

live by CSI
LIVE

sabato 15 giugno 2013 _18.30
aula magna _csi

entrata libera



recital per il conseguimento del master of arts in music performance

claudia anichini _ oboe

classe di oboe di hans elhorst



Claudia Anichini

Claudia Anichini si diploma in oboe al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze nel 2011, sotto la guida dei maestri P. Lori e S. Bensi. All'attività del conservatorio affianca lezioni private dapprima con M. Salvatori e in seguito con F. di Rosa; con il primo segue anche un seminario semestrale circa l'uso dell'oboe in orchestra ed i passi orchestrali.

Prende parte a masterclass estive di perfezionamento con F. di Rosa, C. Hartmann, H. Schellenberger, M. Bourgue; nel luglio 2009 partecipa ad un seminario di P. McCandless (oboe, corno inglese, clarinetto e sassofoni nel gruppo jazz-rock "Oregon") sull'uso dell'oboe nel jazz e sull'improvvisazione libera e jazz.

Appassionata al repertorio antico, si sta recentemente dedicando all'oboe barocco, che approfondisce nell'estate 2012 con il maestro A. Bernardini nel seminario di "Urbino Musica Antica".

Fra 2009 e 2010 Claudia matura una piccola esperienza nella musica contemporanea prendendo parte alla realizzazione di due concerti su brani di M. Kagel, con il gruppo fiorentino "Ensemble Tactus"; si esibisce nello stesso anno come oboe solista accompagnata dall'Orchestra Giovanile del Chianti. Attualmente frequenta un Master of Arts in Music Performance presso il Conservatorio della Svizzera italiana, con il maestro H. Elhorst.

F. Couperin
1668 – 1733

da **Concerts Royaux**
Quatrième Concert
per oboe e basso continuo

- I. Prélude*
- II. Allemande*
- III. Courante française*
- IV. Courante à l'italienne*
- V. Sarabande*
- VI. Rigaudon*
- VII. Forlane*

L. van Beethoven
1770 – 1827

Trio op. 87
per due oboi e corno inglese

- I. Allegro*
- II. Adagio*
- III. Menuetto: Allegro molto. Scherzo – Trio*
- IV. Finale: Presto*

pausa
(5 minuti)

C. Wieck Schumann
1819 – 1896

Drei Romanzen
per oboe (violino) e pianoforte

- I. Andante molto*
- II. Allegretto*
- III. Leidenschaftlich schnell*

A. Dorati
1906 – 1988

Duo concertante
per oboe e pianoforte

- I. Libero, rubatissimo*
- II. Molto vivace*

L. Berio
1925 – 2003

Opus number Zoo

- I. Ballo Campestre*
- II. Il Cavallo*
- III. Il Topo*
- IV. I Gattacci*

con la partecipazione di

francesca alleva*, irene paglietti _oboe
alessandra aitini _flauto
petr michalec _clarinetto
patricia pazos pintor _fagotto

charles crabtree _corno
nikolay shugaev _violoncello
beniamino calciati _clavicembalo
luca de gregorio _pianoforte

* ospite

François Couperin – Quatrième Concert



Il "Quatrième" è l'ultimo dei quattro "Concerts Royaux", raccolta pubblicata nel 1722 e contenente alcuni dei brani cameristici che Couperin componeva in occasione dei "concerti della domenica" alla corte di Luigi XIV a Versailles, dove egli lavorava in qualità di "organiste de chapelle".

Nella Francia illuminista del "Roi du Soleil", un grande numero di artisti fra musicisti, letterati, pittori e filosofi gravitavano attorno alla corte, ed il sovrano non si risparmiò mai nel farsi grande promotore della cultura: furono fra i suoi protetti anche Jean-Baptiste Lully e Jaques Champion de Chambonnières, così come Molière, Racine e La Fontaine nella letteratura, Le Brun, Poussin e Rubens nelle

arti figurative e i celebri Pascal e Cartesio nel campo della filosofia e delle scienze. I quattro "Concerts Royaux" vennero integrati nel 1724 con la successiva raccolta "Les Goûts-reunis" (o "Nouveaux Concerts"), contenente dieci altri simili componimenti ed una trisonata ("L'Apotheose de Corelli"); con il titolo "i gusti riuniti" l'autore dichiara il proprio interesse nei confronti di una contaminazione dello stile compositivo francese con quello italiano, di cui è grande appassionato e conoscitore¹. La dedica a Corelli deriva naturalmente dalla forte stima che Couperin nutriva verso questo compositore, che aveva profondamente innovato in Italia la forma della trisonata (nonché quella del concerto grosso) con le sue quattro raccolte di sonate da chiesa e da camera pubblicate fra il 1681 ed il 1694.

I 14 concerti da camera contenuti nelle due raccolte sono insieme di danze che si alternano seguendo il classico schema della suite, ovvero fra movimenti più animati (come l' *allemanda* o la *corrente*) ed altri più distesi (*il preludio* o la *sarabanda*), e si eseguono con uno o più strumenti di cui l'autore non specifica preferenza (possono essere suonate da un clavicembalo solo come da un violino, una viola, un flauto o un oboe, accompagnati da basso continuo).

In questo quarto concerto, in particolare, si trova un lampante esempio della fusione stilistica sopra descritta, nell'accostamento di una *courante françoise* con una *courante a l'italiene*: la prima più leggera nel carattere, in tonalità di Mi maggiore, ma molto più complessa ritmicamente per via della compresenza di battute a suddivisione binaria e ternaria all'interno della stessa danza, a dipendenza della distribuzione (irregolare) degli accenti nella parte del basso; la seconda corrente, in Mi minore, è invece piuttosto densa melodicamente ed armonicamente, dalla più ampia cantabilità (caratteristica tipicamente italiana) ed una stretta correlazione tematica fra la parte melodica e le risposte del continuo.

Vale la pena spendere alcune parole sul ruolo fondamentale ricoperto nella musica di Couperin e nel barocco francese in generale dall'ornamentazione, che differentemente da quella dello stile italiano non è lasciata all'improvvisazione dell'esecutore ma è interamente stabilita dal compositore, e Couperin in particolare è estremamente rigido sul trattamento che essa deve ricevere. Nel suo trattato didattico "L'Art de toucher le Clavecin" egli fornisce dettagliate tavole riguardanti la realizzazione di ciascun

¹Dalla prefazione ai "Nouveaux Concerts", scritta dallo stesso Couperin: "Le goût Italien et le goût François, ont partagé depuis longtems (en France) la République de la Musique; à mon égard, j'ai toujours estimé les choses qui le meritoient, sans acception d'auteurs, ny de Nation", ovvero: "Il gusto italiano ed il gusto francese si sono spartiti già da lungo tempo la Repubblica della Musica (la Francia); per quel che mi riguarda, io ho sempre apprezzato le cose che lo meritassero, senza eccezione d'autore né di nazione."

ornamento, e specifica che per nessun motivo l'esecutore deve prendersi la libertà di togliere o aggiungere alcunchè alle fioriture da lui indicate sullo spartito. Nella musica francese la funzione degli ornamenti è duplice: per quanto riguarda figure come il mordente o l'acciacatura, Hotteterre ad esempio suggerisce che nei movimenti veloci queste non si debbano mai eseguire mediante lo spostamento di più di un dito, a costo di utilizzare una nota differente da quella richiesta dal suono reale. Questo dimostra che ad interessarlo non è il carattere melodico di questo tipo di abbellimento quanto quello ritmico, e per questo motivo la figurazione deve essere eseguita con la maggiore rapidità ed agilità possibile (il termine stesso per il mordente è in francese "battement", che evoca letteralmente l'idea di un gesto di tipo percussivo). Nei movimenti lenti invece gli abbellimenti si usano per impreziosire l'armonia, arricchendola con dissonanze ottenute da appoggiature e ritardi.

Ludwig van Beethoven – Trio per due oboi e corno inglese

Il numero di opera assegnato a questa composizione trae in inganno circa la sua collocazione storica, poiché pur se catalogato come op. 87 (praticamente contemporaneo alla sesta sinfonia) il *"Trio per due oboi e corno inglese"* risale in realtà al 1794 ed è una delle opere più giovanili della produzione beethoveniana, composta dall'autore appena ventiquattrenne. Il motivo di tale incongruenza risiede nel fatto che, all'inizio del XIX secolo, Beethoven venisse a trovarsi in una brutta crisi economica, che lo costrinse a pubblicare anche molti dei suoi lavori giovanili che non erano inizialmente stati giudicati "all'altezza" del resto della produzione; fu in questo modo che l'immaturo *Trio* venne "ripescato", riveduto e dato alla stampa solo nel 1806, figurando come Opus 86 quando invece era addirittura precedente all'Opus 1, ovvero i tre *"Piano trios"* per pianoforte, violino e violoncello.



Nel periodo in cui il trio è stato scritto, Beethoven era appena arrivato a Vienna per studiare composizione con Joseph Haydn, e muoveva i suoi primi passi in direzione del modello dei grandi maestri viennesi, pur rimanendo legato quasi più allo stile galante di Johann Christian e Carl Philipp Emanuel Bach e a quello della scuola di Mannheim (Stamitz e Toeschi) che al classicismo. L'autore aveva già in passato composto diversi pezzi cameristici per strumenti a fiato su commissione di Maximilian Franz d'Asburgo, principe alla corte di Bonn dove Beethoven lavorava negli ultimi suoi anni tedeschi, poiché il sovrano disponeva di un ensemble di fiati che si occupava dell'intrattenimento musicale cortigiano. Ma in questo nuovo contesto viennese, la necessità di comporre per una simile strumentazione derivava piuttosto dal fatto che in questa città cresceva a dismisura il fenomeno degli amatori, musicisti non professionisti che svolgevano abitualmente tutt'altre mansioni e si dedicavano alla musica per semplice diletto. Con l'intento di soddisfare la crescente richiesta da parte di questo genere di esecutori, Beethoven compose il *"Trio per due oboi e corno inglese"* come un pezzo piuttosto semplice, ritmicamente "quadrato" e dai temi orecchiabili, e lo trascrisse quasi immediatamente per svariate altre strumentazioni come due violini e basso, due flauti e viola, due clarinetti e fagotto, ed alcune versioni per pianoforte, così che il maggior

numero possibile di amatori potesse trarne profitto.

Compose, due anni dopo, anche le *“Variazioni sul tema 'Là ci darem la mano’”* dal *“Don Giovanni”* di Mozart, per la medesima strumentazione di due oboi e corno inglese: scrivere per fiati era per Beethoven anche una specie di *“allenamento”*, poiché in preparazione alla stesura della sua prima sinfonia egli era alla ricerca di una scrittura peculiare adatta ad ogni diversa sezione dell'orchestra.

La struttura del trio op.87 è quella più tipicamente propria del classicismo, in quattro movimenti secondo lo schema Allegro – Adagio – Minuetto – Allegro (riconducibile ad ogni sinfonia di Mozart) di cui il primo in forma sonata: questo denota già un primo contatto del giovane Beethoven con la scuola viennese, ed un suo tentativo di approcciare quel tipo di schematizzazione musicale che, come è noto, avrebbe tanto ripudiato negli anni più maturi della sua produzione. E' proprio il Mozart delle serenate e dei divertimenti a venire in mente con questo primo movimento, fra tutti il più lungo, denso e formalmente rigoroso. Alla sobria ma dolce cantabilità dell'Adagio si contrappongono poi un terzo movimento frizzante e spiritoso con il tema affidato al corno inglese, ed un finale dal retrogusto quasi haydniano, in forma sonatina (una sonata senza sviluppo) dove il primo tema è a sua volta un rondò. Ma nonostante i riferimenti formali alla vicina scuola viennese, lo stile ancora un po' immaturo ma già carico di personalità di Beethoven emerge già nitidamente da questa composizione giovanile, mostrando l'intraprendenza di un compositore animato tanto dal desiderio di sperimentare quanto dalla curiosità di assimilare gli stili dei propri contemporanei, per farne poi un linguaggio proprio.

Clara Schumann – Tre Romanze op.22



La fama di Clara Wieck Schumann fu sempre offuscata da quella del marito, Robert Schumann, nonostante i due avessero molto in comune nel modo di scrivere e nella sensibilità musicale, e lavorassero abitualmente assieme influenzando l'una le creazioni dell'altro. Costantemente impegnata nel badare alla fragile salute mentale di Robert e nel prendersi cura dei loro sette figli, Clara fu ben presto costretta ad abbandonare la propria carriera di compositrice, di cui peraltro ella stessa aveva ben poca considerazione. Si legge nel diario congiunto dei due coniugi la frase della Wieck *“Una volta credevo di possedere un talento creativo, ma ho rinunciato a questa idea; una donna non deve desiderare di comporre”*, ma contemporaneamente anche

quella del marito *“Avere bambini, e un marito che vive continuamente nel regno dell'immaginazione, non va d'accordo con il comporre. Lei non può dedicarsi regolarmente, e io sono spesso disturbato dal pensiero di quante profonde idee vadano perdute perchè lei non può lavorarci sopra.”*

Clara però non smise mai di girare il mondo in qualità di concertista, una delle più grandi virtuose del pianoforte nell'epoca romantica, anche mentre la sua vita veniva segnata da una lunga serie di sventure, fra cui il ricovero del consorte in manicomio nel 1854 e la morte dello stesso due anni dopo, data a seguito della quale Clara mise la sua dote pianistica all'esclusivo servizio dell'arte compositiva di Robert Schumann e del repertorio da lui prodotto, l'unica musica che lei avrebbe eseguito da lì in avanti.

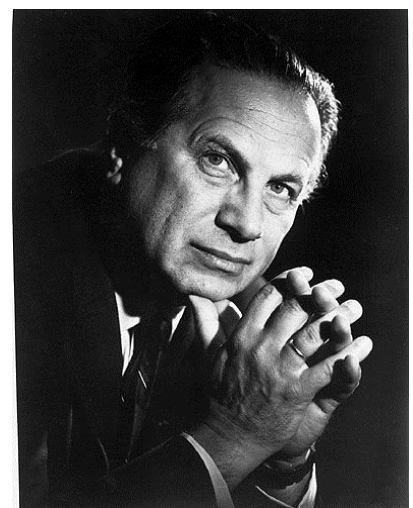
Le *"Tre Romanze"*, originali per violino e pianoforte ed unica composizione della Wieck per questa formazione (nonché unico pezzo cameristico oltre al *"Trio"* op.17), furono composte nel luglio del 1853 nella specie di isolato "retrobottega" in cui la pianista era costretta ad esercitarsi per non disturbare il lavoro del marito, e rappresentano una fra le sue ultime opere prima del ritiro dal campo della composizione. La romanza era una formula assai cara all'autrice e molto ricorrente nella sua produzione, così come in quella di Schumann (autore peraltro delle celebri *"Tre Romanze"* per oboe e pianoforte); quelle per violino di Clara sono considerate complementari ai *"Märchenbilder"* per viola di Robert. Esse presentano tutti i tratti caratteristici della composizione romantica e schumaniana, come il raffinato virtuosismo della parte del pianoforte (scritta con un'esemplare attenzione alle caratteristiche dello strumento, e così elegantemente pianistica da far talvolta fatica a non imporsi sulla melodia), il travolgente lirismo dei cantabili del violino, l'abbandono della classica struttura metrica per una più libera concezione ritmica e l'ampio respiro di lunghissime frasi concatenate l'una nell'altra.

Molto diversi fra sé, i tre componimenti si dividono in una prima aria sognante e rarefatta, che fa come da preludio ad una seconda decisamente più energica, costituita da due parti agitate ed incalzanti in Re minore ed una centrale in Sol maggiore più aperta e spiritosa, animata da scherzosi trilli e ritmiche acciaccature, per poi tornare alla tonalità originale ed ai suoi continui salti nella irrequieta linea melodica, ripresentando stavolta il tema in canone fra violino e pianoforte. La terza romanza è la più complessa armonicamente e tecnicamente, e lascia spazio al virtuosismo del pianista lanciandolo in una frenetica catena di arpeggi, tappeto su cui il violino stende un canto intenso e passionale fatto di lunghe appoggiature che accrescono la tensione già creata dal forte contrasto fra la cantabilità della melodia e l'agitato accompagnamento in terzine.

Le Tre Romanze furono eseguite per la prima volta di fronte al re Giorgio V di Hannover che le definì "un meraviglioso, celestiale piacere", e l'esecutore era Joseph Joachim, a cui Clara aveva dedicato le Romanze come regalo di Natale (nonostante un ritardo da parte dell'editore Breitkopf le impedì di vederlo pubblicato in tempo per questa ricorrenza). Il giovane virtuoso Joachim, oltre che un devoto amico di famiglia, fu per Clara grande fonte di ispirazione e consiglio, consigliandola sul piano del gusto e dell'interpretazione.

Antal Dorati – Duo Concertante

Il *"Duo Concertante"* per oboe e pianoforte fu composto da Antal Dorati nel gennaio 1984 su commissione di Heinz Holliger, stesso oboista a cui già il compositore ungherese aveva destinato i *"Cinq Pièces"* per oboe solo e a cui avrebbe dedicato successivamente il *"Trittico"* per oboe, oboe d'amore e corno inglese. Di tutte queste opere fu sempre lo stesso Holliger a curare la prima esecuzione, che nel caso del Duo Concertante si tenne a Washington DC il 21 aprile dello stesso 1984 (già dagli anni '30 Dorati si trovava in America, costretto dal regime nazista - come molti musicisti e compositori suoi connazionali fra cui Erno



Dohnányi e Bela Bartok - ad abbandonare la sua patria perché ebreo).

Pur vedendo evolvere in tutt'altra direzione il panorama musicale del suo secolo, Antal Dorati rimase sempre profondamente legato al senso tonale (anche se ricco di inflessioni modali e cromatiche) e ad una sensibilità musicale più vicina a quella impressionista che a quella seriale e dodecafonica di cui molti suoi contemporanei furono pionieri. Egli stesso definiva la sua composizione "riconoscibilmente contemporanea, ma senza paura della melodia", e si legge da una sua intervista rilasciata negli Stati Uniti: *"I cannot live without melody. It is my melody; it is the melody of this century, but it is a very essential part of music. The three components of life are rhythm, harmony, and melody, and music is the only art which really puts these three elements into the fore. Melody is the element of love. I cannot live without love. I don't know who else can but I can't. Then there is the element of work and that is rhythm. That is the pulse which makes one go. The heart works in your body and in my body, too, and I work with a certain rhythm. Then comes the tremendous and very human aspect of harmony, which is community. This is the thinking of one person in connection with another, or several more. And of course we can use these elements in connection with our own time, and the very great ones of us can use it in a prophetic way projecting their own force into the future if their talent is so great and their brain is so encompassing."*

Allievo di Kodaly per la composizione e di Bartok per il pianoforte, da questi Dorati ha ereditato lo spiccato sviluppo della componente ritmica, lato quasi predominante nel *"Duo Concertante"*; spesso i due strumenti ed in particolare il pianoforte vengono usati più come percussioni che come strumenti melodici, ed il suono viene talvolta snaturato in favore di un carattere rude, ruvido, violento. Lunghissimi crescendo, dinamiche estreme, ritmi incalzanti, melodie che ascendono fino ai limiti di quel registro in cui lo strumento sembra gridare, conferiscono al pezzo, in particolare nel secondo movimento, un carattere intenso e travolgente. Dagli stessi Bartok e Kodaly proviene anche la passione per la musica popolare, che si ritrova in tante piccole citazioni all'interno del brano, come nell'imitazione dei *cimbalom* (strumento tipico della tradizione ungherese) nella parte del pianoforte alla battuta 115.

Come nell'arte figurativa impressionista, di cui il compositore era grande amante (si dedicava inoltre egli stesso alla pittura), la musica di Dorati si fonda sui contrasti, sugli accostamenti di sensazioni opposte e sonorità differenti, così come nella pittura di questo stile non si mischiano mai i colori ma li si accostano puri, creando un'immagine netta e viva, intrigantemente innaturale. All'interno del *"Duo Concertante"* il miglior esempio di questa tecnica, oltre che nella macro-opposizione di un primo movimento costruito sui rubati e sui cantabili espressivi con un secondo in cui l'imperturbabile stabilità ritmica è scandita in ogni momento da un rincorrersi di quartine, si trova alla battuta 245 del secondo movimento, in cui il compositore crea un effetto di sorpresa spezzando il periodo in due frasi di cui specifica l'intenzione con le definizioni "vulgare", per la prima, e "grazioso" per la seconda.

Niente è lasciato al caso, in questo pezzo: ogni dinamica, accento, articolazione, indicazione metronomica sono minuziosamente marcati nella partitura, lasciando all'esecutore ben poca iniziativa. Gli accenti, in particolare, sono usati maniacalmente per simulare il suono della lingua ungherese, che enfatizza sempre la prima vocale di ogni parola, e con questa pronuncia Dorati struttura il tema ricorrente del Duo, ovvero la successione di cellule ritmiche composte da trentaduesimo seguito da ottavo doppiopuntato (inizialmente, solo con punto semplice). Questo tema, che caratterizza

tutto il primo movimento di cui è apertura e chiusura, ritorna anche alla fine del secondo, sotto forma di annebbiato ricordo, prima che il pezzo si lanci in una furiosa coda con l'unisono dei due strumenti in fortissimo, lanciati in corsa verso una insospettabile "cadenza" (se di cadenza si può parlare) a La minore.

Luciano Berio – Opus number Zoo



Fu un infortunio ad una mano procurato durante la Seconda Guerra Mondiale ad impedire al giovane pianista Luciano Berio di perseguire la sua carriera di esecutore, costringendolo a "ripiegare" sulla composizione, percorso ad ogni modo rivelatosi non meno proficuo rispetto a quello inizialmente preventivato.

Dagli studi con Ghedini e Dalla Piccola e gli intensi rapporti con Milhaud e Boulez, si evincono le evidenti influenze musicali del panorama musicale contemporaneo sull'autore qui preso in analisi, ma ancora troppo immature nel tessuto musicale dell' "Opus number Zoo", ancora legato ad un tardivo neoclassicismo. Si tratta di un'opera giovanile del celebre compositore italiano, risalente al

1951 quando egli era appena uscito dagli studi di composizione svolti a Milano e cominciava ad interessarsi ad un approccio interdisciplinare della musica rivolto in particolar modo al teatro-musicale.

La prima versione dell' *Opus* (destinata ad un pubblico di bambini, da cui il sottotitolo "Children's play for wind quintet") prevedeva la presenza effettiva di sei persone sul palcoscenico, ovvero cinque musicisti ed una voce recitante che narrasse la storia separatamente; ma nel 1971 lo stesso autore riscrisse l'opera in modo da distribuire il testo fra gli stessi musicisti del quintetto, in modo tale che durante l'esecuzione si sentissero raramente i cinque strumenti amalgamati assieme ma comparissero piuttosto diverse combinazioni di quattro strumenti, che accompagnano una voce recitante che assume il timbro ora dell'uno, ora dell'altro componente dell'ensemble. Questa seconda edizione del brano fu dedicata ad Aaron Copland per il suo settantesimo compleanno e fu eseguita per la prima volta dal *Dorian Quintet* di New York.

Il testo è rappresentato da quattro brevi racconti su storie di animali, il cui "copione" originale è in inglese e rappresenta il frutto di una collaborazione con l'americana Rhoda Levine, direttore d'orchestra e scrittrice di libri per bambini, che Berio aveva conosciuto negli Stati Uniti durante i suoi studi con Luigi Dalla Piccola. Le quattro storie sono state successivamente tradotte in tedesco da Friedl Hofbauer e in italiano da Vittoria Ottolenghi. Le parole sono a volte libere ma spesso vincolate al ritmo della musica, diventandone elemento attivamente partecipe, e gli attori-musicisti devono in alcuni momenti scandire le sillabe con un preciso ritmo esplicitato nella partitura. Qui sono presenti anche indicazioni su come usare la voce, come "in a squeaky voice", "whispered", "almost screaming".

Ma non solo la voce è usata come "strumento" per simulare effetti: anche gli strumenti imitano rumori, versi e azioni, come l'oboe che emula il miagolio dei gatti nel quarto movimento, o il clarinetto che accompagna con un glissando il gesto degli strumentisti di alzarsi in piedi, o ancora come l'ascesa cromatica di tutti gli strumenti alla fine del primo racconto, che sembra rappresentare il "volo" del pulcino lanciato in aria dalla

volpe.

L'alternanza fra musica e narrazione all'interno della linea di ogni singolo strumentista è spesso frenetica e il contrappunto fra le parti è serrato, per questo motivo il pezzo richiede una grande prontezza da parte degli interpreti nel gestire le due cose nel giusto ritmo degli incastri.

All' "Opus number Zoo" succedettero altri tre lavori simili, giocati sulla medesima combinazione di teatro e musica: "Passaggio", del 1962 su testi di Edoardo Sanguineti e dedicato a Darius Milhaud, "Laborinthus II" ispirato alla poetica dantesca e ancora su testi di Sanguineti, e "Recital I (for Carthy)" composto da Berio per la sua prima moglie Carthy Berberian e da lei stessa eseguito per la prima volta nel 1972. Tutti questi lavori prevedono formazioni molto più ampie del quintetto, come l'orchestra da camera ed in aggiunta, nel caso di "Passaggio", addirittura il coro.

Simili esempi di drammaturgia in musica si trovano anche in altri autori come Stravinsky ("Histoires pour Enfants") e Poulenc ("Barbar the Elephant"), a cui Berio potrebbe essersi ispirato.

1. Ballo Campestre

C'era una volta Madama Volpe che invitò il povero pulcino a ballar, a ballare un valzerino

E il pulcino, estasiato dalla danza, mai s'accorse ch'era buio buio.

La volpe, con grazia da Nijinsky sostiene il suo pulcino con ardor

A lui s'inchina con la man sul cuor

Il povero pulcino era felice, e mai s'accorse ch'era buio buio.

Lei, zag! lo lancia in su, e poi se lo riprende

E, zag! Lo rilancia altissimo!

La notte scende e muore il giorno

Lei se lo stringe e lui sorride, e poi l'abbraccia, e lui rapito si fa rosso in faccia

Mentre sorride, mentre l'abbraccia, e mai s'accorse ch'era buio buio.

Tutto qui, ragazzi!

2. Il Cavallo

Urla di bombe e grida di battaglia, questo sente il cavallo di lontano

Questo sente il cavallo, solo, in mezzo a un campo

E questo pensa il cavallo in mezzo a un campo:

"Quale follia, quale follia. Questa gente umana è folle.

Riduce il mondo a niente e distrugge tutto quello che c'è di vivo, di bello e di gentile.

Per quale ragione? Perché?"

Questo pensa il cavallo in mezzo a un campo

Ascoltando di lontano urla di bombe e grida di battaglia.

Perchè? Perché?

3. Il Topo

Solo soletto, solo soletto
Guarda la festa da uno scaffale il vecchio topo
Ma vecchio, vecchio! Ha il volto scuro anche se è nato il Nuovo Anno.
"Ehi!", gridò, "Hey voi!", gridò
"Ballate ragazzi, sì ragazzi ballate, ma state attenti.
Perchè anch'io ballai, cantai, anch'io fui giovane
Ma ohimè, l'età, sì, l'età con me venne a ballar."

4. I Gattacci

Nella giungla d'asfalto di Firenze s'incontraron due gatti, anzi, gattoni
Si chiamavano Cecco e Sforacchioni.
S'annusarono un po', dietro Trespiano, si guardarono un po' di coda e in faccia
E il petto si gonfiò d'ira e di invidia, gli occhi di bragia e la fronte diaccia.
Cecco invidiava i baffi a Sforacchioni, baffi famosi fino all'Impruneta
Sforacchioni moriva per la coda che Cecco aveva ricciola,
Alla moda di Hollywood dei gatti scicchettoni.
Un urlo subito rompe il silenzio di quella notte di mezza estate.
Come Tancredi parte Sforacchioni, e Cecco di Clorinda è proprio degno
Resi prodi dall'ira e dallo sdegno.
Che duello terribile, ragazzi!
Tutt'e due zoppicavan verso casa, senza coda né baffi, mogi mogi.