

# Arias, récitatifs et didascalies : l'évolution de l'écriture chez Métastase en fonction de la musique et du spectacle

Stefano Magni

► **To cite this version:**

Stefano Magni. Arias, récitatifs et didascalies : l'évolution de l'écriture chez Métastase en fonction de la musique et du spectacle . L'écriture et la musique, Travaux et documents 2010. hal-01610217

**HAL Id: hal-01610217**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01610217>**

Submitted on 12 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Arias, récitatifs et didascalies : l'évolution de l'écriture chez Métastase  
en fonction de la musique et du spectacle**

Dans l'une des études fondatrices de la critique métastasienne, Daniela Goldin affirme que l'adjectif d'utilisation courante « métastasien » confirme l'existence d'un style imposé par Métastase. Ce style est en relation avec la morphologie de l'aria métastasienne dont les caractéristiques principales sont l'isorythmie et isosyllabisme<sup>1</sup>. C'est-à-dire que, comme la critique l'a maintes fois rappelé, l'écriture de Métastase a une musicalité interne qui prévoit une exécution musicale<sup>2</sup>.

Nous allons montrer que – au-delà de ces caractéristiques intrinsèques – dans sa longue carrière, l'écriture de l'auteur évolue, en s'adaptant au spectacle et à la musique. Nous le verrons surtout en étudiant les remaniements que l'auteur fait de certains de ses drames dans les années 1750-1755. Nous analyserons premièrement les révisions que Métastase fait dans le texte (les arias et les récitatifs) ; dans un deuxième moment les nouveautés qu'il introduit dans le paratexte (donc dans les didascalies, selon la définition de Genette) et nous considérerons enfin comment ces changements ont influencé l'écriture de derniers drames du librettiste.

### **Partie I : le texte, les arias et les récitatifs**

Entre 1752 et 1755, Métastase a modifié en particulier quatre de ses drames en musique, c'est-à-dire 25-30 ans après leur première rédaction. Il s'agit de *Didone abbandonata*, son premier drame (1724), *Semiramide*, son cinquième drame (1729), *Alessandro nell'Indie* – sa sixième composition – qui a été mis en scène la première fois à Rome le 26 décembre de la même année (1729)<sup>3</sup>, et *Adriano in Siria*, dixième drame de l'auteur, représenté pour la première fois à Vienne (1731)<sup>4</sup>. Dans les années précédentes, Métastase avait déjà remanié

---

<sup>1</sup> Daniela Goldin, « Per una morfologia dell'aria metastasiana », in *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, 1986, p. 13-37, p. 13, 17 et 19.

<sup>2</sup> Dans son étude sur la réforme de l'opéra entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, Andrea Checchi revient à plusieurs reprises sur ce sujet. Il rappelle que le vers de Métastase contient en lui-même le développement musical. Andrea Checchi, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Casa editrice Le Lettere, 1988, p. 23.

<sup>3</sup> Ces trois premiers drames appartiennent à la période italienne.

<sup>4</sup> Ce drame date de la première période viennoise.

l'un de ses drames, *Catone in Utica*, son troisième drame (1727), mais il l'avait fait dans l'immédiat (1728), pour aller à l'encontre du public qui n'avait pas aimé la présence sur scène de Catone blessé<sup>5</sup>.

Dans les années où il intervient sur ces textes, existe une polémique très dure autour de l'opéra, connue sous le nom de « querelle des bouffons ». La nature de l'aria est au centre du conflit : on lui reproche de couper, d'une manière artificielle, le déroulement de l'action. Les partisans de l'opéra français voudraient un opéra sans arias, pour se conformer le plus possible à la tragédie. Au contraire, les Italiens défendent la structure bipartite entre les arias et les récitatifs. Métastase accepte aussi cette bipartition et, dans les années 1750-1755, écrit des lettres où il défend avec force ses positions théoriques. Mais l'auteur romain est aussi contre une musique trop ampoulée, une musique qui perd la valeur des mots. Les « ornamenti » doivent être utilisés avec parcimonie. Dans une lettre à Hasse de 1749, Métastase insiste sur le caractère ornemental, donc accessoire de ces choix musicaux, et notamment du récitatif accompagné dont il ne faut pas trop abuser : « a me pare che non renda conto il ridurre troppo familiare questo ornamento »<sup>6</sup>. Mais il attaque surtout les arias, comme dans la lettre à Chastellux-Landau où il assène à nouveau des jugements très sévères contre les *ornamenti*<sup>7</sup> : « Quando la musica [...] aspira nel dramma alle prime parti in concorso alla poesia, distrugge questa e se stessa » [...] « la moderna musica [...] non ha fatto più risuonare il teatro che di coteste sue arie di *bravura*, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato e distrutto da così sconsiderata ribellione. » [... pour terminer, en se référant encore à la musique] « vada l'altra a metter d'accordo le varie voci d'un coro, a regolare l'armonia d'un concerto, o a secondare i passi d'un ballo, ma senza impicciarsi più de'

---

<sup>5</sup> Dans un premier moment, Métastase choisit de mettre au centre du troisième acte un long monologue dramatique de Marzia, hésitant entre la fidélité à son père, Caton, et l'amour pour son aimant César, ennemi de Caton. L'auteur montre ensuite sur scène le suicide de Caton, en faisant rester devant le public le personnage blessé. Mais le public n'apprécie pas la présence sur scène de l'héro en fin de vie. Dès l'année suivante, Métastase décide de changer le final, en enlevant le monologue de Marzia et en le remplaçant par une scène d'action dans laquelle Emilia organise la capture de César. Il cache aussi le personnage de Caton blessé. Dans l'édition de 1733, il ajoute une note pour expliquer son choix : « Conoscendo l'autore molto pericoloso l'avventurare in iscena il personaggio di Catone ferito, così a riguardo del genio delicato del moderno teatro poco tollerante di quell'orrore che facea l'ornamento dell'antico, come per la difficoltà d'incontrarsi in attore che degnamente lo rappresenti, cambiò in gran parte l'atto terzo di questa tragedia. Ed io spero far cosa grata al pubblico comunicandogliene il cambiamento. ».

<sup>6</sup> Lettre 328 à « Adolfo Hasse », 20 octobre 1749, dans *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, sous la direction de Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1947-1954, vol. III, p. 434.

<sup>7</sup> Cf. à ce propos, Gilles De Van, « Le rêve orphique de Métastase », dans *Université Paris 3, Chroniques italiennes web* 13 (1/2008), 13 p.

coturni »<sup>8</sup>. Mais paradoxalement les révisions des années 1750 de ses drames sont faites pour donner plus de place aux ornements des chanteurs, aux arias de bravoure. Si d'une part il blâme le rôle de l'aria au sein des drames en musique, il modifie d'autre part ses drames pour donner plus de place aux arias. Métastase constate que l'exécution des arias prend plus de temps qu'auparavant – car la musique y prend plus de place. Il constate aussi que dans cette exécution des arias les mots sont répétés jusqu'à conduire à la perte de sens de la phrase – ce qu'il blâme – mais il corrige ses textes afin de permettre cette pratique. A ce propos, les corrections vont toutes dans le même sens. Métastase coupe certaines parties des récitatifs et réduit le nombre des arias, ce qui permet une exécution plus longue des arias sans dépasser la longueur habituelle des représentations.

L'auteur sent la nécessité d'intervenir car dans les années 1750 le goût du public a changé, et certains de ses drames ne sont plus joués et, s'il le sont, c'est au prix de coupures faites par le compositeur<sup>9</sup>. Aussi Métastase peut-il imposer un choix d'auteur aux coupures et contrôler les représentations. Parfois cette nécessité de couper est en harmonie aussi avec son regard de spectateur. Dans une lettre à Calzabigi, Métastase est assez explicite quant au recul devant son *Alessandro* :

Fidatevi della mia esperienza su i vantaggi che hanno ritratti i miei drammi da' cambiamenti, aggiunte o accorciamenti che io vi ho fatti, e particolarmente nell'*Alessandro*. Quella parlata appunto, per cagion d'esempio, dell'artifiziosa Cleofide, io mi sono avveduto che sul teatro raffredda il corso dell'azione, e colorisce troppo svantaggiosamente il carattere di Cleofide; onde si sbadiglia nell'uditorio finché la gelosia di Poro non viene a solleticarlo e a giustificare a titolo di vendetta gli eccessivi favori de' quali è prodiga Cleofide con Alessandro. Il terzo atto poi mancava di moto e di chiarezza, e presentemente è una catastrophe delle più vive ch'io abbia mai scritto, e delle meno oscure<sup>10</sup>.

Nous avons une première phase de création dans laquelle l'auteur pense le drame en fonction de son exécution sur scène, mais s'ensuit un deuxième moment dans lequel Métastase peut juger de la qualité de son travail et le corriger. C'est donc le spectacle-même qui intervient dans l'écriture du drame, en même temps que le changement du goût musical.

---

<sup>8</sup> Lettre 1433 à « Francesco Giovanni di Chastellux-Landau », 15 juillet 1765, dans *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ouvr. cité, vol. III, p. 398 et p. 399.

<sup>9</sup> À Venise, à l'occasion du Carnaval de 1747, on met en scène une *Didone abbandonata* qui au lieu de présenter les XIX scènes du premier acte, les XVII du deuxième et les XXI du troisième acte, comporte respectivement XV, XII, et IX scènes, avec une perte de 18 scènes sur 57, soit un tiers du total. Le troisième acte, en particulier, perd plus de la moitié du texte et simplifie considérablement les vicissitudes de Didon jusqu'à son suicide. *Didone abbandonata*. Tragedia per musica. Ridotta ad uso del Nuovo Famosissimo Teatro di S. Girolamo. Da rappresentarsi nel Carnevale dell'Anno 1747, Venezia, Luigi Pavini, 1747. Musica di Andrea Adolfati.

<sup>10</sup> Lettre 749 du 31 mai 1754 à Ranieri Calzabigi, dans *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ouvr. cité, vol. III, p. 927. Cette lettre a été écrite dans le cadre de l'édition parisienne de 1755 des drames de Métastase.

Ainsi, dans l'édition Quillau II 1755, présente-t-il ces quatre textes avec l'annotation « corretto dall'autore ». Dans ses lettres, l'auteur nous laisse un témoignage de ce travail de révision qui a pour interlocuteur privilégié Ranieri Calzabigi chargé de cette édition. Déjà dans une lettre datée du 20 décembre 1752, il affirme « Ho ridotto la Didone e la Semiramide in forma di cui sono molto più contento che di quella con la quale hanno corso i teatri d'Europa finora »<sup>11</sup>. Un an après, le 15 janvier 1754, il parle encore de sa correction d'*Alessandro*<sup>12</sup>. Ce n'est qu'au mois de mars qu'il écrit une lettre, toujours adressée à Calzabigi, dans laquelle il résume la révision de ses drames. Alors qu'il envoie à son éditeur des drames et des *Azioni e feste teatrali*, il ajoute :

Unisco all'antecedente quattro antichi miei drammi da me nuovamente riformati e per mio avviso migliorati in gran parte. So questi la Didone, l'Adriano, la Semiramide e l'Alessandro, ne' quali ho creduto ora di riconoscere o qualche lentezza nell'azione, o qualche ozio ambizioso negli ornamenti, o qualche incertezza ne' caratteri, o qualche freddezza nella catastrofe, difetti che facilmente sfuggono all'inconsiderata gioventù, ma non ingannano così di leggieri quella maturità di giudizio che deriva dall'esperienza e dagli anni, vantaggio che troppo ci costa per farne buon uso<sup>13</sup>.

Comme la critique l'a fait ensuite, le librettiste se concentre sur les changements concernant le texte, les arias et les récitatifs ; mais on peut voir comment l'écoute de la musique se manifeste dans les didascalies aussi et comme celles-ci peuvent nous aider à mieux comprendre les changements du texte.

## Partie II : le paratexte

On peut en effet remarquer que, parallèlement, l'écriture de ces quatre drames évolue dans la rédaction des didascalies aussi, ce qui n'a pas trop attiré l'attention des chercheurs. Observons dans le détail comment changent les didascalies de la fin des drames. Dans l'édition Hérissant (Bellina et Brunelli) les quatre drames corrigés par l'auteur (*Didone abbandonata*, *Alessandro nelle Indie*, *Semiramide*, *Adriano in Siria*) ont en commun le fait d'avoir tous une longue didascalie qui prévoit dans le détail le décor de la scène finale, avec des annotations qui

---

<sup>11</sup> Lettre 603 du 20 décembre 1752 à Ranieri Calzabigi, dans *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ouvr. cité, vol. III, p. 775.

<sup>12</sup> Lettre 712 du 15 janvier 1754 à Ranieri Calzabigi, dans *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ouvr. cité, vol. III, p. 885. Métastase parle surtout de sa révision du troisième acte de *Alessandro*. En sollicitant Calzabigi à défendre ses créations du goût français, qu'il appelle « l'aria straniera », le librettiste informe son interlocuteur de son remaniement d'*Alessandro* : « In questo tempo io ho corretto il mio *Alessandro nell'Indie*. Ne ho raccomandati i primi due, e quasi affatto rinnovato l'atto terzo, di modo ch'io ne sono presentemente più soddisfatto. Mi spiacerebbe molto che fosse già impresso nell'antica maniera ».

<sup>13</sup> Lettre 731 du 9 mars 1754 à Ranieri Calzabigi, dans *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ouvr. cité, vol. III, p. 906.

concernent le mouvement des acteurs sur la scène, le changement du décor, et la musique, ce qui est rare, car normalement Métastase n'écrit pas d'annotations musicales. Cette longue didascalie, rajoutée au début des années 1750, distingue ces quatre drames des autres textes écrits dans les années 1720-1730. Les didascalies qui closent les drames de Didon et Sémiramis frappent le lecteur par leur étendue et leur précision. On sait que *Didone abbandonata* se termine par un incendie. Métastase pense tout de suite aux flammes pour conclure son premier drame, mais il ne compose sa didascalie apocalyptique que dans les années 1750. Dans la première version de 1724, l'incendie est annoncé par de brèves didascalies présentes à partir de la moitié de l'acte (comme dans les versions Quillau et Hérissant, mais à la fin, le paratexte se limite à une seule phrase qui suit la réplique d'Osmida, juste avant le suicide de Didon : (Gelo a tanta empietade! E l'abandono). (*Parte. Cadono alcune fabriche e si vedono crescer le fiamme nella regia*). Cette phrase demeure inchangée dans les éditions suivantes, mais, après le dernier mot de Didon, Métastase ajoute des annotations importantes pour la mise en scène de son final :

Dicendo l'ultime parole corre Didone a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della reggia; e si perde fra i globi di fiamme, di faville e di fumo che si sollevano alla sua caduta. Nel tempo medesimo su l'ultimo orizzonte comincia a gonfiarsi il mare e ad avanzarsi lentamente verso la reggia, tutto adombrato al di sopra da dense nuvole e secondato dal tumulto di strepitosa sinfonia. Nell'avvicinarsi all'incendio a proporzione della maggior resistenza del fuoco, va crescendo la violenza dell'acque. Il furioso alternar dell'onde, il frangersi ed il biancheggiar di quelle nell'incontro delle opposte ruine, lo stesso fragor de' tuoni, l'interrotto lume de' lampi e quel continuo muggito marino, che suole accompagnar le tempeste, rappresentano l'ostinato contrasto dei due nemici elementi. Trionfando finalmente per tutto sul foco estinto le acque vincitrici, si rasserena improvvisamente il cielo; si dileguano le nubi; si cangia l'orrida in lieta sinfonia; e dal seno dell'onde già placate e tranquille sorge la ricca e luminosa reggia di Nettuno. Nel mezzo di quella assiso nella sua lucida conca, tirata da mostri marini e circondata da festive schiere di nereidi, di sirene e di tritoni, comparisce il nume che appoggiato al gran tridente parla nel seguente tenore [NDR: segue licenza].

Cette longue didascalie n'apparaît qu'à partir de l'édition de Madrid Mojados 1752 et il semblerait que Métastase l'ait écrite en pensant à son « frère jumeau », Farinelli. Par ailleurs, les autres didascalies du texte n'ont pas été remaniées. Métastase a agi pareillement pour les trois autres drames. Le même procédé est appliqué à *Alessandro nell'Indie* (qui en 1755 change son titre en *Alessandro*). Ce drame est assez riche en didascalies déjà dans sa première version. En phase de révision, Métastase laisse inchangées les annotations internes aux actes, et il ne modifie et allonge que la didascalie finale. Dans l'édition de 1730, à la scène XII, se trouve la didascalie suivante :

« Tempio magnifico dedicato a Bacco con rogo nel mezzo che poi si accende ».

Dans l'édition Quillau 1755, à la IX scène, Métastase écrit :

Parte interna del gran tempio di Bacco magnificamente illuminato e rivestito di ricchissimi tappeti, dietro de' quali al destro lato, vicinissimi all'orchestra andranno a suo tempo a ricovrarsi Poro e Gandarte in modo che rimangano celati a tutti i personaggi ma scoperti a tutti gli spettatori.

Vasto e ornato ma basso rogo nel mezzo che poi s'accende ad un cenno di Cleofide. Due grandissime porte in prospetto che si spalancano all'arrivo d'Alessandro e scoprono parte della reggia e della città illuminata in lontananza.

Poro uscendo impetuoso e Gandarte seguitandolo da lontano.

Métastase intervient aussi sur une autre didascalie de la fin, la pénultième, en ajoutant quelques détails. Dans l'édition de 1730 on trouve :

ALESSANDRO e CLEOFIDE preceduti dal coro de' baccanti che escono danzando. Guardie, popolo e ministri del tempio con faci. Indi PORO in disparte.

Dans la version remaniée il ajoute quelques détails :

Preceduti dal coro de' baccanti, che entrano cantando e danzando nel tempio, e seguiti da guardie, popolo e sacerdoti con faci accese alla mano, s'avanzano CLEOFIDE alla destra del rogo, ALESSANDRO, ERISSENA e TIMAGENE alla sinistra, e detti celati.

On peut souligner d'un côté la tendance de Métastase à réduire les scènes<sup>14</sup>, ainsi que la tendance contraire à écrire des didascalies plus précises, mais seulement les didascalies de la fin des drame.

*Semiramide* va dans la même direction : ce n'est qu'en 1753, dans l'édition Mojados de Madrid, que Métastase ajoute la longue didascalie dont il n'y avait pas de trace avant. Comme pour *Didone abbandonata*, cette annotation conclut le drame et n'est suivie que par la *licenza* :

Nel tempo dell'ultimo coro dell'opera, del suo ritornello e della sinfonia che precede la licenza, tutta la scena si ricopre di dense nuvole, le quali diradandosi poi a poco a poco scoprono nell'alto la luminosa reggia di Giove sulle cime dell'Olimpo ed una porzione d'arcobaleno che si perde nel basso fra le nuvole che circondan sempre le scoscese falde del monte. Si vede Giove assiso nel suo trono nel più distinto loco della reggia, all'intorno e sotto di lui Giunone, Venere, Pallade, Apollo, Marte, Mercurio e la schiera degli dei minori e de' geni celesti. La dea Iride a' suoi piedi in atto di riceverne un comando. Questa, quando già sia la scena al suo punto, levandosi rispettosamente va a sedere in un leggiero carro tirato da pavoni e già innanzi preparato sull' alto dell' arcobaleno; e servendole di strada l'arco medesimo scende velocemente al basso, dove smontata dal suo carro, corteggiata da' geni celesti si avvanza a pronunciare la seguente [NDR : segue licenza]

Dans les deux cas (*Didone-Semiramide*), à travers la didascalie Métastase introduit une *licenza*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> L'auteur enlève trois scènes.

On considère enfin l'*Adriano in Siria*. Dans l'édition imprimée à Vienne, chez Van Ghelen, en 1732, après la scène XI suit l'annotation :

« Segue il ballo di schiavi parti che vengono disciolti da guerrieri romani ».

Dans l'édition Quillau 1755 on trouve, après la dixième scène :

Al suono di lieta e strepitosa sinfonia si scopre la luminosa reggia del Sole. Si vede assiso il nume su l'aureo suo carro in atto di trattenere gli ardenti corsieri. S'affollano d'intorno a lui le ore, le stagioni e gli altri geni suoi ministri e seguaci; ed egli finalmente prorompe ne' sensi seguenti. [NDR: segue licenza].

On trouve encore une fois une référence à la musique. Tous les changements que j'ai signalés dans l'édition Quillau II 1755 sont restés inchangés dans l'édition définitive Hérissant 1780-1782.

Ces didascalies ne trouvent pas de correspondant dans les drames de leur période, mais on peut les mettre en parallèle avec le drame que Métastase composait en 1754<sup>16</sup>, *Nitteti*, joué pour la première fois en 1756. *Nitteti* est un opéra qui se déroule en Egypte et qui présente de grandes scènes collectives (rangées de soldats, d'esclaves, de nobles, de chameaux à l'occasion du couronnement du roi). La grandeur de la mise en scène de certaines scènes rappelle, par exemple, l'étonnante magnificence de Carthage et l'aspect spectaculaire de son incendie dans *Didone abbandonata*.

Pendant ces années-là, l'écriture comporte moins de récitatifs et d'arias et plus de didascalies, de détails concernant le spectacle. On peut penser que Métastase tente ainsi de défendre le texte (arias et récitatifs) à travers le paratexte (didascalies). Par ces longues didascalies, il donne en effet des indications aux compositeurs afin qu'ils comprennent à quel moment ils ont la possibilité de créer librement de la musique. Alors qu'en revanche, à d'autres moments, il exige un respect de la parole. D'autre part, le choix de soigner les didascalies à la fin du drame veut peut-être vouloir dire que la musique et l'action théâtrale peuvent dominer en conclusion de drame, mais qu'en revanche, au cœur du texte c'est la parole qui doit primer. Mais on pourrait se demander pourquoi il n'a pas continué sur ce chemin, pourquoi, finalement, ses longues didascalies ne concernent que les années 1750. Ce qui peut nous

---

<sup>15</sup> Métastase intervient aussi sur une didascalie du début du troisième acte de *Semiramide*. La première version se présente ainsi : « Campagna su le rive dell'Eufrate con navi che sono incendiate, mura de' giardini reali da un lato con cancelli aperti. / Ircano con seguito di Sciti armati, parte su le navi e parte su la riva del fiume ». Dans l'édition Quillau 1755, Métastase change sa première version du texte, en rendant plus explicite la bagarre qui se déroule sur scène, grâce au mot « zuffa » : « Campagna su le rive dell'Eufrate. Mura de' giardini reali da un lato con cancelli aperti. Navi nel fiume che ardono. Zuffa già incominciata fra le guardie assire e soldati sciti, gli ultimi de' quali si disperdono inseguiti dagli altri. Poi IRCANO e MIRTEO combattendo. Il primo cade; l'altro gli guadagna la spada ».

<sup>16</sup> Sa correspondance nous confirme cette information : cf. la lettre 895 du 17 octobre 1755 à « Carlo Broschi detto Farinello », dans *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ouvr. cité, vol. III, p. 1070 et p. 1071.



conduire à notre dernière réflexion : c'est-à-dire comment ses révisions, le changement des goûts musicaux et le fait d'assister à ses propres spectacles influencent l'écriture de ses derniers drames.

### Partie III : évolution

Les remaniements de la première moitié des années 1750 mettent en évidence un changement de l'écriture qui se manifeste dans les récitatifs et dans les arias des drames composés après cette date : les drames en question sont *Nitteti* ainsi que trois autres textes écrits entre 1754 et 1771. Dans ces années-là, la production de Métastase suit une parabole descendante en ce qui concerne la quantité de spectacles proposés. Après *L'Eroe cinese* (1752) et *Nitteti* (1756), le librettiste compose trois opéras en neuf ans : *Il trionfo di Clelia* (1762), *Romolo e Ersilia* (1765), *Il Ruggiero o vero L'eroica gratitudine* (1771)<sup>17</sup>. Dans ces drames, Métastase tend à réduire le nombre de récitatifs et d'arias (qui sont entre 18 et 20), alors que dans les premières versions on peut en compter une dizaine de plus. En outre, les arias sont distribuées avec plus d'équilibre entre les actes (en parfait équilibre 6/6/6 dans le dernier drame *Ruggiero*) alors que dans les premières années elles étaient bien plus nombreuses dans le premier acte, pour diminuer progressivement dans le deuxième et le troisième acte. Comme la critique l'a déjà remarqué, c'est à ce moment-là que Métastase trouve la forme archétypique de son aria, l'aria « metastasiana ». Si dans les premiers drames les arias étaient souvent liées au récitatif par un lien argumentatif étroit, avec une – suivant la terminologie de Costantino Maeder – « concatenazione logica », elles deviennent de plus en plus des arias contenant des sentences générales, et qui peuvent être facilement remplacées<sup>18</sup>. L'auteur comprend peut être que ce n'est pas dans l'aria qu'il doit mettre le sens du texte, car elle est exécutée de manière à perdre le sens du texte et car elle est parfois remplacée par une autre aria. De ce point de vue, la révision qu'il fait a des conséquences sur l'écriture. Cela revient à dire que le spectacle de musique influence la conception des spectacles suivants. Mais qu'en est-il des didascalies ? Nous avons clairement constaté que Métastase remanie l'écriture de quatre de ses premiers drames et que dans tous les cas il ajoute ou agrandit une didascalie de fin de drame. Or, à

---

<sup>17</sup> *Il trionfo di Clelia* : acte I - 7 arias / acte II - 6 arias / acte III - 7 arias. Total 20 arias. *Romolo ed Ersilia* : acte I - 4 arias (mais l'auteur insère des chœurs et des duos) / acte II - 7 arias / acte III - 7 arias. Total 18 arias. *Ruggiero* : acte I - 6 arias / acte II - 6 arias / acte III - 6 arias. Total 18 arias.

<sup>18</sup> À l'époque, les chanteurs étaient connus pour une série d'arias qu'ils inséraient de façon arbitraire dans d'autres opéras, afin de montrer leurs vertus vocales.

partir de l'*Eroe cinese* (1752) jusqu'à la fin, Métastase n'écrit aucune didascalie de fin de drame.

Dans *Nitteti* (1756), on trouve des didascalies d'une quinzaine de lignes avec des annotations scéniques, mais au premier et deuxième acte. Elles sont importantes et détaillées (mouvement d'acteurs, musique I,6 et II,11). Il en écrit de taille moyennes pour *Il trionfo di Clelia* (1762) et *Romolo e Ersilia* (1765) ; mais elles sont quasiment inexistantes (et réduites à une forme essentielle) dans le *Ruggiero* (1771).

Dans ces années-là, Métastase semble trouver la formule « métastasienne » des drames en ce qui concerne le récitatif et l'aria, la synthèse épurée de sa forme, alors qu'il introduit une typologie de didascalie qui n'appartient véritablement qu'à ces années-là. D'autre part, aucun livret suivant la date du remaniement ne contient ces didascalies. Elles ont été écrites pour une représentation et, effectivement, dans trois cas (*Didone abbandonata-Semiramide-Adriano in Siria*), elles introduisent une *licenza* qui se réfère à un seul spectacle qui a été joué à la cour d'Espagne entre 1750 et 1755 environ 1752-53. On peut rappeler tout de même que Métastase garde cette forme dans l'édition définitive qui intègre, encore en 1782, des *licenze* écrites entre 1752 et 1755, pour une seule représentation.

Mais, la plupart du temps (systématiquement à quelques exceptions près), dans les livrets des représentations suivantes, on intègre dans les textes les changements concernant les arias et les récitatifs, alors qu'on supprime les longues didascalies de la fin en préférant la version originale, ce qui veut d'ailleurs dire qu'on connaissait l'édition Quillau<sup>19</sup>. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Métastase ne continue pas à écrire de longues didascalies.

Si les compositeurs, les metteurs en scène et les librettistes qui présentent de nouvelles éditions des drames métastasiens changent les textes, ils le font davantage avec le paratexte (qui concerne la mise en scène). Il y a donc d'une part la volonté de Métastase de contrôler le spectacle dans toutes ses manifestations, mais d'autre part le constat que la musique, autant que la mise en scène, intervient pour limiter la place de la parole et de l'auteur. C'est dans ce sens que l'adjectif « metastasiano » est conditionné plus qu'on ne pourrait le croire par la musique, et que, chez Métastase, l'on peut parler d'une écriture dévouée à la musique.

---

<sup>19</sup> Dans un livret de 1759 d'*Alessandro*, l'on trouve l'une de ces didascalies. Cf. *Alessandro nell'Indie* dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'anno 1759. Musica David Perez.

## Résumé :

L'article analyse les remaniements que Métastase a faits de certains de ses drames entre 1752 et 1755. Dans ces années, Métastase a modifié en particulier quatre de ses drames en musique, entre 25-30 après leur première rédaction. Il s'agit de *Didone abbandonata*, son premier drame (1724), *Semiramide*, son cinquième drame (1729), *Alessandro nell'Indie* – sa sixième composition – qui a été mis en scène la première fois à Rome le 26 décembre de la même année (1729)<sup>20</sup>, et *Adriano in Siria*, dixième drame de l'auteur, représenté pour la première fois à Vienne (1731)<sup>21</sup>. Dans ces drames, le librettiste fait de changements parallèles. Il apporte des coupures aux arias et aux récitatifs, mais il ajoute de longues didascalies à la fin du drame, souvent pour introduire une licence. Ces changements restent jusqu'à l'édition définitive Hérisant de 1780-1782.

---

<sup>20</sup> Ces trois premiers drames appartiennent à la période italienne.

<sup>21</sup> Ce drame date de la première période viennoise.