

## Prefazione

*Come preparare un uovo sodo* è una breve e spassosa *piece* nella quale Eugène Ionesco ci fornisce una serie di istruzioni su un argomento gastronomico che sembrerebbe non richiedere troppi particolari. Viceversa il testo si preoccupa di non trascurare nessun aspetto, dal mantenere l'uovo intatto nel tragitto dal negozio a casa, a non mettere l'uovo direttamente sul fuoco; dall'utilizzare una casseruola con precise dimensioni, alla quantità d'acqua che sarà possibile ottenere «anche girando la chiavetta collocata, nella maggioranza dei casi, sopra il lavello». E non mancano poi dettagliate indicazioni su come accendere il fuoco (come lo strofinare il fiammifero dalla parte ricoperta di fosforo rosso) e come ottenere la fuoriuscita di gas dagli appositi ugelli facendo ruotare le manopole del fornello. Fino alla raccomandazione di raccogliere con un cucchiaino l'uovo cotto «al fine di evitare la scottatura delle dita». Viene definito “Teatro dell'assurdo”, perché ognuno (si suppone) sa perfettamente come si prepara un uovo sodo.

Uno studente di musica, che sia strumentista, cantante o perfino compositore, quando inizia il corso, quasi sempre non ha idea di come si svolgeranno le lezioni, e in che modo l'Armonia gli verrà insegnata. Certamente dovrebbe già conoscere i concetti teorici di base, come le scale e alcuni accordi. Ma certo non sa come poi utilizzerà queste nozioni. Il lavoro dell'insegnante all'inizio del corso, dopo avere consolidato le conoscenze preliminari, affronta un argomento che per ogni allievo è completamente sconosciuto: l'armonizzazione del basso dato.

È a questo punto che il professore di Armonia si trova nella necessità di calarsi nei panni di Ionesco e spiegare, passo dopo passo, particolare per particolare, come lo studente dovrà muoversi per affrontare gradualmente la materia. Qui però non c'è niente di “assurdo”, perché questo è l'unico modo per insegnare all'allievo un argomento a lui del tutto sconosciuto.

I manuali di Armonia hanno mutato da molto tempo la funzione che avevano fino all'*Harmonielehre* di Arnold Schönberg, pubblicato nel 1911. Prima di allora questo tipo di studi aveva lo scopo di preparare i compositori alla creazione di musica nel proprio tempo. Oggi lo studio dell'Armonia tonale secondo quelle regole, ha un valore esclusivamente musicologico, o tutt'al più per realizzare musiche in stile. Sotto questo aspetto vanno distinti gli studenti di composizione, che si troveranno effettivamente a comporre brani in stile (da un Allegro di Sonata ad un Doppio Coro o una Fuga), dagli strumentisti, per i quali la conoscenza dei fondamenti del sistema tonale saranno indispensabili per eseguire con consapevolezza armonica (e formale) un repertorio che abbraccia oltre tre secoli di musica.

Tuttavia, pur essendo differenti gli obiettivi finali di un allievo compositore da quelli di un allievo strumentista, l'avvio degli studi di Armonia è identico per entrambi, con la pratica dell'armonizzazione del basso dato. Si tratta di un lavoro eseguito su un materiale pre-composto (dall'insegnante, o preso dagli esercizi di un trattato) dove lo studente non fornisce un vero apporto “creativo”, ma applica semplicemente le regole studiate. Questo sarà sufficiente per lo strumentista, mentre il compositore dovrà poi approfondire gli argomenti per imparare a gestirli in autonomia e iniziare ad esercitarsi con brani musicali “originali”.

Non mi risulta che esistano testi che spieghino minuziosamente i singoli passaggi necessari ad analizzare un basso, decidere con quali accordi armonizzarlo, e come disporli sul pentagramma. Si suppone che questo compito spetti all'insegnante, dandolo per scontato. Anch'io l'ho fatto ad ogni lezione per quasi quarant'anni, alla lavagna, cancellando tutto ogni volta, per riprendere e proseguire alla lezione successiva.

Poi è arrivato il Covid, e per un Anno Accademico e mezzo mi sono ritrovato a fare lezione da casa, con gli studenti collegati in videoconferenza. Ho dovuto sostituire le mie spiegazioni con una serie di schemi, che mostrassero nel dettaglio quel che in Conservatorio illustravo a voce e con l'ausilio della lavagna.

Così è nato questo libro, che certo tornerà utile anche nelle lezioni in presenza, consentendo agli studenti di avere sempre a portata di mano uno strumento dove ritrovare le indicazioni, teoriche e pratiche, con adeguate esemplificazioni tratte dalla letteratura musicale, necessarie a proseguire proficuamente lo studio dell'Armonia attraverso il basso dato.

\*\*\*

Confesso che alla fine del lavoro ho sentito la necessità di un confronto immediato con amici e colleghi con i quali mi trovo spesso ad affrontare argomenti, tematiche e problemi svolti in questo manuale. Debbo perciò un ringraziamento particolare a Paolo Sebastiani, alla sua sconfinata conoscenza della trattatistica sull'Armonia e al suo occhio infallibile nello scovare errori, sviste e imprecisioni, nel testo e negli esempi, che avevo disseminato qua e là nella prima stesura.

L'Armonia tonale è fondata su basi solide e condivise. Eppure non sono assenti i punti di incertezza, specie per talune definizioni e nei casi previsti dalle numerose eccezioni, e che vede talvolta in disaccordo gli stessi studiosi. Non è infatti raro il caso in cui la letteratura musicale non sembra allinearsi perfettamente a certe indicazioni contenute nei trattati. Per questo ho cercato sempre di dare una motivazione alle regole illustrate, perché se ne comprendesse la ragione, che fosse storica o d'altra natura, indicando parimenti i punti notoriamente controversi. Gli scambi di opinioni con Paolo Ugoletti, le sue acute osservazioni e i suoi preziosi consigli sono stati indispensabili per dare soluzione ai tanti dubbi nati in tal senso in corso d'opera.

Se non avesse fatto una pausa di sei anni per assumere l'impegno di Direttore del Conservatorio di Perugia, sarebbero trentacinque quelli trascorsi in commissione d'esame insieme a Piero Caraba. Più di un terzo di secolo, durante il quale non solo è maturata la stesura a quattro mani del volume *Le Forme della Musica* (e di oltre cento anagrammi con le 11 lettere del suo nome: uno per tutti, il dilemma del musicista antico, *Arpa o Ribeca?*). Sono stati anni nei quali, grazie ai ragionamenti con lui condivisi in sede d'esame o in occasione delle nostre frequentazioni, ho potuto mettere a fuoco tutti quegli aspetti di spiccato valore didattico che costituiscono l'ossatura di questo libro.

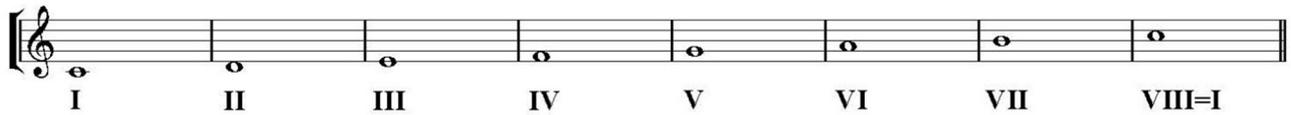
È evidente che molta farina con la quale sono stati impastati i capitoli seguenti proviene dal sacco del mio maestro, Fernando Sulpizi. Una farina mescolata con quella di Mario Venturi, il decano di "Armonia complementare", con il quale dal 1986, insieme a Piero, sono stato in commissione d'esame al Conservatorio. Fra le tante cose imparate da Mario ne voglio citare una che ho sempre tenuto a mente, e che spesso ripeto agli studenti: «anche se in Armonia sono consentite, in taluni casi, eccezioni agli errori, sarebbe comunque meglio cercare di evitarli».

E quindi, in coda a queste note di presentazione, non posso dimenticare le centinaia di allievi che ho avuto la fortuna di incontrare nel corso degli anni. Grazie a loro ho potuto riflettere su tanti aspetti della materia che mi erano sfuggiti durante i miei anni di studio. Ma quel che più conta, è merito loro se, col tempo, ho potuto mettere a punto un metodo nell'insegnamento dell'Armonia che, mi sembra, sia ben illustrato da questa pubblicazione.

*Carlo Pedini, maggio 2021*

# 1. NOZIONI PRELIMINARI

Quando si parla genericamente di “armonia” si intende il sistema, diffuso nella musica occidentale dalla fine del XVI sec., che prevede la costruzione e il collegamento di accordi fondati sulle scale tonali maggiori e minori. In questo sistema, il **sistema tonale** appunto, ogni **grado**, ossia ogni nota della scala, svolge un preciso ruolo nel funzionamento dello stesso sistema<sup>1</sup>.

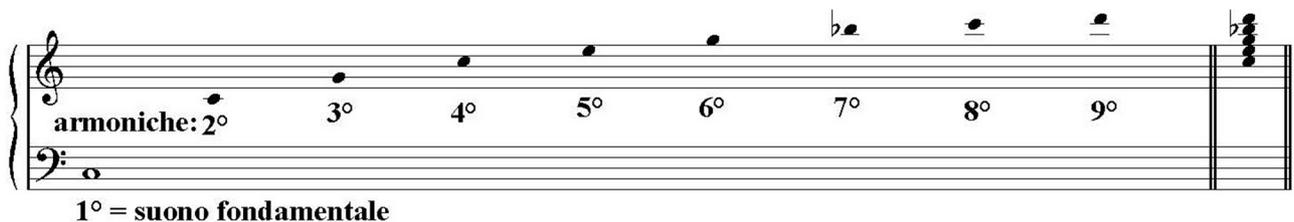


I gradi che rivestono le funzioni principali nel sistema tonale (e che per questo motivo hanno un nome specifico che li identifica) sono il Primo (I), il Quinto (V) e il Settimo (VII), quindi:

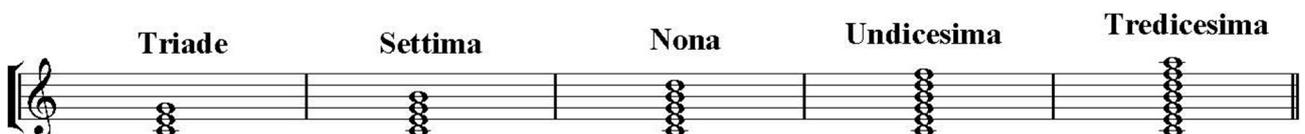
**I, Tonica**, perché identifica la tonalità, **V, Dominante**, per il suo ruolo (insieme alla Tonica) di affermazione della tonalità, **VII, Sensibile**, perché in grado di “sentire” l’attrazione verso la Tonica.

Anche il III grado ha un nome che ne identifica la funzione. È chiamato Modale, in quanto caratterizza il modo, maggiore o minore. Questa funzione, tuttavia, non è di eccessiva importanza in armonia, in quanto **il sistema tonale non ha sostanziali differenze di funzionamento fra i due modi maggiore e minore**. Per questo motivo tutti i nostri esempi (tranne quando espressamente specificato) verranno dati sempre nella tonalità di *do maggiore*.

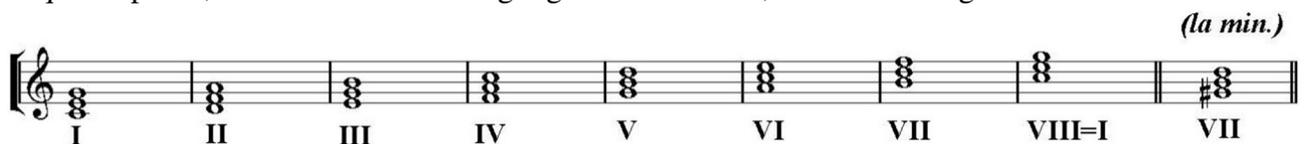
Gli accordi, nella teoria dell’armonia, vengono identificati costruendoli per sovrapposizione di terze. Questa convenzione viene spiegata per l’analogia con la fisica acustica, dove ogni suono di natura (detto suono fondamentale) produce delle armoniche secondo un ordine preciso, che nel suo sviluppo dà luogo ad un accordo formato proprio da terze sovrapposte:



Di conseguenza, iniziando dalle triadi, possiamo avere accordi di triade, di settima, di nona, di undicesima e di tredicesima:



A questo punto, costruendo triadi su ogni grado della scala, otteniamo i seguenti accordi:



Come si vede, nel modo minore va aggiunta la Sensibile (nota che deve distare sempre un semitono dalla Tonica) perché possa rendersi effettiva la funzione tonale della “attrazione” del VII grado verso il I.

<sup>1</sup> In questo capitolo si danno per acquisite le conoscenze elementari della Teoria della musica (scale, intervalli, bicordi, triadi, teoria ritmica, tempi semplici e composti ecc.)

Realizzeremo ora un'armonia a quattro voci, **Basso, Tenore, Contralto e Soprano** (come in un classico Corale) distribuendo le voci a **parti late**, ossia con le voci maschili in chiave di basso e le femminili in chiave di violino. Questo ci consentirà di avere una maggiore possibilità di movimento, al contrario della disposizione a parti strette. Inoltre sarà opportuno non superare i limiti naturali dell'estensione delle singole voci (per il Basso i limiti valgono nel caso non sia dato):

Iniziando con le triadi dovremo necessariamente raddoppiare (cioè ripetere) uno dei suoni. In generale, nel caso di raddoppio, il suono da preferire sarà la fondamentale dell'accordo. Sarà opportuno non incrociare mai le voci (cioè una voce sotto un'altra). Fra le parti non dovrà esserci distanza maggiore di un'ottava, tranne fra tenore e basso dove la distanza può essere maggiore. Andranno anche evitate le sovrapposizioni, cioè una parte che si sposti sopra o sotto la nota occupata da un'altra nell'accordo precedente. Vediamo i casi descritti nell'esempio:

Inizialmente andrà realizzato il collegamento di accordi allo stato fondamentale (cioè con la nota fondamentale al basso). Per collegamento, come dice il termine, non si intende una semplice giustapposizione di accordi, ma una vera e propria successione armonica, con precisi legami fra gli accordi. **Per avere una buon collegamento armonico è opportuno seguire “la via più breve”<sup>2</sup>**, vale a dire effettuare la successione degli accordi con il minimo spostamento delle singole parti:

Nell'esempio troviamo una successione di triadi allo stato fondamentale (cioè con la fondamentale al basso), con indicato il corrispondente grado della scala in numero romano. Come si vede, per muovere le parti il meno possibile e seguire la “via più breve”, abbiamo legato le note comuni agli accordi contigui, muovendo le altre parti verso la nota più vicina. Sarà opportuno prendere pratica con il collegamento di triadi allo stato fondamentale, seguendo queste indicazioni:

- 1) Raddoppiare sempre la fondamentale dell'accordo (tranne nel VI grado, in successione V-VI);
- 2) Legare le note in comune fra accordi contigui;
- 3) Nel caso di due triadi consecutive che non abbiano note in comune, ovvero nel collegamento II-V, effettuare il moto contrario fra il basso e le voci superiori (vedi\* e \*\*);
- 4) Collegando V-VI far salire la Sensibile alla Tonica, raddoppiando la terza nel VI grado;
- 5) Non raddoppiare mai la sensibile

<sup>2</sup> Così definita da Anton Bruckner, secondo la testimonianza di Arnold Schönberg. Cfr.: **A.Schönberg, Manuale di Armonia**, trad. italiana di G.Manconi, Il Saggiatore, Milano 1973, p.49. In una prima fase applicheremo la “via più breve” rigidamente a tutte voci, compreso il soprano, rinunciando momentaneamente alla varietà melodica.

## 2. STATO E POSIZIONE DEGLI ACCORDI

Lo **stato** di un accordo **dipende dalla nota del basso**. L'accordo si dice allo stato fondamentale (s.f.) quando al basso c'è la fondamentale. L'accordo si dice allo stato di rivolto quando al basso c'è una nota diversa dalla fondamentale. Se al basso si trova la 3<sup>a</sup>, si dice che l'accordo è in 1° rivolto; se al basso c'è la 5<sup>a</sup> si dice allo stato di 2° rivolto. Un accordo di settima, costituito da quattro note, avrà quindi tre rivolti, un accordo di nona quattro rivolti, ecc.

La **posizione** di un accordo si riferisce invece alla disposizione delle note nelle voci superiori. In generale viene indicata dalla nota del soprano: posizione di ottava se al soprano c'è la fondamentale; di terza o di quinta se al soprano c'è la 3<sup>a</sup> o la 5<sup>a</sup>.

Lo stato dell'accordo è un concetto essenziale nella teoria dell'armonia, mentre la posizione ha un'importanza molto più relativa. Ciò si evince anche dalla pratica del **basso continuo** nella musica barocca, dove la posizione degli accordi non è scritta dal compositore, ma lasciata alla decisione della strumentista. L'ideazione di questa tecnica, mediante la quale il "continuista" (all'organo o al cembalo) accompagna gruppi strumentali o solisti, permise di indicare le armonie da realizzare sopra una linea di basso, in modo estremamente sintetico, grazie ad una opportuna numerazione.

Il meccanismo funziona scrivendo **un numero** sopra il basso, **ad indicare gli intervalli delle note che completano l'accordo**. Ad esempio scrivendo 3 e 5 sopra un do si intende che l'accordo sarà composto dal do del basso insieme alla 3<sup>a</sup> e alla 5<sup>a</sup> (mi e sol): do-mi-sol, s.f.. Se invece sopra il do troviamo 3 e 6 (terza e sesta), vorrà dire che l'accordo sarà completato dalla 3<sup>a</sup> e dalla 6<sup>a</sup> (mi e la): do-mi-la, triade in 1° rivolto; se invece troviamo 4 e 6 (quarta e sesta) sarà do-fa-la, 2° rivolto:

### *possibili realizzazioni con diverse posizioni*

La numerazione completa dell'accordo si usa solo nel caso di possibile dubbio. **In assenza di numerazione si intende accordo allo s.f.**, mentre per i rivolti si usano forme abbreviate, come nel **1° rivolto della triade** che viene cifrato col semplice **6**. Ad esempio il basso seguente:

andrà realizzato in questo modo<sup>3</sup>:

<sup>3</sup> Come nella scuola napoletana, con il **numero romano** intendiamo sempre il grado del basso e mai l'accordo generato dalla cifatura (come si usa nei trattati di scuola anglosassone). **III6** sta quindi per accordo **do-mi-sol** con **mi** nota del basso. La numerazione anglosassone trova giustificazione nella pratica dell'analisi armonica di musiche già scritte, ma risulta disagiata nella realizzazione di esercizi scolastici di interpretazione e armonizzazione del basso dato.

## 13. ACCORDI ALTERATI

### 1) DEFINIZIONE DI ACCORDO ALTERATO

Un **Accordo alterato** è un accordo che contiene una o più note alterate rispetto alla tonalità dove l'accordo stesso si trova. È equivoco piuttosto diffuso il ritenere gli accordi alterati accordi dissonanti. In realtà i due concetti non sempre coincidono, come si può vedere nell'esempio, dove l'accordo alterato è una triade maggiore di *re* in 1° rivolto:

**accordo alterato**

I      IV      \*IV#6      V4      V7      I

Le alterazioni che vengono apportate ad una scala hanno la funzione di generare “risoluzioni obbligate” analoghe a quelle della nota sensibile. In linea di massima un diesis spinge la nota a salire di semitono, un bemolle a scendere di un semitono. Per questo tali note vengono anche dette “**sensibili secondarie**”. In teoria ogni grado della scala si può alterare, tuttavia le alterazioni più comuni sono: IV# (quarto innalzato), che risolve salendo al V; VI<sup>b</sup> (sesto grado abbassato) che risolve scendendo al V<sup>16</sup>; II<sup>b</sup> (secondo grado abbassato) che risolve scendendo al I.

Il IV# (quarto innalzato) si armonizza come fosse una sensibile, quindi o con  $\frac{6}{5}$  (Settima di 1<sup>A</sup> specie, in 1° rivolto), o con la triade in primo rivolto (6). Questi accordi, per la loro risoluzione al V grado, vengono chiamati **Dominante della Dominante**. Vediamone due esempi:

I      IV $\frac{6}{5}$       V $\frac{6}{4}$       I

I      IV $\frac{6}{5}$       IV# $\frac{6}{5}$       V $\frac{5}{3} - 7$       I

Nel secondo caso il IV#  $\frac{6}{5}$  non risolve subito sul V7 per non incorrere nell'errore di falsa relazione cromatica fra basso e tenore. Ecco un esempio di armonizzazione del IV# in Anton Bruckner:

#### A. Bruckner, *Locus iste* (conclusione)

III(0)    II(V) $\frac{4}{3}$     I    IV    IV#(II) $\frac{6}{5}$     V $\frac{5}{4}$     V $\frac{5}{3}$     I

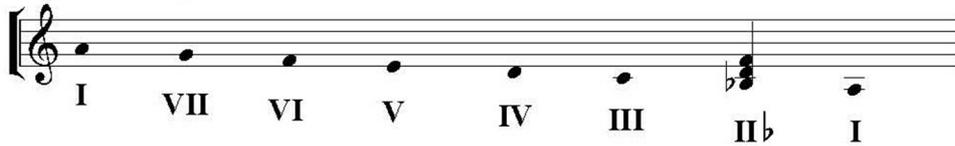
Oltre quelli costruiti sul IV#, gli accordi alterati più comuni (e che utilizzano le alterazioni sopra ricordate) sono la **Sesta Napoletana** e la **Sesta Aumentata** (o Eccedente).

<sup>16</sup> Si parla di VI abbassato solo nel modo maggiore; nel modo minore il VI grado è già distante un semitono dal V.

## 2) SESTA NAPOLETANA

La Sesta Napoletana è la triade (maggiore) costruita sul  $\text{II}^{\flat}$  (secondo grado abbassato) del modo minore discendente (scala Napoletana)

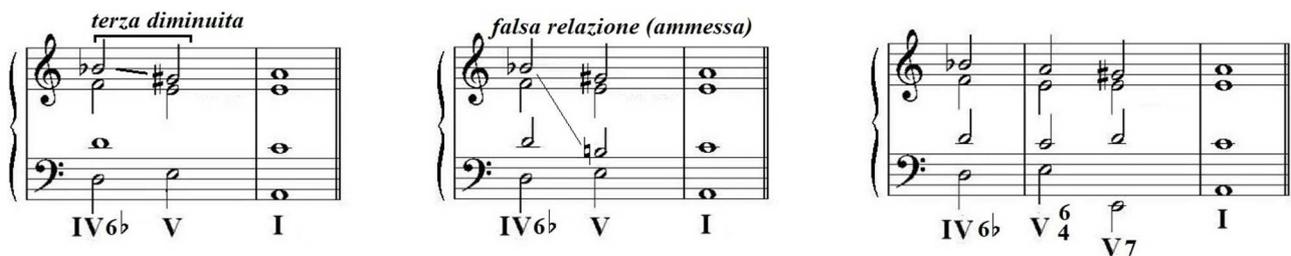
### scala Napoletana



L'accordo si chiama di "Sesta" perché si usa in primo rivolto ( $6^{\flat}$ ) sul IV grado che risolve al V.

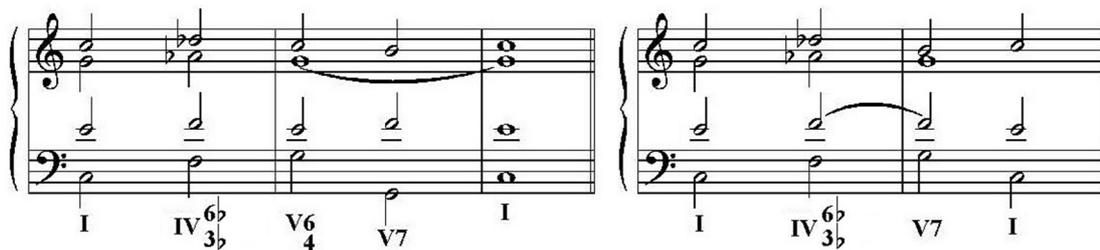
La risoluzione può avvenire direttamente sul V grado: in questo caso l'intervallo melodico di terza diminuita, fra il  $\text{II}^{\flat}$  e la sensibile, non è considerato errore, anzi ha un ottimo effetto in quanto la risoluzione passa attraverso le due "sensibili", quella naturale, cioè il VII grado, e quella secondaria, il  $\text{II}^{\flat}$ . Anche la falsa relazione cromatica, che si genera risolvendo la Sesta napoletana direttamente sulla triade del V grado, è tipica, e quindi consentita.

In alternativa l'accordo napoletano può risolvere passando per il  $\text{V}^{\frac{6}{4}}$ , assecondando la naturale risoluzione del  $\text{II}^{\flat}$  facendolo scendere al I:



Nonostante la Sesta napoletana sia un accordo costruito nel modo minore, è usato anche nel modo maggiore. In tal caso oltre ad avere il  $\text{II}^{\flat}$ , contiene anche il  $\text{VI}^{\flat}$  (sesto abbassato).

Uso della Sesta napoletana nel modo maggiore (si è usata qui la risoluzione sul  $\text{V}^7$ ):



Vediamo un esempio dell'uso della Sesta napoletana tratto da Ludwig van Beethoven:

### L.v.Beethoven, Sonata op.31 n°2 (I movimento)



### 3) SESTA AUMENTATA (o ECCELENTE)

La Sesta Aumentata, nel modo maggiore, è un accordo formato dal VI $\flat$  al basso (per essere a distanza di semitono dal V) e dal IV $\sharp$  nelle voci superiori; nel modo minore è formato dal VI grado al basso (che dista naturalmente un semitono dal V) e dal IV $\sharp$  nelle voci superiori<sup>17</sup>. I due gradi alterati (il VI $\flat$  al basso e il IV $\sharp$  nelle voci superiori) risolvono entrambi al V.<sup>18</sup>

L'accordo di Sesta Aumentata può declinarsi in 4 possibili forme:

Ogni Sesta aumentata può risolvere sia direttamente sulla triade di Dominante, che passare per il V $\frac{6}{4}$  (dopodiché la Cadenza perfetta può avvenire anche con V7 o V9).

#### A) SESTA ITALIANA (6+)

È una triade formata dal VI(b) al basso, dal IV $\sharp$  e dal I raddoppiato. Vediamo le risoluzioni:

#### Risoluzione della Sesta italiana

##### a) direttamente sul V

##### b) passando dal V in $\frac{6}{4}$

<sup>17</sup> Possibile, ma di uso molto meno frequente, è l'accordo di Sesta Aumentata sul II $\flat$ , che risolve sul I grado (vedi → pag.42, l'esempio nel Finale della Sinfonia n°4 di Brahms).

<sup>18</sup> Si parla di VI abbassato solo nel modo maggiore; nel modo minore il VI grado è già distante un semitono dal V.

## 19. ESERCIZI PROGRESSIVI DI BASSO DATO

Nell'accingerci a realizzare l'armonizzazione di un basso, teniamo ben presente che trattasi sempre di un esercizio, il cui scopo è quello di dare risposta ai quesiti che il basso stesso propone. Quindi non si tratterà propriamente di un atto creativo, perché tutto l'impianto armonico è già dato. Non per questo dovremo rinunciare alla fantasia e alle nostre capacità ideative, ma queste andranno incanalate nella giusta direzione, che è quella dell'applicazione di precise regole, elemento indispensabile per comprenderle appieno.

I seguenti esercizi di basso dato sono in ordine progressivo, seguendo i capitoli precedenti e gli argomenti in essi svolti. I primi bassi, fino al cap.10, non modulano mai. Dal cap.11 in poi vengono introdotte gradualmente le modulazioni, a partire da quelle ai toni relativi.

Per i primi esercizi, vista la difficoltà generalmente incontrata dagli studenti nel decidere la disposizione dell'accordo di partenza, si suggeriscono le seguenti soluzioni. Sono indicate le tonalità maggiori più comunemente praticate (per le tonalità minori varranno le stesse posizioni):

The image displays ten musical examples of chord voicings for chords A and B. Each example is presented in a grand staff (treble and bass clefs). The first five examples show two chords, A and B, with vertical lines indicating fingerings. The last five examples show single chord voicings for A and B. The keys shown are: 1) C major, 2) D major, 3) E major, 4) F major, 5) G major, 6) A major, 7) B major, 8) C major, 9) D major, 10) E major.

### 1) USO DELLE TRIADI ALLA STATO FONDAMENTALE (Cap. 1)

The image displays five musical exercises for bass clef, numbered 1 to 5. Each exercise is a single staff with a bass clef and a common time signature. The exercises show a sequence of notes in the bass clef, representing the fundamental positions of triads in various keys: 1) C major, 2) D major, 3) E major, 4) F major, 5) G major.



## 20. ESERCIZI PROGRESSIVI DI CANTO DATO

In questo capitolo si danno alcuni esercizi propedeutici alla pratica dell'armonizzazione del canto dato. Come detto nel cap.18, dare un'armonia al canto è un'operazione molto più complessa della realizzazione del basso dato, per la molteplicità di soluzioni che sempre si prospettano e che impediscono di avere soluzioni univoche<sup>29</sup>. Si daranno quindi solo alcuni esercizi dove l'andamento armonico suggerito dal canto sarà sufficientemente chiaro, rimandando agli specifici manuali per una trattazione dell'argomento più ricca e dettagliata.

### a) Corali

1. 

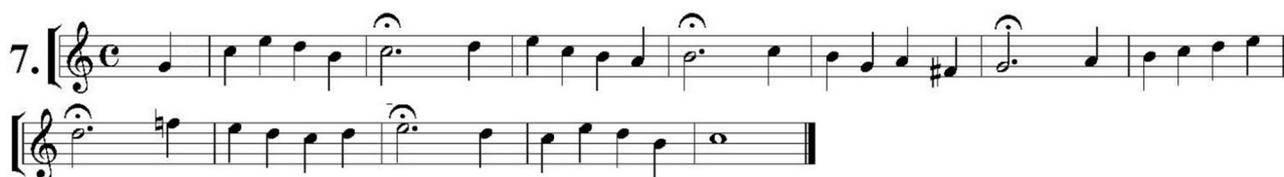
2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

<sup>29</sup> Dice Achille Longo (1900-1954) "Occorre che l'allievo si renda subito conto quali siano precisamente le difficoltà che si incontrano nell'armonizzazione del canto dato. In che cosa essa differisce dall'armonizzazione del basso? Ecco: il basso è in se stesso il fondamento su cui può costruirsi l'armonia, direttamente; mentre il canto non potrà essere armonizzato se prima non è stabilita la base, il sostegno che gli compete. Una volta trovato, tutto si riduce ad armonizzare questo basso. Questa ricerca del fondamento è tutt'altro che facile". Cfr.: A.Longo, 32 lezioni pratiche sull'armonizzazione del Canto dato, Ricordi, Milano 1935, Prefazione.