

Prométhée en scène et en musique

L'exemple inaugural du *Prometeo* de Draghi (Vienne, 1669)

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Jean-françois Lattarico

L'opéra italien hors d'Italie : le cas viennois

Né dans un contexte courtois, l'opéra entretient avec la mythologie des rapports étroits et analogiques : l'opéra est la métaphore d'un pouvoir politique qui se reflète dans la représentation scénique de personnages pour la plupart allégoriques ou empruntés à une mythologie hors de l'espace et surtout du temps. Si l'introduction à Venise de l'opéra public, en 1637, a quelque peu modifié cette vision univoque de l'opéra, notamment par le biais de la parodie, l'opéra courtois, en réalité, n'a jamais cessé de prospérer, parfois de façon parallèle avec l'opéra populaire. On sait que grâce à la multiplication des salles, et surtout grâce aux compagnies itinérantes et à la circulation des chanteurs, l'opéra italien a très tôt dépassé les frontières de la péninsule et les pays germanophones ont été parmi les premiers à adapter et adopter le genre moderne du drame musical. Dès 1614, l'*Orfeo* de Monteverdi est joué en italien chez les princes-électeurs de Salzbourg, puis en 1627, le poète, dramaturge et théoricien allemand Martin Opitz adapte assez fidèlement la *Dafne* de Rinuccini, premier livret de l'histoire et, en 1638, c'est l'*Orfeo* de Monteverdi qui est adapté par August Buchner, les deux textes étant mis en musique par Heinrich Schütz. Mais ces deux tentatives ont échoué à donner naissance à une véritable tradition lyrique en langue allemande. L'opéra italien impose sa langue et son modèle dramaturgique. Et si Hambourg innove en faisant représenter les premiers opéras en langue allemande dans un contexte commercial imité du modèle vénitien (le répertoire d'abord sacré est donné à partir de 1678 dans le Théâtre Am Gänsemarkt), Vienne doit attendre Mozart pour y voir représenter des opéras en allemand.

Il faut rappeler les relations étroites et privilégiées que la cour des Habsbourg entretient avec les compositeurs italiens, en particulier ceux de l'école vénitienne. Monteverdi a dédié son Livre VIII des *Madrigali guerrieri e amorosi* à l'empereur Ferdinand III et Busenello plusieurs de ses recueils poétiques à Léopold I^{er}, mélomane et compositeur de talent. En outre, si les compagnies itinérantes permettent la diffusion de l'opéra italien, la cour habsbourgeoise est elle-même itinérante et des opéras italiens sont représentés notamment à Prague et à Ratisbonne. La circulation à la fois des librettistes (en particulier Nicolò Minato) et des compositeurs, comme Pietro Antonio Cesti, qui fut surtout actif à Innsbruck, a permis une imprégnation durable du modèle vénitien, adepte du mélange des registres, des contrastes dramatiques autour d'une dose non négligeable de moralité. Si la moralité n'est pas absente du répertoire vénitien, contrairement aux idées reçues, et en particulier dans la seconde moitié du *Seicento*, elle est bien plus importante dans les opéras donnés à la cour des Habsbourg où le contexte aristocratique rendait nécessaire et légitime cette composante sans laquelle l'opéra ne serait qu'un pur et simple divertissement. Un exemple significatif de cette circulation de l'opéra vénitien entre Venise et Vienne est constitué par l'un des plus grands succès de tout le XVII^e siècle : *La Dori overo la regia schiava* de Cesti (livret d'Apolloni). L'opéra est d'abord créé à Innsbruck en 1657, puis à Florence en 1661, à Venise en 1663, à Mantoue en 1672 et enfin à Vienne l'année suivante, pour la clôture de la saison de Carnaval (14 février 1673). À l'itinérance de la cour faisait ainsi écho l'itinérance des œuvres qui très tôt, on l'a dit, ont dépassé les frontières de la lagune. En outre, il est particulièrement significatif que d'autres opéras vénitiens du dernier tiers du *Seicento* aient été repris à Vienne, comme *La prosperità di Elio Seiano* de Sartorio (1670) ou encore le *Seleuco* (1675), livret de Minato, donné avec une musique nouvelle d'Antonio Draghi.

L'opéra italien à Vienne constitue en réalité une originale synthèse entre l'opéra populaire et l'opéra académique ou aristocratique. Car contrairement à Hambourg, qui partage avec Venise les mêmes caractéristiques commerciales et politiques de ville libre et indépendante, Vienne doit attendre 1741, pour voir l'ouverture d'un théâtre public payant (les deux salles du *Theater nächst der Burg* et du *Theater nächst dem Kärntnerthor*). Et si l'influence de Venise se fait sentir également sur le plan architectural de la salle de spectacle (la fameuse salle à l'italienne en forme de fer à cheval pourvue de loges aux différents étages en est l'héritage le plus manifeste), l'utilisation de cet espace diffère toutefois grandement à Venise et à Vienne. Dans la ville qui vit naître l'opéra public, les loges étaient réservées aux nobles et aux riches patriciens qui les louaient à l'année, tandis que le parterre était destiné aux classes moins aisées qui avaient pu acheter un billet, mais assistaient debout aux représentations. Dans la capitale de l'Empire en revanche, le cérémonial de cour reproduisait la stricte étiquette importée d'Espagne, et sur le plan théâtral, le modèle est ici plutôt florentin : durant les festivités importantes, l'empereur, tout comme les Médicis, était assis au parterre entouré de sa famille et des courtisans les plus influents. Le souverain se trouvait ainsi au centre de la salle, visible de tous, incarnant la figure d'autorité présente de façon allégorique sur scène. La vie de cour, et avec elle la chronologie et l'organisation des divertissements musicaux, est rigoureusement ponctuée par le séjour du souverain dans les différentes résidences impériales. Il s'agit là d'un trait distinctif de la dynastie des Habsbourg, à une époque (le dernier tiers du XVII^e siècle) où la plupart des monarques européens (l'exemple de Louis XIV étant le plus célèbre, qui allait servir de modèle à l'Europe entière) avaient établi leur cour au sein d'une résidence permanente. C'est ainsi qu'au printemps la cour séjournait à Laxenburg, l'été à la Favorite, en automne à Ebersdorf, tandis que les longs mois d'hiver, coïncidant avec la riche saison carnavalesque, se déroulaient principalement au palais de la Hofburg. Dans ce vaste palais, témoin encore aujourd'hui du passé impérial du pays, l'épouse italienne de Ferdinand II avait fait construire une vaste salle de bal (*Großer Tanzsaal*) destinée aux spectacles et aux comédies. Ses proportions considérables, équivalentes de celles du théâtre *am Gänsemarkt* de Hambourg, en firent à la fois l'espace le plus vaste du palais et, jusqu'en 1744, le plus important lieu théâtral de la cour viennoise. Évidemment, la salle la plus emblématique reste sans conteste celle du *Theater auf der Cortina* inauguré tardivement en 1668 avec la fastueuse représentation du *Pomo d'oro*. Une salle tout en bois, comme l'étaient les premiers théâtres vénitiens, aménagée par Burnacini, comportant trois rangées de loges et décorée d'une somptueuse fresque peinte au plafond par l'artiste flamand Frans Geffels, également auteur de la célèbre gravure représentant l'intérieur de la salle. Ses dimensions (près de 65 mètres de longueur sur plus de 26 de large et près de 15 de hauteur) en faisaient la seconde salle de spectacle d'Europe après le théâtre Farnèse de Parme : elle pouvait contenir aux dires des témoins de l'époque, mais le chiffre est sans doute exagéré, environ cinq mille spectateurs.

Par la suite, la salle subit différents réaménagements, notamment suite à l'incendie de 1699, lorsqu'un autre grand architecte scénographe, Francesco Galli-Bibbiena restructura totalement la salle dont on peut se faire une idée assez précise grâce à l'unique théâtre de cour construit sur les mêmes plans à nous être parvenu : le *Markgräfliches Opernhaus* de Bayreuth.

Sur le plan musical, on constate également une relative spécificité du répertoire viennois, alors même que le contexte courtois pouvait a priori constituer un obstacle à l'influence du modèle vénitien. Les opéras italiens qui y sont donnés dans la seconde moitié du XVII^e siècle (dominés par la riche production des dramaturges et compositeurs Aurelio Amalteo, Nicolò Minato et Antonio Draghi), sont en effet d'une grande souplesse et la dimension comique à l'origine absente des premiers opéras de cour, y est ici importante sinon prépondérante, justifiée à la fois par le fait que la réforme de l'Arcadia qui allait débarrasser l'opéra de cette composante n'avait pas encore eu lieu, et par l'influence des comédiens *dell'Arte*, qui s'étaient durablement installés dans les pays germanophones, faisant écho à la tradition lyrique qui depuis Rome avait conflué dans les théâtres de la Sérénissime.

«Tu mi credevi poeta e in effetto son musico» Antonio Draghi, chanteur, compositeur et dramaturge

Né à Rimini en 1635 et mort à Vienne en 1700, Antonio Draghi est sans conteste le compositeur le plus important au service des Habsbourg. Il exerça pour la dynastie impériale les fonctions tout à la fois de chanteur, dramaturge, compositeur et imprésario. Après une courte carrière à Ferrare où il se produit comme chanteur à l'académie *della Morte*, il arrive à Vienne en 1658 et devient aussitôt chantre de la chapelle impériale fondée l'année précédente par l'impératrice Eléonore et en 1668, il devient vice-Kapellmeister de l'impératrice douairière. Dès 1661, il commence à écrire des livrets, d'abord sacrés (des *sepolcri*, variante viennoise de l'oratorio), puis d'opéra (*L'Almonte*, pour l'anniversaire de Léopold I^{er}). Il écrit pour les plus grands compositeurs de l'époque, comme Antonio Bertali, Giovanni Felice Sances, Anton Schmelzer ou Pietro Antonio Ziani qu'il a personnellement fait venir de Venise, missionné par l'empereur. Sa production devient alors frénétique. À Vienne, l'opéra se distingue en deux catégories : ceux destinés aux célébrations officielles (anniversaires, mariages, naissances de la famille impériale) et ceux donnés durant la saison de Carnaval. Draghi participe aux deux systèmes de production. De poète aguerri, il passe à la composition. Sa première partition, un opéra carnavalesque, *La Mascherata*, date de 1666. Pendant plus de trente ans, il exercera les deux activités, mettant souvent en musique ses propres livrets. C'est l'un des compositeurs les plus prolifiques de son temps : plus de cent soixante œuvres dans tous les genres dramatiques (*dramma per musica*, *festa teatrale*, *composizione per musica*, *scherzo per musica*, *introduzione a un balletto*, *oratorio*, *sepolcro*). Et si certaines de ses compositions ont été récemment exhumées (les deux sépulcres *La vita nella morte* ou *Il Terremoto*, la longue cantate encomiastique *Gl'obligi dell'Universo*, les opéras *L'avidità di Mida* et *La pazienza di Socrate con due mogli*), l'écrasante majorité de son œuvre reste inédite.

Les thèmes et les sujets abordés laissent entrevoir l'extrême variété de sa dramaturgie. Des opéras fantastiques (*La Chimera*), exotiques (*Le piramidi d'Egitto*), mythologiques (*Achille in Sciro*), historiques (*La magnanimità di Marco Fabrizio*), ou encore allégoriques (*Il Teatro delle Passioni humane*, *La Monarchia latina trionfante*). Cette abondante production révèle en particulier la collaboration privilégiée de Draghi avec le dramaturge vénitien Nicolò Minato, lui aussi très prolifique (plus de cent quatre-vingt livrets, dont cent trente pour la cour de Vienne). À la mort de Francesco Sbarra en 1669, il obtint à son tour le poste prestigieux de Hofdichter et très vite se révéla un auteur important dans l'avènement de la réforme de l'opéra. C'est en grande partie à lui que l'on doit la transition entre le modèle vénitien et le futur *opera seria*. Le mélange des registres est préservé avec une forte dose de moralité, opéra de cour oblige. Parmi les très nombreux opus issus de cette fructueuse collaboration, on peut relever une originale *pentalogie* lyrique consacrée aux philosophes de l'Antiquité : Démocrite (*Le risa di Democrito*, 1670), Épicure (*Gli atomi di Epicuro*, 1672), Diogène (*La lanterna di Diogene*, 1674), Harpocrate (*Il silenzio di Harpocrate*, 1677) et enfin Socrate (*La pazienza di Socrate con due mogli*, 1680). Ce dernier opéra ayant réussi à franchir les portes de bronze du temps grâce à la célèbre adaptation qu'en fit Telemann (*Die geduldiges Socrates*, 1721), qui resta à l'affiche de l'opéra de Hambourg près d'une dizaine d'années. Il s'agit d'une comédie irrésistible qui conte le crépage de chignons des deux épouses du philosophe, alors que celui-ci, qui s'en amuse, se savait être l'homme le plus laid du monde. Des cinq partitions écrites par le compositeur italien, seule celle du *Silenzio di Harpocrate* a été perdue, tandis que celle de *La lanterna di Diogene* a été composée «mit einer Arie von Kaiser», avec des airs de l'empereur.

La musique de Draghi est d'une grande ductilité, immédiatement séduisante, toujours attentive aux exigences du théâtre, sans rechigner toutefois à certains airs virtuoses. En cela, il y a une communauté d'esprit, une communauté des affections aurait-on envie de dire, entre Draghi et Cavalli. Une continuité esthétique et stylistique entre les deux compositeurs italiens qui s'explique notamment par le fait que Draghi, dans sa jeunesse, a eu l'occasion de chanter dans des opéras vénitiens, après une expérience fructueuse sur les planches des théâtres de Ferrare. On sait par exemple qu'il interpréta le rôle de Bato dans *Le fortune di Rodope e Damira* de Ziani en 1657 au théâtre S. Apollinare (distribution qui comprenait également la diva Anna Renzi), mais aussi dans au moins deux opéras de Cavalli représentés dans ce même théâtre (les contrats conservés aux Archives de la ville l'attestent) : *Eupatra* en 1654 et surtout *Erismena*, l'un de ses plus grands succès, l'année suivante.

Un rapide coup d'œil à ses nombreuses partitions manuscrites laisse entrevoir l'habileté du compositeur. La musique s'y révèle plus complexe dans les oratorios, avec une présence plus marquante des ritournelles et des ensembles instrumentaux, tandis que pour l'opéra l'écriture est souvent d'une grande simplicité, simplicité qui n'est pas du simplisme, mais une manière de privilégier une plus parfaite adhésion à la prosodie du texte. Malheureusement les partitions conservées sont souvent lacunaires. Il s'agit de l'immense collection privée de l'empereur qui aimait parfois jouer ces partitions dans un cadre privé et, pour cette raison, elles sont rarement pourvues d'indications précises sur les effectifs et l'instrumentation choisis par le compositeur. Draghi a toutefois tiré profit de ses talents à la fois de dramaturge et de chanteur, de son expérience sur les planches en somme, pour savoir l'importance du lien et de l'équilibre entre texte et musique dans l'efficacité et la réussite de l'ensemble, ce dont témoignent les nombreux prologues métathéâtraux de ses propres livrets (dans l'inaugural *Almonte* ou dans *L'Orinisbe* par exemple). Draghi est un pragmatique, car il n'a pas eu de formation littéraire particulière ; dans la préface de son livret *La Galatea*, il se définit d'ailleurs non pas comme un poète, mais comme un «pauvre versificateur [qui se glorifie] de savoir servir». Les récitatifs sont souples, agiles, interrompus par de nombreux arias, brefs et toujours aptes à révéler au mieux les affects contrastés des personnages - à travers des appoggiatures, retards, insistance sur la quinte diminuée, usage pertinent du stile concitato - du rire le plus graveleux à la rage irrépressible.

Prométhée, du mythe à l'Opéra

Si le mythe est un grand pourvoyeur d'œuvres artistiques, et en particulier lyriques, creuset quasi exclusif pour le répertoire courtisan tout au long du XVIIe siècle, la référence à Prométhée est, avec Draghi, sans doute une première à l'opéra. Comme le mythe d'Orphée avec lequel l'opéra est né à Florence à la toute fin du XVIe siècle, le mythe de Prométhée est davantage encore le symbole de la création artistique, de l'intelligence humaine, de la science. Un mythe d'une grande portée universelle qui inspira les peintres et les poètes, surtout au XIXe siècle qui est celui de la révolte et du printemps des peuples, un peu moins les compositeurs. Sa première apparition littéraire remonte au VIIIe siècle av. J. C. avec la *Théogonie* d'Hésiode qui raconte l'épopée de la naissance des dieux et la succession des dynasties divines. Dans ce premier poème écrit en hexamètres dactyliques, l'épisode de Prométhée occupe à peine plus d'une centaine de vers : on y apprend qu'il est le fils d'un Titan, et qu'il a trois frères, dont Atlas, chargé de soutenir le monde sur ses épaules, et Épiméthée, créateur des animaux, qui eut le malheur d'accepter un présent des dieux, Pandore, dont la fameuse boîte renferme tous les maux de l'humanité. Si Prométhée représente la sagesse et la réflexion, Épiméthée symbolise au contraire l'étourderie et la maladresse. Les deux frères sont au centre d'une querelle qui oppose les dieux aux hommes, car pour avoir osé défier les dieux, Zeus refusa d'accorder aux hommes l'usage du feu. Prométhée sera châtié pour avoir dérobé une étincelle de feu : enchaîné à une colonne, son foie sans cesse renaissant sera dévoré par un vautour. Ironie du sort, il devra sa délivrance à Héraclès, Zeus voulant ajouter un nouveau titre de gloire aux exploits de son fils. Le mythe inspire ensuite à Eschyle, le père de la tragédie, une célèbre pièce, *Prométhée enchaîné*, premier volet d'une probable trilogie perdue qui comportait également un *Prométhée délivré* et un *Prométhée porte-feu*.

Exploité par Boccace (*La généalogie des dieux*) et par de nombreux auteurs à la Renaissance (Érasme, Giordano Bruno), le mythe connut un certain déclin, mais suscita quelques œuvres originales au XVIIe siècle, à une époque marquée par les conflits (le *Seicento* est qualifié de «siècle de fer») qui voit dans les malheurs de Prométhée et les maux de Pandore une claire allégorie de ces conflits : Hobbes, notamment, le théoricien de l'absolutisme monarchique, en fera le symbole de la rébellion politique et même le fondateur de la démocratie, condamné cependant par le philosophe au nom de l'ordre qu'il s'agit de préserver. Prométhée apparaît en particulier dans un manuscrit anonyme espagnol (*Eccos de la Musa trasmontana o Prometeo*), directement inspiré de la tragédie d'Eschyle. Surtout, il fait son apparition au théâtre : dans une pastorale italienne anonyme originaire de Bologne (*Prometeo. Favola pastorale*), qui s'inspire cette fois-ci non pas d'Eschyle, mais d'un dialogue de Lucien, *Prométhée ou le Caucase*, dans une pièce belge érudite d'André Catulle, assez éloignée des sources antiques et ancrée dans l'histoire locale (*Prometeus sive de origine scientiarum drama*, Louvain, 1613), et surtout dans la comédie de Calderon, sorte de synthèse tardive des précédentes réalisations dramatiques, *La estatua de Prometeo*, représentée à Madrid en 1669, la même année que l'opéra de Draghi dont il constitue la source directe, mais publiée seulement en 1677.

La pièce de Calderon, représentée pour célébrer l'anniversaire de la reine mère d'Espagne, Anne d'Autriche, est constituée de trois actes (*Jornadas*) et de longues tirades d'octosyllabes, déjà en partie agrémentées de musique. Elle repose sur une construction symétrique d'opposition entre Prométhée et Épiméthée, et entre Minerve et Pallas, dédoublement de la déesse Athéna, suggérant par là une plus nette opposition entre la sagesse associée au savoir (Prométhée/Minerve) et la passion associée à la guerre (Épiméthée/Pallas). Le protagoniste sculpte une statue de Minerve dont la beauté attire son frère Épiméthée, pourtant dévoué à la déesse guerrière. Pendant que le peuple, également conquis, admire la statue, on entend des rugissements d'un fauve ; les deux frères partent, chacun de leur côté, à sa rencontre. L'animal se transforme en Minerve qui, pour récompenser Prométhée de sa fidélité, lui permet de dérober un rayon du char du soleil. De son côté, Épiméthée voit l'animal se transformer en Pallas, mais cette dernière le morigène pour l'avoir trahie et l'enjoint à détruire la statue. Très attiré par la beauté de celle-ci, il la cache aux yeux de tous pour éviter de la détruire. Au second acte, il surprend son frère en train de glisser un flambeau dans la statue qui aussitôt s'anime, suscitant la stupeur de l'assistance. C'est à ce moment-là que les troupes de la déesse Pallas arrivent, accompagnées de la Discorde venue semer le trouble et la guerre dans le cœur des hommes. Celle-ci, déguisée en paysanne, profitant des festivités organisées en l'honneur de la statue et de Minerve, donne à Pandore, nom de la nouvelle créature, la fameuse boîte (en fait une urne) qui renferme tous les maux de l'humanité. Épris de Pandore, Épiméthée devient de plus en plus jaloux de son frère ; lorsque l'urne s'ouvre, une épaisse fumée s'en échappe et donne le signal du combat entre les deux camps adverses qui se sont alors formés. Dans le dernier acte, l'action s'accélère avec l'entrée en lice d'Apollon, averti du vol commis par Prométhée. Mais Minerve parvient à calmer son courroux et le dieu de lumière se limite à jouer les arbitres du conflit. La Discorde intervient à son tour pour mettre fin au conflit qui ne doit pas impliquer des innocents : seul le coupable doit être châtié. Prométhée sera ainsi enchaîné au fond d'une grotte, condamné à avoir le foie dévoré par un vautour, tandis que Pandore sera jetée au bûcher. Apollon, au nom de Jupiter, finit par pardonner et dissiper les haines des deux factions, permettant ainsi à Prométhée d'épouser Pandore. L'effet de symétrie présent tout au long de l'intrigue a bien entendu une valeur didactique chez Calderon, tout comme l'usage de la mythologie en général : «¡ Ah, moralidad, envuelta/en fabulosa enseñanza !»¹

El Prometeo, un Opéra italien en espagnol

C'est sur la base de cette intrigue et de cette idéologie calderoniennes que Draghi écrit sa propre version qu'il mettra en musique, probablement d'abord en italien (*Benché vinto, vince Amore o il Prometeo*), puis traduit en espagnol (*Aun vencido vence Amor O El Prometeo - Bien que vaincu, Amour triomphe ou Prométhée*), les deux versions du livret sont publiées en même temps. L'opéra est représenté le 22 décembre 1669 pour célébrer l'anniversaire de la reine d'Espagne, comme le révèle le frontispice du livret imprimé («Doña Mariana de Austria»). S'il s'agit bien d'une première de donner un opéra en langue espagnole, la forte présence hispanique à Vienne de 1667 à 1673, date de la mort de l'impératrice, a permis la représentation de nombreuses pièces en espagnol, souvent accompagnées de musique, pour la plupart de Calderon, comme *Amado y aborrecido*, *Fineza contra fineza*, qui comporte un intermède sur Orphée et Eurydice, ou d'autres auteurs qui se situent dans la même mouvance, comme *primera es la honra* d'Augustín Moreto, qui comporte d'importantes sections musicales.

Eu égard à la comédie de Calderon, Draghi a procédé à quelques aménagements : Épiméthée a disparu, remplacé dans l'opéra par Pélée, tandis que la déesse Pallas ne forme qu'une seule entité avec Minerve. S'agissant d'un opéra de cour, la dimension spectaculaire est une composante essentielle présente dès la scène liminaire où l'on voit la déesse Thétis apparaissant en mer sur un énorme coquillage, accompagnée de Tritons et de Néréides. La complexité de la scénographie se reflète dans celle de l'intrigue qui mêle plusieurs histoires parallèles. Épris de la déesse Thétis, Prométhée - qui est secrètement aimé par la nymphe Nisea - se voit préférer son rival Pélée, mais Jupiter aspire à épouser la déesse, à son grand désespoir. C'est ce même dépit amoureux qui pousse Prométhée à sculpter une statue qui sera son seul objet d'amour, plongeant ainsi à son tour Nisea dans le désespoir. Pas de théâtre sans péripétie : Jupiter apprend par Pandore que Junon a été mise au parfum et qu'il doit donc suspendre son mariage. Une phrase ambiguë de Thétis trouble aussi bien Pélée que Jupiter, chacun croyant qu'elle accepte les noces avec l'autre.

Au second acte, accompagné par son fidèle Satyre, avatar du serviteur timoré de la *Commedia dell'Arte*, Prométhée est à la recherche du feu, sans lequel il n'y a point de vie. Grâce à une canne, il parvient à saisir une flamme du soleil et à donner vie à la statue, provoquant la colère de Jupiter qui réclame à Pandore vengeance, ainsi qu'à Mercure qui devra l'enchaîner sur le mont Caucase. La statue est détruite, Prométhée est désespéré, et Nisea, toujours en aparté, croit qu'il s'adresse à elle. Le comble du quiproquo est atteint quand apparaissent les deux amants Thétis et Pélée. L'acte s'achève sur le héros enchaîné qui déclame une longue plainte bouleversante («¡ Ay de la vida !»), reprise par un chœur de mortels affligés. Dans le dernier acte, un second châtement frappe un autre personnage mythologique, Arachné, punie par Minerve et transformée en araignée pour avoir osé défier les dieux en lui offrant un voile magnifique qu'elle avait tissé : elle sera condamnée à tisser les fils de ses propres viscères. Arrive la scène la plus spectaculaire de l'opéra : un vautour se précipite sur Prométhée et lui ronge le foie, poussant Satyre, qui craint pour sa propre vie, à quitter son maître. Parce qu'il s'agit d'un opéra allégorique et didactique, Draghi reprend le final de la source antique imaginé par Hésiode en montrant un Jupiter magnanime qui accorde à Prométhée son pardon et demande à son fils Hercule de le libérer : dans un opéra qui célèbre, de façon oblique, les vertus du souverain, la vraie gloire réside dans le pardon. Un degré supplémentaire dans l'exercice de la vertu est atteint lorsque Jupiter, comme Titus dans le célèbre drame de Métastase, renonce également à l'affection de sa nymphe et lui concède l'amour de Pélée. Enfin Nisea est également récompensée pour sa constance et obtient les faveurs de Prométhée.

Sur cette intrigue foisonnante, Draghi a composé une partition d'une grande beauté. Une brève ritournelle orchestrale, adagio, ouvre l'opéra et l'œuvre, typique des opéras espagnols, est constamment chantante : une forme de mélodie continue la traverse, variante ibérique et plus expressive du *recitar cantando* des Florentins. Les dialogues sont vifs, théâtralement toujours efficaces (le dialogue *in absentia* entre les deux rivaux, I, 2 ; celui entre Prométhée et son serviteur, écouté par Nisea, I, 8, ou entre Minerve et Prométhée à la scène suivante). Les plaintes abondent, magnifiques, de Nisea («Mal aya el necio temor», I, 3) ou de Prométhée («¡ Ay de la vida !», II, 11), ainsi que les chœurs, élément fondamental de l'opéra de cour qui toujours lorgnent du côté de la tragédie, à la fin de chaque acte (Chœur des Néréides à l'acte I, Chœur des Mortels affligés à l'acte II), mais aussi dans le corps même de l'opéra (Chœur de ceux qui transportent la statue à la scène 5 de l'acte II, précédé d'une magnifique «sonatine», tandis que le chœur des Néréides célébrant les noces de Thétis intervient deux scènes avant la fin de l'opéra qui s'achève sobrement sur une brève intervention de Satyre). Bien que notées de façon rudimentaire, les ritournelles orchestrales abondent entre les strophes des formes closes et en ouverture de celles-ci, comme dans la superbe intervention de Thétis qui s'interroge sur la valeur de son statut divin alors qu'elle ne peut assouvir ses désirs («Si en medio de ser divina», I, 6). La rencontre entre Prométhée et la statue qui s'anime est un des grands moments de l'opéra, tout comme immédiatement après la scène spectaculaire de sa destruction, suivi du chœur des affligés qui se lamentent du froid, de la faim, de la concupiscence, de la pauvreté ou de la solitude, comme une transcription scénique et musicale des girones de l'Enfer dantesque. Un autre élément consubstantiel à l'opéra de cour, et en particulier à l'opéra viennois est constitué par les ballets en fin d'acte : le premier s'achève par un ballet des Néréides et des Tritons, le second par un «ballet ridicule de bossus, boiteux et estropiés», tandis que le troisième, également prévu (Satyre dit explicitement qu'il «ouvre le bal») n'est pas spécifié. Comme c'est souvent le cas, la partition ne comporte pas la musique de ballet qui était composé par le compositeur préposé à ce type de musique, Johann Heinrich Schmelzer. On a toutefois une idée assez précise des effectifs employés puisque, par exemple, on trouve dans la partition de *Grundeberga*, un autre opéra de Draghi sur un livret de Minato, l'indication de «cornemuses, buccins et autres instruments maritimes» pour le ballet du 3e acte qui concerne, comme dans le *Prometeo*, une danse de Néréides et de Tritons. Malheureusement la musique du 3e acte a disparu : elle a dû être composée par le chef Leonardo García Alarcón qui, pour la circonstance, s'est transformé à son tour en moderne Prométhée, symbole de la création artistique, permettant ainsi à ce chef-d'œuvre, telle la fragile statue du héros, de connaître une seconde vie.