sentimento».³ E si potrebbe affermare che Margola opti per la *seconda via*, impostando il suo percorso compositivo nel rinnovamento della tradizione musicale strumentale italiana. In altri termini, il suo è un importante e personale contributo all’accrescimento del repertorio violinistico e cameristico del Novecento, come nel caso particolarmente emblematico della *Sonata* n. 1 dC12 per violino e pianoforte,⁴ scritta nel 1931 da un Margola ancora allievo di Achille Longo al Conservatorio “A. Boito” di Parma.

Dal punto di vista metodologico, per contestualizzare criticamente e comprendere al meglio il pensiero musicale di Franco Margola si è reso necessario, accanto all’analisi musicale, l’utilizzo di differenti fonti documentarie, quali articoli di giornale dell’epoca, interviste e recensioni coeve, scritti e riflessioni dello stesso compositore,⁵ oltre a vari contributi saggistici di critici e musicologi italiani. Inoltre, la comprensione dell’o-

¹ Cfr. MARTINOTTI S., *Ottocento strumentale italiano*, Forni Ed., Bologna 1972, pp. 419-432.

² Nei successivi studi di Composizione a Parma con Guido Guerrini (1890-1965), Carlo Jachino (1887-1971) e Achille Longo (1900-1954), Margola assimila inoltre una notevole propensione verso la tradizione musicale italiana, pur affiancata da una apertura agli orizzonti culturali europei e alla conoscenza delle tecniche compositive più moderne. Allo stesso modo, negli anni ‘30 risultano stimolanti gli incontri musicali con Alfredo Casella (1883-1947) e Ildebrando Pizzetti (1880-1968). Cfr. DE CARLI O., *Franco Margola. Il musicista e la sua opera*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1995, pp. 75 e sgg.

³ KLOPČIČ R., *L’estetica musicale contemporanea e la pedagogia del violino*, in *Convegni Internazionali sul Violino*, Atti a cura di Gianni Drascek, Ed. Santabarbara, Bellona 2001, pp. 40.

⁴ La numerazione del catalogo margoliano si basa sull’opera sistematica di catalogazione realizzata Ottavio de Carli, in DE CARLI O., *Franco Margola. Catalogo delle opere*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1993.

⁵ Per approfondire cfr. MARGOLA F., *Punto morto. La critica, il pubblico e la musica*, «Il Popolo di Brescia», 9 Novembre 1937 | MARGOLA F., *Anafilassi musicale*, «Adamo», 20/12/1947 e 20/01/1948 | MARGOLA F., *Pensieri così*, in «Unione Sarda», 17/05/1948 | MARGOLA F., *Le notti bianche*, «Arcobaleno», 18/08/1948 | MARGOLA F., *I principi*, «Il Popolo di Brescia», 06/09/1948.

pera margoliana non può prescindere dalla sua intensa e appassionata attività di didatta svolta a Roma (Accademia di Santa Cecilia), Messina, Cagliari e Brescia.

Tuttavia, risulta opportuno sottolineare come l'adesione di Margola al linguaggio *neoclassico* abbia determinato, in qualche modo, il suo allontanamento dal dibattito sulla Neue Musik; di conseguenza, la sua lunghissima parabola compositiva – oltre cinquant'anni di attività – è stata a lungo ignorata o confinata in quella *zona d'ombra* riservata a tutti quei compositori che, in qualche modo, sono vissuti nell'alveo della tradizione musicale italiana e non nella frattura con essa. Ma il tempo sta attribuendo alla musica strumentale e cameristica di Margola il rilievo artistico e l'importanza che merita. Infatti, grazie alle pubblicazioni, monografiche e saggistiche, a partire dagli anni '90 e all'opera di divulgazione promossa dal figlio Alfredo, oggi si è delineato maggiormente il profilo compositivo margoliano e si è approfondita la sua personale estetica musicale. Musicologi e strumentisti rivolgono oggi, con rinnovato interesse, la loro attenzione al suo personalissimo e affascinante repertorio strumentale e cameristico.⁶

2. Lo stato degli studi

Già negli anni '30 le prime fonti critiche su Franco Margola evidenziano i tratti distintivi del suo stile compositivo. Nel 1939, *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1938* lo menziona tra i compositori più interessanti del tempo. Antonio Capri lo associa ad altri compositori, tra cui quelli legati all'Impressionismo francese e al Romanticismo mitteleuropeo, pur con percorsi compositivi diversi.⁷

Nel 1950, sulla «Rivista Musicale Italiana», Vittorio Brunelli offre il primo contributo musicologico significativo sulla sua produzione musicale, traccia un profilo della sua formazione musicale, fornisce un catalogo preliminare delle opere e riporta anche le dichiarazioni sulla dodecafonia dello stesso Margola, il quale sottolinea la sua importanza come conquista dell'arte musicale contemporanea, criticandone però l'imposizione come unica forma di espressione.⁸

Nel 1958 Roman Vlad offre un breve profilo di Margola nella sua *Storia della dodecafonia*, descrivendo la sua fase dodecafonica come un processo naturale; infatti, negli anni '50, Margola sperimenta intensamente e cerca di unire elementi tonali e diatonici alla dodecafonia, dimostrando che «non vi sono né limiti né incompatibilità di mezzi espressivi là dove sussista una logica del pensiero musicale».⁹

⁶ Tra i lavori di ricerca più recenti cfr. MARCHI D., *Margola e la seduzione dell'arché*, Tesi di Dottorato in Musicologia e Storia della Musica, Università degli Studi di Verona, Dip. Filologia, Letteratura e Linguistica, 2020 | MAZZONI A., *Comporre musica a Brescia negli ultimi cent'anni*, in *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà* (a cura di BAREZZANI M. T. R. E SALA M.), Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, Morcelliana Ed., Brescia 2017, p. 337-344.

⁷ CAPRI A., *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1938*, Ulrico Hoepli, Milano 1939, p. 102.

⁸ BRUNELLI V., *Franco Margola*, «Rivista Musicale Italiana», LII/4, 1950, p. 365.

⁹ VLAD R., *Storia della dodecafonia*, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1958, p. 225.

Massimo Mila, nella sua *Breve storia della musica* (1963), fornisce un'attenta analisi critica della sua formazione musicale: anche se non fu direttamente allievo di Alfredo Casella, Margola sarebbe comunque debitore di quella generazione. Parallelamente, nel volume dedicato al Novecento della sua *Storia della musica (Dalle antiche civiltà orientali alla musica elettronica, 1973)*, Antonio Capri individua proprio nell'organicità e nella solidità della forma l'identità stilistica della musica di Margola.¹⁰

Numerosi sono gli scritti apparsi su riviste musicologiche (quali, ad esempio, «Brescia Musica», «Civiltà Musicale», «Accademia della chitarra classica», «Rassegna Musicale Italiana») che, sotto prospettive diverse, approfondiscono i principali aspetti delle opere margoliane. Ma è dopo il 1992, anno della morte di Franco Margola, che sono stati pubblicati i maggiori scritti critici che indagano la sua opera musicale in maniera sistematica. Il primo di questi è *Franco Margola, Catalogo delle opere* (1993), curato da Ottavio de Carli: punto di riferimento per lo studio della produzione di Margola, il catalogo include anche piccoli frammenti e opere incomplete che presentano, tuttavia, caratteristiche distintive della sua scrittura. A causa della natura irregolare del suo processo compositivo e della mancanza di datazione dei manoscritti, è possibile datare cronologicamente solo una parte del *corpus* delle sue opere. Di conseguenza, il catalogo è stato diviso in due sezioni principali: la prima, per le composizioni da 1 a 334, catalogate cronologicamente; la seconda, per le composizioni da 335 a 814, organizzate in base agli organici orchestrali, dai più tradizionali ai più inusuali. E nel 1995 lo stesso De Carli pubblica *Franco Margola, il musicista e la sua opera*, approfondendo ampiamente i suoi anni di formazione e offrendo una panoramica completa della sua musica: il volume si configura come opera imprescindibile per delineare, appunto, tutti gli aspetti tipicamente margoliani in via strutturale.

In tale prospettiva, negli stessi anni Renzo Cresti pubblica *Linguaggio musicale di Franco Margola* (1994) e *Franco Margola nella critica italiana* (1996), evidenziando le caratteristiche principali del suo stile compositivo (influenzato dalla lezione di Casella e inserito nel neoclassicismo europeo degli anni '30 e '50)¹¹ e raccogliendo numerosi articoli giornalistici che riflettono un riconoscimento unanime della critica musicale verso l'espressività delle linee melodiche della musica margoliana.

Infine, in questa sede risulta opportuno ricordare le voci bio-bibliografiche presenti in numerose opere a carattere enciclopedico che forniscono l'elenco delle opere più significative e alcune interessanti coordinate critiche, tra cui: *L'Enciclopedia della musica* (edita da Ricordi), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie), *L'Enciclopedia dei musicisti bresciani* (Fondazione Civiltà Bresciana), *L'Enciclopedia della Musica* (Rizzoli/Ricordi).

¹⁰ CAPRI A., *Storia della musica dalle antiche civiltà orientali alla musica elettronica*, VI (Il Novecento), Vallardi Società Editrice Libreria, Milano 1973, p. 189.

¹¹ CRESTI R. (a cura di), *Linguaggio musicale di Franco Margola*, Guido Miano, Milano 1995, p. 15.

3. Lo stile compositivo

Nel variegato panorama musicale del Novecento italiano, Franco Margola ricopre una posizione a sé stante, subendo molte influenze ma percorrendo una strada stilistica personale. Margola è unanimemente ricordato come valente compositore e didatta, con un linguaggio musicale totalmente libero che «oscilla, con baldanzosa noncuranza, tra momenti di pieno rispetto della tonalità, di politonalità, di libero atonalismo» e «rapide strizzate d'occhio alla dodecafonia»:¹² risulta difficile delineare in via generale tale produzione musicale senza analizzare in maniera specifica i particolari dettagli stilistici di ogni singolo brano.

La musica di Margola, «moderna ma non avveniristica, colta ma non cerebrale, facile ma non banale», ha contribuito a colmare un vuoto culturale lasciato dalle moderne avanguardie; in altri termini, la musica di Margola «risponde pienamente ai gusti di un pubblico che ha digerito Stravinsky ma non ancora Luigi Nono, e che chiede di ascoltare il moderno ma non intende abbandonare la tradizione né rinnegare il passato».¹³ In Italia c'era una certa resistenza nel recepire le nuove tendenze musicali che emergevano in Europa; tuttavia, c'era anche il desiderio di liberarsi dalla forte tradizione del Melodramma e di esplorare altre fonti per definire l'identità musicale italiana. Si guardava quindi al passato, soprattutto al periodo barocco e al classicismo, con un approccio contemporaneo, ma mantenendo una sorta di legame con il sistema tonale e con la melodia.

Tra gli anni '20 e '30, Margola inizia a esplorare la composizione musicale. Dopo l'influenza di Ildebrando Pizzetti, l'incontro cruciale con Alfredo Casella segna un punto di svolta. È plausibile che lo stesso Casella abbia fatto conoscere a Margola le innovazioni musicali in atto in Europa, come lo "scandalo" de *Le Sacre du Printemps* (1913) di Igor Stravinskij. Tuttavia, Margola fonde le tendenze moderne con la tradizione tonale e barocca: numerosi i riferimenti a Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach (1685-1750), che «Margola fa rivivere soprattutto attraverso i timbri e le asimmetrie ritmiche tipiche del suo tempo».¹⁴

Attratto verso forme musicali essenziali e concise, temi incisivi e ritmicamente distinti, strutture lineari o contrappuntistiche, Margola rimane fedele, fino agli ultimi anni, alla sua inclinazione neoclassica o, più precisamente, neo-barocca, che lo porta verso una concezione della musica del tutto astratta e principalmente basata sulla costruzione formale piuttosto che sugli aspetti timbrici degli strumenti. A conferma di ciò, nelle bozze dei suoi manoscritti, non è sempre facile distinguere per quale strumento sia destinata una determinata composizione poiché, nella fase di bozza, Margola spesso annota soltanto motivi melodici o temi da utilizzare in futuro: l'ispirazione melodica precede, in qualche modo, la scelta dello strumento e non è influenzata, se non in parte, dalle limitazioni tecniche specifiche di ciascuno strumento. Il concetto tipicamente margoliano di *forma musicale pura*, dunque, è ravvisabile come lo scarto tra il

¹² DE CARLI O., *Franco Margola. Il musicista e la sua opera*, cit., pp. 305 e sg.

¹³ Ivi, p. 327.

¹⁴ NAVACCHIA S., booklet in *Franco Margola, Complete Piano Works* (Alessandro Deljavan), Tactus Label, Bologna 2018, p. 4.

modello ideale (presente nelle bozze e nei manoscritti) e la concreta realizzazione dei brani; tuttavia, non mancano momenti di assoluta libertà formale, come nel caso della *Seconda Sonata per violino e pianoforte* dC 38, dove la forma convenzionale è sostituita da una successione più libera di movimenti, legati insieme dalla progressiva intensificazione dinamica.

Margola è un prolifico compositore; il suo processo creativo è difficile da tracciare in modo cronologico per la grande quantità di appunti, bozze e correzioni lasciati. Margola, infatti, tracciava rapidamente a matita le sue idee musicali, per poi riscriverle con chiarezza a penna, talvolta cancellando e riutilizzando gli stessi fogli. Molti brani inediti e senza titolo, invece, sono stati composti come esercizi quotidiani. Come riportato nel *Catalogo* delle opere stilato da Ottavio de Carli, le revisioni di uno stesso spunto musicale indicano che le sue idee erano prolifiche; la sfida era solo nell'identificare la versione più adatta.¹⁵

Margola concentrò principalmente la sua creatività nella musica solistica e nelle formazioni da camera di piccole dimensioni. Esaminando il catalogo delle sue opere, emerge, nel corso degli anni, un interesse crescente per organici ridotti, spesso anche non convenzionali: accanto a opere per duo (violino e pianoforte, violoncello e pianoforte), trio o quintetto d'archi, spiccano formazioni inusuali, quali flauto e oboe (*Partita* dC 115), violino e violoncello (*Musiche duettanti* dC 147), fagotto e pianoforte (*Tre pezzi*, dC 166), bassotuba e pianoforte (*Introduzione e danza* dC 201), quintetto di chitarre (*Quattro movimenti* dC 214), fagotto e controfagotto (*Tre duettini concertanti* dC 221), oboe e chitarra (*Cinque annotazioni* dC 222), contrabbasso e pianoforte (*Introduzione e danza* dC 225), mandolino e chitarra (*Sonata* dC 314), flauto e contrabbasso (*Contrasti* dC 324), flauto e fagotto (*Sei annotazioni* dC 174), chitarra e clavicembalo (*Andante* dC 666), quartetto di violini (*Partita* dC 771, inedito) e altre, tra cui anche una curiosa combinazione di pianoforte a due mani destre (*Sonate* dC 153 e dC 306). È importante notare che l'uso di formazioni inusuali non era soltanto dettato dalla volontà di esplorare nuove combinazioni timbriche, ma anche dalle necessità di rispondere a particolari richieste di repertorio da parte di insegnanti o concertisti.¹⁶

Margola eredita una solida tradizione strumentale e cameristica, radicata già nel contesto culturale di fine Ottocento. La cultura che Margola rappresenta affonda le sue radici nella vita musicale dei Conservatori di Musica, evitando sia l'intellettualismo esasperato di certa musica d'avanguardia che le modalità di scrittura, tipiche della musica leggera, volte a un più facile ascolto e una maggiore comprensione del pubblico. Per Margola la modernità in musica è un processo graduale e inevitabile, una conquista che coinvolge tutto l'ambiente culturale circostante. Allontanandosi dal diffuso clima di contrapposi-

¹⁵ Per rimanere nell'ambito delle opere violinistiche, è questo il caso delle composizioni inedite quali la *Partita* per quattro violini dC 771, i *Duetti* per due violini dC 740 e dC 737, l'*Andante spianato* per violino solo. Queste opere sono conservate presso l'Archivio Margola di Brescia (per la cui gentile concessione dei manoscritti si ringrazia il Dott. Ing. Alfredo Margola) e, per il loro carattere in bilico tra l'aspetto didattico e quello performativo, rimandiamo a un successivo lavoro di ricerca.

¹⁶ Cfr. DE CARLI O., *Franco Margola. Il musicista e la sua opera*, cit., pp. 241 e sgg.

zione radicale tra il compositore e il pubblico, tipico del Novecento, la ricerca compositiva di Margola vede invece nel pubblico un interlocutore per la sua musica.

4. *Il rapporto con il violino*

Nato il 30 ottobre 1908 a Orzinuovi, provincia di Brescia, Francesco Maria Margola era il secondo figlio di Alfredo Margola, cancelliere di pretura di origine padovana, e Caterina Guerrini. Non proveniva da una famiglia di musicisti, e il padre, come affermato da Margola stesso in un'intervista a Renzo Baldo, non era particolarmente entusiasta delle sue inclinazioni musicali. Tuttavia, non è chiaro quale sia stato il fattore scatenante che lo ha spinto a studiare musica. È importante notare che i suoi genitori, forse su consiglio dell'organista locale Giovanni Brunelli (1861-1947), hanno deciso di iscriverlo all'Istituto Musicale "Venturi" di Brescia per studiare Violino con Romano Romanini,¹⁷ anziché affidarlo a uno dei numerosi musicisti dilettanti di Orzinuovi.

L'Istituto "Venturi" e la Società dei Concerti di Brescia rappresentano, dunque, i punti di riferimento della sua vita musicale. In questo contesto, Romano Romanini è uno degli insegnanti più influenti, grazie alla sua esperienza accumulata in una brillante carriera; nomi come Arturo Toscanini, Antonio Bazzini ed Enrico Polo erano certamente familiari al giovane Margola. A tal riguardo, Alfredo Gatta testimonia che

Margola studiava con tanta passione e tanta intensità il violino che, in casa, per castigarlo di qualche marachella i genitori provvedevano a minacciare di toglierli dalle mani l'istrumento. Ed io vi posso assicurare sulla parola del più sincero e gentile dei testimoni, la buona e aristocratica signora Caterina Margola Guerini, madre del Nostro, che mai pianto sconsolato di ragazzo fu udito per protesta alla punizione.¹⁸

Tuttavia, è importante notare che il giovane Margola non sembrava apprezzare particolarmente l'insegnamento di Romanini, tanto che, negli anni della sua vecchiaia, ricordava con timore le lezioni:

Sì, con lui ho studiato violino. Ma io sono un pessimo violinista. Ricordo ancora adesso lo spavento che provavo quando andavo a lezione. Era un maestro esigentissimo e non ci intendevamo. Se non facevo quello che aveva in testa lui andava su tutte le furie, e io intendevo la musica in modo differente... insomma, con lui non mi trovavo bene.¹⁹

È complesso comprendere in che modo il giovane Margola potesse avere una visione differente della musica. Il carattere, a quanto pare, deciso e severo di Romanini, non ha agevolato i rapporti tra loro, il che inevitabilmente ha influenzato i risultati degli

¹⁷ Per approfondire la figura di Romano Romanini (1864-1934) e la sua importanza nel panorama musicale dell'epoca cfr. LONATI V., 'Romano Romanini', in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1934*, CXXXIII, 1935, pp. 423-426 | BRUNELLI V., 'Romano Romanini', «Brescia. Rivista mensile illustrata», VII/11, 1934, p. 46-47.

¹⁸ GATTA A., *Franco Margola*, «Brescia», IV/7, 1931, p. 38.

¹⁹ DE CARLI O., *Gli ottant'anni di Franco Margola*, «Notizie delle Fondazione Civiltà Bresciana», III/1, 1989, p. 3.

studi, non del tutto brillanti. Tuttavia, è importante sottolineare che Margola nutriva sentimenti di sincero affetto e riconoscenza nei confronti del suo insegnante, tanto che alla sua morte fu uno degli allievi più vicini alla famiglia Romanini.

Il 6 dicembre 1926, Margola ottenne il Diploma di Licenza normale di Violino con un punteggio di 10/10. Nonostante ciò, dato che l'Istituto Musicale "Venturi" non era ancora legalmente riconosciuto, Margola dovette sostenere un altro esame presso il Conservatorio "A. Boito" di Parma, questa volta come privatista e con risultati meno soddisfacenti. Pur non essendo un virtuoso, possiamo definire Margola come un discreto violinista, capace di esecuzioni di buon livello.

Parallelamente al percorso didattico, l'interesse per il violino assume connotati ben più profondi, riscontrabile anche nei suoi documenti privati, come riporta un frammento manoscritto presente nei suoi appunti, di cui si ignora la destinazione:

Ad Antonio Stradivari. Sonno pesante di ruvida parete d'albero; turbamento e sosta fino al morir d'ogni linfa. Poi, mano che taglia, che torce, che piega artefice sul coperchio e sul fondo, audaci curve sinuose, linee sagomate di subito vivamento. Infine la duplice anima del silenzio e del canto — E a fasci la passione eroica e plorante; a fasci la gioia netta dei palpiti, donatore istriato silenzioso d'armi, fremiti di corde, voci bianche acutissime come grido di vergine ferita, accenti umani dolorosi e caldi come l'amore. E dall'ombra secolare la figura dell'Uomo-Dio evocata dall'eterna canzone. Ma tu, già entrato nel nulla, ricoperto d'ombra il grande segreto al nostro stupore guardi, senza parola.

Non è un caso, dunque, che la prima opera che è stata presentata in pubblico e ha ricevuto, al contempo, una recensione critica positiva sia proprio una composizione dedicata al violino: si tratta della *Sonata n. 1 per violino e pianoforte* dC 12, in cui emergono, già delineati, i caratteri tipici della scrittura margoliana. Sulle pagine de «Il Corriere Emiliano» del 27 Maggio 1931, un anonimo recensore coglie, infatti, la chiarezza espressiva della *Sonata* dC 12:

Margola ha dimostrato le più felici disposizioni per la composizione, ch  questa sonata   concepita con nobilt , svolta ed elaborata con perizia e chiarezza, cos  nella parte affidata al violino che in quella del pianoforte. Buone le idee musicali e particolarmente riuscito il tempo lento, dove il clima elegiaco, l'atmosfera nostalgica, sono stati disegnati e resi con semplicit  di mezzi e con tocchi di squisito abbandono.

5. *Sonata n. 1 dC 12. Primo movimento (Sostenuto)*

La *Sonata n.1 in Re* per violino e pianoforte dC 12 di Franco Margola fu scritta fra il 16 febbraio e il 18 aprile del 1931 quando ancora era allievo di Achille Longo (1900-1954) al Conservatorio "A. Boito" di Parma. La prima esecuzione si tenne proprio il 27 maggio di quell'anno. La *Sonata*, prima di una serie di cinque *Sonate* violinistiche composte tra il 1931 e il 1959, risulta ben pi  interessante di un semplice esercizio sco-

lastico, essendo, come la critica affermava, «concepita con nobiltà» e «svolta ed elaborata con perizia e chiarezza».²⁰

Dal punto di vista generale della composizione, questa Sonata si presenta di impostazione neoclassica, equilibrata nella forma e nell'espressione; inoltre, dal punto di vista dinamico e agogico, ogni movimento ha un carattere contrastante rispetto al precedente. La Sonata si compone, infatti, di tre movimenti (*Sostenuto; Lento; Vivace*) secondo il modello storico *Allegro/Adagio/Allegro*.

Dal punto di vista formale, alla *forma-sonata* classica Margola preferisce una strutturazione basata sulla definizione di due idee tematiche, molto definite e peculiari, che si alternano con continue rielaborazioni e variazioni dei motivi esposti, dando luogo al tipo di successione A B A' B' (ed eventuale *coda*). Spesso la *coda*, come già nel primo movimento, è già iscritta nell'esordio tematico in forma di introduzione.

Come già detto, dal punto di vista del linguaggio musicale, Margola non aderisce alle avanguardie e rimane legato al linguaggio tonale classico e alla tradizione, in particolare alla lezione di Alfredo Casella. Si tratta, comunque, di una rivisitazione di tale linguaggio in senso *modale* piuttosto che *tonale* e, in questa sua personale rivisitazione, possiamo cogliere il senso e la peculiarità della sua ricerca espressiva. Tale linguaggio *modale* è associato all'uso della *scala pentatonica*, più raramente di quella *esatonale*, eventualmente rintracciabile nella strutturazione di determinate armonie, e a un generale diatonismo nella scrittura tematica.

In questa sede risulta ora opportuno delineare le caratteristiche peculiari di ciascun movimento della *Sonata*, evidenziando i caratteri comuni, le differenze e le principali cifre stilistiche della scrittura cameristica margoliana.

Il primo movimento (*Sostenuto*) è costruito sull'alternarsi di un primo tema serio e marcato, subito presentato dal pianoforte senza preamboli e senza armonizzazione, con un secondo tema cullante (*Andante*), che sembra quasi fluttuare su un accompagnamento di ampi arpeggi del pianoforte. La struttura del movimento è esemplificata in Fig. 1. Tuttavia, all'interno di queste grandi sezioni è possibile individuare zone tematiche più piccole.

A	batt. 1-58	esposizione batt. 1-18 evoluzione 19-37 conclusione 38-50
	batt. 51-58	sospensione che prepara l'ingresso dell' <i>Andante</i> (B)
B	batt. 59-151	proposta 59-83 riproposta 84-105 I evoluzione 106-125 II evoluzione 126-151

²⁰ Tratti da «Corriere Emiliano», 27 maggio 1931.

A'	batt. 152-213	I esposizione 152-164 I evoluzione 165-173 II esposizione 174-189 II evoluzione / conclusione 190-213
B'	batt. 214-253	/
A''	batt. 254-265	Coda

Fig. 1. Struttura della Sonata dC 12, 1° movimento.

Il primo movimento è basato principalmente sul *modo dorico* di Re: infatti, non viene segnalata nessuna alterazione in chiave, e il Si bemolle compare solo in certi punti del brano.

L'intero movimento presenta alcune particolarità dal punto di vista metrico. La prima esposizione tematica (batt. 1-6) è esclusivamente pianistica e ha la seguente struttura metrica: $[3/8 - 3/8 - 2/8] + [3/8 - 3/8 - 2/8]$. Si riscontra l'alternanza di ritmi binari e ternari e la suddivisione irregolarmente di 8 come in $3 + 3 + 2$. La risposta successiva, invece, mantiene un metro costante di nuovo di 6 battute (batt. 7-12), ma tutte di $3/8$, e vede l'elaborazione della cellula tematica principale in senso imitativo-polifonico tra i due strumenti.

The musical score for F. Margola's Sonata dC 12, 1° movt., batt. 7-15, is presented in two systems. The first system (batt. 7-12) shows a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a violin part with a melodic line. The second system (batt. 13-15) shows a continuation of the piano part with a 'movimento a specchio delle armonie' (mirror movement of harmonies) and a violin part with a melodic line. The tempo is marked 3/8.

Fig. 2. F. Margola, Sonata dC 12, 1° movt., batt. 7-15.

La chiusura riprende nuovamente lo schema metrico iniziale (3/8 – 3/8 – 2/8 – 3/8 – 3/8 – 2/8), questa volta affidato al violino che esegue una prima variante del tema una terza sopra (Fa), ma con conclusione a Re. Quindi, a battuta 18 si conclude un primo ciclo di esposizione tematica ABA: 6 + 6 + 6.

Ha inizio ora una seconda parte che, muovendosi su altri gradi, espande e rielabora la figura tematica principale.

Dal punto di vista armonico, Margola utilizza triadi o quadriadi che, a partire da un accordo base, spesso in stato fondamentale, tendono a muoversi parallelamente per grado congiunto, salendo o scendendo per moto opposto nelle due mani (*a specchio*). Questo modo di condurre l'armonia è sistematico e presente in tutto il brano: si potrebbe affermare che questa sia una concezione dell'armonia in senso coloristico, non funzionale, in cui prevale la tendenza a rafforzare le linee tematiche e melodiche, in quanto tutte le voci procedono per gli stessi intervalli.

Di solito le armonie sono scritte a 5 o 6 voci con un raddoppio del basso: troviamo le parti strette alla mano destra del pianoforte (nelle voci superiori), quindi con disposizione per sovrapposizione di terze (oppure per sovrapposizione di una quarta più una terza). La mano sinistra, invece, procede spesso per ottave o con una nota, nella tessitura interna, in intervallo di quarta o quinta (*Fig. 3*).

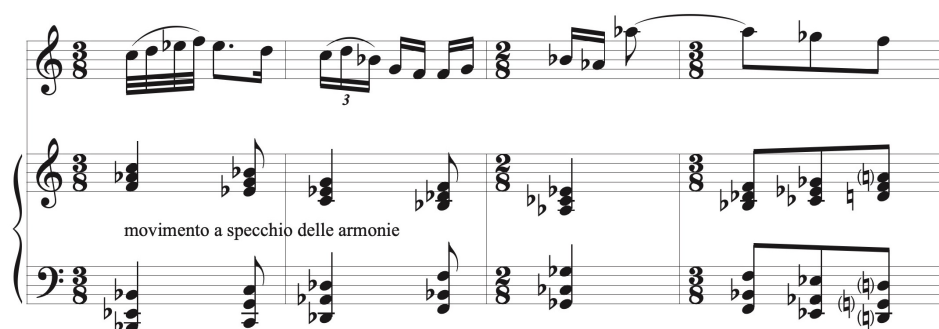


Fig. 3. F. Margola, Sonata dC 12, 1° mvto., batt. 19-22.

Troviamo, comunque, anche il rivolto di queste disposizioni nelle rielaborazioni tematiche, come nell'esempio in *Fig. 4*.



Fig. 4. F. Margola, Sonata dC 12, 1° mvto., batt. 162-165.

Ritroviamo, inoltre, altri principi elaborativi, come il *tema* proposto *a specchio* nella sezione A', nel seguente esempio in Fig. 5.



Fig. 5. F. Margola, Sonata dC 12, 1° movt., batt. 180-185.

La sezione contrastante *Andante* (batt. 57-173) è, al contrario, basata su un arpeggio continuo con movimenti estremamente limitati delle parti, al fine di ottenere un effetto di sfondo costante e cangiante in modo quasi impercettibile. In questo caso, prevalgono i movimenti diatonici e cromatici di seconda minore e maggiore che vengono ripresi e portati in primo piano proprio dal violino (soprattutto in batt. 63-70), prima di dispiegarsi in un tempismo maggiormente diatonico e su intervalli più ampi. Il movimento dell'armonia è esemplificato nel seguente schema in Fig. 6.

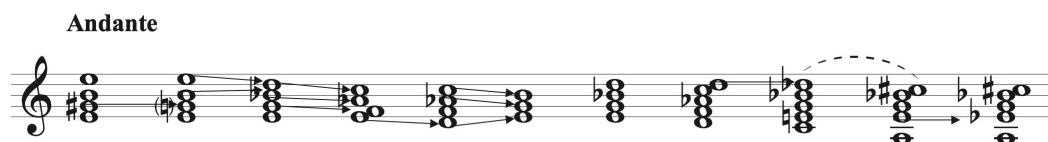


Fig. 6. F. Margola, Sonata dC 12. Struttura armonica dell'Andante, batt. 59-173.

6. Sonata n. 1 dC 12. Secondo movimento (Lento)

Il *secondo movimento (Lento)*, «soffuso di accorata poesia elegiaca, squisitamente sentito e disegnato con grave estrema semplicità»,²¹ si apre in un clima profondamente meditativo, per sfociare presto in una cullante *berceuse* che, animandosi a poco a poco e facendo proprio anche il tema di apertura, crea un'atmosfera espressiva sempre più tesa, fino a risolvere in una liberatoria affermazione del tema in *forte*, ora non più accompagnato dalle oscillanti terzine del pianoforte, ma appoggiato su un lungo pedale di Mi (di 16 battute). Perdendo via via energia, il movimento conclude, infine, su delicate atmosfere in *pianissimo*. La struttura del movimento è esemplificata in Fig. 7.

²¹ GATTA A., *Franco Margola*, cit., p. 55.

A	batt. 1-22	/
B	batt. 23-71	/
A'	batt. 72-87	prima conclusione su pedale Mi
A''	batt. 88-103	seconda conclusione

Fig. 7. Struttura della Sonata dC 12, 2° movimento.

L'idea tematica è presentata nel modo di *La eolico* e si sviluppa interamente sulla scala pentatonica ricavata dal modo eolico (scala minore naturale); invece, l'armonia è a quattro voci con il raddoppio del basso, disposte per sovrapposizione di quarte e quinte giuste.

Fig. 8. F. Margola, Sonata dC 12, 2° movt, batt. 1-12.

Da notare che il compositore non sceglie la scala La – Do – Re – Mi – Sol (che contiene la terza *Do* che caratterizza il colore armonico), ma la scala La – Si – Re – Mi – Sol, che consente al compositore una maggiore indeterminatezza sul piano tonale ed espressivo.

La sezione B del movimento è basata, invece, sulla scala pentatonica più consueta in Fa eolico: Fa – La b – Sib – Do – Mib. Il compositore inserisce comunque alcune note di passaggio estranee alla scala che rendono, quindi, il tema non completamente anemitonico, dal momento che sono presenti alcuni intervalli di semitono.

Fig. 9. F. Margola, Sonata dC 12, 2° movt., batt. 23-25.

Nella riproposta variata di A nella parte finale del movimento, il compositore su un pedale distribuito nel registro grave in diverse ottave, reintroduce le armonie parallele per grado congiunto, prima per moto *discendente* poi *ascendente* (tecnica compositiva già vista nel *primo movimento*), e la rielaborazione del tema, soprattutto sul piano ritmico (in Fig. 10 e Fig. 11).

scala pentatonica
(con aggiunta della nota re di passaggio)

triadi discendenti per grado congiunto.....

pedale su 3 ottave.....

Fig. 10. F. Margola, Sonata dC 12, 2° movt., batt. 72-79.

scala pentatonica
(con aggiunta della nota re di passaggio)

triadi ascendenti per grado congiunto.....

pedale su 3 ottave.....

Fig. 11. F. Margola, Sonata dC 12, 2° movt., batt. 80-87.

7. Sonata n. 1 dC 12. Terzo movimento (Vivace)

Il *Vivace* finale è un vorticoso movimento anch'esso costruito sul contrasto tra due temi, entrambi ritmicamente molto marcati; il primo tema di semicrome, con un effetto quasi di *perpetuum mobile*; il secondo, più deciso e pesante, di semiminime staccate, secondo lo schema in Fig. 12.

A	batt. 1-46	sezioni interne: batt. 1-12, 12-22, 23-39, coda 40-47
B	batt. 47-87	sezioni interne: batt. 47-64, 64-88

A'	batt. 88-134	sezioni interne: batt. 88-99, 99-109, 109-117, 118-134 (ingloba elementi di B)
B'	batt. 134-166	sezioni interne: batt. 134-150, 150-166

Fig. 12. Struttura della Sonata dC 12, 2° movimento.

L'ultimo movimento è nuovamente in modo dorico incentrato su Re, e il tema principale utilizza i sette suoni del modo senza omissioni. Ritroviamo aspetti già analizzati precedentemente che riguardano soprattutto l'armonizzazione attraverso i movimenti paralleli e speculari, prevalentemente per grado congiunto, come di seguito illustrato in Fig. 13 e Fig. 14.

Vivace

accordi paralleli.....

Fig. 13. F. Margola, Sonata dC 12, 3° movt., batt. 1-4.

quarte

quinte

movimento a specchio.....

accordi a specchio.....

Fig. 14. F. Margola, Sonata dC 12, 3° movt., batt. 5-11.

Il tema contrastante ripropone nuovamente due aspetti tipici del primo movimento: l'irregolarità metrica, qui proposta non attraverso cambi ricorrenti di tempo ma cambiando i punti di attacco dell'elemento tematico; la polifonia imitativa, in particolare nel canone tra violino e pianoforte, come in Fig. 15.

The image shows a musical score for the 3rd movement of F. Margola's Sonata dC 12, measures 47-57. The score is in 3/4 time and features a canon between violin and piano. The violin part is marked 'Deciso' and follows a pentatonic scale. The piano part includes annotations for added notes: '(con aggiunta della nota reb di passaggio)' and '(con aggiunta della nota lab)'. The piano part also includes the annotation '(con aggiunta della nota re di volta)'. The score is written in treble and bass staves for both instruments.

Fig. 15. F. Margola, *Sonata dC 12*, 3° movt., batt. 47-57.

Anche questo tema è basato nuovamente sulla scala pentatonica (Do – Mi b – Fa – Sol – Si b), questa volta di Do minore con l'aggiunta della nota Re (e/o bemolle) con funzione di nota di passaggio o di volta. Come si può vedere in Fig. 16, il tema attacca alternativamente sul primo o sul secondo movimento, determinando una asimmetria degli accenti che produce varietà e imprevedibilità in tutta la sezione.

A questo punto del discorso, per concludere l'analisi dei singoli tempi, è opportuno notare che l'intera *Sonata dC 12*, in ogni caso, si sviluppa in regime assolutamente diatonico, acquisendo una spiccata caratteristica di luminosa chiarezza, caratteristica che il critico Alfredo Gatta, recensendo la composizione sulle pagine della rivista «Brescia», riconobbe subito come tipicamente margoliana:

Una precisa caratteristica, dote preziosa del compositore Franco Margola è quella di possedere una personalità spiccata e distinta. Lo stile è limpido, chiaro, netto, senza alcuna oscillazione di reminiscenze antiche o recenti. In questo suo ultimo lavoro [la *Sonata* per violino e pianoforte], si ha dinanzi tutto una linea disegnata e diretta. Egli possiede un suo sistema, una sua base; omogeneità e solidità ornano il tessuto organico della sua *Sonata*, dalle quali si muovono, svolte con perizia tecnica efficace e gustose idee musicali.

Questa sua specie di 'leit-motiv' fulcro della composizione permette al musicista di abbandonarsi a tutte le gioie della varietà ritmica, senza fargli scostare o dimenticare il suo assunto artistico.²²

8. Conclusioni e prospettive future

In sintesi, escludendo la *Piccola suonata* (presumibilmente del 1929) che rappresenta un lavoro giovanile e non particolarmente ambizioso, è con la *Sonata* n. 1 dC 12 che Margola inizia a delineare il suo stile compositivo, emergendo come un compositore promettente integrato pienamente nel contesto culturale dell'epoca. Quest'opera, più che un semplice esercizio accademico, si rivela interessante al punto da essere inclusa nel repertorio cameristico di importanti solisti.²³

Il percorso di ricerca qui condotto ha evidenziato come Franco Margola sviluppi uno stile e un'estetica di personale identità, che è possibile accostare solo in parte al Neoclassicismo. Inoltre, si può a buon diritto affermare il ruolo di assoluta importanza del violino all'interno del catalogo cameristico margoliano: in tale prospettiva, le sue opere si configurano come un importante e peculiare contributo al repertorio violinistico e cameristico del Novecento.

Oggi un maggior numero di pubblicazioni sulla musica e le opere di Margola (monografie, articoli saggistici, tesi di Laurea, etc.), accanto alla preziosa opera di divulgazione promossa dal figlio Alfredo, ha contribuito a delineare la personale estetica musicale margoliana, cui il presente lavoro intende offrire un modesto contributo. Si auspica, dunque, che sempre più musicologi e strumentisti possano rivolgere la loro attenzione al personalissimo e affascinante repertorio strumentale e cameristico di Franco Margola, anche attraverso la riscoperta del numeroso materiale inedito.

²² Tratto, per comodità, da CRESTI R., *Franco Margola nella critica italiana*, cit., pp. 9-10. Questo articolo è il primo scritto critico sulla figura e l'opera di Margola, allora ventiduenne.

²³ A tal riguardo, segnaliamo la recente registrazione della *Sonata* dC12 a cura di Davide Alogna e Costantino Catena nel CD dal titolo *Margola, Music for Violin, Piano & Orchestra* (Brilliant Classics, 2022) e l'edizione critica a cura di Davide Alogna ed Emiliano Giannetti per la VigorMusic Edizioni Musicali (2021).

BIBLIOGRAFIA

- BRUNELLI V., *Franco Margola*, «Rivista Musicale Italiana», LII/4, Bocca Editore, Milano 1950, pp. 349-368.
- BRUNELLI V., 'Romano Romanini', «Brescia. Rivista mensile illustrata», VII/11, 1934, pp. 46-47.
- CAPRI A., *Storia della musica dalle antiche civiltà orientali alla musica elettronica*, VI (Il Novecento), Vallardi Società Editrice Libreria, Milano 1973.
- CAPRI A., *Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1938*, Ulrico Hoepli, Milano 1939.
- CRESTI R. (a cura di), *Franco Margola nella critica italiana*, Guido Miano Editore, Milano 1996.
- CRESTI R. (a cura di), *Linguaggio musicale di Franco Margola*, Guido Miano Editore, Milano 1995.
- DE CARLI O., *Franco Margola. Musica da camera*, in *Franco Margola. Chamber Music*, Rainbow Classics Label, 1998.
- DE CARLI O., *Franco Margola. Il musicista e la sua opera*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1995.
- DE CARLI O., *Franco Margola. Catalogo delle opere*, Fondazione Civiltà Bresciana (Strumenti di lavoro, IV), Brescia 1993.
- DE CARLI O., *Gli ottant'anni di Franco Margola*, «Notizie della Fondazione Civiltà Bresciana», III/1, genn./febb. 1989, pp. 1-3.
- GATTA A., *Un musicista: Franco Margola*, «Brescia Monografia», Pio Luogo Orfani, Brescia 1937.
- GATTA A., *Franco Margola*, «Brescia», IV/7, Luglio 1931.
- KLOPČIČ R., *L'estetica musicale contemporanea e la pedagogia del violino*, in *Convegni Internazionali sul Violino* (a cura di DRASCEK G.), Ed. Santabarbara, Bellona 2001, pp. 36-43.
- LONATI V., 'Romano Romanini', in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1934*, CXXXIII, Apollonio Ed., Brescia 1935, pp. 423-426.
- MARGOLA F., *Anafilassi musicale*, «Adamo», 20/12/1947 e 20/01/1948.
- MARGOLA F., *Pensieri così*, «Unione Sarda», 17/05/1948.
- MARGOLA F., *Le notti bianche*, «Arcobaleno», 18/08/1948.
- MARGOLA F., *I principi*, «Il Popolo di Brescia», 06/09/1948.
- MARGOLA F., *Punto morto. La critica, il pubblico e la musica*, «Il Popolo di Brescia», 09/11/1937.
- MARCHI D., *Margola e la seduzione dell'arché*, Tesi di Dottorato in Musicologia e Storia della Musica, Università degli Studi di Verona, Dip. Filologia, Letteratura e Linguistica, 2020.
- MARTINOTTI S., *Ottocento strumentale italiano*, Forni Editore, Bologna 1972.
- MAZZONI A., *Comporre musica a Brescia negli ultimi cent'anni*, in *Cultura musicale bresciana. Rепerti e testimonianze di una civiltà* (a cura di BAREZZANI M. T. R. e SALA M.), Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, Morcelliana Ed., Brescia 2017, pp. 337-344.
- VLAD R., *Storia della dodecafonia*, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1958.



This work is distributed under a Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.