

Les prophéties homériques de « l'Oracle de la Musique »

Denis Morrier, Professeur d'Analyse au CNSMD de Paris et de Culture Musicale au CRD du Pays de Montbéliard.

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Dans l'éloge posthume qu'il a composé à la mémoire de son maître, le poète et musicien Benedetto Ferrari (1604 - 1681) a érigé Claudio Monteverdi en « Oracolo della Musica ». Le musicologue Leo Schrade, quant à lui, l'a désigné comme « le père de la musique moderne ». Ces hommages ne sont pas exagérés : Monteverdi a réellement marqué de son empreinte indélébile l'Histoire de la musique. À travers son œuvre monumentale, il a réalisé une prodigieuse synthèse des héritages du passé avec toutes les innovations de son temps, soit toutes les tendances stylistiques de ce qu'il dénommait lui-même sa *prima* et sa *seconda prattica*. Sa production couvre les trois répertoires fondamentaux de la fin de la Renaissance et du Baroque naissant : la *Musica da Chiesa* (dont il publia trois volumes de messes et de motets liturgiques), la *Musica da Camera* (magnifiée en huit livres de madrigaux et divers autres recueils profanes) et enfin la *Musica da Teatro* : celle-ci compte de nombreux divertissements de cours, *balli*, *intermezzi*, *tornei*, et des opéras, premiers véritables chefs-d'œuvre du genre.

Une première carrière de musicien de cour

Baptisé à Crémone le 15 mai 1567, Monteverdi grandit et obtient sa première éducation musicale dans sa cité natale. Grâce au soutien de son maître, l'éminent compositeur Marc Antonio Ingegneri, il publie dès l'âge de quinze ans un recueil de petits motets, les *Sacrae Cantiunculae*, joyaux fondateurs de sa *prima prattica*. En 1590, il est engagé comme violiste et chanteur par le Duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga. Il gravit ensuite les échelons hiérarchiques de la chapelle ducal jusqu'à en obtenir la direction, en 1602. De 1586 à 1603, il publie ses quatre premiers livres de madrigaux. Son écriture polyphonique se fait de plus en plus hardie. Il n'hésite pas à remettre en question les règles traditionnelles du contrepoint pour privilégier l'usage des dissonances à des fins expressives. À partir de 1599, Monteverdi subit les attaques du chanoine et théoricien Giovanni Maria Artusi (c. 1540 - 1613), parti en croisade contre les « imperfections de la musique moderne ». Monteverdi clôt le débat en produisant deux nouveaux chefs-d'œuvre qui inaugurent sa *seconda prattica* : le *Cinquième Livre de Madrigaux* (1605) et son premier opéra, *L'Orfeo*, créé au palais ducal de Mantoue en février 1607. L'année suivante, à l'occasion des noces du prince héritier Francesco Gonzaga, il est chargé de composer un nouvel opéra, *L'Arianna*, et un ballet dramatique, le *Ballo delle Ingrate*. Le recueil de musique sacrée de 1610, comprenant la *Missa in illo Tempore* et le célèbre *Vespro della Beata Vergine*, est sa dernière publication mantouane. À la mort du Duc Vincenzo, en 1612, Monteverdi entre en conflit avec son successeur, Francesco. Les incessants retards de paiement et la maigreur des émoluments sont depuis longtemps les *leitmotivs* de sa correspondance. Le compositeur est finalement remercié. Après une année de tractations, il obtient le poste le plus convoité d'Italie : celui de *Maestro di Capella* de l'église palatine des Doges de Venise, la *Basilica di San Marco*.

La consécration vénitienne

Devenu le musicien officiel de la Sérénissime République, il trouve une reconnaissance, une situation matérielle et des occupations bien différentes de celles qu'il avait connues précédemment. Il obtient un salaire de 300 ducats (quand son prédécesseur n'en gagnait que 200), qui s'élève à 400 dès l'année suivante. Il bénéficie d'un cadre de vie confortable, et d'une charge de travail concentrée sur son activité à la Basilique. Alors commencent, selon ses propres mots, « les seules vraies années heureuses » de sa vie. Sa renommée devient universelle ; ses œuvres, publiées à Venise, sont réimprimées à travers toute l'Europe. En 1614 paraît son *Sixième Livre de Madrigaux* suivi en 1619, par le *Septième Livre*, intitulé *Concerto*. S'ouvre ensuite une longue période de silence éditorial qui s'explique par la

lourdeur de sa charge à la Basilica di San Marco, mais aussi par les déboires de la Sérénissime République, marquée par une grave crise économique et par la tragique épidémie de peste de 1630. Cette dernière emporte son fils Francesco. Monteverdi, veuf depuis 1607, se fait ordonner prêtre en 1632. Son activité de compositeur ne faiblit pourtant pas. Il compose non seulement de la musique liturgique, tant pour San Marco que pour les autres églises de la lagune, mais reçoit également de nombreuses commandes de spectacles et de divertissements pour diverses cours italiennes. Monteverdi ne confie pourtant aucune œuvre majeure à l'imprimerie avant 1638 : il publie alors son testament musical profane, le *Huitième Livre de Madrigaux*. Deux ans plus tard, il livre son ultime publication : une monumentale anthologie de musiques liturgiques et spirituelles, la *Selva morale*. Il meurt à Venise en 1643, comblé d'honneurs.

La seconde naissance de l'opéra

Durant les trente années de sa carrière vénitienne, Monteverdi fut d'abord le témoin puis l'acteur privilégié d'une révolution : l'invention des premiers théâtres lyriques « modernes ». En 1637, la noble famille Tron ouvre son *Teatro San Cassiano* (inauguré en 1580 et jusqu'alors dédié aux comédies) aux premières représentations publiques et payantes d'opéra. Le succès triomphal de l'*Andromeda* de Francesco Manelli et Benedetto Ferrari va bouleverser le cours de l'Histoire. De spectacle aristocratique, offert à une élite invitée, l'opéra devient un divertissement plébéien, accessible à tous ceux qui peuvent payer leurs places.

Dès 1639, deux autres familles patriciennes ouvrent leurs théâtres aux productions lyriques : les Zane (et leur San Moisé, construit en 1613) puis les Grimani (et leur SS Giovanni e Paolo, bâti pour l'occasion). Financeurs, impresarii et musiciens se lancent dans une concurrence acharnée. La loi du marché règne désormais en maître et, pour attirer la clientèle, l'éblouissement des yeux et des oreilles devient la nouvelle règle d'or.

L'infatigable Monteverdi, à plus de soixante-quinze ans, va s'engager dans ces entreprises d'un genre inédit. Il organise une reprise de son *Arianna* au teatro San Moisé en 1639. *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* est représenté au San Cassiano durant le Carnaval de 1640 (soit l'hiver 1639-40, la saison théâtrale commençant fin décembre). Durant la saison suivante, *Le Nozze d'Enea con Lavinia* voient le jour (la musique en est hélas perdue) tandis qu'en 1642 - 43, son ultime opéra, *L'Incoronazione di Poppea*, est créé au Teatro di SS Giovanni e Paolo.

Un retour aux sources d'Ulisse

Ulisse et *Poppea* ont connu un semblable destin. Peu après leurs créations, ces deux œuvres sont tombées dans l'oubli, jusqu'à leurs redécouvertes par les musicologues de la fin du XIX^e siècle, puis leurs résurrections triomphales sur les scènes d'opéras du XX^e siècle. Cet oubli fut si profond que les réapparitions de leurs partitions furent, à chaque fois, auréolées de doutes et de polémiques quant à leur paternité.

Les informations concernant la production initiale d'*Il Ritorno d'Ulisse*, en 1639-40, sont rares et lacunaires, parfois même contradictoires. L'œuvre semble n'avoir jamais été reprise à Venise. Pourtant, dans les mois qui ont suivi sa création vénitienne, la troupe itinérante du compositeur Francesco Manelli (1594 - 1567) l'a représentée au Teatro Castrovillani de Bologne. Un opuscule publié en 1640, intitulé *Le Glorie della Musica*, témoigne de ces représentations bolonaises. Il confirme en particulier l'identité des auteurs de l'opéra : ce court recueil de poème comprend deux sonnets célébrant, l'un, *L'Ulisse, opera musicale del Sig. Claudio Monteverdi*, et l'autre, *L'Ulisse, Dramma dell Illustrissimo Sig. Giacomo Badoaro e Musica del Sig. Claudio Monteverdi*. Il révèle également les noms des deux principales interprètes féminines lors de ces représentations : Giulia Paoletti, une célèbre cantatrice romaine, dans le rôle de Pénélope, et Maddalena Manelli, l'épouse du compositeur, dans celui de Minerve. La famille Manelli étant à l'origine des premières représentations d'opéra au théâtre San Cassiano depuis 1637, il est donc plausible que cette reprise bolonaise ait été réalisée par la même troupe qui avait créé *L'Ulisse* à Venise au début de la saison.

L'*Ulisse* disparaît ensuite des mémoires, jusqu'en 1681. Cette année-là, l'éditeur vénitien Nicolo Pezzana publie un recueil d'épigrammes, de lettres et d'essais intitulé *Minerva al Tavolino*, rédigé par un érudit dalmate, Cristoforo Ivanovitch (1628 – ca. 1689). Ce livre se conclut par des *Memorie Teatrali di Venezia* : un catalogue des opéras représentés dans la Sérénissime République entre 1637 et 1681. Dans ce chapitre, Ivanovitch mentionne que le *Ritorno d'Ulisse* aurait été représenté au Théâtre San Cassiano durant la saison d'hiver 1641. Cette datation, reprise par tous les commentateurs pendant trois siècles, est certes erronée. Mais grâce à Ivanovitch, les premiers historiens des Lumières (Bonlini et Groppo en Italie, Laborde en France) puis du XIX^e siècle (Fayolle et Choron, Fétis) mentionneront cet *Ulisse* de 1641 parmi les ultimes compositions de Monteverdi. Cependant, ils ne peuvent évoquer sa musique : celle-ci était considérée comme irrémédiablement perdue.

Vers 1870, August Wilhelm Ambros (1816 – 1876) retrouve une copie manuscrite d'*Ulisse* dans une collection de partitions réunie à la fin du XVII^e siècle pour l'empereur Léopold I^{er}. La musique est d'emblée attribuée à Monteverdi. Le librettiste demeure inconnu, jusqu'à la découverte, une vingtaine d'années plus tard, d'une copie manuscrite du livret à Venise.

La présence de cette partition à Vienne a beaucoup intrigué les musicologues. Dans son édition monumentale des œuvres de Monteverdi, Gian Francesco Malipiero a avancé l'hypothèse suivante : « En 1641, régnait à Vienne l'Empereur Ferdinand III et l'Impératrice Eléonore, fille du Duc Gonzague de Mantoue, à qui Monteverdi dédia l'édition de 1641 de sa *Selva Morale e Spirituale*. Il est donc probable que Monteverdi ait envoyé aussi à la fille de son ancien protecteur une copie de son *Ritorno d'Ulisse*, dans l'espoir de le voir peut être représenté à Vienne ».

Les relations entre Monteverdi et la maison impériale étaient depuis longtemps fort étroites : L'*Orfeo* aurait été représenté à Salzbourg en 1615, le *Ballo delle Ingrate*, créé à Mantoue en 1608, est repris à Vienne en 1628. Le mariage, en 1622, de l'Empereur Ferdinand II de Habsbourg (1578 – 1637) avec Eleonora Gonzaga, fille du premier protecteur de Monteverdi, scelle plus fortement encore les liens du compositeur avec la cour viennoise. En 1638, le musicien dédie son *Huitième Livre de Madrigaux* au nouvel Empereur, Ferdinand III (1608 – 1657). L'ultime dédicace de la *Selva morale*, en 1640, à la veuve de Ferdinand II, confirme une dernière fois la faveur particulière du compositeur auprès de la cour de Vienne.

Les mystères du libretto

L'émergence d'un nouveau public dans les premiers théâtres lyriques vénitiens a imposé aux poètes de reconsidérer la nature, la forme et le style des livrets d'opéra. Les fables mythologiques, inspirées par l'humanisme renaissant et prisées dans les cours princières pour leurs vertus édifiantes, font place à de vastes fresques historiques ou épiques, plus spectaculaires et divertissantes. Dans *Ulisse* et *Poppea*, les personnages sont nombreux ; plusieurs intrigues se croisent, mêlant questions d'amour et de pouvoir. De même, les sentiments vils et sublimes se côtoient, tandis que le ton poétique mêle le tragique et le comique, voire le satirique.

Il Ritorno d'Ulisse demeure, à maints égards, énigmatique. Tout d'abord, la partition conservée à Vienne et les différents états connus du *libretto* présentent de troublantes différences. Une douzaine de sources nous sont parvenues pour ce seul livret. La plus importante est un manuscrit autographe, accompagné d'une *Lettera del Autore*, conservés au Museo Correr de Venise (*segnatura* 564).

- Le librettiste a organisé son poème en cinq actes. Or, la partition le divise en trois.
- De plus, le prologue du livret n'a aucun rapport avec celui proposé par la partition : Badoaro faisait originellement intervenir trois figures allégoriques : le Destin, la Prudence et le Courage. La partition, quant à elle, oppose la Fragilité humaine aux trois vicissitudes majeures de l'existence : le Temps implacable, la Fortune aveugle et l'Amour tyran.
- Outre de multiples changements de paroles, certaines scènes importantes ont disparu dans la copie viennoise, en particulier la majeure partie des chœurs : ceux des Néréides et des Sirènes (I / 4), des Naiades (I / 9), des Ombres des Procéens (III / 2) et le chœur final des habitant d'Ithaque.

Un document précieux, conservé à la Biblioteca Marciana de Venise (*Dramm.* 909. 3), rend ces divergences plus troublantes encore. Il révèle comment Monteverdi, lorsqu'il compose la musique de l'opéra *Le Nozze d'Enea con Lavinia*, intervient activement auprès de son librettiste au moment de l'élaboration du livret. Dans la préface de cet *Argomento* et *Scenario delle Nozze d'Enea in Lavinia* [sic], longtemps attribuée à Badoaro (mais plus vraisemblablement rédigée par Michelangelo Torcigliani), le poète explique que le musicien lui a conseillé de diviser son œuvre en cinq actes plutôt qu'en trois : à l'inverse, donc, de ce que propose la partition d'*Ulysse*. De même, il précise qu'il a dû retailler lui-même son livret, avant sa mise en musique, afin de « donner un plus grand relief aux *affetti* » :
« J'ai négligé les idées et les maximes sans rapport avec le sujet, et me suis surtout appliqué à la peinture des sentiments, comme le veut Monteverdi auquel, pour être agréable, j'ai changé et retranché beaucoup de choses que j'avais mises d'abord. »

Les aménagements a posteriori du livret dans la partition d'*Ulysse* sont-ils le fait du compositeur ? La préface des *Nozze d'Enea* remet en cause une telle idée. Les variantes de la copie viennoise semblent plutôt le fait d'un remaniement posthume, mis en œuvre pour une hypothétique reprise de l'œuvre : celle de Bologne avec Manelli ? Celle jamais concrétisée à Vienne ? Le mystère demeure entier.

Fidélité homérique et libertés vénitiennes

Le livret de Giacomo Badoaro, quoique riche en épisodes bigarrés, n'a pas tout oublié de l'idéal humaniste qui prévalait dans *L'Orfeo*. Badoaro est resté aussi fidèle à son modèle homérique que Pénélope l'a été à son époux. Le librettiste a concentré son sujet, ne retenant de *L'Odyssée* que ses chants XII à XXII. De plus, certains de ses dialogues sont presque textuellement empruntés à Homère : la scène de l'éveil d'Ulysse sur les rives d'Ithaque, la rencontre du héros avec Minerve, la querelle des Olympiens, la colère de Neptune...

Le librettiste a cependant modifié quelques détails pour permettre des économies de personnages, rendre l'action plus concise et surtout pour la rendre plus conforme aux mœurs modernes. La plus importante de ces modifications concerne les prétendants de Pénélope. Selon Homère, ils étaient trente et un, tous issus de l'aristocratie féodale des quatre îles du royaume d'Ulysse. Badoaro n'en retient que trois, qui s'attribuent le titre de roi dès leur apparition : Antinoo, Pisandro et Anfinomo. Une ambiguïté s'installe avec le personnage d'Eurymaco. Dans l'*Odyssée*, Homère caractérise Eurymaque en ces termes :

« [il est] le meilleur des prétendants de Pénélope, le peuple l'honore déjà comme un dieu. Il est si désireux de devenir l'époux de Pénélope et d'avoir la royauté d'Ulysse ! »
(Chant xv, vers 518).

Or, dans son livret, Badoaro ne le présente pas clairement comme un prétendant, mais seulement comme l'amant de la servante Melantho. Eurymaque ne participe à aucun ensemble des prétendants (ceux-ci ne chantent qu'en trio), ni même à la scène de l'arc (il n'est pas invité à participer à la joute). Enfin, son destin tragique n'est pas évoqué : Homère le faisait périr sous les flèches d'Ulysse, avec les autres prétendants.

De même, le sort de sa maîtresse, Melantho, est édulcoré par le librettiste. Dans *L'Odyssée*, Ulysse la fait jeter à la mer, cousue dans un sac, pour avoir trahi sa confiance en prenant le parti des Phocéens. Or, dans l'opéra, elle ne semble ni inquiétée, ni même menacée de disgrâce, puisqu'elle dialogue encore librement avec Pénélope à l'acte III.

Enfin, la longue scène finale de la « reconnaissance » prend une importance et revêt une violence de ton que le poème d'Homère n'envisageait guère. Ainsi, dans l'*Odyssée* c'est Pénélope qui, par un stratagème astucieux, pousse Ulysse à lui décrire le lit monumental qu'il avait construit de ses propres mains. Dans l'opéra, c'est Ulysse qui, pour mettre un terme aux véhémentes dénégations de Pénélope, évoque la couverture du lit matrimonial qu'elle avait brodée à l'effigie de Diane, et que lui seul peut avoir vu. Les doutes de Pénélope étaient sous-entendus par Homère. Dans l'opéra, ils forment l'ultime nœud du drame. La reconnaissance de l'époux, opérant une parfaite libération cathartique, devient le véritable dénouement de la tragédie de Pénélope et du retour d'Ulysse.

Les énigmes d'une partition

Le manuscrit de Vienne recèle bien d'autres énigmes. Tout d'abord, il abonde en erreurs de copie manifestes : la partie d'alto du trio des Prétendants et alternativement attribuée à *Anfinomo* ou à *Pisandro* ; le rôle d'Eumée est en certains endroits écrit en clef d'ut première (de soprano), alors qu'il s'agit d'un ténor (devant être écrit en clef d'ut quatrième).

Les tessitures des voix sont souvent surprenantes. Certaines sopranos (Pénélope et Melantho en particulier) exploitent fréquemment un registre grave aux limites du contralto. De même, le rôle de Neptune, une basse profonde, revêt un ambitus de plus de deux octaves qu'il parcourt entièrement dès sa première intervention, ponctuant sa première cadence par un impressionnant *Do* abyssal. Ces tessitures graves doivent être tempérées par le fait que le diapason vénitien était à l'époque plus élevé (en général de plus d'un demi-ton) que l'actuel (La = 440Hz). De plus, la partition présente parfois des indications de transposition (*alla seconda, alla quarta alta...*) qui ne sont pas sans troubler plus encore la question des tessitures.

Les musicologues et interprètes modernes se sont également interrogés sur la présence d'altérations accidentelles particulièrement dissonantes, en particulier dans les lamenti de Pénélope. Ainsi, Gian Francesco Malipiero, dans son édition monumentale, n'hésite pas à considérer certaines d'entre elles comme l'ajout apocryphe de « quelque professeur, zélé ou sourd » (« *qualche professore zelante o sordo* »). Elles sont pourtant d'une puissance expressive extraordinaire, véritables « figures de style » au service d'un pathétisme hors norme.

Parmi les lacunes les plus troublantes du manuscrit, il faut relever l'absence du *Ballo* du deuxième acte : il est pourtant annoncé par les Prétendants dans un ensemble tout en vocalises enthousiastes (trio : *Lieta, lieta*). Durant le *Seicento*, il était d'usage de laisser le *Signor Ballarino* (le maître de ballet, ou chorégraphe) proposer les musiques qui conviennent aux danses choisies pour le spectacle. Aujourd'hui, les interprètes modernes se voient obligés d'assumer ce rôle de *Ballarino*, et d'introduire eux-mêmes une nouvelle composition au cœur de l'opéra. Heureusement, Monteverdi a produit de nombreux *Balli* et *Balletti* au cours de sa carrière, en particulier durant sa période mantouane : le recueil de *Scherzi musicali* (publié en 1607) comprend ainsi plusieurs musiques qui peuvent convenir à cet emploi.

Quel orchestre pour Ulysse ?

La question de l'accompagnement instrumental est plus épineuse encore. Comme pour la plupart des opéras vénitiens, l'essentiel de la partition est noté sur deux portées : une pour le chant, et l'autre pour la basse continue. La constitution du groupe de continuo (avec quelles basses ? quels instruments polyphoniques ? clavecins, orgues, harpes, luths ?) et son emploi (comment répartir ces instruments en fonction des personnages ou des situations dramatiques ?) demeurent, aujourd'hui encore, le fait des interprètes.

Il en va de même pour instrumentation des *sinfonie* et *ritornelli*. Dans *Ulysse*, leur nomenclature paraît identique à celle de l'*Orfeo* : une écriture, caractéristique, de banda de violons à cinq parties, avec deux dessus, un alto, un ténor de violon, et une basse de violon doublant la basse continue. Si la partition de *L'Orfeo* proposait, pour la plupart des épisodes orchestraux, une riche instrumentation mêlant vents et cordes en abondance, celle d'*Ulysse* ne présente aucune indication explicite en ce sens.

Les usages des théâtres vénitiens du *Seicento* sont néanmoins bien connus. En 1963, le musicologue anglais Denis Arnold a mis à jour un document éloquent : les livres de compte de Marco Faustini, impresario au Teatro San Cassiano entre 1650 et 1665. On y découvre que l'ensemble instrumental alors engagé était très réduit, pour des raisons d'économie. Les cordes, en nombre variable, sont

toujours solistes. Aucun instrument à vent n'était engagé. Le continuo ne présente que des instruments à clavier (deux ou trois) et des théorbes (généralement deux). Toutefois, ces effectifs minimalistes n'étaient pas toujours de mise. Les cours princières pouvaient reprendre ces opéras vénitiens avec des effectifs beaucoup plus nombreux, comme en témoignent les exécutions somptueuses de *Giasone et Serse* de Cavalli à Paris en 1646 et 1660, ou encore les fastes incroyables du *Pomo d'Oro* de Cesti à Vienne en 1666.

Une galerie de portraits musicaux

Le *Ritorno d'Ulisse* aurait mérité d'être plutôt intitulé *Penelope*, tant l'épouse d'Ulysse en paraît être le personnage principal. Elle se singularise par rapport aux autres personnages féminins, par son registre et sa tessiture : c'est une soprano grave (presque une contralto) dont l'ambitus n'excède pas la onzième. La plupart de ses interventions sont de purs récitatifs dramatiques d'une rare intensité expressive. Son *lamento* introductif est parsemé de dissonances saisissantes, toujours justifiées par la conduite indépendante des voix : leur intense pathétisme est à rapprocher des figuralismes douloureux du *lamento* conclusif du *Ballo delle Ingrate* (1608), ou encore du premier trio du *Lamento della Ninfa* (*Huitième Livre*, 1638). Cette caractérisation poignante reste attachée au personnage jusqu'à la scène finale de la reconnaissance d'Ulysse. Le temps de la douleur, et donc de la dissonance, est révolu. Le chant de Pénélope se métamorphose : il revêt, dès lors, un caractère rayonnant, voire jubilatoire, en particulier dans son ultime aria (l'une des rares pages vocales accompagnée d'instruments dans le manuscrit) : « Illustratevi o Cieli ».

Le style brillant que Minerve arbore pour affirmer sa divinité (« Io vidi per vendetta », acte I) relève, quant à lui, du *stile concitato* : un « style agité », propice aux expressions guerrières, que Monteverdi avait inventé en 1624 dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Les interventions de la déesse revêtent également une profusion de figures ornementales empruntées au *cantar passaggiato* (« O coraggioso Ulisse », acte II) : une écriture virtuose héritée de la Renaissance que Monteverdi a mené à son apogée, à travers ses madrigaux (« *Mentre vaga angioletta* »), ses motets (« *Duo Serafim* »), et ses opéras (aria d'*Orfeo*, « Possente spirto », acte III).

Ulysse est incarné par un ténor grave, d'expression vaillante, dont le mode d'expression privilégié mêle le récitatif dramatique et l'air strophique. Ses *arie* sont souvent virtuoses et parfois ornés de ritournelles instrumentales (« O fortunato Ulisse », acte I). Cette typologie vocale, typiquement monteverdienne, est très proche de celle d'*Orfeo* et des parties de ténors solistes des *Septième* et *Huitième Livres* de Madrigaux. Il est frappant de constater que tous les rôles masculins d'*Ulisse* sont confiés à des voix naturelles : Ulysse, Télémaque, Eumée et Eurymaque sont ainsi des ténors. L'attachement manifeste de Monteverdi à une caractérisation vocale vraisemblable pour ses personnages héroïques tranche singulièrement avec la mode vénitienne des années 1640 – 45 : celle-ci privilégiait plutôt les voix de castrat, tant soprano qu'alto, pour les rôles principaux. Dans *L'Incoronazione di Poppea*, Monteverdi sacrifiera à cette mode en confiant le rôle de l'Empereur Néron à un castrat soprano plutôt qu'à un ténor.

La scène sans doute la plus étonnante de l'opéra revient à un personnage secondaire : Iro, le glouton, parasite de la cour passé à la solde des prétendants. Ce rôle de ténor tragicomique se révèle d'une complexité dramatique et musicale aussi paradoxale que profonde. Son *Lamento* parodique, qui ouvre l'acte III (« O Dolor, o Martir »), est un véritable microcosme de l'œuvre toute entière. Dans ce monologue, alternant couplets contrastés et refrains interrogatifs, Iro s'approprie la caractérisation musicale des autres personnages pour mieux tourner le drame en dérision. Le pathétisme de Pénélope, l'héroïsme d'Ulysse, l'enthousiasme de Télémaque, la vaillance de Minerve et l'ironie d'Eumée sont tour à tour convoqués pour signifier la vanité de l'existence et l'absurdité de sa fin. Dans cette scène extraordinaire, où le comique le dispute au tragique, le grotesque au sublime, l'invention théâtrale de Badoaro et le génie musical de Monteverdi transparaissent tout entier. Entre rires et larmes, ivresse

de vie et détresse existentielle, le suicide d'Iro érige à lui seul *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* au rang des plus éblouissants chefs-d'œuvre de toute l'histoire de l'opéra.