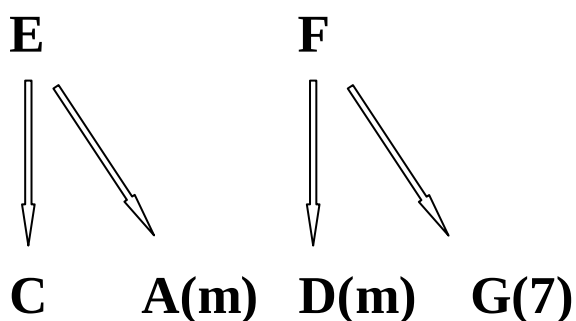


Il presupposto teorico

Considerando le scale diatoniche Maggiori quelle Minori naturali, armoniche, melodiche e infine le Maggiori armoniche, ciascuna coppia di triadi contigue può esprimere la tonalità.

Ciò avviene in virtù del fatto che le triadi non vengono considerate in quanto tali ma come gruppi di note. In tal modo ad esempio la coppia di triadi I-II in C maggiore non sono nella fattispecie CM e Dm ma un gruppo di SEI NOTE SPECIFICHE, ovvero (C E G ; D F A). Così intese, possiamo esprimere la tonalità di CMagg. estrapolando la coppia di sensibili (E;F) e disponendo le altre note rimanenti (C G D A) a formare una tipica cadenza tonale. Avremo ad esempio:



Poichè l'armonia è un I VI II V, la mancanza della sensibile (la nota B) viene compensata dalla nostra abitudine a considerare quella sequenza di accordi come tipicamente tonale (in realtà il B è contenuto come armonico naturale nel G, pertanto il nostro orecchio sintetizza la sonorità del G7).

Ora, essendo possibile esprimere la tonalità considerando anche altre cadenze come quelle d'inganno o spezzata o plagale (potete voi stessi provare a spezzare le SEI note nel modo in cui l'ho fatto io), possiamo generalizzare e dire che ogni coppia di triadi contigua e reale (cioè appartenente ad una delle scale di cui sopra) può esprimere la tonalità: chiamerò tale concetto il **PRESUPPOSTO TEORICO** del nostro sistema.

In una tonalità sono riscontrabili due "sensibili" ovvero due coppie di note naturalmente attraentesi che si evidenziano, spezzando la scala in due tetraccordi: la loro naturale attrazione rende tali note più "forti" rispetto alle altre nel determinare il centro tonale di riferimento; inoltre poiché sono solo due (III-IV e VII-VIII nel caso di una scala maggiore ma l'esempio è riportabile anche per le altre scale) è anche più veloce il processo di contestualizzazione ovvero l'individuazione della tonica.

Essendo dunque riscontrabile almeno una coppia di sensibili in ciascuna coppia di triadi contigue e reali è confermato il nostro **PRESUPPOSTO TEORICO**; è poi presto svelato il significato del termine "a coppie" del nostro metodo: si tratta di coppie di "sensibili" (d'ora in avanti userò il termine "sensibili" nel senso di "sentire attrazione").

Il fatto che almeno una coppia di sensibili sia presente in ciascuna coppia di triadi reali, ci impone un'interessante riflessione: si può decidere di rintracciare la coppia di sensibili (x;y) in una coppia triadica invece che in un'altra ma comunque sarà soddisfatta la condizione di appartenenza ad una tonalità; ecco perché abbiamo parlato di SEI NOTE SPECIFICHE, in quanto sono solo sei note determinate.

Schema di distribuzione delle coppie triadiche e relative sensibili :

G	A	B	C	D	E	F	G
E	F	G	A	B	C	D	E
C	D	E	F	G	A	B	C

Per chiarire le conseguenze del PRESUPPOSTO TEORICO è ora necessario un fondamentale passaggio: innanzitutto dobbiamo chiarire che le coppie triadiche reali devono essere CONTIGUE in quanto solo queste raggruppano SEI NOTE SPECIFICHE diverse ma sufficienti alla determinazione del centro tonale. Quelle raggiunte per salti contengono almeno una nota in comune, il che riduce le possibilità combinatorie nella concatenazione di accordi "spostati"(cfr.pù avanti).

Detto questo, il passaggio fondamentale da eseguire è una sorta di ricombinazione delle quattro note rimanenti dopo l'estrapolazione della/e coppia/e di sensibili.

Es. in C: consideriamo la coppia triadica I-II in CM:

(C E G) (D F A) cioè

(C G D A) con coppia (E; F)

Ricombinando le note (C G D A), secondo la logica di costruzione accordale, si ottiene un Am7/11 incompleto (o secondo un'altra disposizione, l'accordo quartale A D G C). La soluzione sarà dunque:

Am7/11inc (o acc. quartale) con coppia (E; F)

Il fatto di chiamare le quattro note come nome di un accordo cui corrisponde una coppia (x;y) è una questione puramente formale: sono in realtà un insieme di SEI NOTE SPECIFICHE la cui ricombinazione può essere quella sopra scritta.

Per rendersi conto che Am7/11inc con coppia (E;F) corrisponde alla tonalità di CMagg basta pensare al processo contrario:
l'accordo Am7/11inc. è formato da

1) A C G D con coppia (E;F) ; a sua volta posso costruire due triadi:

2) C E G e D F A che sono contigue e reali e che a loro volta possono essere spezzate a formare

3) una tipica cadenza tonale C A(m) D(m) G(7)

Servendosi della forma sillogistica potremo dire che se 1) corrisponde a 2) e 2) corrisponde a 3) allora 1) corrisponde a 3) e poiché chiamerò 1) armonia ricombinabile (A.R.) allora:

$$\mathbf{A.R. = 3)}$$

L'esigenza della ricombinazione, va chiarita.

Se ci trovassimo di fronte una sequenza di questo tipo: C7+ Am7 Dm7 G7 potremo razionalmente pensare di essere nella tonalità di CMagg. Ma a questo punto del discorso si potrebbe, altrettanto razionalmente, interpretare ciascun accordo come un' A.R. cui sia sottointesa una coppia di sensibili che svela la sua vera appartenenza tonale. In tal modo saremo ingannati dall'abitudine a pensare che quella sequenza possa appartenere alla tonalità di CMagg, mentre ciascun accordo, essendo un A.R. è in realtà l'espressione di una nuova tonalità cosicché passando da un accordo all'altro non suoniamo un I VIm IIm V7 di C, ma una SERIE di quattro differenti tonalità; la cosa interessante è che non è richiesta nessuna preparazione alla nuova tonalità in quanto sfruttando A.R., in apparenza, la sequenza appartiene veramente alla tonalità maggiore di C . Poiché ogni A.R. è formato da quattro note, queste saranno tra loro diatonicamente appartenenti allo stesso apparente centro tonale, mentre le coppie di sensibili velano (o svelano) la loro tonalità di riferimento; in tal modo otteniamo veramente un grande effetto col minor movimento possibile (movimento per altro teorico e non fisico in quanto se è vero che scendendo o salendo di un semitono si ottiene il maggior spostamento tonale col minor movimento delle parti è anche vero che col nostro sistema possiamo ottenere un grande cambiamento tonale con il minor movimento teorico ovvero mantenendo in comune quattro note diatonicamente legate con quelle precedenti; è chiaro dunque che in questa accezione intendiamo il "minor movimento teorico" come il più graduale nel passaggio tra due tonalità tra loro anche molto distanti).

Formalmente dunque il sistema regge poiché ,armonicamente, la sequenza I VIm IIm V7 è quanto di più tipico siamo abituati ad incontrare nella esplicitazione di una tonalità.

Ecco dunque il senso della ricombinazione: ottenere formalmente degli accordi il cui utilizzo sia usuale e comune ma il cui significato sia anche molto lontano da quello apparente.

A questo punto si potrebbe obiettare che allora è sufficiente ricorrere a delle strutture superiori (accordi addizionati) e presupporre lo stesso significato “velato” che abbiamo attribuito alla sequenza accordale. Ora, questa operazione potrebbe essere arbitraria oppure analitica ma precostituita il che ci costringerebbe a stabilire in partenza dei valori intervallari la cui determinazione potrebbe risultare ostica. Dico questo in quanto le nostre A.R. sono in realtà accordi addizionati, ma la loro determinazione è tanto elementare e logicamente corretta che in esse è contenuto tutto ciò di cui abbiamo bisogno: il nostro, è un sistema complesso derivante da un'operazione semplicissima quanto corretta.

Facciamo un esempio: supponiamo di addizionare la triade di CM con la 7+e la 9

(C E G) + (B) + (D) il risultato sarà un C7+/9

Supponiamo ora di fare seguire a tale accordo un “APPARENTE” VIm, ovvero nel nostro caso, un Am: quali sono precisamente le addizioni da sommare alla triade di Am affinché esso sia in realtà l'espressione di un'altra tonalità? e poi, quale tonalità? Ci si rende conto che il lavoro risulta artificioso e meccanico. Tutto ciò nasce dal fatto che siamo partiti da un gruppo di cinque note la cui contestualizzazione risulta effettivamente difficile, mentre nel nostro sistema, partiamo da una coppia di sensibili (x;y) la cui identificazione è invece semplicissima: si tratta di attribuire ad essa un valore e poi decidere in quale coppia di triadi contigue e reali andarla a rintracciare: la ricombinazione serve dunque anche a sviare il problema di contestualizzazione sorto a proposito delle strutture superiori.

Il nostro sistema, è bene chiarirlo, non inventa nuove sonorità, ma sicuramente fornisce elementi di sorpresa interessanti e inaspettati: la sua versatilità ci prospetta soluzioni via via sempre diverse partendo da un'impostazione apparentemente usuale.

Alla fine di questa dispensa ho fornito due tabelle: una raccoglie i vari accoppiamenti di triadi contigue e reali, l'altra, le possibili A.R con relative coppie (x ;y) e le coppie di triadi da cui esse derivano; in tal modo con la seconda tabella si rintracciano le A.R. con la prima il centro tonale cui esse fanno riferimento.

UNA FORMULA DI SINTESI

Le tabelle fornite a fine dispensa sono un utilissimo aiuto a chi volesse provare ad applicare il nostro sistema, ma non possono essere la conditio sine qua non.

Ho pensato dunque di raccogliere il succo del nostro metodo, in una formula il cui valore è puramente di “sintesi”.

Eccola:

$$A.R. = [(Z)r(W) - (x;y)]$$

Che si legge: l'armonia ricombinabile A.R. è data dalla ricombinazione delle triadi contigue e reali (Z) e (W), dopo che è stata estrapolata la coppia di sensibili (x;y). L'A.R. avviene secondo le procedure di costruzione accordale e nella ricombinazione la fondamentale dell'A.R. deve essere diversa da quelle delle due triadi di provenienza (il significato di questa operazione è formale ma ricordiamo che A.R+ (x;y) sono un gruppo di SEI NOTE SPECIFICHE e non un accordo in senso stretto).

In realtà a questa operazione ne seguirebbe un'altra in quanto se è vero che il calcolo dell'A.R. è, grazie alla formula, relativamente semplice, la sua contestualizzazione all'interno di una progressione armonica, potrebbe risultare più complicata. I problemi maggiori in realtà si avrebbero qualora si decidesse di operare con una progressione tipicamente tonale come ad es.: I VIm IIm V7. E questo avviene in quanto la natura e le distanze intervallari di quegli accordi sono prestabilite. Alla luce di questo, risulta evidente l'utilità delle tabelle ma nel qual caso si volesse far uso della sola formula bisognerebbe prestare attenzione alla scelta dei passaggi triadici.

Innanzitutto è necessario sapere che la coppia (x;y) non rappresenta mai la MEDIANTE degli A.R. perché altrimenti si cadrebbe nella logica delle strutture superiori e quindi si dovrebbero affrontare tutti i problemi di contestualizzazione. Questo chiarisce ad esempio che se il primo accordo della nostra sequenza, apparentemente tonale, fosse un CMagg, la sua III ovvero la nota E comparirebbe tra le quattro note da ricombinare ma non nella coppia (x;y) che rappresenta il riferimento tonale; se il "E" comparisse nella coppia allora CMagg. non sarebbe un A.R. ma una struttura superiore.

Ora, dire CMagg significa avere già stabilito due note importanti, il C e il E: esse sono appartenenti a due diverse triadi contigue e reali; Il C nota, non può essere la nota fondamentale di una delle due triadi (altrimenti sarebbe una struttura superiore), quindi esso è o la III o la V. Il E dal canto suo, può essere la I, III o V dell'altra triade.

Elenchiamo alcune soluzioni (ma non uniche) per la nota C:

V	E	C
III	C	A
I	A	F

La prima soluzione (A,C,E) è da scartare poiché le note C e E compaiono nella stessa triade.

Per la nota E ,soluzioni possibili (ma non uniche) sono:

V	B	G	E
III	G	E	C
I	E	C	A

L'unica soluzione possibile è la prima (E,G,B) e per due motivi:

- 1) nelle altre due triadi il E e il C note, compaiono nella stessa triade
- 2) la triade di E, è l'unica contigua e reale a quella di F

Le due triadi di provenienza saranno dunque "E" e "F".

Affinché sia possibile costruire un A.R. di CMagg è indispensabile pensare la triade di E come E maggiore o la triade di F come F minore poiché, se non fosse, nella ricombinazione delle note, dopo l'estrapolazione delle sensibili (B;C) o (E;F), non si potrebbe in nessun caso costruire un Cmagg. E' necessario introdurre una nuova sensibile ad es.:

(E **G#** B) e (F **A** C) la cui coppia sarebbe (G#; A)

Oppure:

(E **G** B) e (F **Ab** C) la cui coppia sarebbe (G;Ab)

Così facendo si potrebbe costruire l'A.R. di Cmagg:

Es:

(E B F C) con coppia (G#; A) da cui si avrebbe:

(C E B F) + (G#;A)

(Ricordo che la disposizione accordale è da intendersi in senso lato).

L'esempio sopra esposto non è evidentemente l'unica soluzione possibile; considerando la triade (F# A C) avremmo avuto:

(E G# B) e (F# A C) che sono contigue e reali (appartengono infatti al passaggio triadico I-II della scala di E maggiore/armonico)

Ne deriva allora:

(C E B F#) con coppia (G#; A) che potremmo chiamare

C7+/11# inc con coppia (G#;A)

COROLLARIO

Il fatto di aver raggruppato ad accordo le note (C E B F) dandone il nome di C7+/11 con coppia (G#; A) tiene conto del fatto che su un accordo di 7M non è possibile aggiungere una P4 (P11), ma puntualizzo ancora una volta che le A.R. non sono accordi in senso stretto, ma espressioni di tonalità o, se può aiutare a meglio comprendere, SINTESI FORMALI DI TONALITA'.

CONSIDERAZIONI FINALI

Il “Sistema a coppie” è una sorta di reinterpretazione del sistema tonale.

Partendo infatti dai principi base che regolano il concetto di tonalità, esso si trova subito dopo nella condizione di poterli abbandonare e abbracciare con fluidità principi propri di altri sistemi (atonale, seriale, politonale etc...).

Come è già stato detto, tale approccio non inventa nuove sonorità, ma pone nella condizione di sfruttare elementi di sorpresa che rendono interessante il discorso musicale. Parlando con esperti, ci si è soffermati sul punto cruciale di tale metodo: è possibile pervenire al medesimo risultato del sistema a coppie attraverso il punto di vista tradizionale? La risposta è stata affermativa nel senso che le sonorità da noi esplorate sono ottenibili anche per mezzo di approcci diversi, ma il punto innegabile a favore del nostro metodo è che in esso l'espressione dell'area tonale avviene in modo semplice ed efficace allo stesso tempo: le SEI NOTE SPECIFICHE hanno in sé le caratteristiche per identificare la tonalità di riferimento; è valido il motto: il maggior effetto col minor sforzo possibile.

Il minor sforzo si riferisce non solo al fatto di trattare con solo SEI note, ma anche al calcolo delle stesse SEI note.

Un'altra considerazione, è che nell'esplorare situazioni armoniche lontane dal sapore prettamente tonale, si è partiti in realtà dal concetto stesso di tonalità ma esteso ad un diverso punto di vista; come a dire che, fondamentalmente, è necessario conoscere il concetto di tonalità con tutti i suoi risvolti, per poter tecnicamente approdare a dimensioni musicali anche molto diverse.

Infine, la contemporaneità di alternative nel trattare il materiale rende il nostro metodo veramente un sistema di sintesi

Il nostro sistema ha fatto riferimento alle sole scale maggiori, minori (nat; arm.; mel.) e maggiori armoniche e questo per delimitare l'entità del lavoro; in realtà esso può essere esteso a qualsiasi tipo di scala che contenga delle sensibili e può addirittura avere una sorta di applicazione modale nel senso che le coppie triadiche scelte nell'esplicazione di un “modo”, saranno quelle contenenti il GRADO caratteristico del “modo” stesso.

TABELLA 1

Schema dei vari passaggi tridici contigui e reali in riferimento alle scale M /m nat./m. arm./ m. mel./ M arm.

Triadi Coppie triadiche

M----m Distanti 1 t	I-II scala M
	V-VI scala M
	III-IV m/nat
	VII-VIII m/nat

m---M 1 tono	IV-V M/arm
	IV-V m/arm

M---M 1 tono	IV-V M
	VI-VII m/nat
	IV-V m/mel

M---M ½ tono	V-VI m/arm
-----------------	------------

M---M5# ½ tono	V-VIb M/arm
-------------------	-------------

M5#---M 1 tono	III-IV m/mel
-------------------	--------------

m---m 1/2 tono	II-III M
	IV-V m/nat
	I-II m/mel

m---M5# 1/2 tono	II-III m/mel
---------------------	--------------

M5#---m 1 tono	III-IV m/arm
-------------------	--------------

m---M	III-IV M
1/2 tono	V-VI m/nat
M---dim	I-II M/arm
1 tono	V-VI# m/mel

Dim---M	VII-VIII M
1/2 tono	II-III m/nat
	VII-VIII M/arm

m---Dim	VI-VII M
1 tono	I-II m/nat
	I-II m/arm

Dim---m	II-III M/arm
1 tono	

Dim---m	VII#-VIII m/arm
1/2 tono	VII#-VIII m/mel

Dim---M5#	II-III m/arm
1/2 tono	

M5#---dim	VI-VII M/arm
1+1/2 tono	

M---dim	VI-VII m/arm
1+1/2 tono	

dim---dim	VI#-VII# m/mel
1 tono	

SISTEMA A COPPIE

By

Enrico Zanella

TABELLA 2.

Schema delle coppie triadiche con relative A.R. e coppie (x;y)

TRIADI	A.R.	COPPIE (x;y)
M---m (1 tono)	1) m7/11inc 6M ↑ (Magg) P5 ↑ (min)	6m ↑; P5 ↑
m---M (1 tono)	1) dim/9b 4# ↑ (min) 3M ↑ (Magg) 2) m6/9inc 6M ↑ (min) P5 ↑ (Magg) 3) dim/sus4 6M ↑ (min) P5 ↑ (Magg)	7° ↑; 6m ↑ 5° ↑; P4 ↑ 6M ↑; 7m ↑
M---M (1 tono)	1) m/add 11 6M ↑ P5 ↑	6M ↑; 7m ↑
M---M (1/2 tono)	1) 7+/11 6m ↑ P5 ↑ 2) m7+/9 P4 ↑	5# ↑; 6M ↑ P5 ↑; 6m ↑

3M ↑

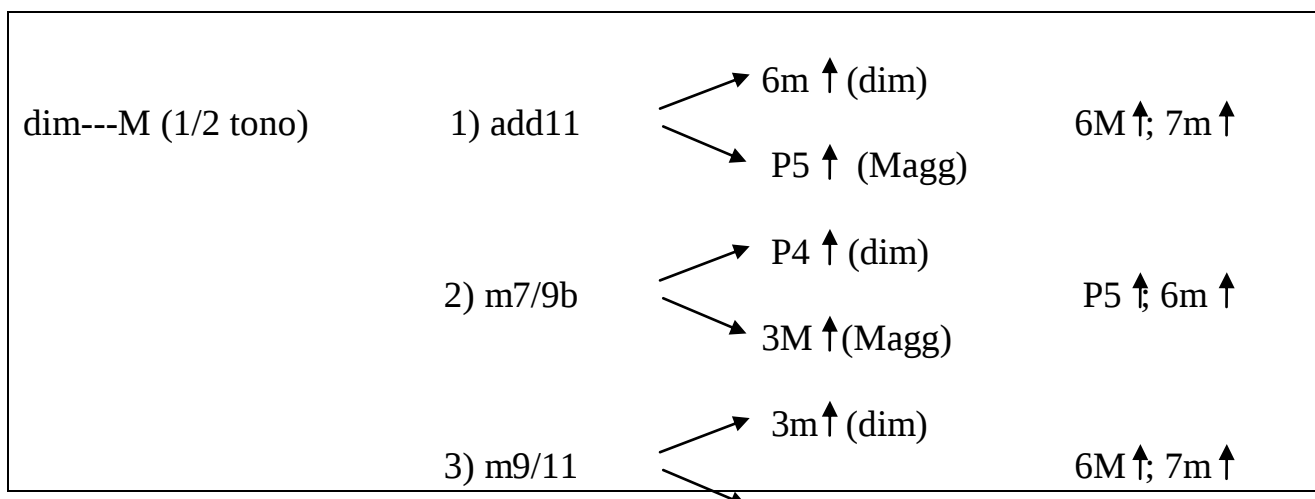
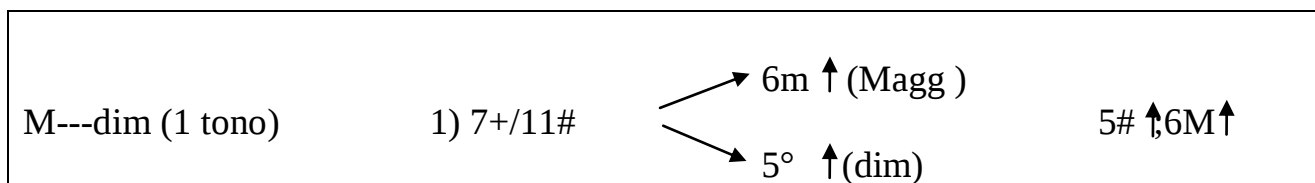
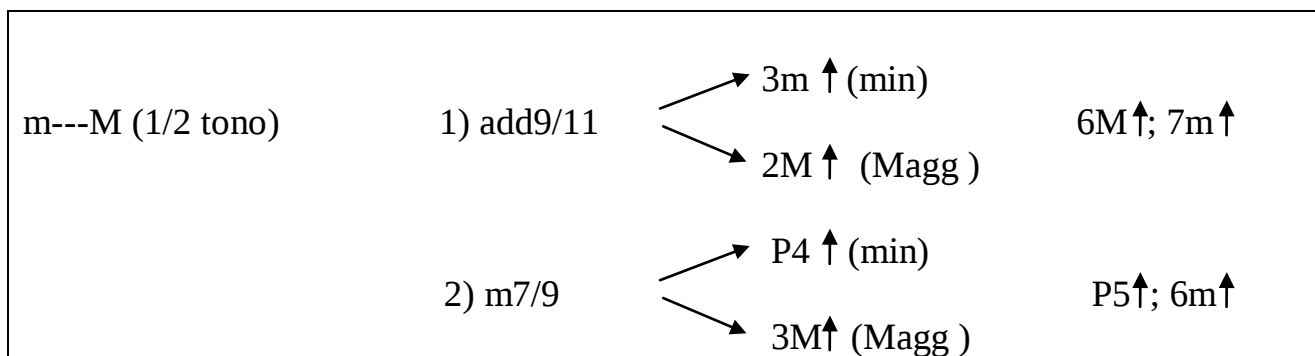
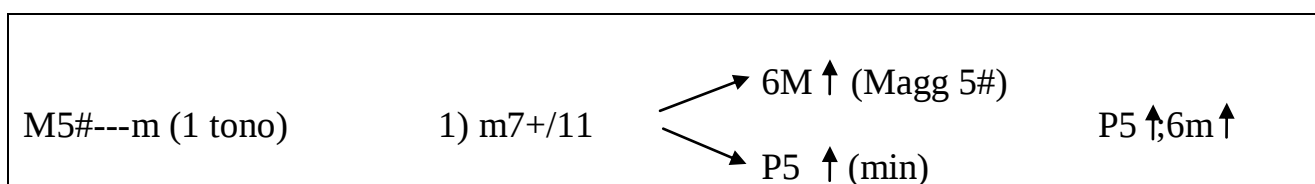
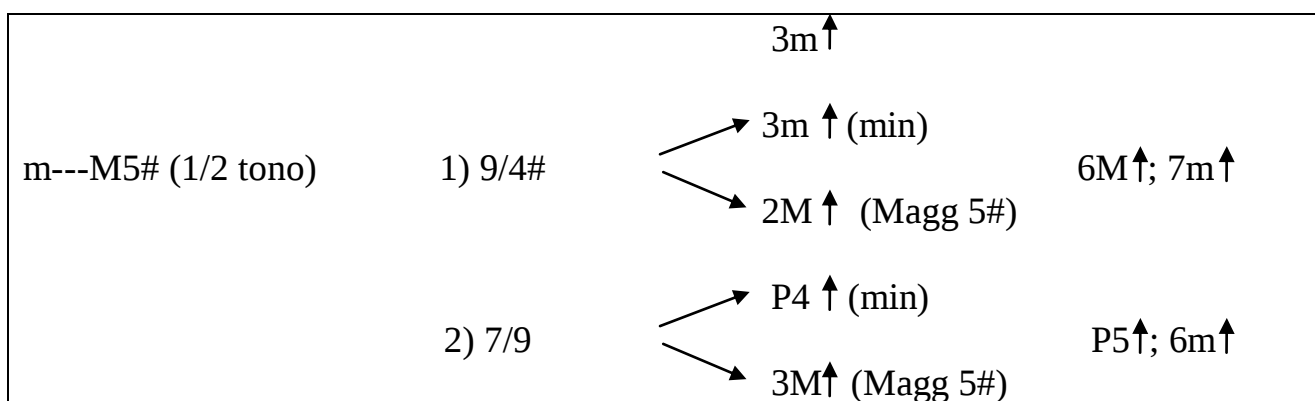
TRIADI	A.R.	COPPIE (x;y)
--------	------	--------------

M---M5# (1/2 tono)	1) m7/11b	6M ↑ (Magg) 5# ↑ (Magg 5#)	P5↑; 6m↑
	2) 7+/9	P4 ↑ (Magg) 3M↑ (Magg 5#)	P5↑; 6m↑
	3) m11/9b	3M ↑ (Magg) 2# ↑ (Magg 5#)	6m↑; 7° ↑

M5#---M (1 tono)	1) 7/6/5° (senza III)	4# ↑ (Magg 5#) 3M↑ (Magg)	2M ↑; 3m↑ (cfr "avvertenze")
------------------	--------------------------	---	---------------------------------

m---m (1 tono)	1) M7/9/11 (senza III e V)	P5 ↑ P4 ↑	P5↑; 6m↑
----------------	-------------------------------	--	----------

m---m (1/2 tono)	1) 7+/11	6m ↑ P5 ↑	P5↑; 6m↑
	2) 11/9b	3m↑ 2M↑	6M ↑; 7m ↑
	3) 7+/9#	4° ↑	5# ↑ 6M ↑



m---dim (1 tono)	1) m/9	2M↑ (Magg)	6M↑; 7m↑
		P4↑ (m)	
	2) 7+/6	3m↑ (dim)	4#↑; P5↑
		6m↑ (m)	
		5°↑ (dim)	

dim---m (1 tono)	1) dim/11	6M↑ (dim)	6m↑; 7°↑
		P5↑ (min)	
	2) dim/6b inc	6M↑ (dim)	P4↑; 5°↑
		P5↑ (min)	
	3) add9b	P4↑ (dim)	6M↑; 7m↑
		3m↑ (min)	

dim---m (1/2 tono)	1) 7/11 inc	6m↑ (dim)	P5↑; 6m↑
		P5↑ (min)	
	2) m 9b/11	3m↑ (dim)	6M↑; 7m↑
		2M↑ (min)	
	3) 7+/9	4°↑ (dim)	5#↑; 6M↑
		3m↑ (min)	

dim---M5# (1/2 tono)	1) dim/11b	6M ↑ (dim) 5# ↑ (M5#)	6m ↑; 7° ↑
	2) m9/11#	3m ↑ (dim) 2M ↑ (M5#)	6M ↑; 7m ↑
	3) 7/9b	P4 ↑ (dim) 3M ↑ (M5#)	P5 ↑; 6m ↑

M5#---dim (1 e 1/2 tono)	1) dim/9	4# ↑ (M5#) 3m ↑ (dim)	6M ↑; 7m ↑
	2) m7+/13	6M ↑ (M5#) 5° ↑ (dim)	4# ↑; P5 ↑

M---dim (1 e 1/2 tono)	1) dim/9b	4# ↑ (Magg) 3m ↑ (dim)	6M ↑; 7m ↑
	2) m7/6	6M ↑ (Magg) 5° ↑ (dim)	P5 ↑; 4# ↑
	3) m/11#	6M ↑ (Magg) 5° ↑ (dim)	6M ↑; 7m ↑

dim---dim(1 tono)	1) 7/6	6m↑ (dim 1) 5°↑ (dim 2)	P5↑;4#↑
	2) m/9b	P4↑ (dim 1) 3m↑ (dim 2)	6M↑;7m↑
	3) (M) 11#	6m↑ (dim 1) 5°↑ (dim 2)	6M↑; 7m↑

AVVERTENZE:

Qualora si incontrassero, nelle tabelle, nomenclature „ intemperanti“ di accordi, si ricorda ulteriormente che si tratta di A.R. ovvero di sintesi formali di tonalità; questo lascia presagire che sarà possibile qualsiasi “ricombinazione” delle due triadi: lo scopo di dare a questi gruppi di note il nome di un accordo è per questioni di forma e di chiarezza il ch  suggerisce la necessit  di possedere una buona conoscenza teorico/armonica e ,aggiungerei, compositiva. Insisto su questo punto in quanto ad esempio nel ricombinare le triadi m---M distanti mezzo tono, ho tralasciato una soluzione che per motivi “grammaticali” non era coerente col nostro sistema; in realt  questo non   del tutto vero dal momento che ho appena affermato che   possibile qualsiasi ricombinazione delle quattro note rimanenti dopo l’extrapolazione della coppia di sensibili. Ragioniamo con un esempio, considerando come coppia triadica, (Em---F): essa pu  appartenere al passaggio III-IV in C maggiore e poich  contiene entrambe le coppie di sensibili (E;F) e (B;C) sono possibili diverse ricombinazioni; extrapolando la coppia (E;F) si ottengono o un G9/11inc o un Am7/9inc ; extrapolando invece la coppia (B;C) incapperei in qualche problema di coerenza poich  le note rimanenti (E,G, F,A) non possono essere ricombinate in modo che l’A.R. abbia il nome di una delle due triadi di provenienza (e questo per i problemi di contestualizzazione relativi ad accordi detti “strutture superiori” come sarebbe il nostro A.R. nel caso avesse per fondamentale il “E” o il “F”); se provassimo invece a chiamare l’A.R. come un (G,F,E,A) ovvero come un G7/6/9 con coppia (B;C) ci ritroveremmo a controbattere l’affermazione secondo cui dico che la coppia di sensibili non contiene mai la MEDIANTE dell’A.R. perch  se cos  fosse si ricadrebbe nella logica delle strutture superiori; ma in fondo, nel caso particolare che stiamo trattando, nemmeno quest’ultima tesi   propriamente corretta, nel senso che la

questione delle strutture superiori riguarda la coppia triadica di riferimento ovvero il (Em;F) e non l'A.R.; si può concludere dunque che esistono delle eccezioni di natura squisitamente teorica riguardo al presupposto che sia possibile qualsiasi ricombinazione tra due triadi contigue; le note, comunque vada, saranno sempre quelle "SEI NOTE SPECIFICHE" la cui ricombinazione può essere un nome piuttosto che un altro dal momento che il significato di tale operazione è puramente di chiarezza e forma.

Aggiungo infine una considerazione che in realtà credo tautologica: non esiste "UN" utilizzo del nostro sistema; all'improvvisatore o compositore è lasciata carta bianca sul suo impiego; per dar prova di ciò fornisco qui di seguito alcuni esempi musicali.

BUON DIVERTIMENTO!!!

