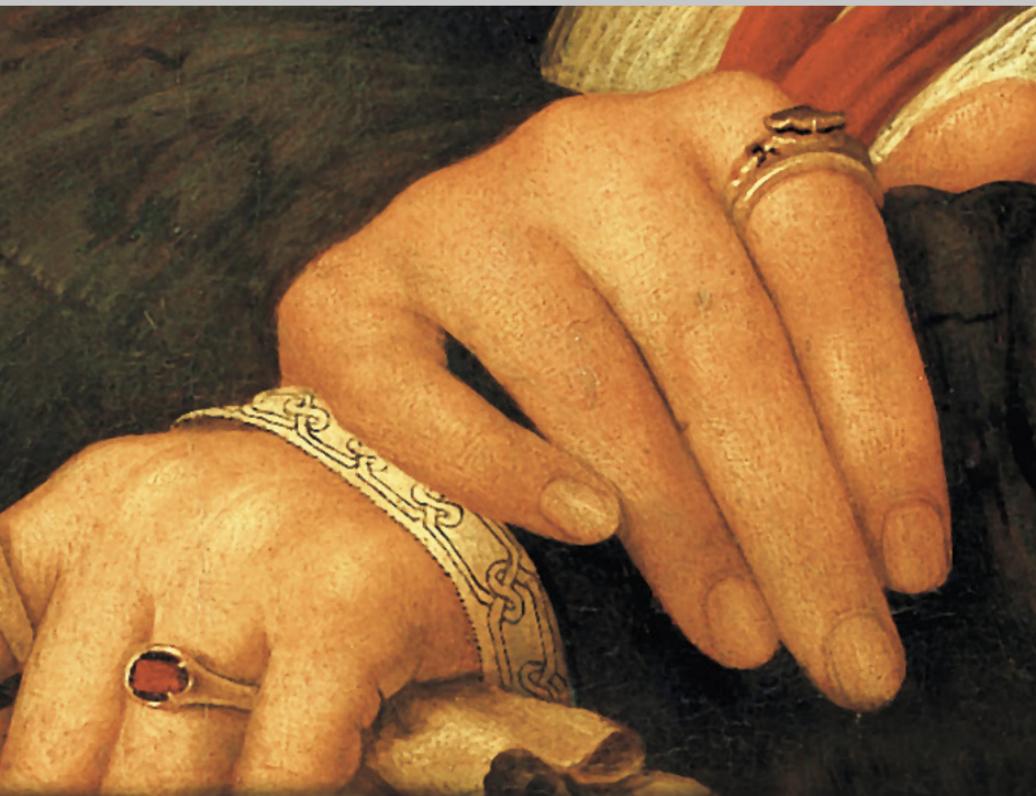
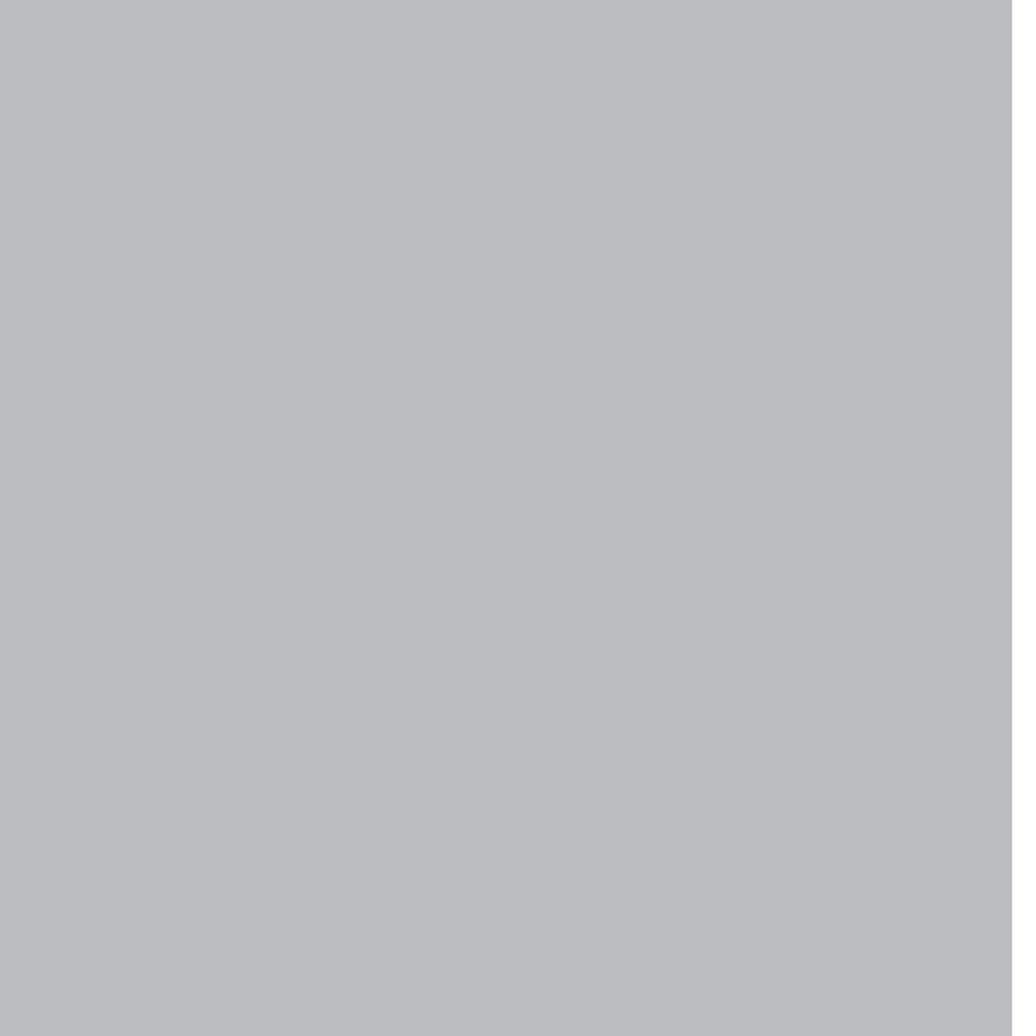


Gabriele Palomba *liuto*

music by Giovanni Maria da Crema

# Occhi miei lassi





**Occhi miei lassi**

*composizioni di*  
Giovanni Maria da Crema  
(XVI sec.)

**Gabriele Palomba**

*liuto*

**E Lucevan Le Stelle**

Records

## Le musiche *The music*

1. Pass'e mezo a la bolognesa con il suo saltarello	1'58"
2. Recercar XI	1'07"
3. Felici occhi miei	2'08"
4. Recercar V	2'06"
5. Letare	6'05"
6. Recercar VIII; IX	1'32"
7. Occhi miei lassi	2'41"
8. Con lagrime e sospiri	1'39"
9. Recercar X	2'12"
10. Quanto sia lieto il giorno	2'20"
11. Salterello ditto bel fior e ditto el maton	2'13"
12. Et don bon soir	2'20"
13. Mon amy	1'16"
14. Il nest plasir	1'49"
15. Recercar VII	2'00"
16. Le content e riche	1'50"
17. Je le laray	2'18"
18. Holla be	1'06"
19. Recercar II	2'44"
20. Queramus	4'56"
21. Recercar III	2'13"
22. Salterello ditto el Giorgio	0'52"
23. Si bona suscepimus	4'30"
24. Pass'e mezo della louetta con il suo saltarello	3'25"
25. Lasciare il velo	3'47"

*Gabriele  
Palomba*



*Photo Alessandro Brugnellini*

## Il mistero di Giovanni Maria da Crema

di Franco Pavan

*Se fu principiata l'una à venticinque di Marzo del quattrocento venti, nel giorno dell'Annontiatione della Vergine; ebbe principio l'altra à quindici d'Agosto del cinquecento settanta, il dì à punto dell'Assontione di essa Vergine. Et era ben ragionevole, che nascesse la madre prima della figlia.*

Così in pieno Cinquecento si esprimeva Alemanio Fino circa il rapporto fra Venezia e Crema, considerato inscindibile e, dato il paragone, sacro. La Serenissima aveva conquistato Crema e il suo territorio nel 1449 e ne avrebbe mantenuto il controllo fino al 1797, fino al momento della dissoluzione della Repubblica. La città padana aveva ricevuto immediatamente un impulso forte dalla nuova capitale verso il rinnovamento amministrativo e lo sviluppo artistico, ancor oggi visibile in opere di assoluto rilievo. Si dette di piglio alla selciatura di strade e piazze (1455), fu costruito il porticato meridionale della piazza del duomo (1474), fu abbattuto il Palazzo Vecchio addossato alla parete nord del Duomo (1497), ricostruiti il Palazzo Comunale, il Torrazzo e il Palazzo Pretorio (1525-55) e costruito ex-novo il Palazzo della Notaria (1548-49), sorsero le mura veneziane (1488-1508), la meravigliosa basilica di Santa Maria della Croce (1493-1500) insieme con numerose altre chiese e conventi. Tranne il breve e tragico periodo della dominazione francese (1509-1512) funestato anche dalla peste debellata – secondo la tradizione – da San Zefirino, la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento trascorsero in un clima di rinnovato spirito artistico, come si può notare oltre che nelle opere architettoniche anche nell'opera pittorica di Vincenzo Civerchio da Crema. Da questa città dovette un giorno impresitato partire per la Laguna il liutista Giovan Maria, di cui non conosciamo il cognome ma solo la provenienza. Giovan Maria raggiunse una meta che

ai suoi occhi dovette apparire naturale non solo per l'attrazione che esercitava in quanto capitale e punto di riferimento assoluto per la sua città di origine. A Venezia infatti andava spegnendosi il privilegio decennale assegnato nel 1536 a Francesco Marcolini per la stampa di intavolature per liuto "con caratteri di stagno" e le due officine tipografiche maggiormente attente alla musica, non solo per liuto, di Venezia stavano per scatenare una guerra senza esclusione di colpi per assicurarsi il mercato delle intavolature. Gardane e Scotto avrebbero infatti avviato allo scadere del privilegio di Marcolini due serie di pubblicazioni di musica per liuto che provocarono un cambiamento radicale nelle modalità di trasmissione delle intavolature per liuto. Il plagio, se non il furto vero e proprio, fu uno dei mezzi utilizzati dalle due tipografie: volumi pubblicati a Roma o Milano da Dorico o Castiglione venivano ripubblicati a Venezia senza neppure cambiare l'ordine dei pezzi contenuti, ma soprattutto Gardane e, particolarmente, Scotto non si fecero scrupolo di copiare uno dall'altro. Vennero coinvolti in questa rutilante attività anche musicisti non professionisti, come Domenico Bianchini, mosaicista, e Melchiorre de Barberiis, sacerdote. Ed è proprio all'interno di questa furibonda lotta che vediamo comparire per la prima volta nel 1546 stampato su un frontespizio il nome di Giovanni Maria da Crema: riapparirà nel 1548 per l'ultima volta. Complicatissimo ricostruire la sua vicenda editoriale, nonostante si tratti di analizzare solo tre volumi: ma l'assoluta mancanza di dati biografici in nostro possesso su questo compositore e liutista ci impediscono al momento di chiarire alcuni aspetti oscuri e misteriosi della sua vicenda umana e artistica. Cerchiamo di addentrarci in questa affascinante selva editoriale, alla ricerca di qualche particolare che ci permetta di ottenere una migliore immagine di Giovanni

Maria e della sua arte. Nel 1546 compaiono a Venezia due volumi attribuiti al nostro liutista: un *Libro Primo*, edito da Antonio Gardano, e un *Libro Terzo*, senza note tipografiche ma da attribuire allo Scotto. Il contenuto delle due sillogi appare, e sottolineo appare, identico. Uno dei due tipografi dovette quindi copiare l'altro. Ma quale? Parrebbe strana l'indicazione di *Libro Terzo* apposta da Scotto. In realtà questo primo piccolo mistero si scioglie di fronte all'evidenza che non si tratta di un numero d'opera dedicato a Giovanni Maria, ma un numero legato alla serie pubblicata da Scotto, all'interno della quale il lavoro del liutista cremasco occupava la terza posizione. Nel volume edito da Gardane troviamo l'indicazione "novamente ristampata & del medesimo autore corretta", che sembrerebbe non lasciare dubbi sul lavoro in officina da parte dello stesso Giovanni Maria, oltre che indicare il volume come una ristampa di un altro volume oggi perso ma che necessariamente dovette essere stato stampato nel corso dello stesso 1546 a causa dell'esistenza in precedenza del privilegio marcoliniano. Il tutto però è complicato dalla presenza di un'interessantissima "regola" all'interno del volume preparato da Scotto e che sembrerebbe provenire dalla penna del nostro liutista. In realtà un'analisi delle altre intavolature preparate da Scotto nello stesso anno rivelano la presenza della "regola" anche nel *Libro Primo* di Antonio Rotta, noto liutista e pedagogo padovano: potrebbe essere stato lui l'estensore della "regola"? Oppure Scotto la fece scrivere da Giovanni Maria e la riutilizzò per Rotta? Il quadro è ancor più complicato dal volume curato da Giovan Maria nel 1548 e sopravvissuto nell'edizione di Scotto. Si tratta del *Libro Settimo* della serie voluta dal tipografo di origini monzesi, un'intavolatura di grande importanza contenente esclusivamente ricercari di Giulio Segni "intabulati & acomodati per so/nar sopra il Lauto

da M. Jo. Maria da Crema sonatore Excelentissimo” e di Francesco da Milano “estratti da li soi proprii Esemplari li quali non sono mai più stati visti ne stampati”. Sembra che in questo caso che Scotto abbia ottenuto i servizi di Giovanni Maria, ma possiamo essere sicuri che il volume non fosse plagiato da un’opera oggi persa? Come si può notare si tratta di un vero e proprio guazzabuglio. Come se non bastasse, appena si mette mano al materiale musicale contenuto nel *Libro Terzo* e nel *Libro Primo* ci imbattiamo in sorprese di non poco conto. In primo luogo l’identità dei brani è solo apparente, come accennavo sopra: i brani sono gli stessi, ma le varianti significative non sono poche. In particolare risulta evidente come nel volume preparato da Gardane (*Libro Primo*) alcuni passi vengano semplificati. Ad esempio in alcune cadenze cadono le fioriture presenti in Scotto (*Libro Terzo*) evidenziando così una *lectio facillior*. Si ricordi però che dovrebbe essere il libro edito da Gardane ad essere stato rivisto e corretto da Giovanni Maria. Potrebbe dunque il libro di Scotto essere copia di un antecedente del *Libro Primo*, che come abbiamo visto fu forse una ristampa? Addentrandosi nel repertorio contenuto nei due libri le sorprese non finiscono. I *Recercar primo, quarto, quinto e settimo* devono essere attribuiti a Giulio Segni, il grande organista e compositore modenese. Il *primo*, il *quinto* e il *settimo* riappariranno nella silloge del 1548, il *quarto* era già stato pubblicato dal tipografo in odore di eresia Arrivabene nella raccolta *Musica Nova* edita a Venezia nel 1540, raccolta di fondamentale importanza per la storia del ricercare imitativo. I *Recercar nono e undecimo* sono attribuiti in fonti manoscritte a Francesco da Milano e ne ricordano in effetti lo stile. C’è ovviamente da chiedersi quale sia stato il contributo originale di Giovan Maria da Crema e se gli altri brani inseriti nel volume pos-

sano essere assegnati allo stesso liutista cremasco. In realtà la silloge è una splendida raccolta di composizioni significative, al di là di ogni ricerca legata alle attribuzioni. Dopo la serie dei ricercari troviamo un'ampia antologia di chansons francesi che comprende non solo brani ben noti di Sermisy e Janequin, tra gli altri, ma anche composizioni meno note come *Mon amy [n'a plus que faire de venir en ma maison]* di Gascongne oppure *Holla be* di anonimo; una scelta di mottetti sia di gusto antiquario, ma anche moderno; una piccola antologia del relativamente nuovo madrigale italiano (Arcadelt e Verdelot, pur ultramontani ma italianissimi in questa espressione); infine, una sequenza di balli per completare un'antologia ideale di musica per liuto della metà del Cinquecento. La qualità delle intavolature delle opere vocali è sempre assai elevata: da attribuirsi credo senza dubbi in questo caso alla penna di Giovanni Maria, che si rivela abilissimo nel porre sul liuto la musica vocale. La compatta sequenza di intavolature è aperta, come dicevamo, dalla serie dei ricercari, tutti di eccellente e a volte aforistica fattura. Pur da attribuirsi in alcuni casi, come abbiamo visto, ad altri autori, lo stile musicale esemplificato da questi brani rispecchia una ricerca in atto a Venezia nel quarto decennio del secolo, volta a esemplificare in modo oserei dire classico gli stilemi del ricercare imitativo che aveva visto i prodromi della sua formazione nelle mani di Francesco da Milano e Marco dall'Aquila e che Giulio Segni con la complicità di Adriaen Willaert a Venezia avevano cercato di sostenere fermamente con la già citata pubblicazione di *Musica Nova* (nome chiaramente esemplificativo) nel 1540. Brani contenuti nella silloge del 1546 curata dal liutista cremasco furono ripresi in fonti a stampa e manoscritte in tutta l'Europa. Già nel 1547 l'editore Phalèse a Lovanio ne utilizzava alcuni in due suoi libri dati per lungo

tempo persi ma oggi al sicuro a Cracovia, e ancora nel 1549, nel 1568 e nel 1571. Hans Gerle li voltò in intavolatura tedesca nel 1552. Non tardarono ad essere copiati in manoscritti, oggi ritenuti fondamentali come il ms. 266 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco o come il cosiddetto *Siena Lute-Book*, oggi conservato a L'Aia. Ma il reperto più affascinante compare sul retro di un foglio lasciatoci dal pittore Gherardo Cibo da Cigoli. In una pausa di lavoro, mentre disegnava un paesaggio, il pittore volse la carta e annotò dal libro di Giovan Maria l'intavolatura di una chanson semplificandola nei passaggi più complessi. Anche così l'opera di questo affascinante e sconosciuto liutista del Cinquecento ci è giunta, ricordandoci la propria forza e la propria stupefacente vitalità.

## **The Mystery of Giovanni Maria da Crema**

by Franco Pavan

While one was begun on the twenty-fifth of March in the year fourteen twenty, on the Feast of the Annunciation, the other dates from the fifteenth of August of fifteen seventy, the Feast of the Assumption, also sacred to the Blessed Virgin. And it was quite logical that the mother should be born before the daughter.

*It was thus that Alemanio Fini, writing in the Sixteenth Century, described the relationship between Venice and Crema, considered indissoluble and, as the comparison with the Madonna indicates, sacred. The Serenissima had conquered Crema and its lands in 1449 and was to rule it until 1797, when the Venetian Republic itself was abolished. After the conquest, Crema immediately benefited from its new capital's renewal of its administration and stimulation of its artistic development, with the construction of major works still visible today. The Venetian rulers set to work at once to pave streets and squares (1455), the arcade on the south side of the cathedral square was built (1474), the Palazzo Vecchio erected against the north wall of the Cathedral was demolished (1497), the Palazzo Comunale, the Torrazzo and the Palazzo Pretorio were rebuilt (1525-55), the Palazzo della Notaria was constructed (1548-49), the new city walls were erected (1488-1508), and the wonderful church of Santa Maria della Croce (1493-1500) was built together with many other churches and monastic buildings. Except for the short, tragic period of French dominion (1509-1512), further blackened by the plague, defeated – according to tradition – by San Zefirino, the late Fifteenth and first half of the Sixteenth Centuries passed in a climate of artistic renewal; apart from the architectural projects, the paintings of Vincenzo Civerchio da Crema also reflect this. It was from this*

city that one unspecified day the lutanist Giovan Maria, whose native town is known but whose surname has not come down to us, set out for Venice. Giovan Maria's destination must have been the natural choice for him, and not only because it was the capital and absolute point of reference for his home town. In Venice, the ten-year monopoly awarded to Francesco Marcolini in 1536 for the printing of lute tablatures "in type of tin" was about to expire, and Venice's two printing-shops with the keenest interest in music, and not only for the lute, were about to engage in a battle for the market, with no holds barred. As soon as Marcolini's monopoly came to an end, Gardane and Scotto launched two series of publications of lute music which were to bring about a radical change in the way in which such scores were transmitted. Plagiarism, if not plain theft, was one of the key weapons in both printers' armoury: volumes published in Rome or Milan by Dorico or Castiglione were republished in Venice without even changing the order of the pieces they contained, but above all Gardane, and especially, Scotto, had absolutely no scruples about copying from one-another. Also involved in this glorious endeavour were amateur musicians such as Domenico Bianchini, mosaic-maker, and Melchiorre de Barberiis, priest. And it is in the midst of this furious struggle, in 1546 that we find the first appearance of the name of Giovanni Maria da Crema printed on a frontispiece; it was to appear again, for the last time, in 1548. Tracing the compositions' publishing history is extremely complicated, even though we are dealing with just three volumes, but at present the complete lack of any biographical data about this composer and lutanist prevents us from casting light on a number of mysterious, obscure aspects of his life and art. We will try to venture into this fascinating publishing jungle in

search of evidence capable of giving us a clearer picture of Giovanni Maria and his music. In 1546, two volumes attributed to our lutanist appeared in Venice, a Libro Primo, published by Antonio Gardano, and a Libro Terzo, its printer unnamed but almost certainly Scotto. The contents of the two collections are apparently, and I underline the “apparently”, identical. So one of the two printers must have been copying the other. But which? The title Libro Terzo, or “Third Volume” used by Scotto may seem strange. In fact, this first little mystery dissolves before the evidence that this “third” refers not to the sequence of works by Giovanni Maria, but to the series published by Scotto, within which the Crema-born musician’s collection occupied third place. The volume published by Gardane proclaims that it is “newly reprinted and corrected by the composer himself”, which would seem to leave no doubt that Giovan Maria was at work in the printing-shop, as well as indicating that the collection is a reprint of another volume, now lost but definitely printed during the same year, 1546, because it must have appeared after the expiry of the Marcolini monopoly. However, an added complication derives from the presence of an intriguing “rule” in the volume printed by Scotto which would appear to have been written by our lutanist. An examination of the other tablatures published by Scotto in the same year reveals that the “rule” is also included in the Libro Primo by Antonio Rotta, the famous Paduan lutanist and teacher: might he have been its author? Or did Scotto commission it from Giovanni Maria and reuse it for Rotta? The picture is even further complicated by the volume prepared by Giovan Maria in 1548, which has survived in Scotto’s edition. It is the Libro Settimo, or Book Seven, in the printer’s series: an extremely important tablature containing only “ricercari” by Giulio Segni “tabulated

*and prepared for the Lute by M. Jo. Maria da Crema, excellent performer” and Francesco da Milano “extracted from his own copies, never before seen or printed”. In this case, it would seem that Scotto hired Giovanni Maria to assist him, but can we be certain that the volume was not plagiarised from another work, now lost? Obviously, we have entered a real labyrinth. As if that were not enough, as soon as we start to look at the musical material in the Libro Terzo and the Libro Primo we make some surprising discoveries. First and foremost, the pieces they contain are only apparently identical, as mentioned above: the pieces are the same, but there are a large number of significant variations. In particular, in the volume published by Gardane (Libro Primo) some passages have clearly been simplified. For example, in some cadences the embellishments found in Scotto (Libro Terzo) are omitted, obviously with the aim of lectio facilior. However, we have already said that Gardane’s publication had been revised and corrected by Giovanni Maria. So could Scotto’s book be a copy of a previous edition of the Libro Primo, which as we have already seen may have been a reprint?*

*When we turn to the repertoire which the two books contain, there are more surprises in store. The Recercar primo, quarto, quinto and settimo are to be attributed to Giulio Segni, the great organist and composer from Modena. The libro primo, quinto and settimo were to reappear in the 1548 collection, while the quarto had already been published by Arrivabene, a printing-house with links to the heretics, in the collection entitled Musica Nova which appeared in Venice in 1540, of fundamental importance for the history of the imitative “ricercare”. Manuscript sources attribute the Recercar nono and undecimo to Francesco da Milano, and they do recall*

*his style. One is naturally led to wonder how much original material Giovan Maria da Crema contributed, and whether the other pieces included in the volume can be attributed to him. Basically, this is a splendid collection of important works, regardless of any considerations of attribution.*

*After the series of “ricercari” we find a generous anthology of French chansons, including not only well-known pieces by Sermisy and Janequin, amongst others, but also less familiar compositions such as Mon amy [n’a plus que faire de venir en ma maison] by Gascongne or the anonymous Holla be, a selection of motets in both antiquarian and modern taste (Que es ista: Gombert), a small anthology of the relatively new Italian madrigal (Arcadelt and Verdelot, who may have been from farther north but wrote in true Italian style) and, last but not least, a sequence of dances, to complete an ideal anthology of mid Sixteenth-Century lute music. The quality of the tablature of the vocal works is constantly very high: in this case I believe they can be attributed without a doubt to Giovanni Maria, who reveals exceptional skill in transcribing vocal music for the lute. As we have said, the compact sequence of tablatures begins with the series of “ricercari”, all exquisitely and sometimes aphoristically crafted. Although, as we have seen, in some cases they are the work of other composers, the musical style these pieces reveal reflects a trend current in Venice in the fourth decade of the century, which set out to give a “classical” interpretation to the practice of imitative “ricercare”.*

*The movement began with Francesco da Milano and Marco dall’Aquila, and it was this trend which Giulio Segni, with the assistance of Adriaen Willaert in Venice, attempted to give firm backing by publishing the Musica Nova (a significant title, evidently) in 1540. Pieces in the 1546 collection*

*which appeared under Giovanni Maria's name were to reappear in printed and manuscript copies all over Europe. As early as 1547, the publisher Phalèse at Louvain used some of them in two books of music, thought for a long time to have been lost but now safe and sound in Krakow, and he also reused them in 1549, 1568 and 1571. Hans Gerle converted them to German tablature in 1552. Manuscript copies were quick to appear, and some are now considered fundamental, including ms. 266 in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich or the Siena Lute-Book, now preserved at The Hague. But the most fascinating finding is on the back of a work by the painter Gherardo Cibo da Cigoli. Taking a break from drawing a landscape, the painter turned his paper over and noted down the tablature of a chanson from Giovan Maria's book, simplifying its most complex passages. Yet another way in which the work of this intriguing unknown Sixteenth-Century lutanist has come down to us, reminding us of his strength and amazing vitality.*

Giovanni Maria da Crema

INTABOLATURA DE LAUTO DI RECERCARI CANZON FRANCESE

Mottetti Madrigali padoane e' Saltarelli Composti per lo Eccellente musicho e sonator di Lauto messer lo. Maria da Crema novamente ristampata e del medesmo autore corretta

LIBRO PRIMO In Venetia appresso Antonio Gardane 1546.

