

Un musicien anglais méconnu : James Nares (1715-1783)¹

Pour Liliane

Un ancien chantre² du chœur de la cathédrale de Durham me dit n'avoir chanté une œuvre de Nares qu'une seule fois dans sa carrière.³ C'est dire à quel point ce compositeur est depuis longtemps absent du répertoire. Pourtant, de son vivant il occupa des postes-clés qui lui permirent de jouer un rôle influent dans la vie musicale et dans la société contemporaines. Tout concourt à souligner son statut social élevé. Il était né dans la *gentry*, son frère cadet le juge George Nares reçut le titre de chevalier en 1771⁴ et sa propre carrière l'amena à côtoyer le milieu de la Cour. Ce n'est sans doute pas un hasard si la gravure au pointillé figurant en frontispice d'un recueil posthume⁵ reproduit un portrait⁶ conçu par les meilleurs artistes du moment.⁷ Le dessin en est dû à J[ohn] Hoppner⁸, reproduit par le miniaturiste G[eorge] Engleheart (qui par ailleurs peignit de nombreux portraits du roi George III⁹) et gravé par W[illiam] Ward.

¹ Je remercie M. Kacha, directeur de l'association *Entr'acte* à Paris 7^e, pour m'avoir donné l'occasion d'exposer un embryon de recherche sur Nares lors d'une communication présentée dans le cadre d'une audition au théâtre du lycée La Rochefoucauld le 26 juin 2009.

Je sais gré à mes professeurs de clavecin et de flûte à bec au sein de cette association, Maria Lúcia Barros et Solène Riot, de m'avoir encouragée dans cette recherche et d'avoir patiemment répondu à mes questions.

² De toutes les traductions proposées pour *lay clerk*, celle-ci m'a semblé la plus satisfaisante dans ce contexte. C'est à Christopher Wells, de l'*English Cathedral Choir of Paris*, que je dois cette suggestion (courriel du 19 avril 2012).

³ Brian Crosby, conversation du 27 février 2012. Il s'agit de l'*anthem* « O Lord my God I will exalt thee ».

⁴ Barker, G. F. R. "Nares, Sir George (1716–1786)." Rev. Anne Pimlott Baker. [dernière consultation 6 juin 2012] *Oxford Dictionary of National Biography*. Ed. H. C. G. Matthew and Brian Harrison. Oxford : OUP, 2004. Online ed. Ed. Lawrence Goldman. (ci-après : *ODNB online*).

⁵ *A Morning & Evening Service consisting of Te Deum, Jubilate, Magnificat & Nunc Dimittis together with Six Anthems in Score For two, three, four & five Voices The three last of which require only a Bassoon or other Bass Accompaniment By Dr. Nares late Organist & Composer to his Majesty and Master of the Children of the Chapels Royal*, ed. R. Nares (London : John Preston, 1788).

⁶ La version reproduite sur Gallica diffère quelque peu : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7721777d>> [dernière consultation 6 juin 2012].

⁷ Je suis reconnaissante à Brigitte Friant-Kessler pour les précieux renseignements techniques qu'elle me fournit à ce sujet.

⁸ D'après David Baldwin, *The Chapel Royal Ancient & Modern* (London : Duckworth, 1990) 307, John Hoppner était un ancien choriste de la chapelle royale. Il peignit en 1786 le portrait du successeur de Nares, le Dr Edmund Ayrton.

⁹ Remington, V. "Engleheart, George (1750–1829)." *ODNB online* [dernière consultation 6 juin 2012].

FORMATION

James Nares naquit en 1715 à Stanwell dans le Middlesex. Sa famille s'installa peu après dans le comté d'Oxford, ce qui ne l'empêcha pas d'entrer comme choriste à la Chapelle royale, où il reçut l'enseignement de Bernard Gates.¹⁰ Il compléta ensuite sa formation auprès de John Christopher Pepusch, musicien d'origine allemande installé à Londres, où il avait fondé l'Académie de musique ancienne.¹¹

CARRIERE

Nares se vit alors proposer le poste d'organiste à la cathédrale de York. C'est dans cette ville qu'il se maria. Il s'y lia également d'amitié avec le doyen de la cathédrale, le docteur John Fountayne.¹² Cela représentait un avantage certain dans une société où népotisme et clientélisme (« *patronage* ») étaient de mise. L'influence de Fountayne aida Nares à succéder en 1756 à Maurice Greene¹³ comme organiste et compositeur auprès du roi. Peu de temps après, l'université de Cambridge lui décerna le grade de docteur en musique.

La démission de Gates lui laissa le chemin libre pour accéder au poste de maître des choristes. À ce titre, il devait leur enseigner le chant, le clavecin ou l'orgue, la composition, ainsi que l'arithmétique.¹⁴ De là viennent sans doute ses traités pédagogiques sur le travail de la voix¹⁵ et du clavecin¹⁶. En outre, il fallait assurer les offices religieux quotidiens sur le lieu de résidence du souverain, sauf à Kensington. Cela explique que Nares ait fondé sa réputation

¹⁰ Maitland, J. A. F. "Gates, Bernard (1686–1773)." Rev. Donald Burrows. *ODNB online* [dernière consultation 6 juin 2012].

¹¹ Beeks, Graydon. "Pepusch, John Christopher (1666/7–1752)." *ODNB online* [dernière consultation 6 juin 2012].

¹² Aston, Nigel. "Fountayne, John (1715–1802)." *ODNB online* [dernière consultation 6 juin 2012].

¹³ Johnstone, H. Diack. "Greene, Maurice (1696–1755)." *ODNB online* [dernière consultation 6 juin 2012].

¹⁴ Cette description de la fonction de maître des choristes au dix-huitième siècle provient d'un mémoire compilé par William Lovegrove entre 1752 et 1777 et cité par Baldwin p. 306.

¹⁵ *A Treatise on Singing in which is exhibited and explained by Examples All the known Rules of Solmisation, or learning to Sing by Notes with Directions for the Delivery & Management of the Voice. drawn from observations on Nature as well as Art. highly usefull in all Societies where Singing by Notes is necessary, being adapted to make that Study easy & Clear* (London : Longman and Broderip, s.d. [1780]).

¹⁶ *Il Principio: Or a Regular Introduction to playing on the Harpsichord or Organ* (London: Paul Welcker, s.d. [1760]); facsimile, ed. Robin Langley (Oxford U P, [1981]).

sur la musique composée pour la liturgie anglicane¹⁷ : *anthems*, *services*, ainsi que des pièces d'orgue¹⁸.

Nares démissionna de la Chapelle royale en 1781 pour raisons de santé. Toutefois il garda ses autres fonctions, probablement moins fatigantes (même si le poste d'organiste exigeait beaucoup d'assiduité¹⁹), jusqu'à sa mort en 1783. Il fut enterré à St Margaret's, Westminster. Dans cette église longtemps considérée comme la paroisse de la Chambre des Communes, un monument funéraire érigé à la mémoire de Nares est encore visible de nos jours.

Il laisse une œuvre variée dont il est difficile d'établir une liste exhaustive car elle semble éparpillée dans des sources diverses. Le catalogue qu'en dresse son fils dans la préface de *A Morning & Evening Service* est incomplet, sans doute parce qu'il se limite aux livres imprimés du vivant de l'auteur. Outre la musique religieuse et les méthodes d'apprentissage citées plus haut, Nares composa des suites pour clavecin²⁰ et aussi nombre de petites pièces profanes légères : chansons, *catches* et *glees*,²¹ sans oublier son œuvre la plus ambitieuse, une « ode dramatique » intitulée *The Royal Pastoral* dont il ne sera pas ici question.²²

¹⁷ C'est l'aspect que souligne en premier l'article nécrologique paru dans le *Gentleman's Magazine* (vol. 53 [1783]: 182): « Dr. Nares was the composer of divers anthems, which manifest the strength of his genius, and, together with his other works, will perpetuate his name, and rank him with the first in his profession. »

¹⁸ *Six Fuges [sic], with introductory Voluntary's [sic] for the Organ or Harpsichord Composed by Dr Nares, Organist and Composer to his Majesty* (London: Welcker, s.d. [1772]).

¹⁹ Baldwin explique p. 291 qu'il est difficile de savoir exactement en quoi consistaient la tâche d'organiste et la fonction de compositeur auprès du roi, mais cite un document où William Boyce (1711-1779) reconnaissait que l'organiste devait assurer de nombreuses heures de présence.

²⁰ *Eight Setts of Lessons for the Harpsichord* (London: J. Johnson, 1747) ; *These [five] Lessons for the Harpsichord [sic], with a Sonata in Score for the Harpsichord or Organ* (s.d.[ca. 1759]).

D'après le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2e éd. 2011, vol. 17 p. 640, *A Set of Easy Lessons for the Harpsichord* (s.d.), cité dans la préface de *A Morning & Evening Service*, est maintenant perdu.

Pour un enregistrement de la première publication de Nares, voir un CD intitulé *Eight Harpsichord Setts* par Julian Perkins dans la série *Ingenious Jestings* (Avie Records AV 2152, 2008), dont on peut entendre des extraits en ligne : <<http://www.julianperkins.com/TRACK-9.mp3>> et <<http://www.julianperkins.com/TRACK-27.mp3>> [dernière consultation 26 juin 2012].

²¹ *A Collection of Catches, Canons and Glee's by Dr. Nares Organist, Composer &c. to His Majesty* (London : Welcker, s.d. [1775]).

²² *The Royal Pastoral a Dramatic Ode Set to Musick by Dr Nares* (London: Welcker, s.d. [1769]).

MUSIQUE RELIGIEUSE

Nares composa des pièces adaptées à divers moments de la liturgie telle que la chantent les chœurs de cathédrales, de la Chapelle royale et des chapelles collégiales à Oxford et à Cambridge. Pour les offices du matin et du soir, l'ordinaire comprend un ensemble de répons, l'hymne *Te Deum*, ainsi qu'un petit nombre de textes bibliques communément désignés par la version latine de leur incipit : *Jubilate*, *Magnificat* et *Nunc dimittis*. Nares en composa plusieurs.²³

D'autre part, le *Book of Common Prayer* rétabli en 1662 prévoit la récitation quotidienne d'un ou plusieurs psaumes, de sorte que le psautier soit intégralement lu en l'espace d'un mois. Il n'est donc pas surprenant de découvrir des mélodies composées par Nares pour la psalmodie.²⁴ Elles circulaient encore en manuscrit à la fin du dix-huitième siècle.²⁵ Leur diffusion pouvait s'accompagner d'une adaptation à des usages différents : comme je l'ai déjà montré ailleurs,²⁶ la mélodie WESTMINSTER initialement publiée en 1762 pour une psalmodie anglicane à quatre voix accompagnée de basse continue²⁷ se transforma

²³ Outre le *Morning & Evening Service* en do majeur déjà mentionné plus haut, voir l'édition posthume d'un autre *service* plus complet en fa majeur dans *Cathedral Music: Being A Collection in Score, of the Most valuable & useful Compositions For that Service By the Several English Masters, Of the last Two Hundred Years*, ed. Samuel Arnold (London, for the editor, 1790): III, 59-92.

Les livres français d'histoire de la musique anglaise ont pris l'habitude d'utiliser dans ce contexte le terme de « service » qui frise l'anglicisme : voir par exemple Henry de Rouville, *La Musique anglaise* (Paris, P.U.F. [collection Que sais-je ? n° 2246], 1985) et Jacques Michon, *La Musique anglaise* (Paris : Armand Colin, 1970).

²⁴ Arnold publie une psalmodie en do majeur pour quatre voix, ainsi qu'une autre mélodie attribuée conjointement à Nares et à James Kent, également pour quatre voix, *Cathedral Music* III, 102 et 26. Dans les deux cas, le chiffrage de la basse laisse supposer que le chant était soutenu par un accompagnement.

²⁵ Voir par exemple une double psalmodie à quatre voix en ré majeur dans B.L. Add. MS 31 819.

²⁶ Françoise Deconinck-Brossard, « The Circulation and Reception of Philip Doddridge's Hymns », in *Dissenting Praise : Religious Dissent and the Hymn*, eds. Isabel Rivers & David Wykes (Oxford U P, 2011): 87-88.

²⁷ Riley, William, *Parochial music corrected. Containing remarks on the performance of psalmody in country churches, and on the ridiculous and profane Manner of Singing practised by the Methodists; Reflections on the bad Performance of Psalmody in London, Westminster, &c. with some Hints for the Improvement of it in Public Worship; Observations on the Choice and Qualifications of Parish-Clerks; the Utility of Teaching Charity-Children Psalmody and Hymns; the Use of Organs, and the Performance of Organists. By William Riley, Principal Teacher of Psalmody to the Charity-Schools in London, Westminster, and Parts adjacent. To which are added, a scarce and valuable collection of psalm tunes by the late Dr Blow, Dr Croft, and Mr Jeremiah Clarke; with a great Number of New Tunes in Three and Four Parts, and of different Measures, Composed on Purpose for this Work, by some of the Principal Composers and Organists in London* (London, 1762): 13.

dès 1778 en hymne à deux voix seulement dans un recueil non-conformiste.²⁸ La simplification provient du passage d'une musique d'élite (exclusivement réservée aux choristes) à un art que l'on pourrait dire plus populaire, puisque les Dissidents confient le chant à toute l'assemblée des fidèles.

C'est surtout dans la composition des *anthems*, motets ou antiennes à plusieurs voix chantés par le chœur comme le prévoit explicitement la liturgie anglicane,²⁹ que s'illustrent souvent les compositeurs de musique religieuse anglaise car ils y trouvent plus de liberté d'inspiration que dans le texte de l'office. Nares n'échappa pas à la règle, d'autant plus que ses fonctions à la Chapelle royale l'amenaient à composer de nombreuses pièces de circonstance. Un manuscrit autographe conservé à la *British Library*³⁰ montre que le compositeur devait cependant se soumettre à certaines contraintes institutionnelles. Il n'avait pas toujours le choix du texte biblique à mettre en musique. Souvent cette décision revenait en effet au *sub-dean* (nommé parmi les adultes du chœur) qui avait charge de sélectionner la musique chantée à l'office que parfois même il lisait.³¹ D'autre part, la présence du roi limitait la durée d'exécution de l'œuvre. En effet, la station debout fatiguait George II qui avait pour habitude de ne pas s'asseoir pendant le chant de l'*anthem*. En conséquence, Nares dut se borner à écrire des textes dont l'exécution durerait moins de cinq minutes.³²

En 1778 Nares publia un recueil de vingt *anthems*.³³ La liste des souscripteurs reflète surtout des achats collectifs, par des cathédrales et par diverses chorales, mais aussi par une

²⁸ *Select Hymns, on Religious Subjects, Taken from David's Psalms, and Other Passages of Holy Scripture, and Adapted for General Use* (Lewes: 3rd ed. 1778).

Cf. *Hymn Tune Index* n° 2863a [dernière consultation 12 juin 2012].

²⁹ « In Quires and Places where they sing here followeth the Anthem ».

³⁰ B.L. Add. MS. 19 570. Malheureusement "Rejoice in the Lord, O ye righteous" n'y figure pas.

³¹ Baldwin, 249 et 251.

³² La référence à cette directive se lit très clairement sur l'autographe : voir <<https://picasaweb.google.com/musicmss/JamesNares#5166198263206361730>> [dernière consultation 29 mars 2012].

³³ *Twenty Anthems In Score For 1.2.3.4. and 5 Voices Composed for the Use of His Majesty's Chapels Royal By Dr. Nares Organist Composer & Master of the Children of the Chapels Royal* (London : for the author, 1778).

loge de franc-maçons³⁴. Il est intéressant de noter que le chapitre de la cathédrale de Durham s'engageait ainsi à acquérir neuf exemplaires de ce volume. Parmi les acheteurs individuels, on note le nom de nombreux organistes –y compris Thomas Ebdon, titulaire à Durham,³⁵ ainsi que celui de Charles Wesley, auteur de plusieurs milliers d'hymnes méthodistes.³⁶ Parallèlement, il circulait aussi des versions manuscrites de ces œuvres.³⁷

Seuls trois des vingt motets publiés ici par Nares se caractérisent comme des *solo anthems*. Selon la loi de ce genre, fort prisé depuis la fin du dix-septième siècle, « Rejoice in the Lord, O ye righteous »³⁸ comporte surtout, après une introduction instrumentale en mi majeur, des versets pour un ou deux solistes soprane(s) ou ténor(s) accompagnés de basse continue, vraisemblablement à l'orgue. Les paroles sont empruntées aux psaumes 33 puis 118, non pas dans la version « autorisée » de la Bible de 1611, mais naturellement (étant donné l'usage liturgique de cette composition) dans la traduction annexée au *Book of Common Prayer* de 1662. Les parties solistes alternent avec des interludes instrumentaux repérés par l'abréviation « Sy[mphony] ». Le chœur (à quatre voix) n'intervient que tout à la fin de la troisième et dernière partie.

Parmi les différentes copies qui témoignent du succès de cette antienne dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle,³⁹ il subsiste à la cathédrale de Durham un manuscrit comportant une adaptation de l'œuvre pour deux instruments égaux (hautbois, flûtes

³⁴ St John's Lodge of Free-Mason's [sic], Newcastle upon Tyne.

³⁵ Watkinson, C. D. "Ebdon, Thomas (*bap.* 1738, *d.* 1811)." *ODNB online* [dernière consultation 12 juin 2012].

³⁶ Rack, Henry D. "Wesley, Charles (1707–1788)." *ODNB online* [dernière consultation 12 juin 2012].

³⁷ Voir par exemple les données du *Répertoire international des sources musicales* (ci-après : *RISM*), dont une partie est en accès libre : <<http://www.rism.org.uk/pages/home>> [dernière consultation 12 juin 2012].

³⁸ *Twenty Anthems In Score* 19-23.

Cf. une édition moderne pour voix et piano ou orgue des deux premiers mouvements transposés en fa majeur avec réalisation de la basse continue : Derk Holman (ed.), *Rejoice in the Lord O ye Righteous : Anthem for Treble Voices and Organ* (Croydon, Surrey : The Royal School of Church Music, 1960).

Un enregistrement sur cassette audio ou CD de ces deux premiers mouvements par le jeune soliste George Bartle avec le chœur de la cathédrale d'Ely dirigé par l'organiste Paul Trepte se trouve dans *A Song of Trust* (Farnham, Surrey : Herald AV Publications, 1992).

³⁹ Dans la liste fournie par le *RISM*, on observe qu'au moins une copie manuscrite de cet *anthem* survit en Italie : <<http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>> [dernière consultation 13 mars 2012].

traversières ou violons) sans basse, où les paroles sont insérées entre les portées.⁴⁰ Cette simplification textuelle était vraisemblablement destinée à un usage domestique. Loin de se cantonner à l'intérieur des églises, la musique religieuse s'exécutait souvent aussi dans un cadre privé, à titre de dévotion ou de distraction. D'autre part, le duo était la forme qui remportait le plus de succès auprès des musiciens amateurs, en dehors des pièces pour clavier.⁴¹ Contrairement à ce qu'annonce le titre du manuscrit, la transposition en fa majeur de « Rejoice in the Lord O ye righteous » ne correspond pas à l'ambitus du *traverso* baroque, mais se prête fort bien à la flûte à bec. D'ailleurs, c'était une pratique courante à l'époque de substituer un instrument mélodique à un autre « instrument de dessus », selon ce qui était disponible sur l'instant. Il n'est donc pas interdit à des amateurs du vingt-et-unième siècle de proposer une interprétation de ce morceau pour voix et flûte à bec.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Plus encore que les duos d'instruments mélodiques, les solos de clavecin se vendaient bien car cette forme de musique jouait un rôle social considérable. Cela explique sans doute que les premières œuvres publiées par Nares aient été des suites pour clavier. Comme il était d'usage, elles comportaient une dédicace à un aristocrate. Le compositeur espérait peut-être ainsi avancer sa carrière ou bien améliorer les ventes du volume. Depuis la fin du dix-septième siècle en effet, la commercialisation d'œuvres musicales reposait souvent sur des techniques publicitaires destinées à provoquer des achats par souscription. Le nom d'une personne influente risquait d'attirer d'autres acheteurs potentiels. C'est à Willoughby Bertie (1692-1760), troisième tenant du titre de comte d'Abingdon, que Nares dédia *Eight Setts of*

⁴⁰ "Select Pieces of Sacred Music Adapted for Two Oboes. Gerⁿ Flutes. Or Violins 1797", Durham cathedral, Music MS M 173, 29-35.

Ma dette de reconnaissance envers le personnel de la bibliothèque capitulaire de Durham, qui depuis de nombreuses années m'apporte une aide infiniment précieuse, est immense.

⁴¹ Stanley Sadie, "Music in the Home II", in H. Diack Johnstone & Roger Fiske, eds. *The Blackwell History of Music in Britain : Volume 4 The Eighteenth century* (Oxford: Blackwell, 1990): 331.

Lessons for the Harpsichord (1748). Le père du compositeur⁴² ayant servi d'intendant au dédicataire, il est permis de voir dans cette démarche un exemple du clientélisme ambiant. Les cent cinquante autres souscripteurs provenaient de milieux divers, comme s'il avait été fait appel à différents réseaux socio-professionnels :⁴³ le monde de l'édition et de la librairie, les cercles ecclésiastiques, les notables du Yorkshire (où Nares travaillait encore à la date de cette publication), ainsi que les musiciens professionnels. Dans l'ensemble, la musique instrumentale et les *anthems* attiraient donc des publics distincts.

Plus maladroitement, la publication suivante (ca. 1759) incorpore la dédicace dans le titre : *These Lessons for the Harpsicord ...Are Humbly Dedicated to the R^t Hon^{ble} The Countess of Carlisle*. À l'époque, le terme de *lesson* ne désignait pas tant un exercice technique que tout simplement une œuvre du répertoire soliste.⁴⁴ Toutefois l'écriture de Nares est parfois tellement systématique, par exemple dans la combinaison de rythmes ternaires et binaires, que l'on ne peut exclure la possibilité d'une intention didactique. L'année suivante, le compositeur publia l'un des premiers manuels d'enseignement du clavecin, où certains exercices portaient également le titre de *lesson*.⁴⁵ Il n'y a guère de différence qualitative entre ces deux œuvres.⁴⁶ Le langage mélodieux et doux⁴⁷ se rapproche parfois du style galant. Par moments, il peut aussi se comparer à Galuppi, parfois à Scarlatti, parfois encore à l'école viennoise pré-classique.⁴⁸

⁴² Le père et le frère de James Nares portant le même prénom, il importe de ne pas les confondre.

⁴³ Margaret Seares, « The Composer and the Subscriber : A Case Study from the 18th Century », *Early Music* XXXIX:1 (February 2011): 65-78.

⁴⁴ Sadie 336.

⁴⁵ *Il Principio*, par exemple, comprend huit « *lessons* » qui suivent trois séries d'exercices intitulés « *essays* ».

Pour mémoire, Scarlatti désignait ses sonates comme des exercices.

⁴⁶ Sadie 337 fait l'éloge des exercices proposés dans *Il Principio* : « among the most attractive, neatly written solo keyboard pieces of this era. ».

⁴⁷ « Mellifluous » dit l'article du *New Grove*.

⁴⁸ Voir l'introduction de Robin Langley à *Il Principio* (s.p.).

Ces morceaux étaient fréquemment regroupés en suites (« *sets* ») qui ressemblaient de plus en plus à des sonates⁴⁹ au fur et à mesure qu'avancait le dix-huitième siècle. L'une des rares à ne pas être complètement tombées dans l'oubli figure en troisième position dans le recueil dédié à la comtesse de Carlisle. Elle comprend trois mouvements en si bémol majeur : *Larghetto affettuoso*, *Allegro* et *Tempo di Minuetto*.

MUSIQUE VOCALE PROFANE.

Nares ne dédaigna apparemment pas d'écrire des pièces légères. De toutes ses œuvres, ce sont vraisemblablement les plus difficiles à rassembler car elles figurent dans des publications éparses. En 1735 par exemple, le recueil intitulé *The British Musical Miscellany* attribuit à Nares (alors âgé de vingt ans et installé depuis peu à York) la paternité d'une « nouvelle chanson » en mi bémol majeur.⁵⁰ Bien que le volume soit seulement de format quarto, la présentation comprend les mêmes éléments que dans tout le répertoire des chansons populaires souvent imprimées sur des feuillets de plus grande taille.⁵¹ Pour commencer, la mélodie s'accompagne d'une basse chiffrée ; le texte des premiers vers est inséré entre ces deux portées. La partie inférieure de la page présente les quatre autres strophes. La prosodie ressemble à la poésie syllabique des ballades populaires, avec alternance d'octosyllabes et d'hexasyllabes en rimes croisées. Tout autre texte rédigé sur ce mètre, si courant qu'on l'appelle *common metre*, s'adapterait aisément à cette nouvelle mélodie. Pour un jeune musicien comme Nares, composer un air en *common measure* pouvait donc ouvrir la voie du succès. Au verso figure une transposition en sol majeur pour flûte seule, tout à fait accessible à un amateur. Le titre du recueil précisant que les chansons y sont

⁴⁹ Sadie 336.

⁵⁰ *The British Musical Miscellany : or, the Delightful Grove : Being a Collection of Celebrated English and Scotch Songs, By the best Masters. Set for the Violin, German Flute, the Common Flute, and Harpsicord* [sic] ; Vol ; III (London, I ; Walsh, s.d. [1735]):65-6.

⁵¹ Voir *The Musical Entertainer Engrav'd by George Bickham* ([London 1737-1740]) dont le CD-ROM *Georgian Cities*, eds. Liliane Gallet-Blanchard et Marie-Madeleine Martinet (Paris, Presses de la Sorbonne, 2000) présente un exemple.

arrangées pour violon, flûte traversière, flûte à bec et clavecin, on n'aura ici nulle hésitation à la jouer à la flûte à bec.

Sans quitter le monde des amateurs, Nares écrivit aussi des pièces pour la pratique musicale collective. Là encore, c'était apparemment un bon moyen pour le compositeur de se faire connaître et de sortir ainsi du milieu apparemment très fermé de la Chapelle royale. Le genre très britannique des *catches* et des *glees*, pour plusieurs voix d'hommes sans accompagnement, jouissait d'une grande popularité et contribuait à développer des habitudes de sociabilité dans des clubs spécialisés où l'on se réunissait, en province comme à Londres, pour chanter les nouvelles partitions *a cappella*.⁵² Nares rassembla vers 1775 un ensemble de *catches* et *glees* de sa composition mais certaines de ces pièces circulaient déjà depuis longtemps. Par exemple, « Wilt thou lend me thy Mare to go a Mile ? »⁵³ avait déjà été publié en 1763 dans l'un des tout premiers recueils annuels édités par Thomas Warren.⁵⁴ Que l'on en trouve une reproduction plus frustrée dans un recueil de format octavo peut-être destiné à un lectorat provincial⁵⁵ atteste du succès que remportait ce *catch*. Le terme générique vient non seulement de la forme – comme dans un canon, une voix rattrape l'autre –, mais aussi du fond : la réalisation du canon peut entraîner des jeux verbaux ou musicaux qui par leur humour ou par leur grivoiserie déclenchent le rire.⁵⁶ Musicalement, «Wilt thou lend me thy Mare » propose une juxtaposition de rythmes ternaire et binaire qui pourrait presque servir de signature à Nares. Les paroles comprennent apparemment des expressions à double sens :

⁵² Sur la culture des *catches* et des *glees*, voir les travaux de Brian Robins, e.g. *Catch and Glee Culture in Eighteenth-century England* (Woodbridge, Suffolk : Boydell P, 2006) et « The Catch Club in 18th-century England », *Early Music* XXVIII : 4 (November 2000) 517-29.

⁵³ *A Collection of Catches Canons and Gleees* 22;

⁵⁴ *A Collection of Catches Canons and Gleees for Three, Four, Five, Six and Nine Voices Never before Published Selected by Thomas Warren* (London: Welcker, s.d. [1763]): 22.

⁵⁵ *The Essex Harmony : Being a Choice Collection of the most Celebrated Songs and Catches, For Two, Three, Four and Five Voices : From the Works of the Most Eminent Masters*, ed. John Arnold (London: Robert Brown, 3rd ed, 1767): 146.

⁵⁶ Brian Robins cite une définition anonyme: « A catch is that species of composition, in which the words and music are so contrived, that the sense of one line catches on, or plays into that of another; and, by so doing, conveys a meaning and humour, which did not occur in the cursory reading, » *Catch and Glee Culture* 2.

« mare » désigne péjorativement une femme ou bien un homme efféminé.⁵⁷ L'association habile de « money » à « mare » au cœur même de ce jeu musical suggère que la chanson traite plus vraisemblablement d'activités vénales réprouvées par la morale que d'entraide agricole. S'il n'y avait pas de sous-entendu, Nares n'aurait sans doute pas choisi cet exemple pour proposer de commencer par lire distinctement le dialogue avant de chanter le *catch*, afin d'augmenter le plaisir de l'auditoire.⁵⁸

Tout aussi jubilatoire (comme l'indique l'autre sens du terme), le *glee* ne laissait pourtant pas de place à la grivoiserie et une harmonisation assez simple y remplaçait le contrepoint. Cela ne signifie nullement que les jeux de mots n'y avaient pas leur place. Pour ne prendre qu'un exemple, on pourra citer le texte qui fit gagner à Nares le prix annuel du meilleur *glee* en 1770. Avec ses jeux sur la polysémie de certains termes musicaux, il pourra nous servir de conclusion :

To all Lovers of Harmony
take off your Glasses
Nor 'midst all your Jollity
quarrel like Asses
Let our mirth swell aloud
in its Natural Key
And no flat divisions
rob us of our Glee
Let no thoughts of discord
find place in our Breasts
Nor out of time Crotchets
break in on our Rests.⁵⁹

Françoise Deconinck-Brossard

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

26 juin 2012

⁵⁷ « mare, n.1 » : 2b. *Oxford English Dictionary Online* [dernière consultation 17 juin 2012].

⁵⁸ *A Collection of Catches Canons and Glee's* 8.

⁵⁹ J. Nares, *A Collection of Catches, Canons and Glee's*, 28-31; cf. Thomas Warren, ed. *A Ninth Collection of Catches Canons and Glee's for Three, Four and Five Voices Most humbly Inscribed to the Noblemen and Gentlemen of the Catch Club at the Thatch'd House Tavern St. James's* (London: Welcker, n.d. [1772]): 1-5.