

PRÉFACE

En quatre longs siècles, le théâtre lyrique a rempli, tour à tour ou concurremment, à peu près toutes les fonctions de la représentation. Ce fut le lieu où les nations réfléchirent, au miroir d'un passé nécessairement grandiose, leur histoire en marche (*Boris* en est un exemple). Les sociétés y triturèrent longtemps leurs mœurs, leurs limites et leurs scandales (*La Traviata*). On y porta souvent les livres ou les pièces à la mode comme pour leur donner un écho plus vif et parachever leur succès (*Pelléas*); ou encore ces petites histoires que le grand écran légitime aujourd'hui de l'alléchante formule « d'après une histoire vraie » – *Fidelio* ou *Wozzeck* furent d'abord des histoires vraies. Mais l'opéra fut aussi le lieu où jadis, selon l'expression cinématographique, on apprenait à faire son lit. C'est là que s'élaborait tout l'arsenal des gestes, des phrases, des comportements dont on tissait ensuite, rentré chez soi, l'affectif quotidien; là que se répétaient les figures et visages de l'amour (*Carmen*, pour ne citer qu'elle). On y porta même des légendes et des contes, au risque de symboliser des significations peu enfantines (*Barbe-Bleue*), on y fit surgir enfin le merveilleux et l'inouï, les machineries et trucages magiques (ainsi *La Flûte enchantée*, spectacle non moins onirique que nos numériques blockbusters).

Il se trouve justement que le cinéma, en sa petite centaine d'années de vie, a joué à son tour tous ces rôles. À l'exception d'un seul: il n'a pas créé de mythes (si l'on veut bien écarter *Dracula*, *Frankenstein*, et tout le Grand-Guignol horrifique droit sorti du Barnum, ce cirque

si sanglant, si monstrueux qu'il transmet au cinéma quelques-uns de ses frissons sommaires). C'est que la fine pellicule n'était pas faite pour supporter l'épaisse et lourde profondeur du mythe. Sa gloire fut ailleurs : elle magnifia de simples mortels, en fit des stars, les brûla dans l'éclat fugitif des étoiles. Les divinités de cet art démocratique et tout d'immédiateté se devaient d'être palpables, de relever au fond du même monde que leurs spectateurs. Il fallait pouvoir les toucher pour éprouver intimement l'époustouflante identité de leurs destins foudroyants avec nos dérisoires existences. Avec les stars du cinéma, il ne s'agissait plus de représenter le sacré, mais de mettre le divin à portée de toutes les bourses.

De ses origines platoniciennes l'opéra reçut, lui, le pouvoir bien plus noble de saisir des idées éternelles et de les incarner en destins exemplaires. Ou plutôt, car c'est de la boue du réel qu'il fit son or, de transmuter en visages mythiques des figures presque triviales – et dans certains cas déjà puissamment ruminées. Ainsi *Tristan* n'était plus qu'un titre pour lettrés besogneux quand Wagner le saisit. Avant que Mozart ne se penche sur lui, Don Juan se morfondait en personnage. Woyzeck, simple meurtrier pour rubrique « faits divers », dut devenir un cas d'école de théâtre pour que Berg enfin le désigne homoncule moderne par excellence, jusqu'en son effondrement. Et d'ailleurs, longtemps après qu'aient disparu les derniers à l'avoir adoré, le Thrace originaire, Orphée, fut également tiré de l'oubli, et dut remonter une fois encore des enfers pour trouver en l'étincelante Italie la grâce d'une reconnaissance définitive.

Tous ces destins achevés sur les planches de l'opéra, toutes ces œuvres qui inventèrent les mythes, Élisabeth Brisson les a rassemblés et nous invite dans ce livre à les revivre. En historienne méticuleuse elle n'interprète pas pour nous, ne pense pas à notre place, mais réunit les éléments nécessaires à ce que chacun puisse reconstruire, libre de son imaginaire, le parcours de ces incroyables créations collectives : personnages, contes, légendes, héros oubliés ou dieux défunts élevés par la grâce d'une œuvre géniale à l'éternelle présence.

Lionel Esparza

AVANT-PROPOS

Pourquoi ce choix de douze opéras alors qu'il en existe plus d'un millier ?

Parce que le propos de cet ouvrage, qui s'adresse d'abord à tous ceux qui sont soucieux de se cultiver, est de présenter les opéras qui sont à l'origine de mythes, c'est-à-dire des œuvres portant les dimensions fondamentales de la condition humaine qui ne peuvent pas être dites autrement que par le montage. Il s'agit donc de montages artistiques qui mettent en acte ce qui a trait au désir, à la mort, à la solitude.

Issu des représentations d'un mythe – celui d'Orphée – qui a trait aux pouvoirs d'une musique plus puissante que la mort, l'opéra a été à son tour créateur de mythes. Ainsi, à partir de récits très connus comme ceux de Don Juan ou ceux de Tristan, *Don Giovanni* de Mozart ou *Tristan et Isolde* de Wagner sont à l'origine du « mythe de Don Juan » ou du « mythe de Tristan ». Pourquoi ? Parce qu'ils associent une organisation musicale subtile et une structure dramatique efficace à des voix, l'instrument sensuel par excellence qui s'adresse à la part irrationnelle de tout individu.

Cette dimension mythique procède donc de la rencontre entre le théâtre, qui met l'émotion à distance, et la musique qui s'adresse au tréfonds de l'être, à tout ce qui est pour chacun secrètement familier.

D'où provient cette dimension secrètement familière ? Elle provient tout simplement de la condition humaine : avant de naître, tout bébé en gestation perçoit un ensemble de bruits confus, qui

vont de la pulsation plus ou moins régulière du cœur de la mère aux mélodies des voix de ceux qui l'entourent, en passant par le brouhaha ambiant comme par le fracas du tonnerre. Puis après sa naissance, avant de mettre des mots sur ses émotions, ce sont les multiples musiques perçues dans telle ou telle situation qu'il retient, et qu'il emmagasine au plus profond de lui, avant de les retrouver et de les associer inconsciemment aux émotions auxquelles elles étaient liées à l'origine pour lui. Comme l'écrit le psychanalyste Philippe Grimbert, «les rumeurs de la vie, les mots d'amour, les drames et les bonheurs familiaux, tout vous est parvenu sous une forme musicale».

La force évocatrice de la musique liée à la sensualité de la voix comme à celle de certains timbres instrumentaux est d'autant plus efficace qu'elle est liée à un livret d'une structure formelle qui porte elle-même du sens.

Ces rencontres entre récit et mise en musique capables de créer un mythe sont rares, mais elles sont reconnues par les mélomanes comme par les compositeurs.

Ainsi, la plupart des «opéras mythiques» connaissent un succès international qui ne se dément pas : ils sont représentés à guichets fermés sur les plus grandes scènes lyriques. C'est le cas de *Don Giovanni*, de *La Traviata*, de *Tristan et Isolde*, de *Carmen*, de *Tosca*. Certes, ces opéras ne sont pas les seuls à être joués à guichets fermés, pourtant ce critère est valide s'il est combiné à celui d'une organisation formelle et musicale rigoureuse et efficace.

Cependant, le succès international n'est pas un critère qui vaut pour tous les «opéras mythiques». Certains, tels *Orfeo* ou *Le Château de Barbe-Bleue*, ne sont encore appréciés que par un petit nombre de mélomanes. Pourtant la concentration de leur mise en œuvre est d'une intensité qui atteint ce que l'être a de plus secret, de plus intime.

Un autre critère de la dimension mythique des opéras retenus est leur fonction de référent : si *Orfeo* est une matrice restée longtemps masquée – il ne fut redécouvert qu'au début du xx^e siècle –, les autres opéras s'enchaînent, se répondent les uns les autres, et se nouent les uns aux autres de manière délibérée ou par allusions. Cette filiation

AVANT-PROPOS

contribue à en faire une chaîne de mythes qui s'appuient les uns sur les autres pour dire à l'être humain ce qui le maintient en vie tout en l'angoissant.

Ainsi, *Orfeo* rattache l'opéra à l'univers d'un mythe fondateur de la musique qui noue l'amour et la mort à l'interdit touchant le regard porté sur l'origine de l'être.

Don Giovanni met en scène la force irrépressible du désir, qui ne cède pas même face à la mort. *La Flûte enchantée* parle de l'initiation spirituelle qui permet de faire advenir l'humain en l'homme. *Fidelio* met en acte la liberté et sa force d'effraction destinée à atteindre la vérité de l'être. *La Traviata* nous dit l'incompatibilité de l'amour et du désir. *Tristan et Isolde* met en acte la nostalgie des origines plus forte que l'amour et la mort. *Boris Godounov* nous met en face du « passé dans le présent », ou autrement dit de la culpabilité liée au retour du refoulé. *Carmen* retrouve l'incompatibilité de l'amour et du désir en insistant sur la dimension du « réel » impossible à saisir autrement que dans la mort ou dans le prénom qui vous est donné. *Tosca*, que Puccini aurait voulu intituler « Scarpia », met en œuvre la jouissance procurée par la cruauté et la perversion inhérentes à la nature humaine. *Pelléas et Mélisande* montre que la vérité de l'être est mystérieuse et qu'il est mortifère de vouloir s'emparer de la vérité de l'autre. *Le Château de Barbe-Bleue* rend sensible le tragique de la condition humaine dans sa dimension de solitude constitutive. Quant à *Wozzeck*, il évoque le drame de la condition humaine dans sa dimension d'indifférence à l'autre génératrice de violence mortifère.

Enfin, dernier critère, la difficulté de la réception immédiate de tous ces opéras, à l'exception de *La Flûte enchantée*, témoigne de leur force d'effraction : ils disent ce que personne n'a envie d'entendre, mais qui, une fois apprivoisé, délivre momentanément de ce qui pèse secrètement au fond de l'être.

ORFEO
CLAUDIO MONTEVERDI
1607

CHAPITRE I

ORFEO

PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

L'*Orfeo, Favola in musica* est un « Conte » mis en musique par Claudio Monteverdi (1567-1643) sur un livret d'Alessandro Striggio fils (1573-1630). La première représentation eut lieu le 24 février 1607, pendant le temps du Carnaval, dans une salle du palais ducal de Mantoue – sans doute, les appartements de la sœur du duc Vincenzo, la duchesse de Ferrare, parce que le théâtre n'existait plus : il avait brûlé en 1586, et ne fut reconstruit qu'en 1608, après le succès et la réussite de l'*Orfeo*, et à l'occasion du mariage de Francesco, fils du duc Vincenzo Gonzaga.

LA COMMANDE

L'*Orfeo* est une commande du duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga, soucieux de rivaliser avec les Médicis de Florence qui, en 1600, avaient commandé une *Euridice* au poète Ottavio Rinuccini (1564-1621) et au compositeur Jacopo Peri (1561-1633) pour le mariage par procuration de Marie de Médicis et d'Henri IV.

Il semble que ce soit son fils Francesco Gonzaga qui ait tout organisé : il est le dédicataire de l'œuvre, lors de la publication en 1609.

LES PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS

La première représentation eut lieu dans le cadre de l'*Academia del Invaghiti*, association de lettrés, les « enthousiastes », dont le prince Francesco Gonzaga était le *protettore* ; ce n'est donc ni une œuvre de « cour », ni une œuvre destinée à un grand public : « ce fut un événement caché, réservé, élitiste » constate Philippe Beaussant dans *Le Chant d'Orphée selon Monteverdi*¹ (Fayard, 2002, p. 53).

Le duc Vincenzo Gonzaga ordonna une seconde représentation « pour les dames », le 1^{er} mars 1607.

Pour ces deux représentations, le grand-duc de Toscane accepta de prêter son célèbre castrat, Giovanni Gualberto Magli.

LE LIVRET

Imprimé et remis à chacun des spectateurs, lors de la première représentation, ce livret est intitulé :

LA FAVOLA D'ORFEO, RAPPRESENTATA IN MUSICA il Carnevale dell'Anno MDVCII, Nell'Academia degl'Invaghiti di MANTOVA, Sotto i felici Auspici del Serenissimo Signor Duca suo benignissimo protettore. In Mantova per Francesco Ossana, stampator ducale.

(LA FABLE D'ORFEO, REPRÉSENTÉE EN MUSIQUE lors du carnaval de l'an 1607 à l'Académie des Invaghiti de MANTOUE, sous les heureux auspices de son altesse sérénissime et bienveillant protecteur Seigneur Duc. À Mantoue par Francesco Ossana, éditeur ducal.)

Le duc de Mantoue imitait les Médicis qui pour l'*Euridice* avaient fait distribuer le programme : il tenait à ce que les auditeurs, lettrés, soient préparés à assister à un « événement hors du commun ».

Ce public choisi (dont le duc qui fut très enthousiaste) réserva un accueil triomphal à cette « Favola » (fable). Comme en témoigne une lettre de l'ecclésiastique Dom Cherubino Ferrari au duc Vincenzo : « Monteverdi [...] m'a montré les vers et fait entendre la musique de la fable que Votre Altesse a fait représenter ; tant le Poète que le Musicien ont si bien dépeint les passions de l'âme [*gli affetti dell'animo*] qu'il n'est pas possible de faire mieux. La Poésie est belle dans son invention, encore plus belle dans sa disposition, excellente dans l'élocution ; mais

1. Philippe Beaussant, *Le Chant d'Orphée selon Monteverdi*, Fayard, 2002, p. 53.

on ne pouvait s'attendre à moins d'un bel esprit comme M. Striggio. Quant à la Musique, tout en respectant ses convenances, elle sert si bien la Poésie, qu'on ne pourrait en attendre de meilleure¹ ».

LA PARTITION

Fait exceptionnel, la partition fut imprimée à Venise, en 1609, puis en 1615, par Ricciardo Amadino – elle est précédée d'une dédicace au prince Francesco :

« *La favola d'Orfeo*, qui fut représentée naguère sous les auspices de Votre Altesse Sérénissime sur la scène étroite de l'*Academia degli Invaghiti*, devant maintenant comparaître sur le grand Théâtre de l'univers et être montrée à tous les hommes, ne pouvait se laisser raisonnablement voir avec un autre nom à son front que celui, glorieux et heureux, de Votre Altesse. Aussi, est-ce à vous [...] que je la dédie humblement, afin que Votre Altesse, vous favorisiez le développement de son existence et que je puisse espérer qu'il durera aussi longtemps que le genre humain même. [...] »

La première édition moderne a été publiée en 1881 par Robert Eitner.

L'ORCHESTRE ET LES VOIX

Disposant à Mantoue d'un ensemble instrumental et d'un ensemble vocal exceptionnel, Monteverdi a intégré cette excellence dans son œuvre, comme en témoigne la partition dans laquelle il a multiplié les renseignements pour guider les interprètes, prenant soin également d'indiquer la distribution des rôles chantés dans leur ordre d'apparition et donnant un tableau des instruments :

« *Personnagi: La Musica prologo, Orfeo, Euridice, Choro di Ninfe, e Pastori, Speranza, Caronte, Choro di spiriti infernali, Proserpina, Plutone, Apollo, Choro de Pastori che fecero la Moresca nel fine.* »
(Personnages: La Musique prologue, Orphée, Eurydice, Chœur des Nymphes, et Bergers, Espérance, Charon, Chœur des esprits infernaux, Proserpine, Pluton, Apollon, Chœur des Pasteurs qui dansent la Moresca finale.)

1. Traduit de l'italien par Elisabeth Soldini, in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 207, p. 11.

« *Stromenti* [les instruments]: *Duoi Gravicembali* [clavecins graves], *Duoi Contrabassi de viola* [contrebasses de viole], *Dieci Viole da braccio* [dix parties de cordes de la famille des violons], *Un' Arpa doppia* [harpe à double rang de cordes, un pour les degrés chromatiques et un pour les diatoniques], *Duoi Violini piccoli alla francese* [peut-être des « pochettes », qui sonnent une octave au-dessus de ce qui est noté], *Duoi Chitaroni* [grands luths], *Duoi Organi di legno* [orgues portatifs à tuyaux], *Tre bassi da gamba* [basse de viole à six cordes], *Quattro tromboni* [quatre trombones], *Un regale* [orgue régale, petit instrument portatif], *Duoi cornetti* [cornets à bouquin], *Un flautino alla Vigesima seconda* [petite flûte à bec piccolo à deux octaves au-dessus de la note écrite], *Un clarino* [trompette aiguë naturelle] *con tre trombe sordine* [trompettes avec sourdine] ».

L'orchestre de Monteverdi est donc constitué de cordes (violes de gambe et famille des violons), de vents (cornets à bouquin et trombones), de bois (flûte) et d'un continuo fourni (clavecin, luth, orgues).

Pour les voix, les clefs utilisées pour la notation sur la partition imprimée donnent une indication de leur tessiture, mais pas de leur type vocal : soprano, clef d'ut1 ; alto, clef d'ut3 ; ténor, clef d'ut4 ; basse, clef de fa4 – l'ambitus de chacune des voix est celui d'une voix « naturelle » autour d'une octave.

Lors des premières représentations, il n'y eut que des voix d'hommes. La Musica, Proserpine et Speranza furent chantées par un castrat. Les voix d'Orphée et d'Apollon correspondent à celle de ténor. Les voix d'Eurydice, de la Messagère correspondent à la voix de soprano. Caron et Pluton sont des voix de basse. Les chœurs sont mixtes.

L'INTRIGUE

L'*Orfeo* comprend cinq actes, précédés d'un Prologue au cours duquel le personnage allégorique de la Musica (la Musique en personne) salue les commanditaires de l'œuvre et annonce à l'auditoire le sujet : l'histoire du demi-dieu Orphée et de sa musique qui lui conférait des pouvoirs exceptionnels.

Acte I: Le décor est un paysage pastoral en Thrace. Les bergers manifestent leur joie: la nymphe Eurydice, jusqu'alors dédaigneuse, a accepté l'amour d'Orphée, poète et musicien. Orphée et Eurydice s'appêtent à célébrer leur mariage dans le recueillement: Orphée remercie son père Apollon et tous adressent leur prière à la déesse du mariage Hyménée. Puis les bergers et les nymphes expriment leur allégresse par des danses et des chants.

Acte II: Orphée chante son bonheur – survient la Messagère, la nymphe Silvia, qui annonce la mort d'Eurydice, mordue par un serpent alors qu'elle cueillait des fleurs avec ses compagnes. Orphée reste d'abord sans voix, tandis que ses compagnons déplorent la cruauté des dieux, jaloux du bonheur des mortels, puis il exprime sa douleur et décide d'aller rechercher Eurydice en Enfer.

Acte III: La scène se passe au bord du Styx. Orphée arrive guidé par Speranza qui cite Dante: «Abandonnez toute espérance, Vous qui entrez», puis il défie les puissances infernales. Charon s'endort, ce qui donne à Orphée l'audace de traverser le Styx.

Acte IV: Au cœur de l'Enfer, Proserpine intercède en faveur d'Orphée auprès de son mari Pluton, qui accepte d'aider Orphée, en rappelant la Loi qui établit la séparation radicale entre le monde des morts et celui des hommes: comme aucun mortel ne peut regarder la mort, Orphée ne doit pas se retourner avant d'être sorti de l'Enfer. Orphée transgresse cette Loi: «Ce que défend Pluton, l'amour le commande», et il se retourne... pour voir Eurydice disparaître à nouveau.

Acte V: De retour dans la plaine de Thrace (le monde des hommes), Orphée est inconsolable – l'Écho seul répond à ses lamentations, quand son père Apollon l'invite parmi les dieux; dans la première version, Orphée est déchiqueté par les bacchantes.

BIOGRAPHIE
DE CLAUDIO MONTEVERDI
(1567-1643)

Claudio Monteverdi est né à Crémone – la ville des violons – où il fut baptisé le 15 mai 1567. Son père, Baldassare, « *medicus* » et apothicaire – il fabriquait des drogues –, eut les moyens financiers de lui assurer une bonne formation musicale chez Ingegneri, maître réputé en écriture savante et traditionnelle. Claudio acquit également une bonne culture littéraire, comme en témoigne le choix des poètes qu'il mit en musique.

Dès 1582, il se préoccupa de faire éditer ses œuvres à Venise, commençant par un recueil de « petits cantiques sacrés à trois voix », sans une faute de contrepoint, dédiés à son maître Ingegneri.

Puis, sa vie fut jalonnée par la publication de *Livres de madrigaux*, autant d'étapes de son processus créateur et autant de mise en évidence de la spécificité indispensable de tout madrigal, dont la forme et le style ne devaient dépendre que du sujet et des *affetti* à représenter – les *Livres* présentent donc toutes les formes possibles de madrigaux : canzonetta, *recitativo*, chant monodique, construction à plusieurs voix (madrigal polyphonique), chanson, mini-drame, ballet, musique instrumentale, etc.

Ses huit *Livres de madrigaux* s'échelonnent de 1587 à 1638, et rassemblent 279 madrigaux – le Huitième étant consacré aux madrigaux guerriers et amoureux.

À la suite de ses huit *Livres*, Monteverdi publia, en 1640-1641, les *Selva morale e spirituale*. Autre publication : en 1610, dans l'intention de se faire nommer à Rome, Monteverdi fit publier une *Messe* suivie de *Vêpres* (« sorte d'encyclopédie de la musique sacrée » qui rassemble des psaumes à six, sept, huit voix, des antiennes à une ou quelques voix, des monodies « récitatives », des méditations en style de plainchant, etc.).

Et, outre l'*Orfeo*, il composa des *balletti* et plusieurs autres opéras : *Arianna* en 1608, *Le Retour d'Ulysse* en 1630, *Le Couronnement de Poppée* en 1642-1643, ainsi que *Proserpina rapita*, *Mercurio e Marte*, *Idropico* (musique de scène pour une comédie), *La Finta pazza Licori* (comédie), qui sont perdus.

De 1590 à 1612, il resta au service du duc de Mantoue : engagé comme joueur de viole alors que le maître de chapelle était le flamand Giaches de Wert, il servit comme instrumentiste, comme chanteur et comme compositeur, avant d'être nommé maître de chapelle en 1601. Puis, en 1613, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, République au service de laquelle il passa le reste de sa vie.

Il mourut le 29 novembre 1643 à Venise. Compositeur devenu très célèbre, « *Oracolo della musica* », il fut enterré dans une chapelle de l'église Santa Maria dei Frari après une cérémonie grandiose dans la basilique Saint-Marc. Puis, il tomba rapidement dans l'oubli.

Bien que considéré comme un « Mozart de son temps » par Ernst Ludwig Gerber, auteur d'un *Nouveau Lexique historico-biographique des musiciens* publié en 1813, car comme Mozart, il composa dans tous les genres musicaux propres à son époque, et en particulier des opéras, son style resta étranger au goût et à la sensibilité du XIX^e siècle : par exemple, Verdi, qui admirait les compositeurs de la Renaissance italienne (Palestrina, Marenzio, Allegri), trouvait que Monteverdi écrivait mal, qu'il disposait mal ses parties de contrepoint.

Par son œuvre, Monteverdi a participé au bouleversement de

la pensée, de l'imagination, de la sensibilité, des connaissances, qui marque le passage de la Renaissance au Baroque.

LES OPÉRAS DE MONTEVERDI DONT IL RESTE UN TÉMOIGNAGE MUSICAL

1607: la *Favola d'Orfeo*

1608: *Arianna*, qui est le premier opéra véritable et qui a été composé pour le mariage du prince Francesco Gonzaga de Mantoue. Il n'en reste que le *Lamento*, qui fut publié par Monteverdi en 1614 – avec la suppression des chœurs – et dont Monteverdi lui-même fit maints arrangements. Le reste de la musique a disparu dans l'incendie des archives du palais ducal lors du pillage de Mantoue par les Impériaux en 1630.

1630: *Il Ritorno d'Ulisse (Le Retour d'Ulysse)*. Premier grand opéra correspondant à la nouvelle sensibilité baroque. Le livret de Giacomo Badoaro met en scène «le grand théâtre du monde» dans lequel toutes les situations, auxquelles l'homme peut se trouver confronté, se retrouvent: le pathétique, le tragique, le grotesque, le sentimental, le dérisoire. Le personnage d'Ulysse correspond à l'homme baroque, attiré par le mouvement, le voyage, l'aventure, l'exploration, et condamné à l'errance ainsi qu'à une perpétuelle incertitude de son destin.

1642: *L'Incoronazione di Poppea (Le Couronnement de Poppée)*. Le livret de Busenello fut imprimé en 1642, et l'opéra fut créé au Carnaval 1643 à Venise. Il présente pour la première fois des personnages historiques, et non plus des divinités. Les passions (amour, jalousie, désespoir) y sont exacerbées. L'opéra se termine sur un duo d'amour d'une très grande intimité, entre Poppée et Néron. La musique conçue par Monteverdi associe tous les styles et tous les langages (récitation, *arioso*, air de fureur, air d'indignation, *lamento*, etc.). Cette dernière œuvre de Monteverdi témoigne de sa totale liberté dans l'utilisation du matériau musical dont il dispose. Il existe deux copies manuscrites différentes, ce qui engendre une incertitude musicologique.