

**NUOVA
ERA**

6932/33



ANCIENT MUSIC

Schultze
Meeuwsen
Von Magnus
Van der Sluis
Lesne
Christoffelis
Oberholtzer



ANTONIO VIVALDI

L'Olimpiade

*Ensemble La Cappella
Orchestre baroque
du Clemencic Consort*

René Clemencic

DIGITAL

ANTONIO VIVALDI

L'OLIMPIADE

Opera in tre atti - Libretto di Pietro Metastasio

CLISTENE	_____	ANDREW WALKER SCHULTZE
ARISTEA	_____	LUCIA MEEUWSEN
ARGENE	_____	ELISABETH VON MAGNUS
MEGACLE	_____	MIEKE VAN DER SLUIS
LICIDA	_____	GERARD LESNE
AMINTA	_____	ARIS CHRISTOFFELIS
ALCANDRO	_____	WILLIAM OBERHOLTZER

Ensemble Vocal La Cappella

Clemencic Consort

RENÉ CLEMENCIC

Live Recording

CLEMENCIC CONSORT

Violino Solista (Konzertmeister) Andrea Bischof

Primi Violini Barocchi Barbara Klebel • Michael Gusenbauer
Balazs Bozzai • Thomas Fheodoroff

Secondi Violini Barocchi Ursula Joubert • Peter Szüts
Peter Schoberwalter • Laszlo Paulik

Viole Barocche Herbert Lindsberger • Elmar Oberhammer
Clemens Nussbaumer

Basso continuo Claudio Ronco

Violone (Contrebasse) Ulrich Fussenegger

Violoncello Barocco Mark Peters

Clavicembalo Edward Smith

Corni Barocchi Carlo Jannuzzo • Jan Schultse

Fagotto Barocco Mark Minkowski

ENSEMBLE VOCAL LA CAPPELLA

Pamela Mildenhall - Jörg-Steffen Duit

Ranveig Sigurdardottir - James Curry

Julia Bentley - Thomas Schaller

Stephanie Prewitt - John Winbigler

6932	Volume 1	[71'00'']
1	Sinfonia	[5'14'']
ATTO PRIMO / ACT ONE		
2	“Ho risoluto Aminta” (<i>Licida</i>)	[1'52'']
3	“Superbo di me stesso” (<i>Megacle</i>)	[4'31'']
4	“Quel destrier che all'albergo è vicino” (<i>Licida</i>)	[3'45'']
5	“O care selve, o cara” (<i>Coro</i>)	[4'58'']
6	“Del destin non vi lagnate” (<i>Clistene</i>)	[5'40'']
7	“È troppo spietato” (<i>Aristea</i>)	[3'48'']
8	“Più non si trovano” (<i>Argene</i>)	[7'40'']
9	“Mentre dormi Amor fomenti” (<i>Licida</i>)	[8'11'']
10	“Ne' giorni tuoi felici” (<i>Megacle, Aristea</i>)	[6'01'']
ATTO SECONDO / ACT TWO		
11	Introduzione	[1'16'']
12	“Ed ancor della pugna” (<i>Argene</i>)	[2'30'']
13	“Sta piangendo la tortorella” (<i>Aristea</i>)	[7'41'']
14	“Siam navi all'onde argenti” (<i>Aminta</i>)	[6'59'']

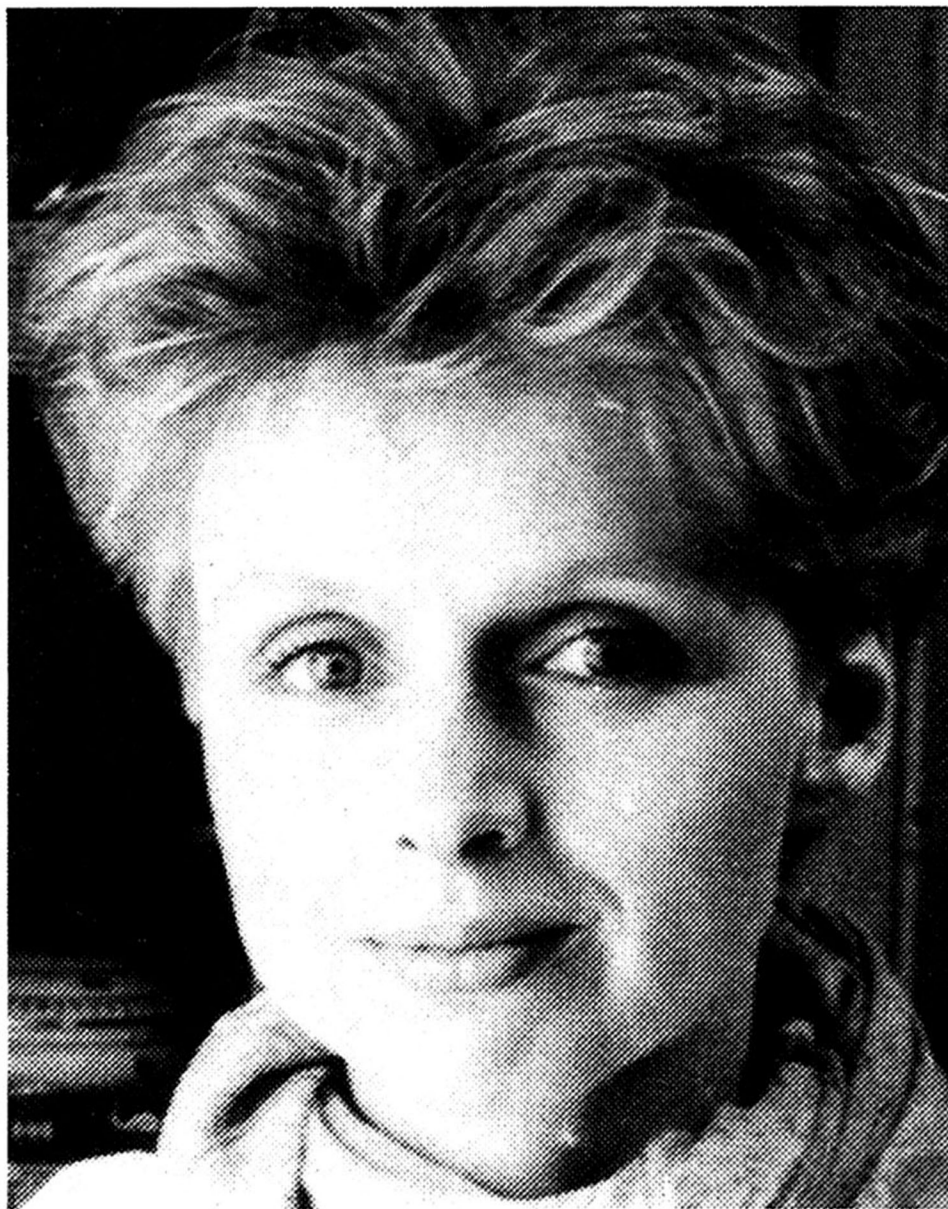
6933	Volume 2	[64'00"]
1	"Avvicinati, o figlia" (<i>Clistene</i>)	[1'59"]
2	"Qual serpe tortuosa" (<i>Clistene</i>)	[9'24"]
3	"Se cerca, se dice" (<i>Megacle</i>)	[8'46"]
4	"Gemo in un punto, e fremo" (<i>Licida</i>)	[5'30"]
ATTO TERZO/ ACT THREE		
5	"Sciagura in braccio a morte" (<i>Alcandro</i>)	[4'46"]
6	"Cara son tua così" (<i>Aristea</i>)	[5'32"]
7	"Lo seguitai felice" (<i>Megacle</i>)	[5'54"]
8	"Son qual per mare ignoto" (<i>Aminta</i>)	[8'24"]
9	"Non so donde viene" (<i>Clistene</i>)	[11'00"]
10	"Viva il figlio delinquente" (<i>Coro</i>)	[1'39"]



Andrew Walker Schultze



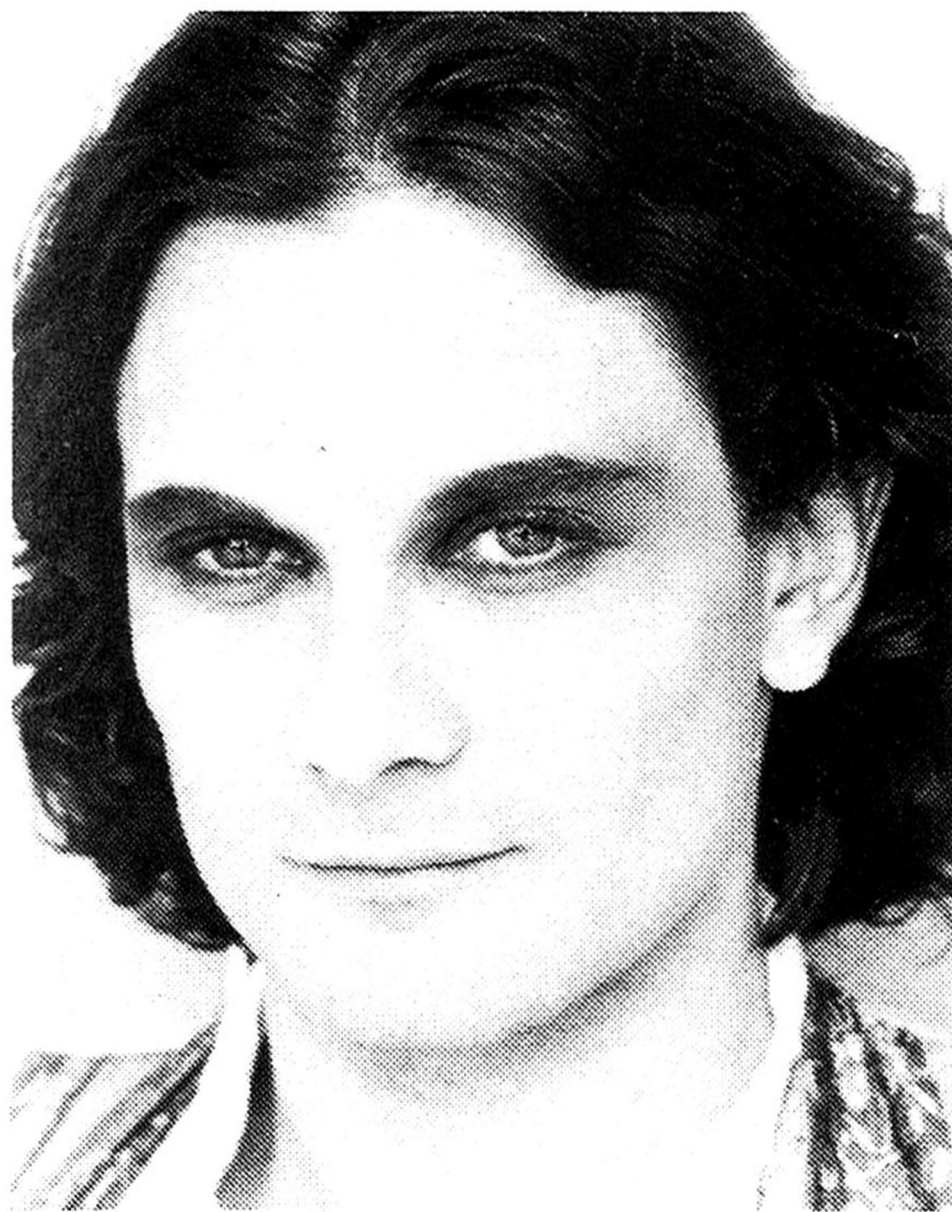
Lucia Meeuwsen



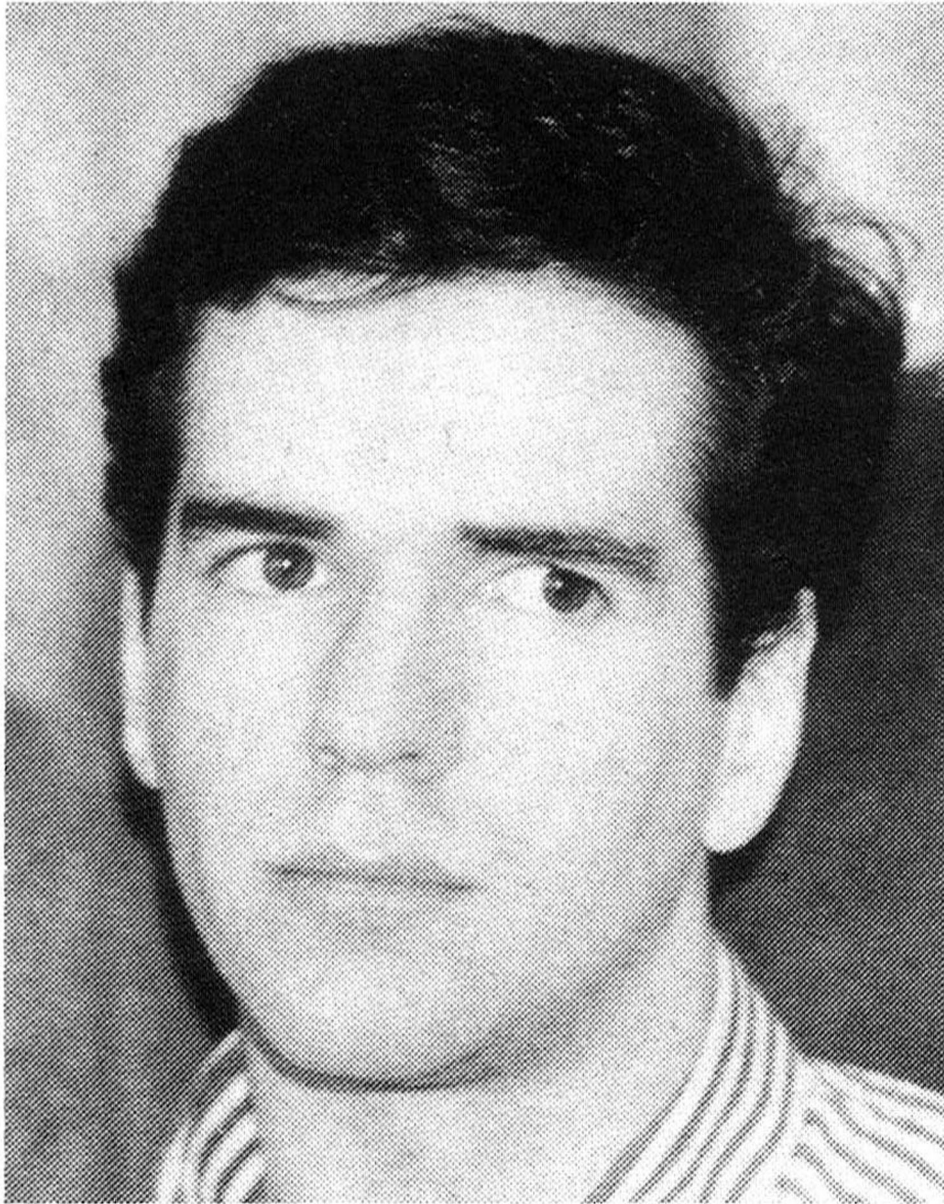
Elisabeth von Magnus



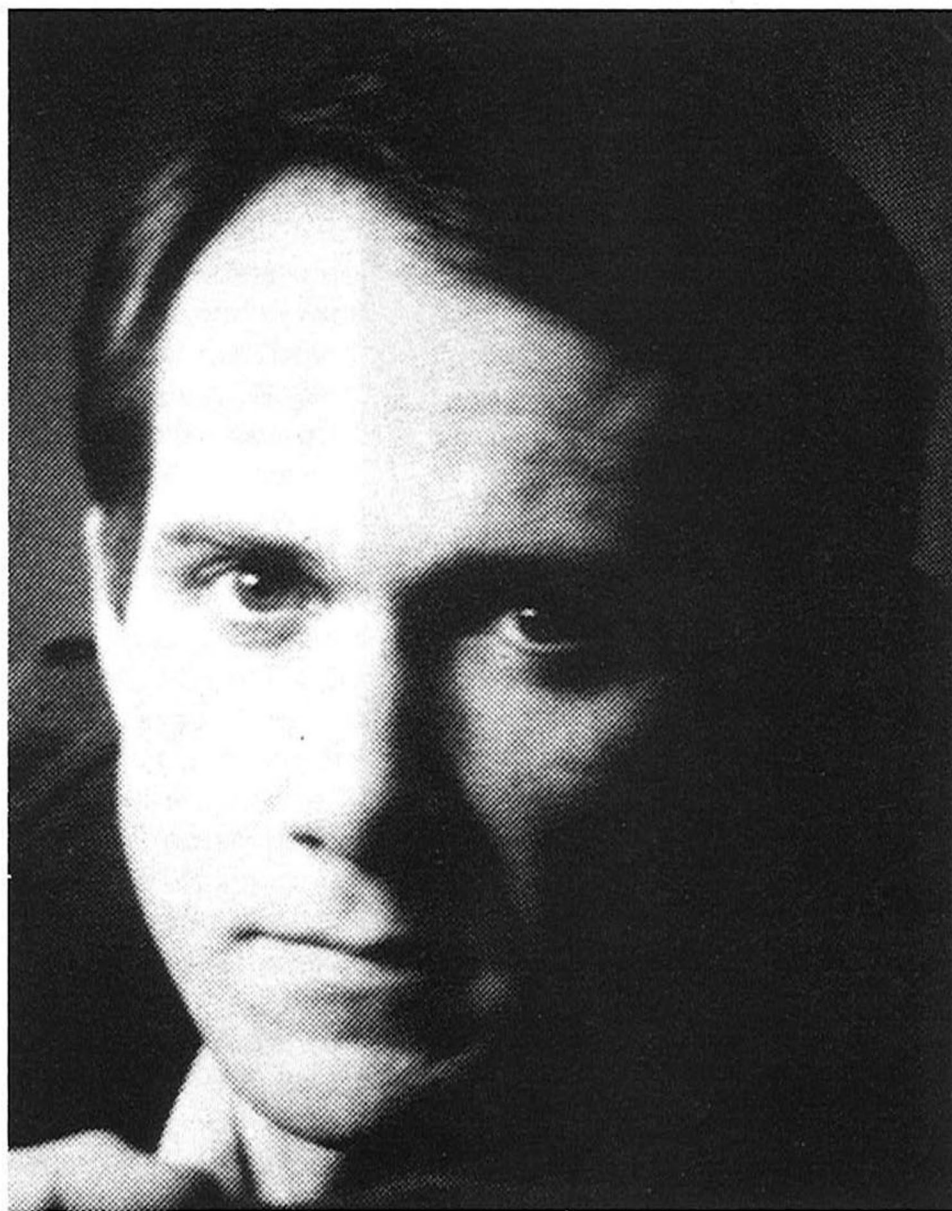
Mieke van der Sluis



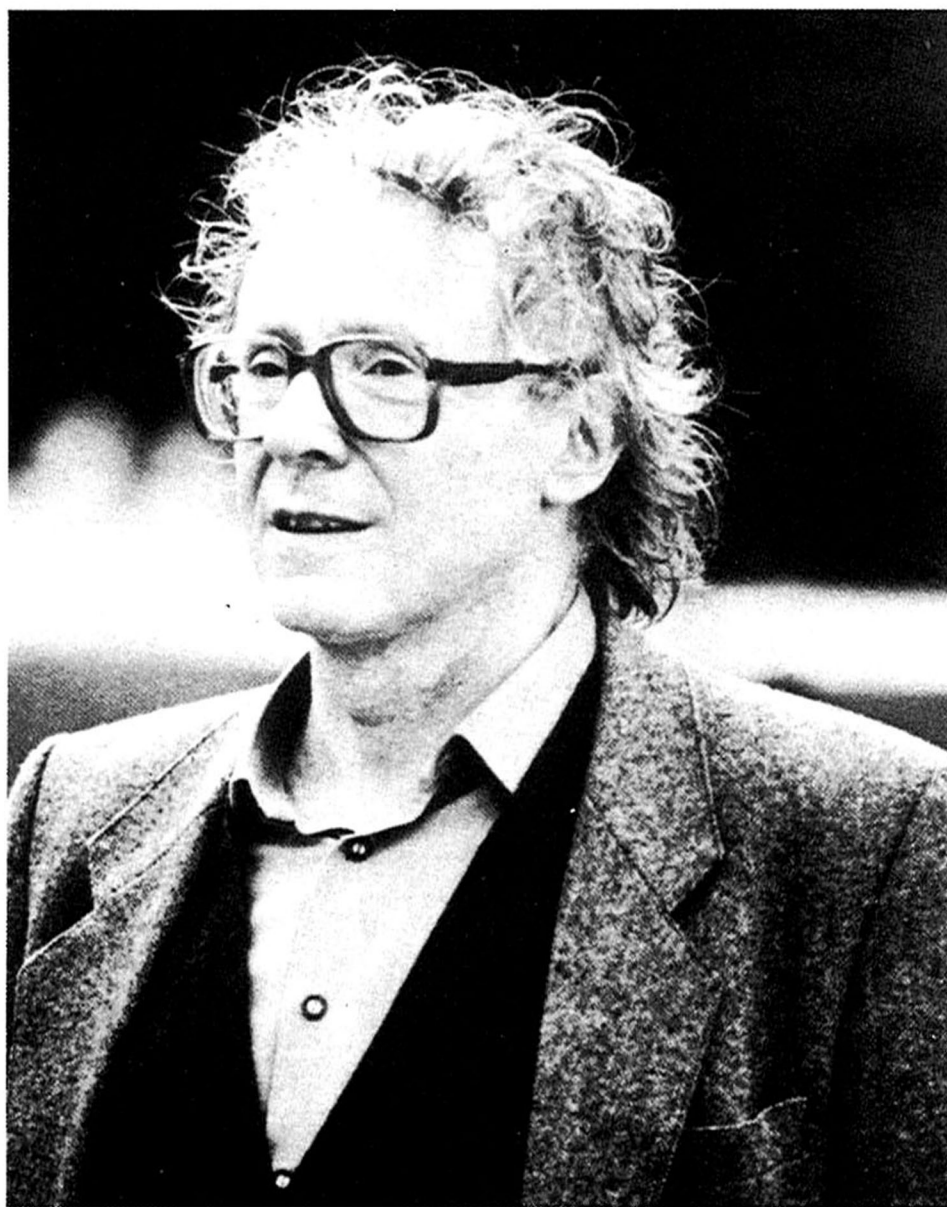
Gérard Lesne



Aris Christoffelis



William Oberholtzer



René Clemencic

Antonio Vivaldi - L'Olimpiade

Nel corso della sua formidabile carriera compositiva, Antonio Vivaldi scrisse un numero considerevole di melodrammi, la maggior parte dei quali destinati alle scene veneziane. Il numero esatto di questi melodrammi non ci è noto. Vivaldi, in una sua lettera al marchese Guido Bentivoglio del 2 gennaio 1739, parla di oltre novantaquattro opere fino ad allora composte. A noi ne sono note attualmente una cinquantina, senza tener conto dei rifacimenti; possediamo le partiture complete di diciannove opere, mentre delle altre ci sono pervenute o singole parti, o solamente i libretti. È certamente possibile che di diverse opere non si abbia più alcuna traccia, e che dunque il numero di opere scritte dal Prete Rosso, ove si comprendano anche i rifacimenti ed i pasticci da lui approntati con musiche sue e di altri autori non sia poi molto lontano da quello indicato nella lettera al marchese Bentivoglio.

Purtroppo la produzione operistica di Vivaldi non è riuscita a guadagnare nell'ultimo cinquantennio nemmeno la metà dell'immensa popolarità di cui godono oggi le composizioni strumentali; non è però lecito far discendere da ciò un atteggiamento negativo nei confronti di tale

produzione, che è al contrario ricca di valori musicali e teatrali. Il problema dell'opera vivaldiana oggi è il problema dell'opera barocca *tout court*: dunque un problema, essenzialmente, di ricreazione, da parte degli interpreti, del modo più corretto attraverso il quale comunicare i suoi valori musicali e permetterne la ricezione ad un pubblico che, ormai condizionato dall'ascolto di un repertorio cronologicamente limitato all'opera del periodo 1780-1930, fatica non poco ad adeguarsi ai canoni ed alle convenzioni delle composizioni operistiche scritte tra il 1600 e gli anni della piena affermazione del genio mozartiano.

È indiscutibile, tuttavia, che le opere liriche di Vivaldi furono a suo tempo variamente apprezzate dai contemporanei. Giuseppe Tartini e Johann Joachim Quantz ebbero parole di critica sulla produzione teatrale del Prete Rosso, mentre altri, come il Burney e Uffenbach, si espressero su di essa in termini più positivi. Quanto a Benedetto Marcello, sappiamo ora benissimo che egli, nel suo celebre pamphlet *Il teatro alla moda* del 1720, prese di mira innanzitutto Vivaldi e gli altri compositori teatrali dell'ultima generazione, accusati di faciloneria e di indifferenza alle regole del buon tempo andato. Ma Vivaldi, che come sempre nella sua opera si

esprimeva in un linguaggio decisamente innovativo rispetto alla tradizione, non poteva non costituire, per un tradizionalista come Marcello, un bersaglio privilegiato. Ai nostri occhi, in ogni caso, il compositore veneziano appare decisamente più «rivoluzionario» nella musica strumentale che in quella teatrale, ma la cosa è facilmente comprensibile se si pensa che in campo teatrale era molto più difficile andare contro una lunga serie di convenzioni e di abitudini che formavano, per così dire, l'ossatura stessa della vita operistica italiana di quegli anni: mentre nell'ambito della musica strumentale, scrivendo per quell'ensemble privilegiato che era l'orchestra delle putte della Pietà, Vivaldi era molto più libero di sperimentare e, in definitiva, di fare quello che voleva. Come compositore d'opera, inoltre, Vivaldi fu spesso anche l'impresario di se stesso, e si vide dunque costretto a fare i conti tutti i giorni con i risultati, difficilmente contestabili, del botteghino. Con quella punta di cinismo e di capacità mercantile che tutte le coeve testimonianze confermano come tratto caratteristico dell'uomo, Vivaldi operista cercò di assecondare i gusti del pubblico veneziano ed italiano, cercando peraltro di essere sempre se stesso, anche quando si trovò a lavorare in condizioni non ideali. E che la

risposta del pubblico fosse positiva lo confermano le quasi cinquanta sue opere di cui abbiamo notizie, scritte tra il 1713 ed il 1739, con punte anche di cinque opere in un solo anno (cosa che avvenne nel 1726).

Come operista, Vivaldi aveva esordito nel 1713, a Vicenza, con l'*Ottone in villa*. L'esordio in provincia era allora una buona norma per un compositore che desiderasse affermarsi sulle scene teatrali, ed anche Vivaldi non sfuggì alla regola. A quell'epoca, Vivaldi era un nome già noto nell'ambito della musica strumentale. Aveva trentacinque anni, ed aveva già pubblicato tre diverse raccolte di opere strumentali: una di queste, l'*Estro Armonico Op. III*, apparso ad Amsterdam due anni prima, nel 1711, gli aveva rapidamente procurato la fama di musicista d'avanguardia e di compositore tra i più interessanti della scuola veneziana. L'esito dell'*Ottone in villa* dovette essere molto buono, perché l'anno successivo Vivaldi si presentò al Teatro Sant'Angelo di Venezia con una nuova opera, l'*Orlando finto pazzo*, su un libretto desunto dal Boiardo. Da quel momento, la sua carriera operistica proseguì con regolarità fino al 1739, in genere con due o più opere all'anno. Soltanto per ciò che riguarda il 1722 non possediamo al momento alcuna documentazione riguardo

ad opere vivaldiane.

L'Olimpiade fu scritta da Vivaldi nel 1734 per il Teatro Sant'Angelo di Venezia. A quell'epoca Venezia era il più importante centro operistico internazionale grazie ai suoi numerosi teatri pubblici, che facevano sì che la produzione di nuove opere nella città lagunare fosse, per quantità e per qualità, la più ragguardevole in Europa. È stato ad esempio appurato che tra il 1700 ed il 1743 furono rappresentati a Venezia ben 432 melodrammi, con una media di oltre dieci opere all'anno. Nessuna città del mondo, compresa Napoli, poteva vantare allora una simile vita teatrale.

Il libretto dell'*Olimpiade*, uno dei più celebri libretti dell'opera settecentesca, è di Pietro Metastasio. Scritta nel 1733, *L'Olimpiade* era stata musicata quello stesso anno da Antonio Caldara ed eseguita alla corte di Vienna in occasione del compleanno dell'imperatrice Elisabetta. Negli anni immediatamente successivi il libretto fu messo in musica, oltre che da Vivaldi, da Giovanni Battista Pergolesi (1735) e da Leonardo Leo (1737). Si trattava di un libretto — ma meglio sarebbe dire un dramma completo — tra i più perfetti che mai fossero usciti dalla penna del Poeta Cesareo, e Vivaldi dovette trarre non poco giovamento dalla calcolatissima costruzione della vicenda e dalla magistrale

disposizione delle scene e delle arie; in seguito, Vivaldi fece uso ancora una sola volta di un libretto di Metastasio, musicando nel 1737 il *Catone in Utica*. Ad una vicenda ricca di continui colpi di scena, Vivaldi ha fornito una musica ricca di un'inventiva melodica che si rinnova continuamente di pagina in pagina. Pur utilizzando un'orchestra composta semplicemente dai soli archi, secondo l'uso veneziano (l'orchestra dei teatri pubblici di Venezia era ridotta solitamente al minimo indispensabile per risparmiare sulle spese), con la sola aggiunta di un corno nell'aria del sonno *Mentre dormi, amor fomenti*, Vivaldi rivela qui tutta l'eccezionale ricchezza di colori e la fantasia che ci sono ben note grazie alle sue opere strumentali. La struttura stessa del libretto gli consente una varietà di situazioni che poche altre sue opere (almeno tra quelle a noi note) conoscono. Particolarmente degno di nota, a questo proposito, ci sembra il duetto tra Megacle e Aristeia, nel primo atto, *Ne' giorni tuoi felici*, uno dei brani più riusciti di tutta l'opera. Le numerose arie seguono, come di consueto, la forma col da capo, e costituiscono momenti di sospensione della vicenda, laddove lo sviluppo di questa è affidato essenzialmente ai recitativi. La varietà e l'inventiva di queste arie, spesso strepitose, fanno sì che lo svolgimento

dell'opera sia un continuo susseguirsi di momenti musicali di affascinante bellezza, senza che la routine — perennemente in agguato nell'opera di quel periodo — faccia mai la sua comparsa sulla scena.

L'Olimpiade fu la prima opera vivaldiana ad essere riesumata e riproposta al pubblico mondiale nel ventesimo secolo. La sua ripresa in epoca moderna avvenne nel 1939, nel corso della Settimana Musicale Senese, per merito di Alfredo Casella, e con la revisione musicale (per la verità molto libera, secondo i costumi «filologici» dell'epoca) di Virgilio Mortari. Quell'evento memorabile fu il primo di una lunga serie di riproposte che, negli anni a seguire, resero la musica vivaldiana celeberrima in tutto il mondo. Oggi il nome di Vivaldi, soprattutto per merito delle *Quattro Stagioni* e dei concerti solistici, può essere citato tra quelli dei compositori «classici» più popolari nel mondo intero; ma la strada della riscoperta e della comprensione delle opere teatrali del Prete Rosso è sicuramente ancora molto lunga da percorrere.

Roberto Di Perna

Antonio Vivaldi - L'Olimpiade

In his exceptional career as a composer Antonio Vivaldi wrote a considerable number of operas, most destined for the theatres of Venice. The exact number of these operas is not known. In a letter of 2nd January 1739 to the Marquis Guido Bentivoglio, Vivaldi speaks about over 94 operas composed to date. Today we know of fifty of these, without counting adaptations; we have complete scores of nineteen operas, whilst the others have come down to us in single parts or merely as librettos. It is quite possible that other operas have been lost altogether and so the number of operas written by the «Red Priest», including adaptations and pastiches that he made with his own and other composers' music may not be far removed from the figure mentioned in the letter to the Marquis Bentivoglio.

Unfortunately, in the last fifty years, Vivaldi's operatic work has not known even half of the immense popularity now enjoyed by his instrumental compositions; it would however be a mistake to see this as a negative attitude towards this part of Vivaldi's production, which is indeed of great musical and theatrical value. The problem of Vivaldi's opera today is quite simply the problem that faces baroque

opera in general: in essence this is the problem that interpreters face in recreating the right means of communicating its musical values and of rendering them acceptable to a public, now conditioned by its exposition to an operatic repertoire that is limited to the period between 1780 and 1930, and that has no small difficulty in adapting to the canons and conventions of operatic compositions written between 1600 and the years in which the genius of Mozart rose to the fore.

It is, however, unquestionable that in Vivaldi's own time his operas met with varying judgements from his contemporaries. Giuseppe Tartini and Johann Joachim Quantz had critical words for the Red Priest's operas, whilst others, such as Burney and Uffenbach, expressed far more positive opinions. As for Benedetto Marcello, we now know perfectly well that in his famous pamphlet of 1720 *Il teatro alla moda* he was particularly critical of Vivaldi and other operatic composers of the recent generation, whom he accused of carelessness and indifference to the rules of the good old days. Vivaldi, who consistently expressed himself in a decisively innovative language compared to the tradition of his time, could not, of course, have failed to attract the darts of a

traditionalist like Marcello.

The Venetian composer seems to us to be much more «revolutionary» in his instrumental compositions than in his operatic works, but this fact is readily understood when we remember that in the world of the theatre it was far more difficult to oppose the long series of conventions and habits that made up, so to speak, the very skeleton of the life of Italian opera in those years: in the field of instrumental music, on the other hand, where he was writing for the privileged ensemble of the orchestra of girls at the orphanage of the Ospedale della Pietà, Vivaldi was much freer to experiment and, effectively, to please himself. Moreover, as a composer of opera, Vivaldi was often the impresario of his own work and was thus obliged to take into account the unchallengeable results that were measured day by day in box office takings. With an element of cynicism and of commercial acumen that all contemporary sources recognised as an essential feature of the man, Vivaldi the opera composer attempted to pander to the tastes of the Venetian and Italian public, trying at the same time to be himself even when he was forced to work in conditions which were less than ideal. The positive response given by his public is confirmed by the nearly fifty operas about

which we have information, written between 1713 and 1739, with a peak of as many as five operas in a single year (in 1726).

Vivaldi had made his operatic debut in 1713 with *Ottone in villa* performed in Vicenza. A first appearance in the provinces was a general rule at the time for a composer who wished to make his mark in opera, and Vivaldi did not fail to follow the norm. Vivaldi was already known at the time as an instrumental composer. He was thirty-five years old and had already published three separate collections of instrumental works, one of which the *Estro Armonico op. III*, published two years earlier in Amsterdam in 1711, had already won him swift fame as an avant-garde musician and one of the most interesting composers of the Venice school. *Ottone in villa* must have been a success, for one year later Vivaldi appeared at the Teatro Sant'Angelo in Venice with a new opera, *Orlando finto pazzo*, on a libretto drawn from Boiardo. From then on his operatic career proceeded regularly until 1739, usually with two or more operas a year. Only in the year 1722 is there no evidence of operas by Vivaldi.

Vivaldi wrote the *Olimpiade* in 1734 for the Teatro Sant'Angelo in Venice. Venice was at the time the most important

international centre for opera, thanks to its numerous public theatres which guaranteed the city a production of new operas that was outstanding in Europe in terms both of quantity and of quality. It has been calculated, for example, that in the years between 1700 and 1743 no less than 432 operas were produced in Venice, with an average of more than ten operas a year. No other city in the world, not even Naples, could boast such theatrical vitality. The libretto for *Olimpiade*, one of the most famous librettos of the eighteenth century, was written by Pietro Metastasio. Written in 1733, had been set to music in the same year by Antonio Caldara and performed at the court of Vienna on the occasion of the birthday of the Empress Elisabeth. In the years that followed, the libretto was set to music by Giovanni Battista Pergolesi (1735) and by Leonardo Leo (1737), as well as by Vivaldi. The libretto, which should be classified as a complete drama, was one of the most perfect creations of the pen of the Poet Laureate of the Imperial Court, and Vivaldi must have drawn no small benefit from its finely constructed plot and masterly disposition of scenes and arias. After this opera Vivaldi only once used a libretto by Metastasio, when he set *Catone in Utica* to music in 1737.

Vivaldi brings to this eventful drama music

of rich melodic inventivity that is constantly renewed, page by page. Although he uses an orchestra which is limited to string instruments, as was customary in Venice (the orchestra in Venetian theatres was usually reduced to an absolute minimum in order to cut down expenses), with the one addition of a horn in the sleep aria *Mentre dormi, amor fomenti*, Vivaldi displays in this work the exceptional wealth of colours and the rich imagination that we know so well through his instrumental works. The structure of the libretto itself offers him a variety of situations that is not to be found in many other of his operas (those which we know of at least). In this sense the duet between Magacle and Aristeia in the first act, *Né giorni tuoi felici*, seems to be particularly worthy of note and stands out as one of the most successful pieces in the entire opera. As was customary, the numerous arias follow the «da capo» model and, as such, are moments in which the plot is suspended — its development being mainly entrusted to recitative. The variety and invention of these (often stunning) arias makes the opera into a succession of moments of fascinating musical beauty, where routine — that was always lying in menacing wait in operas of this period — is never allowed to appear on the scene. The *Olimpiade* was the first of Vivaldi's

operas to be exhumed and repropounded to the international public in the twentieth century. Alfredo Casella was responsible for its modern-day revival in 1939, as part of the Siena Musical Week, with musical revision (albeit very free, in line with the «philological» dictates of the time) by Virgilio Mortari. This memorable event was the first of a long series of revivals which, in the following years, were to make Vivaldi's music famous all over the world. Thanks especially to the *Four Seasons* and to his solo concertos, Vivaldi may be counted among the most popular «classical» composers in the world; the path to the rediscovery and understanding of the «red Priest's» operatic works is, however, still a long one.

Roberto Di Perna

English translation by Timothy Alan Shaw

La vicenda

Atto primo

Aristeia, figlia di Clistene, re di Sicione, è stata promessa al vincitore dei prossimi giochi olimpici; ella, tuttavia, ama Megacle, ed è da lui corrisposta. Alla mano di Aristeia aspira Licida, ritenuto figlio del re di Creta. Licida sa che non riuscirà mai a

vincere le gare olimpiche; egli chiede pertanto all'amico Megacle, cui un tempo ha salvato la vita, di concorrere per lui all'Olimpiade. Megacle accondiscende e, dopo essere partito da Creta, dove si trovava, giunge appena in tempo per poter partecipare alle gare sotto il nome di Licida. Solo dopo aver compiuto tutte le formalità egli apprende, proprio dall'amico Licida, che il vincitore delle gare avrà in premio la mano di Aristeia. Nonostante il dolore e l'angoscia procuratigli dalla scoperta, Megacle decide di rispettare il patto d'onore che lo lega all'amico: egli combatterà pertanto al posto di Licida, rinunciando per sempre all'amore di Aristeia.

Nel frattempo Argene, una dama cretese che si nasconde sotto la falsa identità della pastorella Licori, cui Licida un tempo aveva giurato amore, dopo aver appreso che Megacle combatterà sotto falso nome e a favore di Licida, si rende conto che questi non l'ama più. Aristeia e Megacle si incontrano, e Megacle non ha il coraggio di confessare all'amata che egli non sta partecipando ai giochi per sé, ma per l'amico Licida.

Atto secondo

Megacle ha vinto l'Olimpiade, gettando nello sconforto Aristeia, che lo ha visto

trionfare col nome di Licida. Dopo un drammatico colloquio nel quale cerca di convincere Aristeia ad accogliere Licida come sposo, Megacle lo lascia, deciso ad uccidersi. Disperata, Aristeia respinge Licida, mentre Argene rivela al re la sostituzione di persona.

Atto terzo

Condannato all'esilio per l'inganno, Licida, furente, cerca di uccidere il re, ma viene arrestato e condannato a morte. Megacle, il cui tentativo di suicidio è fallito, cerca invano di salvarlo. Anche Aristeia tenta, senza successo di convincere il padre. Quando la condanna sta per essere eseguita, Argene, quale sposa promessa a Licida, invoca dal re di poterlo sostituire nell'espiazione della pena. Licida nega ch'ella gli sia sposa promessa, ma la fanciulla mostra come prova un monile avuto da Licida stesso, che il re riconosce come quello che pendeva dal collo d'un suo figlio da lui fatto esporre alle onde del mare, poiché era stato predetto ch'egli avrebbe attentato alla vita del padre. Il re ed il suo confidente Alcandro riconoscono dunque in Licida il figlio del re, fratello gemello di Aristeia. Licida viene dunque graziato, e l'annuncio delle nozze tra Megacle ed Aristeia, Licida e Argene, conclude l'opera nella generale felicità.

The Plot

Act One

Aristea, daughter of the king of Sicione, Clistene, has been promised to the victor in the coming Olympic games; however, she loves, and is loved by Megacle. Licida, whom all believe to be the son of the king of Crete, aspires to Aristea's hand. Licida knows that he cannot win the Olympic games and therefore asks his friend Megacle, whose life he had once saved, to participate for him in the competition. Megacle agrees and, having left Crete, arrives just in time to take part in the games under the name of Licida. Only after he has gone through the formalities does Megacle discover, from his friend Licida, that the victor will win the hand of Aristea. Despite the pain and anguish that this discovery brings him, Megacle decides to respect the pact of honour that binds him to his friend and to compete in Licida's stead, thus renouncing for ever the love of Aristea.

Meanwhile Argene, a Cretan lady who is concealing her true identity under that of a shepherdess Licori, to whom Licida had once sworn love, has learnt that Megacle is to fight under a false name on behalf of Licida and has thus realised that Licida no longer loves her. Aristea and Megacle

meet, but Megacle has not got the courage to tell his beloved that he is competing in the games not for himself but for his friend Licida.

Act Two

Megacle has won the Olympic competition, casting Aristea into dejection, for she has seen him triumph under the name of Licida. After a dramatic conversation in which he attempts to convince Aristea to accept Licida as her husband, Megacle leaves his beloved intent on taking his own life. In desperation Aristea rejects Licida, whilst Argene informs the king of the exchange of identities.

Act Three

Licida in his rage at having been exiled for trickery attempts to kill the king, but is arrested and condemned to death. Megacle, whose attempted suicide has failed, tries to save him but in vain. Aristea also tries, with no success, to convince her father. When the sentence is about to be carried out, Argene, as Licida's promised bride, asks the king to allow her to take Licida's place and undergo his sentence. Licida denies that she is his promised bride, but the girl proves her affirmation by showing them a necklace that Licida himself had given her. The king recognises

this as the jewel that had hung round the neck of one of his children whom he had had cast out to the mercy of the sea, since a prophecy had foretold that this son would have made an attempt on his father's life. The king and his confidant Alcandro thus recognise Licida as the king's son and twin brother of Aristeia. Licida is pardoned, and the announcement of the weddings of Megacle and Aristeia, Licida and Argene concludes the opera amidst general rejoicing.