

# Musica DOMANNI

Racconto musicale

Trascrivere per bambini

Comporre e registrare con adolescenti

Musica da Terezin

Educazione musicale e ricerca



# Trascrivere Stravinsky per bambini

## Intervista a Paolo Perezani

**L**a Scuola Comunale di Musica di Suzzara, in provincia di Mantova, da decenni opera con l'intento di promuovere il fare musica insieme. In un contesto che spesso chiama alla collaborazione anche professionisti e musicisti amatoriali di varie età e competenze, da qualche anno, con contorni sempre più definiti, sta prendendo forma una vera e propria orchestra formata da bambini, ragazzi e adulti. L'esperienza è stata presentata alla recente ventottesima Conferenza ISME (Bologna 2008).

Di questa orchestra "eterogenea", e che pare assumere i tratti – per dirla con Bruner – di una "comunità che apprende", parliamo con il compositore Paolo Perezani che, oltre a curarne il progetto didattico e la direzione musicale, trascrive e rielabora per questo particolare e insolito insieme le partiture originali delle composizioni intorno alle quali si sviluppa ogni anno il progetto didattico della Scuola.

**P**rima di addentrarci nelle problematiche del rapporto fra trascrizione e intento didattico, proviamo a sgomberare il campo da alcuni equivoci. È possibile indicare qualche orientamento che porti a utilizzare, in modo mirato e pertinente, termini non sempre sovrapponibili quali trascrizione, adattamento, riduzione, arrangiamento?

Alla base delle diverse motivazioni che hanno portato gran parte dei compositori a cimentarsi con la trascrizione e le relative problematiche ha sempre e soprattutto operato la fondamentale propensione a trasformare, la tendenza, tipica dell'agire artistico, a far proprie le cose che incontra. Per questo trovo piuttosto insufficiente il termine trascrizione e preferisco affiancare a questo, e agli altri che hai ricordato, almeno i concetti di rielaborazione e di trasformazione. Perché non si tratta di trasferire semplicemente le stesse "note" da un contesto strumentale a un altro,



magari applicando qualche regola o tecnica, si tratta piuttosto di agire creativamente, confrontandosi pienamente con quella assunzione di responsabilità a cui ci si espone quando si accetta la necessità di affrontare un gran numero di scelte.

*Quali sono gli intenti didattici, ma più propriamente quali sono gli intenti formativi e metodologici, che stanno alla base del tuo lavoro di trascrizione?*

Le trascrizioni ed elaborazioni per l'orchestra della Scuola Comunale di Musica di Suzzara nascono in stretto rapporto con l'aspetto forse più rilevante di quella esperienza didattica e educativa: il fatto cioè di avere messo al centro del proprio progetto il fare musica insieme a cominciare dal primo approccio alla musica e allo studio di uno strumento musicale. Nella Scuola esistono tre gruppi orchestrali: uno formato da allievi giovani (di età compresa tra gli undici e i sedici anni), uno composto da allievi un poco più grandi e anche da alcuni ex allievi che, pur svolgendo altre professioni, continuano "per diletto" a fare musica insieme con gli altri, e infine un altro formato da bambini di età compresa tra i sei e i dieci anni che frequentano il corso chiamato Giocamusica. L'orchestra grande rappresenta il momento in cui i diversi gruppi si uniscono in un'unica formazione: trascrivere per questo insieme significa innanzitutto cercare di offrire l'occasione a tutti, anche ai più giovani allievi e ai principianti, l'opportunità di partecipare al risultato generale.

*A questo fine quali scelte di repertorio vengono privilegiate?*  
Quando l'intenzione è soprattutto quella di offrire delle occasioni per vivere la dimensione del suonare insieme – con tutto ciò che comporta sul piano formativo e educativo – sarebbe legittimo operare quasi qualsiasi tipo di scelta: potrebbero andare bene le canzoni infantili o... la distribu-

zione a un'orchestra intera delle due parti di un'invenzione a due voci di Bach<sup>1</sup>.

Qualcosa del genere avviene qualche volta anche nella Scuola di musica di Suzzara, dove però, a partire dalla consapevolezza concernente la valenza formativa e educativa del fare musica insieme, si è ritenuto necessario tenere presente anche la valenza altrettanto formativa e educativa dell'esperienza estetica stessa che tale pratica permette di vivere<sup>2</sup>. Per questo, soprattutto relativamente alla scelta dei repertori per il grande gruppo orchestrale, è maturata la convinzione di dovere dare l'opportunità di vivere anche delle esperienze estetiche forti, proponendo da subito l'incontro con la grande musica della nostra tradizione e, più recentemente, anche con alcune composizioni del Novecento e contemporanee: per «offrire una immagine della musica non solo come di qualcosa di importante, ma anche di vivente e in costante trasformazione, qualcosa di mobile e di non rigido»<sup>3</sup>.

Naturalmente la questione della trascrizione, della trasformazione e dell'adattamento delle parti, con queste premesse in una qualche misura si radicalizza, anche nel senso di problematizzarsi.

*Con quali problemi la trascrizione si deve dunque confrontare, a partire da queste premesse?*

Nella musica del secolo scorso è emerso un deciso interesse per il suono, per la sua costruzione e in generale per l'aspetto sonoro delle composizioni; per certi versi l'idea stessa di variare l'organico originario in questo caso può apparire davvero discutibile o addirittura impropria. A mio avviso si tratta però di tenere presente davvero quanto abbiamo appena detto a proposito del concetto di trascrizione: e cioè il fatto che trascrivendo, "trasformando" il suono della musica, si va effettivamente a costruire qualcosa di altro e di nuovo, la cui capacità di rimandare ad aspetti essenziali della partitura originale dipende da una serie complessa di scelte in grado di dare luogo a un'esperienza musicale, formativa ed estetica, di valore proporzionale al valore estetico, formativo e musicale dell'operazione, di fatto *ricompositiva*, che si è andati a operare. In realtà anche in rapporto alla musica di Mozart, e non solo a quella del Novecento, sarebbe molto improprio sostenere che l'essenziale della sua "struttura" consista soprattutto nelle "note", e che perciò in questo caso sarebbe più accettabile, per esempio, affidare delle parti di violino alle... chitarre (come mi è accaduto di fare trascrivendo e trasformando alcuni passaggi delle *Sei danze Tedesche KV 509* di Mozart). Ecco perché parlo di piena assunzione di responsabilità: non c'è dubbio che operazioni di questo tipo comportino un approccio anche interpretativo con l'originale, e possano essere condotte non solo con più o meno competenza e capacità inventiva, ma muovendo da premesse e da atteggiamenti altrettanto diversi anche dal punto di vista etico.

*Per quanto riguarda invece il piano tecnico-compositivo, è possibile chiarire cosa significa trascrivere?*

In generale comporta lo studio approfondito della partitura originale e la necessità di prendere a modello un *corpus* di

1 Nel corso della quinta edizione delle giornate di studio dedicate alla didattica strumentale presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Achille Peri" di Reggio Emilia, William Molina, uno dei responsabili del progetto venezuelano, raccontava che «per esempio, se il gruppo è formato da 80 musicisti si può suonare un quartetto dividendo il gruppo in quattro parti. Si può lavorare con opere semplici di quartetti, trii e perfino a due parti, suonati da numerosi allievi» (in *Il progetto venezuelano. Esperienze metodologiche e riflessioni. Intervista a L. Mendez, W. Molina, V. Rodriguez*, a cura di Irene Bonfrisco e Gabrielangela Spaggiari, Istituto Superiore di Studi Musicali "Achille Peri", Reggio Emilia 2007).

2 Un richiamo a questo tipo di consapevolezza era presente nel titolo stesso del Convegno Nazionale della SIEM svoltosi a Pisa nell'ottobre 2008: *Musica: forme di linguaggio, linguaggio delle forme. L'esperienza estetica come bisogno e come risorsa*. Su questo tema rimando anche al mio contributo *Educare a cambiare il mondo*, in *Musica e educazione estetica. Il ruolo delle arti nei contesti formativi*, a cura di Alessandra Anceschi, Edt, Torino 2009.

3 Dalla relazione presentata dalla Scuola Comunale di Musica di Suzzara (Mantova) al congresso ISME 2008 a Bologna. La relazione illustra i contenuti, gli obiettivi e le metodologie del progetto didattico *Suoniamo insieme Mozart, Purcell, Stravinsky e Grisey* per l'anno scolastico 2007-2008; per ora non pubblicata, tale relazione può essere richiesta direttamente alla scuola.

composizioni – dello stesso autore o della stessa epoca, o partiture con le quali, comunque, si riescono a cogliere relazioni stilistiche importanti e stimolanti – aventi un organico uguale o simile a quello per il quale la trascrizione è destinata. È soprattutto da qui che si possono incominciare a intravedere alcune ipotesi trasformative e operare le prime e decisive scelte riguardanti l'individuazione della scrittura più appropriata per il nuovo contesto strumentale: non si tratta, appunto, di distribuire semplicemente le note ad altri strumenti, ma di prendere decisioni, non sempre facili e a volte rischiose.

*Sempre sul piano tecnico-compositivo, è possibile allora chiarire cosa può significare trascrivere con intenti didattici un'opera appartenente all'ambito della cosiddetta musica d'arte?*

Si tratta in questo caso di sviluppare anche la necessaria sensibilità a confrontarsi con i problemi specifici della realtà per la quale si sta operando. Sarebbe piuttosto inutile indagare astrattamente eventuali problematiche specifiche legate alla trascrizione con intenti didattici, perché in questo caso la fondamentale esigenza è proprio quella di maturare la disponibilità a lavorare per le caratteristiche, i limiti, le “disomogeneità” della concreta realtà per la quale ci si accinge a scrivere. È necessario per esempio fare i conti non solo con i suoi limiti di organico e con la già ricordata presenza di diverse competenze musicali, ma, addirittura, con le specifiche abilità strumentali di quasi ogni singolo allievo. Per questo – oltre che per ricevere preziose informazioni e consigli relativi all'adeguatezza della scrittura strumentale in rapporto ai diversi percorsi didattici – diventa indispensabile mantenere uno stretto rapporto con gli insegnanti di strumento.

L'obiettivo finale è di arrivare a scrivere diverse parti differenziate per livello di difficoltà, cercando il più possibile di salvare anche le parti originali, che nella realtà di Suzzara quasi sempre possono essere eseguite almeno da qualche allievo più grande o dagli insegnanti stessi (i quali partecipano sempre alle esecuzioni, suonando accanto ai loro allievi).

*Veniamo dunque all'esperienza concreta di alcune trascrizioni recenti. Cosa significa trascrivere per un'orchestra “disomogenea” le Sei danze Tedesche KV 509 di Mozart?*

In questa come in altre trascrizioni le parti aggiunte e quelle semplificate sono state raccolte in una vera e propria partitura parallela, che può essere eseguita contemporaneamente a quella originale ma che, anche quando eseguita autonomamente, possiede un senso musicale in una qualche misura autosufficiente. Ecco per esempio un aspetto la cui rilevanza è legata proprio al contesto didattico a cui stiamo facendo riferimento: in quell'orchestra “disomogenea”, proprio perché gli interventi degli strumentisti più giovani non possono evitare una certa frammentarietà, è infatti importante riuscire almeno a garantire loro un senso abbastanza compiuto. Per la stessa ragione, piuttosto che affidare degli interventi troppo sporadici, si è preferito in qualche caso assegnare una pausa generale di qualche battuta all'orchestra dei “principianti” e dei bambini che

suonano con lo strumentario Orff (utilizzato anch'esso con spirito “laico” e pragmatico per permettere anche ai più piccoli la possibilità di lavorare con e dentro la musica). In questo modo non solo è possibile rendere più sensate e già musicali le “prove a orchestre separate” – che nella Scuola di Suzzara si alternano alle prove per famiglie strumentali – ma si corrisponde in una qualche misura anche a un aspetto essenziale del pensiero orchestrale, soprattutto classico, pure in un contesto in cui, per altro, non si esita a fare intervenire le già ricordate e improbabilissime chitarre nella scrittura mozartiana<sup>4</sup>.

*Recentemente, oltre che su Mozart hai lavorato anche sulla musica di Stravinsky: lì le cose mi sembra che si complinchino notevolmente.*

Prima di affrontare la *Sagra della primavera* avevo trascritto quattro pezzi di Stravinsky molto più brevi, ma nei quali in realtà erano già presenti molte delle problematiche musicali che caratterizzano il *Sacre*<sup>5</sup>. Il nuovo progetto è maturato solo dopo questo primo tentativo di verificare la possibilità di portare l'eterogeneo gruppo orchestrale all'incontro con la musica di Stravinsky: mi era sembrato che la bellezza e la forza di quella musica avessero portato anche i ragazzi più giovani a lasciarsi trascinare dalla ricchezza e dalla vivacità dell'invenzione stravinskiana.

Quanto alla trascrizione della *Danza degli adolescenti* e del *Gioco del rapimento* si è trattato veramente di una operazione limite, una sorta di virtuosismo trasformativo volto ad accogliere in una partitura di per sé molto complessa anche i contributi, in qualche caso veramente minimi, di un gran numero di principianti. D'altra parte è vero però che il modo di costruire di Stravinsky, il suo procedere per tagli netti e la sua tendenza a dar vita a delle situazioni complesse sovrapponendo spesso degli ostinati relativamente semplici (anche se tra loro asimmetricamente sfasati), sembrano in realtà prestarsi in modo particolare a interventi trasformativi la cui sensatezza appare in una qualche misura garantita dalla forte caratterizzazione dell'articolazione formale.

*Arriviamo dunque alla “trascrizione” della Sagra della primavera di cui avete recentemente eseguito il primo e il secondo quadro, nell'ambito della terza edizione della rassegna “Facciamo musica insieme?” che si svolge a Suzzara, e della quale pure ti chiedo di dirci qualcosa.*

Nel caso della *Sagra della Primavera* ho proceduto a una completa riscrittura “rielaborata” dei due quadri del capolavoro stravinskiano. Naturalmente anche qui l'intento è

4 Vedi esempio su [www.musicadomani.it](http://www.musicadomani.it) nella sezione “Materiali”.

5 Questi i quattro pezzi: *Danse* (dai *Quattro studi* per orchestra), *Andante* (dalla *Suite n.1* per orchestra), *Balalaika* e *Galop* (dalla *Suite n. 2* per orchestra).

6 Su [www.musicadomani.it](http://www.musicadomani.it) nella sezione “Materiali” è possibile ascoltare una registrazione della trascrizione del primo quadro eseguita al saggio finale della scuola nel giugno 2009.

7 Vedi esempio su [www.musicadomani.it](http://www.musicadomani.it) nella sezione “Materiali”.



Figura 1

stato quello di permettere il coinvolgimento di un gran numero di allievi della scuola: a cominciare dai bambini di sei e sette anni che in determinati momenti intervengono battendo le mani (a volte solo le dita o i piedi) e di altri, appena un po' più grandi e già in grado di produrre qualche nota con lo strumentario Orff, ai quali sono stati affidati alcuni interventi soprattutto di carattere ostinato.

In molti casi, per sopperire ai tanti limiti di organico, è stata inoltre adottata una diversa distribuzione delle parti strumentali e, sempre per cercare di restituire l'essenziale della partitura originale, è stato introdotto anche il pianoforte utilizzando la preziosa versione per pianoforte a quattro mani dello stesso Stravinsky (anch'essa, per altro, "ridotta" per l'occasione). Per quanto riguarda l'inserimento delle nuove parti strumentali semplificate si è proceduto nel senso di aggiungerle all'interno di ogni famiglia e ordinandole secondo un criterio di livello di difficoltà decrescente (per esempio: accanto ai clarinetti 1 e 2 sono state aggiunte anche le parti per i clarinetti 3, 4, a, b, c, vedi fig. 1).

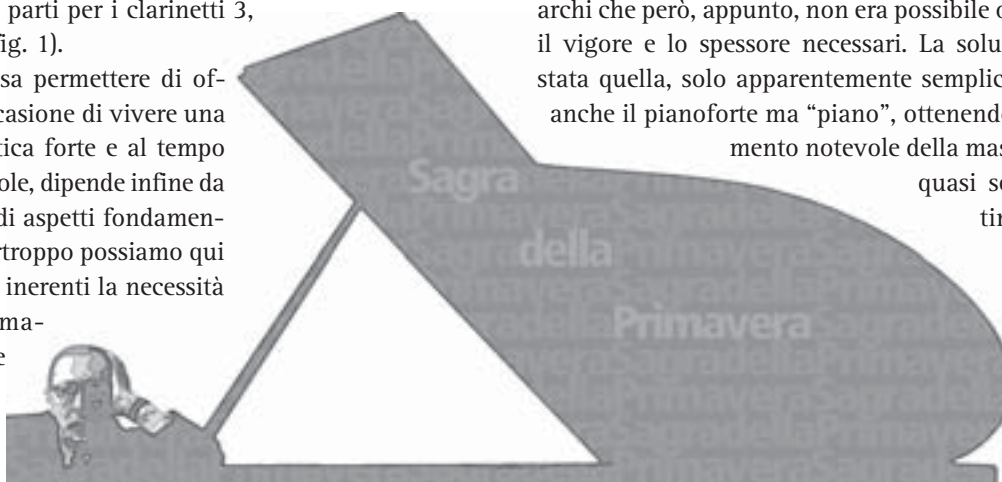
Che questo possa permettere di offrire a tutti l'occasione di vivere una esperienza estetica forte e al tempo stesso consapevole, dipende infine da tutta una serie di aspetti fondamentali, ai quali purtroppo possiamo qui solo accennare, inerenti la necessità di portare in maniera sensata e motivata allo studio di una parti-

tura comunque complessa come questa. Mi riferisco per esempio alla necessità non solo di far conoscere la versione originale del *Sacre*, ma anche di introdurre, in generale, all'ascolto della musica di Stravinsky e di sviluppare intorno ad essa altre iniziative e percorsi didattici. D'altra parte queste e altre problematiche didattiche non possono essere affrontate se non in una situazione, verso la cui costruzione pare proiettata la Scuola di Suzzara, nella quale un gruppo di insegnanti competenti e fortemente motivati sappia dar vita a una vera e propria équipe di lavoro in grado di condividere ogni fase della realizzazione del progetto<sup>6</sup>.

*Quando si trascrive con intenti didattici quale peso assume dunque la fedeltà all'opera originaria? È insomma possibile, e in che misura, mantenerne lo stesso tipo di "qualità estetica"?*

Certo, anche nel caso di queste trascrizioni, le cui finalità sono già state più volte ricordate, si tratta di dare nuova veste a quella che ci appare – che interpretiamo possa essere – l'idea fondamentale dell'opera originale. Anche quando si trascrive con intenti didattici l'obiettivo è dunque quello di mantenerne la stessa "qualità estetica", di esserle fedeli, anche se ciò comporta la necessità di rinunciare a una fedeltà di tipo letterale (d'altra parte bisognerebbe avere un'idea piuttosto rigida di opera per potere assumere come dogma la necessità, per non tradirla, di doverle essere sempre fedeli alla lettera). Ecco un piccolo esempio di quella che potrebbe essere definita come una trasformazione dettata dal desiderio di rimanere, paradossalmente, il più possibile fedeli all'originale: è tratto proprio dalle prime battute della *Danza degli adolescenti* della *Sagra della primavera*. Come rendere il carattere compatto, la pesantezza e la forza di quei primi accordi ribattuti potendo contare solo su un numero piuttosto limitato di archi, molti dei quali non in grado di suonare veramente forte e sempre con arco in giù come richiesto da Stravinsky? Avevo subito scartato l'ipotesi di rinforzare il suono introducendo degli strumenti a fiato: sia perché avrebbero veramente snaturato il timbro della versione originale, sia per riservarne l'utilizzo in funzione di rinforzo degli accenti successivi (non avendo a disposizione gli otto corni richiesti da Stravinsky). In un primo momento, per lo stesso motivo, avevo scartato anche l'idea di aggiungere il pianoforte: non volevo stravolgere quel suono caratteristico degli archi che però, appunto, non era possibile ottenere con tutto il vigore e lo spessore necessari. La soluzione alla fine è stata quella, solo apparentemente semplice, di far suonare anche il pianoforte ma "piano", ottenendo così un ispessimento notevole della massa accordale, ma

quasi senza intaccare il timbro dominante degli archi: una sorta di soluzione nascosta, una specie di mascheramento<sup>7</sup>.



*E per quanto riguarda il repertorio più strettamente contemporaneo, quali sono le problematiche specifiche che esso pone? Ma preliminarmente, ha senso porsi nell'ottica di una sua trascrizione?*

In generale, per quanto riguarda la musica degli ultimi decenni rischia di essere piuttosto priva di senso l'idea stessa di trascriverla (anche se si potrebbe non escludere a priori la possibilità di operare qualche tipo di trasformazione) e mi sembra ancor più problematica l'idea di farlo con intenti didattici: avrebbe davvero senso "semplificare" *Gruppen* di Stockhausen, le composizioni di Ligeti o di Sciarrino?

In rapporto alla musica contemporanea auspicherei invece un'altra possibilità: quella di invitare piuttosto i più importanti compositori del nostro tempo a scrivere anche per giovani musicisti o principianti o... bambini, in fondo riprendendo un'attenzione con solidi precedenti storici<sup>8</sup>.

Proprio Gérard Grisey mi sembra ci abbia offerto con le sue tre *Manifestations per petite orchestre de debutans*, scritte nel 1977, un esempio veramente importante, forse unico, di ciò che vado qui auspicando. Con l'insieme orchestrale della Scuola di Suzzara le abbiamo eseguite quest'anno<sup>9</sup>. È veramente straordinario come questi tre pezzi, pur mantenendosi all'interno di difficoltà strumentali piuttosto limitate, permettano di entrare molto profondamente, e per una porta solo apparentemente laterale, nel pensiero musicale di Grisey; in essi è addirittura possibile intravedere degli aspetti che si sarebbero ancor più manifestati e sviluppati solo nella sua importantissima produzione dei decenni successivi.

Tra i pochi altri esempi citerei anche le grandi composizioni di Sciarrino che prevedono il coinvolgimento, accanto a pochi solisti, di un gran numero di esecutori con competenze strumentali anche minime<sup>10</sup>.

Ma, per concludere su questo argomento, auspicherei che anche le Scuole di composizione (dei Conservatori o delle Scuole di musica) vedessero in questa finalità un'importante opportunità per affrontare problematiche costruttive altamente formative, e nel contempo cogliessero in essa una vera e propria occasione per portare i propri allievi a percepire anche così il senso e la rilevanza addirittura sociale del loro operare nella e per la musica.

In fondo, pure in una situazione generale che, non solo dal punto di vista musicale, mostra sintomi di degrado sempre più allarmanti, non è privo di importanza sapere che esiste una "domanda" di musica – di musica d'insieme per giovani musicisti – che c'è carenza di repertori e anche di trascrizioni ed elaborazioni pensate a questo fine.

*Che tipo di competenze specifiche (o quanto meno quali "attenzioni") un insegnante dovrebbe avere per operare trascrizioni in questa direzione?*

Non vorrei essermi troppo soffermato sugli aspetti che rendono certamente non semplice l'operazione di trascrivere la musica con intenti didattici, sino al punto di avere alimentato una sorta di timore a cimentarsi in una pratica che in realtà dovrebbe rientrare nell'ambito delle competenze di qualsiasi insegnante di strumento e, a maggior ragione, di qualsiasi insegnante di attività musicali collettive.

Nel suo intervento alla già citata giornata di studio di Reggio

Emilia, Valdemar Rodriguez, direttore del Conservatorio di Caracas e sottodirettore della Fondazione dello Stato per il Sistema Nazionale di Orchestre Giovanili e Infantili del Venezuela, sosteneva l'esigenza di poter contare su insegnanti il più possibili "integrali": io penso che anche l'abitudine, la pratica di trascrivere, adattare la musica all'interno dei contesti specifici in cui l'insegnante si trova a operare, debba rientrare in una più ampia idea di competenza didattica e musicale. Quanto alle difficoltà: si tratta anche di assumere la convinta decisione di incominciare e poi, magari anche attraverso qualche insuccesso, avviarsi ad acquisire una certa abilità sul campo. Insomma vorrei invitare ad avere coraggio, e proprio partendo dalla persuasione dell'importanza e della necessità di introdurre anche questa dimensione nella pratica della didattica musicale e nell'ambito di una rinnovata riflessione su di essa.

*Per concludere, quali prospettive di sviluppo ha il progetto avviato?*

L'esperienza maturata sicuramente continuerà a svilupparsi nei prossimi anni, ma non si tratta certamente di un *unicum*. Tra le altre realtà che in questi anni mi sembra abbiano operato in modo molto interessante, e nella direzione di sviluppare la valorizzazione del fare musica insieme anche affrontando composizioni per le quali si imponga un necessario intervento di trascrizione e di elaborazione delle partiture originali, ricorderei quelle che a Suzzara sono già state invitate a partecipare alla "Rassegna di gruppi strumentali giovanili" giunta alla sua terza edizione. Accanto alla presenza dell'orchestra della Scuola Comunale di Musica di Suzzara è infatti da segnalare la partecipazione del Gruppo strumentale dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "Achille Peri" di Reggio Emilia, dell'Orchestra dei bambini e dei ragazzi del Conservatorio "Lucio Campiani" di Mantova, dell'Orchestra Radiconvento della Scuola RadiconventoMusica di Radicondoli (Siena) e, infine, intrecciandosi con la stagione mantovana Tempo d'orchestra che la ospiterà nel proprio cartellone, della JuniOrchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Per il prossimo futuro un obiettivo importante sarà quello di continuare a mettere in contatto tra loro queste e altre realtà, favorendo così la possibilità di conoscere altri repertori, altre esperienze e riflessioni.

8 Su questo mi permetto di rimandare al mio intervento *Alla base della musica e dell'educazione c'è il suono*, in "Musica Domani", n. 118, 2001, pp. 34-36, all'interno del "Confronti e dibattiti" intitolato *I compositori contemporanei di fronte alla didattica*, curato da Donatella Bartolini e che ha visto il contributo anche di Salvatore Sciarrino e di Helmut Lachenmann.

9 Almeno i titoli meritano di essere citati: 1) *...pour échapper à la télévision*, 2) *...pour trouver le silence*, 3) *...pour obtenir une aire de jeux...*

10 Mi riferisco a *Il cerchio tagliato dei suoni* (1997), per 4 flauti solisti e 100 flauti migranti; *La bocca, i piedi, il suono* (1997), per 4 sax solisti e 100 sax in movimento; *Studi per l'intonazione del mare* (2000), per voce, 4 flauti, 4 sassofoni, percussioni, orchestra di 100 flauti, orchestra di 100 sassofoni. Vedi anche l'intervento di Salvatore Sciarrino, *La forza creativo dell'esperienza educativa*, nel "Confronti e dibattiti" citato, pp. 30-32.