

Sabato 30 ottobre, Vignola, Castello – ore 21 - *Prima italiana*  
Domenica 31 ottobre, Modena, Chiesa di S. Carlo – ore 21

## DANTE PETRARCA E BOCCACCIO NON CANGIA 'L VERDE

### LA REVERDIE

Coproduzione con *Laus Polyphoniae* – Festival van Vlaanderen Antwerpen (Belgio)  
e Grandi appuntamenti della Musica - Arezzo

|                         |   |
|-------------------------|---|
| Claudia Caffagni        | <i>liuto, voce</i>                      |
| Livia Caffagni          | <i>viella, flauti, voce</i>             |
| Elisabetta de Mircovich | <i>voce, viella, ribeca</i>             |
| Ella de Mircovich       | <i>voce, arpa</i>                       |
| Doron David Sherwin     | <i>voce, cornetto muto, percussioni</i> |
| Matteo Zenatti          | <i>voce recitante</i>                   |

### PETRARCA (1304-1374)

FRANCISCUS LANDINI (1325 - 1397), *Ecco la primavera* (ballata)\* f. 135r

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, canzone 126

JACHOBUS DE BONONIA (ca.1340 - 1360), *Non al suo amante* (madrigale) \* f. 10v-11r  
testo di Francesco Petrarca

FRANCISCUS LANDINI, *Gram piant'agli occhi* (ballata)\* f.133v

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, sonetto 288

ANONIMO, *Tre fontane* \*\*\* f. 57r-58r

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, sestina 142

NICHOLAUS PREPOSITI DE PERUGIA, *La fiera testa che l'uman si ciba* (caccia)\* f. 95v  
testo attribuito a Francesco Petrarca

### DANTE (1265-1321)

attrib. MATTEO DA PERUGIA, *Ballata senza testo* \*\* f. 16v

Dante Aligheri, *Rime*, canzone 46

JACHOBUS DE BONONIA, *Oseletto selvaço* (madrigale)\* f.12v-13r

JACHOBUS DE BONONIA, *Lucida petra* (madrigale)\* f.19v-20r

Dante Aligheri, *Rime*, sestina 44

JACHOBUS DE BONONIA, *Straccia'i panni 'n dosso* (Madrigale) \* f. 21v

### BOCCACCIO (1313-1375)

LAURENTIUS DE FLORENTIA (c1330-c1390), *Non so qual i' mi voglia* (ballata)\* f. 47r  
testo di Giovanni Boccaccio

Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*

FRANCISCUS LANDINI, *Chosì pensoso* (caccia)\* f. 128v

Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*

JACOBUS DE BONONIA, *Per sparverare* (caccia)\*\* f. 70r

Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*

LAURENTIUS DE FLORENTIA, *A poste messe* (caccia)\* f. 49r-50r

Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*

ANONIMO, *Piançe la bella Iguana* (brano strumentale adatt. Elisabetta de Mircovich)

Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*

### Fonti musicali

\*Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Squarcialupi

\*\* Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichiano 26

\*\*\* London, British Museum, ms. add. 29987

Franciscus Landini: *Ecco la primavera*  
(ballata)

Ecco la primavera  
che 'l cor fa rallegrare  
temp'è d'annamorare  
e star con lieta cera.//  
No' vegiam l'aria e 'l tempo  
che pur chiam'allegreça.//  
In questo vago tempo  
ogni cosa à vagheça.//  
L'erbe con gran frescheça  
e fior' coprono i prati  
e gli albori adornati  
sono in simil maniera.

Jachobus de Bononia: *Non al suo amante*  
(madrigale)/ testo di F. Petrarca  
Non al so amante più Diana piaque,  
Quando per tal ventura tuta nuda  
La vid'in meço de le gelid'aque,//  
Ch'a mi la pasturela alpestra e cruda,

Fixa a bagnar el suo càndido velo  
Ch'al sol e a l'aura el vago capel chiuda.//  
Tal che mi feci, quando gli ard'el celo,  
Tuto tremar d'un amoroso çelo.

Franciscus Landini: *Gram piant'agli ochi*  
(ballata)

Gram piant'agli ochi greve dogli'al core  
Abonda senpre l'anima, si more.//  
Per quest'amar' ed aspra dipartita;  
Chiamo la mort'e non mi vol udire.  
Chontra mia voglia dura questa vita,  
Che mille morti mi convien sentire.//  
Ma ben ch'i' viva ma' non vo' seguire  
Se non vo', chiara stella et dolçe amore.

Nicholaus Prepositi de Perugia: *La fiera*  
*testa che l'uman si ciba* (caccia)/ testo attr. a  
F. Petrarca  
La fiera testa che d'uman si ciba,  
Pennis auratis volitum per quirir ,

Sovr'ogn'italian questa preliba,  
Alba sub ventre palla decoratur  
Perché del mondo signorie richiede  
Velud eius aspectu demonstratur.

Jachobus de Bononia, *Oseletto selvaçço* (caccia)  
Oselleto salvazo per stasone  
Dolci versiti canta cum bel modo;  
Tal & tal grida forte ch'io no l'odo. //  
Per gridar forte non se canta bene  
Ma con suave dolce melodia  
Se fa bel canto e zò vol maistria. //  
Pochi l'hano & tuti se fa magistri;  
Fa balate matrical e muteti  
Tut'èn Fioran Filipoti e Marcheti. //  
Sì piena la terra de magistrol  
Che loco più no trovano i discipuli.

Jachobus de Bononia, *Lucida petra*  
(madrigale)  
Lucida petra, o Margherita cara,  
Tanto splendor non rende  
Quanto da' tuo' begli ochi ognor  
discende. //  
Però merçede, infin ch'è 'l tempo verde,  
Ché ogni virtù sança pietà si perde.

Jachobus de Bononia, *Stràccias' i panni 'n dosso*, (madrigale)  
Stràccias' i panni 'n dosso  
Questa donçella bianca, e fa so' tende,  
Et io mi guardo da lle' il più che posso. //  
Ma ppure ella m'offende  
Quando con sue moscette (=mossette) ella  
mi toca,  
Et di tremor mi fa serrar la boca. //  
A campo non po' star, ma di paura  
Fuggendo va, quando ven le verdura.

Laurentius de Florentia, *Non so qual i' mi voglia* (ballata)/ testo di G. Boccaccio  
Non so qual' i' mi voglia,  
O viver o morir per minor doglia. //  
Morir vorrei ch'el viver m'è gravoso,  
Veggendo me per altri esser lasciato. //  
Et morir non vorrei ché trapassato  
Più non vedrei il bel viso amoroso. //  
Per chui piango invidioso  
Di chi l'ha fatto suo et me ne spoglia.

Franciscus Landini, *Chosì pensoso* (caccia)  
Chosì pensoso com' Amor mi ghuida  
per la verde rivera passo passo  
sentii: "Leva quel sasso!"  
"Ve'l granchio ve'l pesce Piglia piglia!"  
"Quest'è gran meraviglia!"  
Cominciò Isabella con istrida: "O me o  
me!"  
"Che hai, che hai?"  
"T' son morsa nel dito!"  
"O Lisa il pesce fugge!" "T' l'ho, i' l'ho!"  
"L'Ermellina l'ha preso!"  
"Tie'l ben, tie'l ben!" "Quest'è bella  
peschiera!"  
Intanto giuns' a l'amorosa schiera,  
dove vaghe trova' donne et amanti  
che m'accolson ancor chon bei sembianti.

Jacobus de Bononia *Per sparverare* (caccia)  
Per sparverare tolsi el mio sparvero  
Bracchi & bracche chiamando  
Cit Cit Baratera!  
Te' Varin te' te'! -  
Zonzemo a la campagna  
Vidi cercar & rinfrescar la cagna.  
Burla qui te' Varin fiù!  
Ve' là Baratera fiù!  
Amorosa Bocca fiù  
Leva leva leva là!  
Guarda guarda guarda là!  
Per la mia donna presi quaglie assai  
Poi del redire non mi dubitai. //  
Per quella tolsi el mio sparvero in pugno  
Et questo fu l'ultimo dì di giugno.

Laurentius de Florentia, *A poste messe*  
(caccia)  
A poste messe veltri e gran mastini, "Te, te,  
Villan, te, te, Baril," chiamando, "Ciof, ciof  
qui, qui ciof." Bracchi e segugi per  
bosch'aizando. "Eccola eccola!" "Guarda,  
guarda qua!" "Lassa, lassa, lassa!" "O tu, o  
tu, o tu!" "Passa, passa, passa!" "Eccola,  
eccola!" "Guarda, guarda qua!" "Lassa,  
lassa, lassa!" "O tu, o tu, o tu!" "Passa,  
passa, passa!" La cervia uscì al grido ed a  
l'abaio, bianca, lattata col collar di vaio.  
A ricolta, bu, bu, bu, bu, sança corno, ta tin  
ta tin ta tin tin to tin to tin to sonava per  
ischorno no no no no.



Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, sec. XV  
Modena, Biblioteca Estense Universitaria (mss.alfa.u.5.19)

NON CANGIA 'L VERDE:  
Petrarca tra Dante e Boccaccio: i *dolci stili*  
dell' *Ars Nova*  
Quelli che oggi sono più o meno  
universalmente considerati gli *evergreen* del  
passato (letterari o musicali, poco importa)  
non necessariamente coincidono con gli  
effettivi successi di pubblico che gli artisti –  
e le loro opere – riscossero nelle rispettive  
epoche. La storia trabocca di riconoscimenti

trionfali giunti in vistosissimo ritardo:  
Shakespeare, Bach, Leonardo non sono che  
i più fortunati – o sfortunati, a secondo dei  
punti di vista – fra i geni salutati  
postumamente come tali. I 'sempreverdi'  
cui si allude nel titolo del nostro concerto  
hanno incontestabilmente mantenuto  
intatto il loro smalto in ambito letterario;  
ma non c'è dubbio che (malgrado tutti e tre  
abbiano in vita ampiamente coltivato

intense relazioni con l'ambiente musicale (cosa del resto ovvia) considerando l'intensa correlazione che musica e poesia mantennero per tutto il Medioevo) l'unico vero *evergreen*, i cui versi continuarono a far furori fra i musicisti europei di almeno tre secoli, risulti essere Petrarca. Proprio a questa assoluta osmosi musica-poesia si collega un altro dei fili conduttori dello spettacolo: i tre titani del *Dolce Stil Novo* come altrettante incarnazioni delle anime stilistiche che rendono così sfarzoso il *milieu* culturale italiano due-trecentesco. A prima vista si direbbe che non cangi 'l verde della natura amorevolmente e insistentemente evocata in queste poesie e in queste musiche, ma ad un secondo esame gli approcci si rivelano tanto variegati quanto intensamente personali. Ecco dunque il verde squisitamente lirico, tornito e quasi apollineo di Petrarca e Landini – ecco il verde che fa da fronzuta, ammiccante copertura alle giocosità piccanti che Boccaccio condivide con le vivaci, a tratti ribalde cacce arsnovistiche – ecco infine il verde ad un tempo sottilmente simbolico e allusivo, e aspro e scorbutico come una macchia di rovi, che conferisce araldiche brillanze tanto ai madrigali di Jacopo da Bologna quanto alle *Rime Petrose* di Dante. E' proprio da queste ultime che è stato tratto il titolo – un ulteriore invito ad apprezzare e approfondire gli affascinanti parallelismi musicali di queste non notissime gemme della produzione dantesca, una sorta di *trobar clus* all'italiana il cui rigore tecnico e il cui fervore sperimentale fanno da perfetto contrappunto agli ermetismi testuali e alle tortuose raffinatezze delle tenzoni musicali inscenate dagli arsnovisti alla corte scaligera: veri e propri complicati, rutilanti gioielli offerti in dono ad algide dame la cui identità veniva celata sotto epiteti dal goticheggiante sentore di fiaba. Nel dedicare un programma che celebrasse il settecentenario della nascita di Francesco Petrarca, siamo andati non tanto alla ricerca di un repertorio che mettesse in musica i suoi testi, in quanto questo ci

avrebbe proiettato in avanti di almeno due secoli rispetto all'epoca della loro elaborazione, ma abbiamo piuttosto cercato di ricreare le atmosfere musicali, le sonorità, gli stilemi compositivi che facevano da sfondo al 'dolce stil novo'. Non per questo abbiamo comunque tralasciato di inserire gli unici esempi musicali coevi su testi petrarcheschi che ci sono giunti: si tratta del sonetto *Non al suo amante*, opera 52 del Canzoniere, musicato da Jacopo da Bologna e di cui abbiamo scelto la versione testata testimoniata dal Codice Squarcialupi (ne esiste anche una versione strumentale contenuta nel Codice di Faenza, 117), e il madrigale *La fiera testa che duman si ciba* intonata come caccia-madrigale da Nicolò da Perugia (oltre che come madrigale da Bartolino da Padova). Questo secondo testo non compare nel corpus principale dell'opera petrarchesca, ma nel manoscritto letterario Palatino 1081 della Biblioteca Palatina di Parma, al foglio 91v compare con la dicitura "Madrigale di M.F.P [Madrigale di Magister Francesco Petrarca] ". Abbiamo inoltre voluto far "gareggiare" alcuni dei testi poetici di coloro che sono da sempre identificati come i padri della lingua italiana, utilizzando echi e richiami che rinviano, l'uno all'altro, sia come fonte di ispirazione sia come elementi di stile che nei tre autori talvolta si urtano, talvolta si compenetrano: le durezza e le concettuosità dantesche si aprono nel lirismo petrarchesco, Boccaccio, sulle indicazioni di Francesco, torna a Dante e recupera lo stile del racconto in terzine, e così via in un continuo rimando a specchi, tale che sembra quasi impossibile frammentare il *continuum* offertoci dalle loro opere. Così la lettura poetica diventa autentica ricerca sonora, la lingua dei tre poeti muta tono e atmosfera non solo nei contenuti, ma nella sua stessa emissione, come suonata da tre diversi strumenti musicali, e la musica che si intreccia ai testi dialoga con loro ricreando altrettante atmosfere.

## LA REVERDIE

Ispirandosi alle *reverdie* – liriche romanze che celebrano il ritorno della primavera – l'ensemble laReverdie è stato fondato nel 1986 da due coppie di sorelle, cantanti e strumentiste, per esplorare il repertorio musicale europeo dall'alto medioevo alla fine del XIV secolo. Il puntuale, appassionato studio filologico col quale laReverdie allestisce i suoi programmi - da sempre focalizzati su temi d'intensa valenza culturale e simbolica - non rappresenta che uno degli strumenti mediante i quali l'ensemble infonde il massimo della vitalità, dell'intensità e della naturalezza in ciò che propone al pubblico. Una particolare attenzione è rivolta all'ampio ed in gran parte inesplorato dominio del "teatro sacro": drammi liturgici e liturgia drammatica, rappresentazioni collettive, manifestazioni evocative della religiosità di un'epoca i cui echi non si sono ancora spenti. L'aspirazione non è quella di catalogare meticolosamente dei reperti archeologici, bensì di ricostruirli con affettuosa fedeltà, musicale testuale e ideologica, affinché chi ne fruisce possa percepirla in quanto frammenti pulsanti d'una cultura trascorsa ma non perduta. Dal 1991, per l'allestimento di programmi con organici allargati, laReverdie si avvale della collaborazione di vari musicisti, fra cui stabilmente Doron David Sherwin, uno dei più celebri specialisti di cornetto, rivelatosi peraltro versatile percussionista e cantante. LaReverdie è regolarmente ospite dei più importanti festival e stagioni concertistiche in Italia e in tutta Europa. Ha registrato per RAI (Italia), la *Süddeutscher Rundfunk*, *Bayerischer Rundfunk*, *Südwest Rundfunk* e la *Westdeutscher Rundfunk* (Germania), BRT3 (Belgio), *France Musique* (Francia), ORF 1 (Austria), *Rne* e *RTVE* (Spagna), *Polskie Radio 2* (Polonia), *Antenna 2* (Portogallo), *Radio Televizija Slovenja* (Slovenia). Ha

inciso per le case discografiche *Nuova Era* e *Giulia*; dal 1993 incide regolarmente per l'etichetta francese *ARCANA*, in cooperazione con *WDR* (*Westdeutscher Rundfunk*).

Le incisioni discografiche, recensite con successo sulle principali riviste italiane e straniere hanno quasi sempre ottenuto la massima votazione della rivista francese *Repertoire des disques compacts* e il *Diapason d'Or* dalla rivista francese *Diapason*. Il CD "Speculum Amoris" è stato insignito del *Diapason d'Or dell'Année* per la categoria "Musique Ancienne" (Parigi 1993). Nel 2000 il Festival Internacional de Santander ha selezionato, su cinquantotto concerti di tutti i generi musicali, il concerto tenuto da *La Reverdie* il 16 agosto 2000 nella Iglesia de la Santa Cruz de Escalante en Cantabria, pubblicandone la registrazione effettuata da RTVE-Musica (Radiotelevisión Española) con il titolo "La Reverdie en concierto" (RTVE 65131). Nel 1999 in una tournée in varie città italiane, laReverdie ha collaborato con Franco Battiato, eseguendo in prima assoluta il preludio alla sua opera "Babilonia 2000". Al *Festival dei Due Mondi* (Spoleto, 2000), ha curato la parte musicale dello spettacolo "L'ultimo angelo" con la partecipazione di Moni Ovadia, in occasione dei festeggiamenti per l'ottantanovesimo compleanno del fondatore del festival, Gian Carlo Menotti. Nel 1997 la Reverdie è stata ospite del *Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musique Médiévales* (Fondation Royaumont) per esporre le proprie esperienze interpretative sulla musica italiana del Trecento. Da anni tiene regolarmente seminari e corsi sull'interpretazione di diversi repertori medioevali presso varie istituzioni italiane. Dal 2003 è docente della sezione medioevale del Corso Internazionale di Musica Antica di Urbino.



Scena musicale, Capitello lato nord, sec. XII, Duomo di Modena (foto Ghigo Roli)  
per gentile concessione di Franco Cosimo Panini Editore

Sabato 6 novembre, Vignola, Castello – ore 21

## TRECENTO

JILL FELDMAN *voce*

KEES BOEKE *flauti, viella*

GUILLAUME DE MACHAULT (ca. 1300 -1377)

*Virelai – Dame mon cuer emporté*

*Ballade – Se je me playng*

*De desconfort*

*Dame ne regardes pas*

JACOPO DA BOLOGNA (sec. XIV)

*Madrigale – Quando veggio*

LORENZO MASINI (sec. XIV)

*Ballata – Donne , e fu credenza (instrumental)*

ANDREAS HORGANISTA DE FLORENTIA (sec. XIV)

*Ballata – La divina giustizia*

*Ballata – Non isperi mercede*

*Ballata – Fuggite, Gianni, Bacco.*

---

MATTEO DA PERUGIA (sec. XIV-XV)

*Rondeau- Helas merci*

*Virelai- Ne me chaut*

*Rondeau- Plus lies des lies*

ANONIMO

*Istampitta*

JOHANNES CICONIA (c. 1370 – c. 1412)

*Ballata – Merçe o morte*

DAME, MON CUER EMPORTES  
Dame, mon cuer emportés,  
Dont tant sui desconfortés,  
Que vraiment  
Durer ne puis nullement,  
Se ne l'amés  
Et se vous ne le gardez  
Soigneusement.

Car il s'est si ligement,  
Et si amoureuement  
A vous donnés  
Qu'a vostre honneur seulement  
Est tout son entendement ;  
Bien le savez.

Dont se vous ne le voulés,  
Dame, et vous le deboutés,  
Legierement  
Porrés savoir, se je ment  
Qu'ocis m'arés,  
Se vous ne me secourés  
Procheinement.

Dame, mon cuer emportés etc.

Je pleure moult tendrement  
Et soupir profondement,  
Quant vous partés  
Et faire ne puis comment  
Vous die "a Dieu vous commant."  
Desesperez

En sui et si forsenez,  
Quant si mal sui fortunez,  
Qu'a grief tourment  
M'ocira vo partement.  
Dire l'orrés,  
S'excuse ne m'en tenez  
Entierment.

Dame, mon cuer emportes, etc.

Dame, vo viaire gent,  
Dous, amoureux et plaisant,  
Est figurez  
En mon cuer si proprement  
Qu'ades le voy clerement ;  
Et ne doubtés

Il mio cuore, Madonna, voi m'avete preso  
Per questo soffro tanto  
Che veramente  
Non ce la faccio più  
Se non lo amate  
Se non lo curate  
E non lo conservate con cura

Perché con tanta devozione  
E tanto amorevolmente vi si è donato  
Che solo al vostro onore  
Promette di votarsi  
Voi lo sapete bene.

Dunque se voi non lo volete,  
Madonna, e se voi lo rifiutate  
Con indifferenza,  
Voi vedrete se io mento  
perché voi mi avrete privato della vita  
se non mi soccorrerete  
al più presto.

Il mio cuore, Madonna, voi m'avete preso...

Io piango tenere lacrime  
Ed emetto sospiri profondi  
Quando ve ne partite  
E non so che fare  
Se non dirvi "che Dio vi protegga".  
Sono disperato.

Questo mi rende così folle  
Quando sono così sfortunato  
Che fra grandi sofferenze  
La vostra partenza m'ucciderà.  
Ditemi dunque  
Se non sono giustificato  
Completamente.

Il mio cuore, Madonna, voi m'avete preso...

Madonna, il vostro viso gentile,  
Fonte d'amore e piacevole  
Si è calato nel mio cuore  
Così decisamente  
Che posso vederlo  
Con chiarezza;  
E, non abbiate alcun dubbio,

Que vrais seray et secrez,  
Puis qu'einsi mon cuer avez  
Parfaitement.  
Pour ce, vous pris humblement,  
Ne m'oubliez,  
Qu'amée de moy serés  
Tres loyaument.

Dame, mon cuer emportes etc.

SE JE ME PLEING, JE N'EN PUIS MAIS,  
Qu'onques nulz si maleureus  
Né fu né sera ja mais  
Com je sui, né si dolereus;  
Car, quant je cuidoie secours  
Avoir de ma dame et d'Amours  
Pour mon temps qu'ay li usé,  
Ma dame m'a congié donné.

Et au donner m'a dit que vrais  
Li sui et loyaus amoureux  
Et qu'en riens ne me sui meffais  
Vers li, dont mout sui merveilleus ;  
Car je n'ay espoir né recours,  
Cuer, penser né désir aillours,  
Mais seulement de volenté  
Ma dame m'a congié donné.

Si n'aray ja mais bien né pais  
Né riens dont mes cuers soit joieus,  
Né plus ne feray chans né lais,  
Quant Amours n'est vers moy piteus,  
Einsois weil definir mes jours  
Et mes chans avec mes dolours,  
Puis que par faire loyauté  
Ma dame m'a congié donné

DE DESCONFORT, DE MARTYRE AMOUREUS,  
De gries souspirs, d'une crueuse arduze,  
De pleins, de plours, d'un mal tres dolereus  
Pleins et peüs de triste nourriture,  
Wis et geuns d'amoureuse pasture,  
Vit en morant, dame, li cuers de mi  
En désirant vostre douce merci.

Mais ce qui plus le fait estre angoisseus  
Et qui plus croist la douleur qui me dure,  
C'est qu'a chascuns est humbles et piteus  
Vos gentis cuers, hélas ! et il né cure  
Né pité n'a de ma douleur obscure,

Sarò sincero e discreto  
Poiché il mio cuore  
V'appartiene Con perfezione.  
Ecco perché io vi domando umilmente  
Di non dimenticarmi  
Perché voi sarete da me amata  
In tutta lealtà.

Se mi lamento, non posso fare altro,  
Che nessuno fu più triste  
E mai lo sarà tanto  
Quanto me, e così sofferente;  
Perché quando cercai soccorso  
Dalla mia Donna e dall'amore  
Che avevano occupato il mio tempo,  
La mia Donna mi ha congedato.

Ma essa mi ha detto tuttavia  
Che io ero sincero e leale innamorato,  
E che in nulla le ero dispiaciuto,  
Questo dunque mi stupisce;  
Perché non ho speranza né ricorso,  
Né coraggio, né pensiero, né altro desiderio,  
Perché per semplice capriccio  
La Mia Donna mi ha congedato.

Se non avrò mai bene né pace  
Né nulla che renda felice il mio cuore,  
Non farò più canzoni né lamenti;  
Poiché Amor non ha pietà di me,  
Ho voglia di por fine ai miei giorni  
E ai miei canti e ai miei dolori  
Perché per esercitare potere,  
La mia Donna mi ha congedato

Di sofferenza, di martirio amoroso,  
Di grandi sospiri, d'un vano ardore,  
Di lamenti, di pianti, di un male tanto  
doloroso, / Angosciato di pianti per triste  
nutrimento, / Invece di un pasto amoroso,  
Vive morendo, Madonna, questo cuore, il mio,  
Nel desiderio della vostra dolce grazia.

Ma ciò che lo tormenta ancor più  
E accresce questo dolore che mi stringe  
È che verso ogni altro è umile e pio  
Il vostro cuore, ahimè! / E non ha né  
attenzione né pietà del mio dolore oscuro,

Et si scet bien que j'ay lonc temps langui  
En désirant vostre douce merci.

Et puis qu'il est de mon mal si joieus  
Qu'il prent deduit en ma desconfiture,  
Onques amans ne fu si eureus  
Com je seray, se cilz maus que j'endure  
M'ocist pour vous, né ja mort ne m'iert  
dure,  
Se par vo gré puis definer einsi  
En désirant vostre douce merci.

DAME, NE REGARDÉS PAS  
A vostre valour  
Né a moy, se je suis bas,  
Mais loyal Amour  
Regardés, qui par doucour  
M'a donné d'un amoureux dart  
Par vostre doulz plaisant regart.

Dont je sui si en vos las  
Qu'adès par savour  
Humblement sans estre las  
Reçoy ma dolour.  
Las! et vos cuers n'a tenroure  
De l'ardure qui le mien art  
Par vostre doulz plaisant regart.

Dame, faite a droit compas,  
Je n'aim né aour  
Fors vous, car tuit mi solas,  
Mi ris et mi plour,  
Mi bien, mi mal, ma vigour,  
Tout ce me vient, se Dieus me gart,  
Par vostre doulz plaisant regart.

QUANDO VEGGIO RINNOVELLAR I FIORI  
E riverdir le frond'e foglie d'erba  
Membrar mi fa di voi donna d'amore  
Perchè sott'ombra di ghirlanda d'erba  
Facean dimora gli vostri occhi quando  
Amor feri la mia mente superba.  
Che verde sempre per voi si conserva.

LA DIVINA GIUSTIZIA D'AMOR BRUSA  
E du' amanti al foco  
merce merce, chiamar non ci fa loco.

Giovan'natura libertà cercare

Anche se sa bene che ho da lungo tempo  
languito / Nel desiderio della vostra dolce  
grazia.

E poichè gioisce della mia sofferenza  
E la mia disfatta gli fa piacere  
Mai avrà avuto innamorati così felici  
Come lo sarò io, se i mali che mi stringono  
Mi fanno morire per voi, e questa morte  
non mi sarà così dura  
Se per vostro piacere posso così finire,  
Nel desiderio della vostra dolce grazia.

Madonna, non guardate il vostro rango  
Né il mio che sono inferiore,  
Ma guardate l'Amore leale  
Che mi ha trafitto con dolcezza  
Con una freccia amorosa  
Per il vostro dolce piacevole sguardo.

Io sono quindi preso nella vostra rete,  
A tal punto che ora, e con piacere,  
Umile e sincero, / Subirò la mia pena.  
Ahimè, e il vostro cuore non sente nessuna  
tenerezza  
Verso il fuoco che divora il mio  
Per il vostro dolce piacevole sguardo.

Madonna, così perfettamente formata  
Io non amo né adoro altra persona che voi,  
Perché tutto il mio conforto,  
Tutti i miei sorrisi e i miei pianti,  
Il mio bene, il mio male, la mia forza,  
tutto mi succede, se Dio mi conserva,  
Per il vostro piacevole sguardo.

Amore questo non vuol, perché non s'usa.  
Nella sua alta corte liberare  
Amante che per se stesso s'accusa.

Ma da sentenza senza nulla scusa,  
Che in ghiaccio ed in foco  
L'un senza l'altro non possa star poco.

La divina giustizia etc.

NON ISPERI MERCEDE  
Chi è senza pietate.  
A chi con lealtate  
Li porta'amor'e fede.

Pena non è maggiore  
Ne cos'aspr'e piu dura.  
Ch'aver dentro nel core  
Amore con grand'ardura.

Per tal che non a cura  
Ne pensa el suo martire  
Or lo possa patire  
Quella ch'a me nol crede.

Non isperi etc.

Or ne va, mia ballata;  
Tostamente a pregare  
A quella dispiatata  
Si dea a umiliare.

Però che senza pare  
Per divina bellezza  
Creò la Iddio d'altezza  
Per farne qua giù fede.

Non isperi etc.

FUGGITE, GIANNI, BACCO,  
Dall'aquila furone,  
Più tristo ch'un moscone  
Gridando: sacco, sacco.

Dice, che preposito  
Di Sancto Benedetto  
Ben torna a preposito  
Di far tanto dispetto.

A chi gli sta subgetto



Spillone in avorio  
(particolare: Amore trafigge un cuore  
tra due innamorati), sec. XIII-XIV  
Modena, Galleria Estense

D'un poltron far un uomo,  
Accurr' uomo, accurr' uomo  
Che va facendo sacco.

Vanne, mie ballatella  
A que'sacri maestri  
Della musica bella  
E di, che stien silvestri

Da pirati silvestri  
Come questo fellone.  
Cacciate via el leccone,  
Che vuole empiere el sacco.

HELAS! MERCI, MERCI, POUR DIEU MERCI,  
Merci pour Dieu, merci, dame d'onour.  
Merci du mal, merci de la langour,  
Merci des plours merci des gries sousy !

Merci du las, merci du serf chaiti,  
Qui muert de mort en disant sans séjour :

Helas etc.

Aymi doulant, destruis, coment marvi  
De toutes flors la précieuse flour  
Flour fleurant de si tres noble odour,  
Qu'en odourant languis et muir et cri.

Helas etc.

NE ME CHAUT VOSTRE MAUPARLER,  
Dites au piz que vous savés.  
Car je vueil bien que vous sachés  
Que je ne vous pris un diner

Vous autres chétif mesdissant,  
De toutes vertus enemis.  
Ne me loués pas tant né quant,  
Car je ne suis pas vostre ami.

Quar pour ma foy j'ay tres plus chier  
Que vous autres tels me blasmés,  
Quar hom conoistra bien assés  
Que je ne suy vostre per.

Ne me chaut etc.

Ahimè! Di grazia, di grazia, in nome di Dio,  
di grazia! / Di grazia in nome di Dio, di  
grazia Donna onorevole / Pietà per il  
dolore, pietà per il languore / Pietà per i  
pianti, grazie per la sofferenza che ferisce!

Pietà per i vostri lacci, pietà per il vostro  
prigioniero, / Che muore di morte dicendo  
sempre:

Ahimè!...

Ahimè dolente, distrutto come stupefatto  
Dal più prezioso di tutti i fiori  
Fiore fragrante di sì nobile profumo,  
odoroso che sentendolo io languisco e  
muoio e grido:

Ahimè!...

Non mi importa della vostra maldicenza,  
Dite pure il peggio che voi sapete,  
Perché voglio che voi sappiate,  
Che voi per me non valete un soldo.

Voi perciò, schiavo della maldicenza,  
Nemico della virtù, non lodatemi in nessun  
modo, / Poiché non sono vostro amico.

Infatti mi piacerebbe di più che voi mi  
calunniaste  
Così il mondo si renderà conto,  
Che non sono simile a voi.

Non mi importa.....

PLUS LIES DES LIES, PLUS JOIEUX ET PLUS GAY  
Doye bien estre a fin amour servir,

Chérir, crémir, doubter et obéir  
A tous mes jours de corps et de cuer vray.  
Car la douchour, que dedens mon cuer ay,  
M'aprent et vuet que die sans fenir :

Plus lies etc.

Et ceste amour pensée ne me laist  
Qui joyeuse ne soit pour conjoir  
Mon cuer, m'amour et quanque je désir ;  
Car gari m'a de tous maux et retrais.

Plus lies etc.

MERÇÉ O MORTE, O VAGA ANIMA MIA,  
Oyme, chi moro, o graciosa e pia.

Pascho el cor de sospiri ch'altra nol vede  
E de lacrime che vivo amaramente  
Ayme, dolent, moriro per mercede,  
Del dolçe amor che'l mio cor t'a presente.

O dio, che pena e quest'al cor dolente  
Falsa çudea, almen' fa me morir via.

Mercé o morte etc.

#### LA MUSICA DEL TRECENTO: RAPPRESENTAZIONE E INDIVIDUALITA'

Nel Medioevo la cultura musicale era  
originariamente concentrata nelle mani di  
una élite clericale tanto ristretta quanto  
esperta. Nel IX secolo, nell'età Carolingia,  
avvenne un rinnovamento del culto grazie  
a una politica di normalizzazione della  
religione cristiana. Ciò coinvolse anche la  
musica, e più specificamente quella  
chiamata più tardi "Canto gregoriano".  
Questa unificazione si effettuò grazie a due  
innovazioni eclatanti che ebbero  
un'influenza decisiva su tutto il Medioevo:

Più felice di un giglio, e più gaio / E' così che  
devo essere per servire l' Amore cortese.

Vibrare, fremere, dubitare e obbedire,  
Giorno dopo giorno, puro di corpo e di  
cuore, / Perché la dolcezza che mi abita  
Mi obbliga a ripetere sempre:

Più felice di un giglio....

E questo pensiero d' amore non cede spazio,  
Ad alcun altro pensiero,  
Che non sia felice  
Il mio cuore, il mio amore e il desiderio;  
Perché ella mi ha guarito da tutti i mali e le  
tristezze.

Più felice di un giglio....

l'invenzione di un sistema adeguato per  
annotare la musica, in altre parole la  
notazione musicale, e la comprensione del  
fenomeno musicale in quanto tale,  
considerato nel suo contesto filosofico.  
Queste nozioni di base si ritrovano nel *De  
Musica* di Boezio, morto nel 524 a Ravenna,  
la qual cosa gli valse la canonizzazione.  
Queste innovazioni ebbero un ruolo  
preponderante nella comprensione della  
musica: tutta la musica seria, che fosse  
monofonica o polifonica, doveva fare  
riferimento al Canto. Poiché occorreva  
annotarla, questo incombeva agli  
"scriptores", un'élite estremamente

ristretta. Poiché il suo ambito professionale e sociale era praticamente lo stesso in tutt'Europa, essa poté agire su scala europea. Così la cultura musicale, sotto la sua diretta influenza, ebbe una dimensione internazionale. Le differenze e i particolarismi regionali avevano allora un ruolo trascurabile; in ogni caso erano esclusi dall'ideologia musicale, secondo la concezione di questa élite. Tuttavia, all'inizio del XIV secolo, delle rivoluzioni modificarono i fondamenti e le condizioni della musica. La ragione principale è l'invenzione di un nuovo sistema di notazione musicale apparso alla fine del XIII secolo che creò, almeno potenzialmente, la possibilità di esprimere almeno due nozioni per mezzo di un unico segno grafico: non solo l'altezza delle note (possibile dal XII secolo con un sistema di note quadrate scritte sulle linee o tra esse), ma anche la loro durata. Questa innovazione spettacolare permise al compositore di organizzare il processo ritmico di un pezzo non solo secondo certi motivi (i "modi"), ma individualmente. Una composizione, grazie all'organizzazione dell'altezza delle note e della durata, cessava d'essere intercambiabile e diventava unica, cosa che affascinò i musicisti e i teorici del XIV secolo. Fra motivi musicali e modelli compositivi, troviamo per la prima volta nella storia della musica delle differenze regionali realmente pronunciate che furono osservate in quanto tali e che più tardi dovranno essere giustificate. Queste differenze riguardavano soprattutto le tradizioni francese e italiana e, più tardi, l'inglese. Il circolo degli scolastici parigini si attenne al sistema in vigore delle cinque linee combinato con il nuovo metodo di notazione, e lo misero in pratica per deduzione; il valore di una nota poteva essere diviso in due o tre unità. Questa attitudine differiva in parte nel nord dell'Italia, largamente influenzata dall'Università di Padova, meno scolastica e più empirica. Da una parte, da un punto di vista pratico, il sistema a sei linee era

preferito (il che ci ragguaglia oggi sulla provenienza francese o italiana di un manoscritto). D'altra parte, il sistema di notazione (essenzialmente lo stesso) era basato sull'induzione: cominciando dall'unità di tempo più piccola, si ottenevano i valori più elevati per addizione. La tradizione musicale dell'Italia del nord del quattordicesimo secolo, soprannominata "musica del trecento" nel nostro secolo (per distinguerla dalla *Ars Nova* francese), si distingueva anche visivamente dal suo omologo francese. Queste distinzioni non furono eliminate che all'inizio del quindicesimo secolo, in favore dei principi della notazione francese. Questo carattere "pratico" della notazione, che caratterizza generalmente la musica del trecento si ritrova egualmente sotto altre forme: nel paesaggio politico complesso dell'Italia del Nord, così differente dal centralismo parigino francese, una folla di principati e repubbliche rivali alimentava una lotta per il potere a volte estremamente violenta. Nel nord-est dello Stato Pontificio vi era la Repubblica di Venezia che metteva in atto una politica di espansione territoriale; a nord-ovest il ducato di Milano volto verso la Francia, così come tutta una serie di città stato come Genova, Verona, Vicenza; Padova, Siena e Firenze. Basandosi su pretese di potere e nel differenziarsi le une dalle altre, l'immagine di ogni città giocò un ruolo importante, poiché queste pretese dovevano essere giustificate e proiettate sul mondo esterno. In contrasto con il potere reale, secondo il quale il rito della corte era soprattutto la rappresentazione di un incontestabile potere divino, le signorie svilupparono una serie di programmi complessi per stabilire la loro supremazia. Quali che fossero, i riti pubblici furono sottoposti alle esigenze della nuova rappresentazione delle città, in particolare quelli di particolare rilevanza per la percezione sensoriale: architettura, scultura, pittura, retorica e musica. La musica stessa fu inclusa nel turbinio della rappresentazione, e venne a far parte in un

modo o in un altro dell'immagine pubblica. Qui, per la prima volta, sembra riscontrarsi l'idea che la musica, in quanto discorso pubblico (come d'altra parte la pittura), possa essere connessa alle categorie tipiche di tale discorso retorico-politico. D'altra parte, questa pratica non poteva restare senza influenza su coloro che operavano all'interno del sistema, in altre parole i compositori. Nella misura in cui ci si doveva piegare alle esigenze permanenti della rappresentazione personale, era chiaro che la natura e la qualità della musica ne sarebbero state influenzate. Il meccanismo si trasferì, sottilmente ma in maniera evidente, nelle stesse composizioni. I compositori vollero essere unici quanto le loro opere, e quanto il sistema politico al quale essi partecipavano e che rappresentavano. E più la cultura musicale di una città risultava specifica, più incontestabile doveva essere la sovranità che essa rappresentava. Il genere "pubblico" che serviva a questo scopo era soprattutto il *mottetto* che, come rivelano recenti ricerche, giocò un ruolo egualmente importante nell'Italia del quattordicesimo secolo. Per la prima volta compositori del trecento intrapresero, imitando i loro colleghi francesi, la composizione di un repertorio secolare polifonico immensamente complesso. E' difficile sopravvalutare le novità di questa situazione poiché si trattò della primissima volta in cui la musica composta non aveva più alcun punto in comune col canto gregoriano. Ciò diede slancio a profondi cambiamenti formali. In seguito al distacco dal corale come modello, le questioni di forma vennero in primo piano: come organizzare una tale composizione? La risposta sembra a prima vista evidente, ma dopo un esame più attento si rivela audace. Infatti i compositori decisero, come nel caso della monodia, di adottare come strutture musicali le strutture poetiche (con le loro forme strofiche variate). In questa maniera e per la prima volta nella musica polifonica furono creati degli elementi formali autonomi, con la

possibilità d'essere ripetuti e quindi riconosciuti. In conclusione, fu inventato un quadro specifico per questo tipo di musica, comprendente una parte superiore cantata e due parti strumentali d'accompagnamento. Il *madrigale*, con la sua semplice struttura AAB, in cui il tema può essere narrativo, morale, satirico, mitologico, cavalleresco o pastorale, è l'immagine perfetta della nuova mentalità del rinascimento, spesso sorprendentemente moderna. Nel corso del secolo il madrigale fu rimpiazzato progressivamente dalla *ballata*, il cui tema tratta quasi esclusivamente di relazioni amorose, soggetto generale di tutto il repertorio secolare francese. La forma più elaborata A1B1B2A2A1 è identica a quella del *birelai* francese, imitando il quale la ballata può egualmente legare differenti strofe sotto la forma ABBAABBAABBAA, ecc. In Francia comunque la ballata utilizza la semplice forma A1A2BC, in cui C rappresenta il ritornello, identico per tutte le strofe (generalmente in numero di tre). Il *rondeau*, che a sua volta rimpiazzò la ballata nella seconda metà del secolo e nel secolo seguente, possiede la struttura più complessa di tutte le forme fisse: A1B1A2A1A3B2A1B2. Benché a livello stilistico le origini dei concetti musicali di base dei due paesi siano totalmente differenti, l'epoca si caratterizza nondimeno per un grande interesse reciproco e l'integrazione dei più diversi elementi delle due tradizioni. Tutto ciò non è affatto sorprendente. Il trecento è comunque dominato da due poeti maggiori: Guillaume de Machault (1300 ca.-1377) e il suo quasi coetaneo Francesco Petrarca (1304-1374). Toscano di nascita, e trascorrendo la maggior parte della sua vita a viaggiare tra Avignone e l'Italia del Nord, egli servì da punto di comunicazione vivente tra le due culture. L'evento più importante nella musica italiana del quattordicesimo secolo è dunque una relazione e una prossimità del tutto nuova al testo, concentrata su un'immagine esterna efficace e una realizzazione

sensuale. Per contrasto, l'approccio francese opera in maniera più indiretta e riservata. Senza minimizzare queste differenze sostanziali, non si deve dimenticare che i musicisti, compresi quelli italiani, facevano parte del clero (come in precedenza), e appartenevano ad una élite attiva a livello internazionale. E, come prima, gli scambi di repertori, o almeno una parte di tali repertori, costituiva una parte essenziale della cultura musicale. La corte di Milano, con la quale Jacopo da Bologna (Jacobus de Bononia) mantenne degli stretti legami, era ancora intorno al 1400 largamente dominata dalla canzone e dal mottetto francese: fra le opere laiche di Matteo da Perugia (M. de Perusio) che ci sono pervenute, troviamo quattro ballate francesi, sette virelais e dieci rondeaux, e solo due ballate italiane. Ciò non è certo un caso, poiché questo musicista eccentrico fu il primo maestro di cappella della cattedrale di Milano. E, in definitiva, alcune delle opere del grande Guillaume de Machault comparvero all'interno di manoscritti importanti dell'Italia del nord, soprattutto Mod. A, compilato sotto la supervisione diretta, se non dalla stessa mano, di Matteo. In questa concerto, lo stile italiano più antico è rappresentato da un madrigale di Jacopo da Bologna che, come sembrano indicare i pochi documenti esistenti, fu attivo a Verona e nei suoi dintorni alla metà del secolo, e da una ballata strumentale di Gherardello da Firenze (Niccolò di Francesco), nato tra il 1320 e il 1325, che passò tutta la vita nella sua città natale dove morì nel 1362 o 1363. Tre ballate decisamente più tarde sono dovute a Andreas "horganista" da Firenze. Questo originale compositore, morto circa nel 1415, ebbe una influenza diretta sull'ultima voce importante del Trecento, che fu al contempo il primo dei "nordici" che definirono la via musicale italiana: Johannes Ciconia. Ciconia nacque a Liegi nel 1370 circa ma lavorò a Padova, dove morì nel 1412. Il suo approccio alla composizione fu grandemente innovativo: l'intelligibilità del testo sensuale,

declamato musicalmente. Le tre ballate di questo programma ne sono una testimonianza impressionante. Guillaume de Machault è praticamente il solo compositore francese o straniero rappresentato nei manoscritti italiani del quattordicesimo secolo e all'inizio del quindicesimo. Questo fatto è esso stesso la prova della stima in cui era tenuto, anche dopo la sua morte, e l'influenza che egli ebbe, direttamente o indirettamente, su "stilnovisti" quali Landini o Andrea da Firenze. Comunque, il vero erede di Machault fu Matteo da Perugia, che combinò le audacie armoniche e ritmiche del suo eminente modello con i doni lirici del Landini, creando uno stile così particolare ed eccentrico da non avere alcuna influenza sulla direzione che la storia della musica stava prendendo. I riferimenti testuali e musicali a Machault sono numerosi e certamente non delle coincidenze. Ciconia, dunque, fu il compositore che aprì la strada al Rinascimento e ne mostrò la via: il suo stile molto più semplice, le sue melodie aderenti al testo, ed il suo senso generale della consonanza, specialmente nelle sue opere laiche, erano affascinanti allora come lo sono oggi. In conclusione, resta da segnalare un'altra caratteristica della musica italiana del quattordicesimo secolo, ancora una volta un'indicazione dell'enorme importanza conferita al testo dai compositori. Al contrario di quanto avviene in Francia, dove la scrittura a tre parti divenne immediatamente la norma della composizione, in Italia una posizione preminente è sempre riservata alla musica in due parti. La scrittura a due voci, che può essere ascoltata in questo programma nella sua forma pura, mostra in maniera stupefacente ciò che questa musica è soprattutto: una manifestazione sensuale immersa in un ambiente urbano e patrizio, in cui la poesia e la musica definiscono, anche nei duetti più semplici, una nuova forma di espressione pubblica. *Laurenz Lütteken - per gentile concessione di Olive Music*

#### JILL FELDMAN

Jill Feldman ha studiato canto con Lillian Loran a San Francisco e si è perfezionata nel campo della musica antica a Basilea sotto la guida di Andrea Von Ramm. Ha successivamente debuttato in tre importanti produzioni: l'*Orfeo* di Monteverdi a Berkeley, California, l'*Erismena* di Cavalli al Festival dei Due Mondi di Spoleto, e nell'applauditissimo *Ordo Virtutum* di Hildegard von Bingen col gruppo medievale Sequentia. Dal 1981 al 1986, Jill Feldman ha cantato con William Christie e Les Arts Florissants. Con questo gruppo, ha inciso dodici dischi tra i quali, come protagonista, la *Médée* di Marc Antoine Charpentier, che ha ricevuto il premio di Gramophone, Charles Cros e il Grand Prix du Disque nel 1985. Da allora, ha preso parte in più di cinquanta registrazioni discografiche. Ha inciso il programma solistico *Pianger di dolcezza* con Mara Galassi e Karl Ernst Schroeder con musica di Caccini e D'India (Stradivarius), *Udite amanti*, con il liutista Nigel North, di musiche di Monteverdi, D'India, Strozzi, Merula, Carissimi (Linn Records), e due collane di brani di Henry Purcell: *Orpheus Britannicus* sempre con Nigel North e *Harmonia Sacra* con Davitt Moroney all'organo (Arcana). Recentemente, ha iniziato, con suo marito, flautista Kees Boeke, la propria casa discografica *Olive Music*. Fino ad ora ci sono cinque pubblicazioni: *Monografia* (composizioni per flauto dolce di Kees Boeke), *Trecento* (musica medievale per voce, flauto e viella), *Ténèbres* (musica barocca francese), *Consort Songs of William Byrd*, e *Chansons di Guillaume Dufay*. Jill Feldman è stata invitata da maestri d'orchestra quali Frans Brüggen (*Die Schöpfung* di Haydn), Andrew Parrot (*Carmelite Vespers* di Handel), Jordi Savall (Motetti di Delalande), Nicholas McGegan (la cantata *Tirsi Clori e Fileno* e l'oratorio *Susanna* di Haendel - Harmoni Mundi USA) e René Jacobs (*Oronthea* di Cesti e *Xerse* di Cavalli). Ha eseguito il ruolo di Armida ne *Lo schiavo liberato* di Alessandro Stradella in una edizione di

*Grandezze & Meraviglie*, e si esibisce regolarmente con Kenneth Weiss (cembalo) e Rainer Zipperling (viola da gamba); svolge un'intensa attività concertistica col suo quartetto medievale, *Tetraktys*. Jill Feldman vive in Toscana e insegna al Conservatorio Reale dell'Aia.

#### KEES BOEKE

Ha studiato flauto dolce con F. Brüggen e violoncello con A. Bijlsma al Conservatorio Reale dell'Aia. Si è diplomato con lode nel 1969; è stato membro fondatore di Quadro Hotteterre (1968), Sour Cream (1972), Little Consort (1978) e Mala Punica (1989). Nel 1970 ha iniziato la sua attività didattica presso il Conservatorio Reale dell'Aia ed il Sweelinck Conservatorium di Amsterdam. Ha tenuto masterclass di flauto dolce e musica antica in tutto il mondo tra i quali la Deller Academy (Lacoste, Francia 1972-1982), Corsi Internazionali di Musica Antica (Urbino, 1975-1982), Early Music Festival Vancouver, Canada, ed è stato direttore artistico dei Corsi internazionali di Musica Antica a S. Floriano (Polcenigo 1983-1993). Dal 1989 ha collaborato con la Accademia Musicale Chigiana a Siena, per la quale ha gestito la produzione dei Vesperi di Ludovico da Viadana (Salmi a 4 cori, 1612) in 1994. Dal 1990 insegna ai Conservatori di Zurigo e Trossingen. Nel 1996, Kees Boeke ha preso il ruolo di direttore musicale del gruppo Cantica Symphonia, producendo Cd di composizioni di Costanzo Festa e Guillaume Dufay, ricevuti dalla critica internazionale con grande entusiasmo. Ha registrato oltre 40 Dischi e Cd per la Teldec, Das Alte Werk, EMI, RCA, Nuova Era, Channel Classics, Arcana, Symphonia, Attacca, Erato, Philips, Stradivarius, and Glossa. Nell'ambito della musica contemporanea, Kees Boeke ha formato un Duo di fauti dolci elettronici, DUIX, insieme ad Antonio Politano. Kees Boeke stesso è attivo come compositore ed editore di musica antica e contemporanea.