

Repertoirekunde

Tanzrhythmen der Barockzeit in der Oper

Die Tanzrhythmen sind fast alle von Jean Baptiste Lully, aber auch seinen Vorgängern und Nachfolgern am Hofe der französischen Könige, besonders Ludwig XIV. (Louis XIV, 1638-1715) zu instrumentalen Tanzsätzen und vokalen Formen entwickelt worden.

Die **Chaconne**, seltener auch chacone, von spanisch chacona; italienisch ciaccona, seltener ciacona; ist ein möglicherweise aus Mexiko stammender Tanz und eine musikalische Variations-Form im Dreiertakt, die ihre in Spanien beginnende Blüte im späten 16. bis 18. Jahrhundert hatte. Typisch für die Chaconne ist eine Ostinato-Bassmelodie mit einem sich ständig wiederholenden, vier bis acht (auch bis sechzehn) Takte dauernden Harmonieschema. Sie ist eng verwandt mit der Passacaglia sowie der Folia und wurde auch gelegentlicher Bestandteil der barocken Suite.

Sie wurde seit dem frühen 17. Jahrhundert zunächst, beginnend in Neapel, in Italien in die Kunstmusik aufgenommen. Die italienische Ciacona dieser Zeit basiert auf einem ganz bestimmten Basso ostinato – entsprechend anderen Tanzbässen und -ostinati wie dem Passamezzo, der Romanesca, oder der berühmten Folia. Diese frühe italienische Ciacona steht in Dur und hat einen eindeutig fröhlichen Charakter; die Töne des Ostinato lauten in C-Dur: c'-g-a-e-f-g-c, werden aber in einer besonderen Art rhythmisiert, mit Betonungen gegen den Strich (siehe das Bassmodell im Notenbeispiel).



Eine besonders geistreiche Bearbeitung des Ciaccona-Ostinatos ist **Monteverdis** Duett „Zefiro torna“ (9. Madrigalbuch (1651, posth.).

Etwa ab 1640 oder 1650 gelangte die Chaconne nach Frankreich. **Lully** komponierte für seine Ballette und Opern großangelegte und kunstvolle Chaconnen für Orchester in Ostinato-Form und bringt auch z. T. Abschnitte in kontrastierender und oft solistisch-besetzter Orchestrierung. Er setzte sie als festlichen, glänzenden Höhepunkt oft gegen Ende (d. h. kurz vor Schluss) ein, z. B. im Comédie-Ballet Le Bourgeois Gentilhomme (1670), oder in den Tragédies Phaëton (1683) oder Acis et Galatée (1686). Die drei genannten Chaconnen stehen wie die frühe italienische Ciaccona in Dur-Tonarten, und die Chaconne in Phaëton hat einen ganz ähnlichen Bass, der nur im Verlauf etwas abgewandelt und zu einer absteigenden Linie vereinfacht wird, und z. T. leicht chromatisiert; stilistisch sind sie aber vollkommen französisch.

Ähnlich wurde die Chaconne auch von Lullys Nachfolgern Campra, **Rameau** u. a. in ihren Bühnenwerken verwendet. Rameaus Chaconnen gehören zu den Höhepunkten der Gattung, aufgrund ihrer raffinierten Orchestrierung und wegen der vielen fantasievollen Einfälle, die der Komponist in ihnen verarbeitet. Beispiele finden sich u. a. in Hippolyte et Aricie (1733), Castor et Pollux (1737), Dardanus (1739), Platée (1745). Auch formal geht er manchmal sehr frei mit den traditionellen Modellen um.

Ebenfalls im Sinne Lullys setzte **Henry Purcell** in England die Chaconne in seinen Bühnenwerken ein. Er war einer der größten Meister von Ostinato-Formen und wählte eigene Bass-Modelle. Bekannte Beispiele gibt es in King Arthur (1691) oder in The Fairy Queen (1692).

Ab ca. 1700 tritt die Chaconne auch vermehrt in der deutschen Orchestermusik in Erscheinung. Sie ist dann eher von Lully inspiriert, oder eine typisch deutsche stilistische Mischung von französischen und italienischen Elementen. Beispiele gibt es in Orchestersuiten von Johann Joseph Fux, Telemann u. a., oder auch in **Händels** Ballettmusiken zu Almira (1705) oder zu Terpsicore (Prolog zur Zweitfassung von Il pastor fido, 1734).

Relativ späte Beispiele für festliche Ballett-Chaconnen aus der Zeit der Klassik schrieben **Gluck** für seine Oper Orfeo ed Euridice (1762), und **Mozart** für seine Ballettmusik zu Idomeneo, Rè di Creta KV 367 (1781). Mozarts Stück ist eine Chaconne en rondeau in D-Dur, und ein rauschender, bunter und ausdrucksvoller Höhepunkt der ganzen Oper, die ohnehin als eines seiner Meisterwerke gilt. Sie bildet einen würdigen Abschluss der eigentlichen Epoche der Chaconne.

Die **Passacaglia**; französisch passacaille [pasa'kaj], auch passecaille; spanisch: pasacalle [pasa'kaʎe]) ist ein Tanz und eine Variationsform des Barocks in einem Dreiermetrum. Sie steht meistens in Moll und wirkt sanft und melancholisch.

Typisch ist eine meist vier- oder achttaktige feste Basslinie, der Basso ostinato, der beliebig oft wiederholt werden kann und als Basis für eine Folge von Variationen dient. Im 17. und 18. Jahrhundert breitete sie sich über Italien und Frankreich in ganz Europa aus. Die Grenzen zur eng verwandten Chaconne (bzw. Ciaccona) sind fließend und bilden noch heute Diskussionsstoff.

Die **Sarabande** ist seit etwa 1650 eine häufig vor allem in der Instrumentalmusik anzutreffende höfische Tanzform der Barockmusik. Dieser langsame elegante Tanz im dreiteiligen Taktmaß hat mehrere Komponisten zu ausdrucksreichen Kompositionen inspiriert und wurde später fester Standardsatz der barocken Suite, in der sie meist an dritter Stelle zwischen Courante und Gigue positioniert wurde. Der Rhythmus der Folia ist der Sarabande entlehnt.

- Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ein schneller bis sehr schneller auftaktloser 3/2-Takt, danach wird vom französischen Hof Ludwig XIV. ausgehend ein deutlich langsamerer 3/4-Takt gebräuchlich, wodurch der Charakter der Sarabande vornehm und ernst wurde und einem langsamen Menuett ähnelte.

- Wiederkehrende Akzentuierung der zweiten Zählzeit durch Punktierung.
- Seit Beginn des 18. Jahrhunderts Akzentbetonung auf der ersten und Längenbetonung auf der zweiten Taktzeit. Oft war der melodische Fluss mit Pausen durchsetzt.

Eine ganz neue Bedeutung erlangt die Sarabande in den "Sarabanden-Arien" **Händels**. Affekte der Trauer, der Klage, der Verzweiflung, des Schmerzes. Beispiel: *Rinaldo* - Almirena, "Lascia ch'io pianga" (in Dur und im Tanzrhythmus!) und Rinaldos Lamento "Cara sposa, amante cara", in der die Konturen des Tanzes verschwimmen.

Weitere Beispiele: *Alcina* - Ruggiero, "Verdi prati, selve amene" und *Giulio Cesare* - Cleopatra, "Piangerò la sorte mia".

Das **Menuett** (von französisch menuet; italienisch minuetto, menuetto, englisch minuet), aus dem Französischen von „menu pas“ (kleiner, zierlicher Schritt), ist ein alter höfischer Gesellschaftstanz französischen Ursprungs und ein wichtiger Tanz der Barockzeit und Klassik. Es steht im 3/4-Takt (selten in 3/8 oder 6/4), beginnt meistens abtaktig, und besteht meist aus einer Abfolge von 4-, 8- oder 16-taktigen Teilen.

Das Menuett war ein beliebter Gesellschaftstanz ab der zweiten Hälfte des 17. bis zum späten 18. Jahrhundert. Sein Ursprung ist weitgehend ungeklärt; früheste Belege für Instrumentalsätze, die zur Begleitung des Tanzes gedacht waren, werden auf die 1660er Jahre datiert.

Nachdem Jean-Baptiste **Lully** den Tanz 1664 zu Molières *Le Mariage forcé* beigeleitet hatte, entwickelte sich das Menuett zum Lieblingstanz des französischen Hofes. In Molières *Bourgeois gentilhomme* kommt das Menuett mehrmals zur Sprache. In den Opern und Balletten Lullys finden sich anschließend im Zeitraum zwischen 1664 und 1687 über 90 Menuette, die nicht nur getanzt, sondern auch gesungen wurden (z. B. in Lullys *Atys*, Akt IV, 5, 1676).

Das Tempo des Menuetts war zunächst beschwingt, der Charakter vergnügt, leger, unbeschwert, tänzelnd, und zugleich elegant, anmutig und nobel. Im 18. Jahrhundert kam auch ein festlicher Menuett-Typus mit fanfarenartigen Tonrepetitionen auf, den z. B. **Rameau** in *Hippolyte et Aricie* (Akt IV; 1733) und in *Acanthe et Céphise* (1751), und noch **Mozart** als typisch aristokratisches Menuett im Finale des 1. Aktes des *Don Giovanni* verwendet (1787).

Das Menuett an sich ist zweiteilig, wobei jeder Teil wiederholt wird; das entspricht der Form ||: A :||: B :|| .

Schon bei Lully und anderen französischen Komponisten wurde das Menuett oft mit einem zweiten Menuett gepaart, man spricht dann von: Menuet I und Menuet II. Das erste Menuett wird nach dem zweiten wiederholt (Da capo), es trägt deswegen manchmal die Bezeichnung "alternativement" (abwechselnd). Es entsteht also eine übergeordnete Form A-B-A. Die beiden Menuette können die normale zweiteilige Form aufweisen, oder eines kann ein Menuet en Rondeau sein.

Das zweite Menuett wurde in Orchestermusik und schon bei Lully oft solistisch ausgeführt,

z. B. von zwei Oboen und Fagott, oder von zwei Violinen und Violoncello. Daher kommt die Bezeichnung Trio. Aus dieser Tradition heraus ergibt sich der oft solistische, kammermusikalische Charakter, den auch Haydn und Mozart noch in den Trios ihrer Menuette pflegen. Neben der Instrumentierung kontrastiert das Trio meist auch in Tonart und Dynamik mit dem Menuett I.

Schon Mattheson wies darauf hin, dass auch Arien deutscher und italienischer Komponisten manchmal im Tempo di minuetto geschrieben sind, manchmal handelt es sich um Dacapo-Arien.

Die **Gavotte** (italienisch: Gavotta; englisch: Gavot) ist ein historischer Gesellschaftstanz im geraden Allabreve- oder 2/2-Takt. Charakteristisch ist ein halbtaktiger Auftakt, häufig in Form von zwei Vierteln. Sie war häufig Bestandteil der barocken Suite.

Gavotte -- skeleton of original rhythmic profile



Ein lebhaftes, aber nicht zu rasches Tempo im Alla breve- oder 2/2-Takt. Besonders in Frankreich gibt es auch langsamere Gavotten.

Ein hüpfender und fröhlicher, und dabei etwas „preziöser“, kultivierter Charakter. Die barocke Gavotte ist ein höfischer, edler und vornehmer Tanz, selbst die fröhlichsten Beispiele behalten immer eine aristokratische oder balletthafte Allüre. Dieser hüpfende, aber noble Charakter ist vermutlich auch ein Unterschied zur etwas rustikaleren und laut Mattheson eher „fließenden“ und „gemächlichen“ Bourrée.

Meist halbtaktiger Auftakt, oft (aber nicht immer) bestehend aus zwei kurz gestoßenen, „hüpfenden“ Vierteln. Dieser kurz gestoßene hüpfende Charakter der Viertel ist typisch und kommt meistens und mindestens in der Begleitung auch während des Stückes immer wieder mal vor. Seltener gibt es auch ganztaktige Gavotten. Der halbtaktige oder ganztaktige Beginn ist noch ein weiteres wichtiges Unterscheidungsmerkmal zur Bourrée, die mit einem einfachen Viertel-Auftakt beginnt.

Die Gavotte verläuft regelmäßig ohne Synkopen; auch dies wieder im Gegensatz zur Bourrée, deren Melodie meistens durch gelegentliche Synkopen aufgelockert wird (oft im letzten Takt einer Halbphrase oder Phrase).

In der Regel besteht die Gavotte wie die meisten anderen Tänze aus zwei Teilen, die beide wiederholt werden.

Es gibt auch Gavotten in Rondoform: Die Gavotte en rondeau (normalerweise als A-B-A-C-A). Beispiele findet man schon von Jean-Baptiste **Lully**, z. B. in den Prologen zu Atys (1676) oder zu Armide (1686), und in zahlreichen Werken **Rameaus**.

Die Gavotte wurde besonders populär ab etwa 1660 am Hofe Ludwigs XIV., in der von Jean-Baptiste **Lully** geprägten Form. Er und seine Nachfolger, wie Michel-Richard **Delalande**, André **Campra**, André Cardinal **Destouches** und Jean-Philippe **Rameau** verwendeten sie

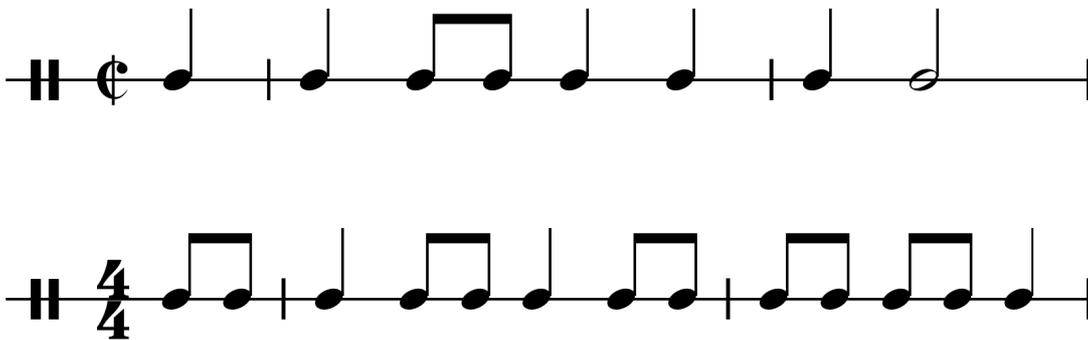
außerordentlich häufig in ihren Balletten und Opern.

Im Rahmen der Bühne wurde die Gavotte nicht selten auch gesungen, oft von einem Vorsänger oder einer Vorsängerin, und dann vom ganzen Chor wiederholt, oder von einem solistischen Gesangsensemble – das Alles in Kombination mit Bühnentanz. Ein Beispiel wäre in Lullys *Atys* die Gavotte in Akt IV,5, wo Flussgötter, Gottheiten von Quellen und Bächen zusammen tanzen und singen.

Zusammen mit dem Menuett gehörte die Gavotte zu den mit Abstand beliebtesten barocken Tänzen, sie sollen auch im Ballsaal oft miteinander gekoppelt worden sein.

Die **Bourrée** (französisch; auch italienisch *borea*; englisch *borry* oder *bore*) war ein barocker Hoftanz im schnellen 2/2- oder Allabreve-Takt, der seit dem späten 16. Jahrhundert bekannt war. Um 1660 am Hofe Ludwigs XIV. kam sie wirklich in Mode und fand von da aus im übrigen Europa Verbreitung.

Als Volkstanz war und ist sie in verschiedenen Regionen Zentralfrankreichs verbreitet (Auvergne, Berry, Morvan-Nivernais, Bourbonnais, Limousin).



Die ersten schriftlich überlieferten Bourrées stammen aus dem 17. Jahrhundert und sind in geradem Takt notiert. Durch französische Komponisten wie Jean-Baptiste **Lully**, Michel Mazuel oder Nicolas Lebègue findet die höfische Bourrée und ihr Grundschritt *pas de bourrée* ab ca. 1660 als *bourrée française* im meist auftaktigen lebhaften 2/2- oder Allabreve-Takt (auch 4/4 und 2/4) Eingang in Ballett, Oper und Suite. Formal ist sie wie die meisten Tänze zweiteilig, wobei der erste Teil meist 4- bis 8-taktig ist, und der zweite häufig doppelt so lang.

Von der Gavotte unterscheidet sich die Bourrée recht eindeutig durch den kurzen einzeitigen Auftakt von nur einem Viertel (in 2/2 oder Allabreve), während der Auftakt der Gavotte halbtaktig ist (also zwei Viertel in 2/2). Viele Bourrées haben außerdem im letzten Takt einer Halbphrase oder Phrase eine Synkope; obwohl dieses Merkmal nicht in jedem Fall oder völlig gleichförmig auftritt, kann es als ein wichtiges Charakteristikum gelten, besonders im Gegensatz zur Gavotte, die regelmäßig ohne Synkopen durchläuft. Verwandtschaftliche Beziehungen bestehen auch zum Rigaudon, der jedoch meistens mit einigen sehr charakteristischen Akkord-„schlägen“ beginnt, die nichts mit der Bourrée zu tun haben.

Obwohl die Bourrée ungefähr zeitgleich mit Menuet und Gavotte am Hof Ludwigs XIV. in

Mode kam, erreichte sie in Frankreich nie die Beliebtheit der beiden erwähnten Tänze.

Der oder das **Rigaudon** ist ein altfranzösischer Hof- und Gesellschaftstanz, der Ende des 17. Jahrhunderts aus Volkstänzen der Provence und des Languedoc hervorging, und auch Eingang in Ballett, Oper und instrumentale Suite fand.

Der Rigaudon ist ein Reihen- und Paartanz im sehr lebhaften 2/2- oder Alla-breve-Takt (auch 2/4 oder 4/4) mit einer vorherrschenden regelmäßigen und hüpfenden Viertel- und Achtelbewegung, und mit einem Auftakt von einem Viertel. Enge Beziehungen bestehen (wie schon Johann Mattheson 1739 feststellte) vor allem zur Bourrée, und auch zur allerdings viel edleren Gavotte.

Ex.2 Campra: *L'Europe galante* (1697), Act 2 scene iii

(a) Ait

Sou - pi - tons tous, sui - vons l'A -
- mout sans nous con - train - die

(b) Premier rigaudon
VIOLON

Seit dem 17. Jahrhundert ist der **Marsch (Marche)** als Musikstück in Liedform mit zwei kurzgliedrigen Phrasen, die wiederholt und einander gegenübergestellt werden, belegt. Erweitert wurde diese Form im 18. Jahrhundert durch ein melodisches Trio. Deutsche Märsche stehen durchwegs im geraden Takt, während viele ältere französische ein ungerades Zeitmaß aufweisen. Auch **Lully** komponierte Ballettmärsche im ungeraden Takt. In der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts seit Lully wurde der Marsch keineswegs nur in militärisch-kriegerischem Sinne eingesetzt, sondern auch als Aufzug für andere Personengruppen, wie z. B. für Priester und Priesterinnen, für Schäfer, für Matrosen, oder für exotische Volksgruppen wie z. B. Perser. Sowohl der allgemeine musikalische Charakter, das Tempo wie die Instrumentierung wurden dann dem entsprechenden Sinn angepasst, z.

B. ist **Rameau** Marche des Prêtresses de Diane (Marsch der Diana-Priesterinnen) aus Hippolyte et Aricie (1. Akt; 1733) ein sanftes „weibliches“ Stück mit Traversflöten und Streichern; ein anderer Marsch im 5. Akt derselben Oper steht im 3/4-Takt und hat typische Züge der Musette (lang liegende Bordunnoten).

Umgekehrt wurden Märsche auch manchmal im komischen Sinne gebraucht, z. B. ist Lullys pompöse Marche pour la cérémonie des Turcs („Marsch für die türkische Zeremonie“) für Molières Komödie Der Bürger als Edelmann (1670) in Wirklichkeit eine Verballhornung.

Die **Loure** ist ein mäßig langsamer bis langsamer Tanz des 17. und 18. Jahrhunderts aus Frankreich im 3/4- oder 6/4-Takt. Sie wird gelegentlich auch als Gigue lente oder langsame Gigue bezeichnet. Mit dem gleichen Namen bezeichnete man in der Normandie seit dem 13. Jahrhundert einen Dudelsack (lat. lura = Luftsack). In der französischen Musik bedeutet "lourer", dass man die Noten bindet und dabei die Eins jedes Taktes betont.

Typisch für die barocke Loure ist ein punktierter Rhythmus, häufig mit einem Auftakt aus einer Achtel und einer Viertel (in 3/4 und 6/4).[3] Die Struktur ist meist eine Tanzsatzform oder Dualform, normalerweise als |:A:| |:B:|.

Die Loure gilt als Balltanz für Paare, wurde aber auch als Solotanz von Männern aufgeführt; sie war jedoch kein Gesellschaftstanz, sondern ein Theatertanz von Virtuosen.

Jean-Baptiste **Lully** war vermutlich der erste, der die Loure in einige seiner Bühnenwerke einführte, z. B. in Le Bourgeois gentilhomme (1670) und in Alceste (1674).

Ihre heute noch bekannte Form nahm die Loure erst unter Lullys Nachfolgern an, von André Campras L'Europe galante (1697) oder Delalandes Symphonies pour les Soupers du Roy (1703) bis zum Ballet La Fantaisie (1729) von Jean-Féry Rebel. Auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit und ihrer künstlerischen Form war sie erst im 18. Jahrhundert, ab ca. 1720.

Besonders Jean-Philippe **Rameau** setzte sie in zahlreichen seiner Bühnenwerke ein, oft in fantasievoller Instrumentierung und mit starken dynamischen Kontrasten, z. B. in Les Indes galantes (1735), Castor et Pollux (1737), Les Fêtes d'Hébé (1739), Le Temple de la Gloire (1745), Naïs (1749), Zoroastre (1749/1756), Acante et Céphise (1751) und Les Boréades (1764). Einige dieser Stücke wurden auch gesungen, z. B. in der Schattenszene im vierten Akt von Castor et Pollux oder in der Sonnenanbetung von Les Indes galantes. Das letztere Stück ist eine Loure en Rondeau, es ist also nicht zweiteilig, sondern ein Rondo.

Loure.

B. W. XLV. (1)

Joh. Seb. Bach: Loure aus der Französischen Suite Nr. 5 BWV 816

Die **Musette** ist in der Barockmusik des 18. Jahrhunderts ein Musikstück und Tanz im Stile der Musette de cour, einer besonders feinen Form des Dudelsacks, die in Frankreich im Zuge der Schäfermode sehr in Mode war. Es besteht eine enge Verwandtschaft zur Pastorale, die allerdings im Barock – im Gegensatz zur Musette – meistens im Zusammenhang mit der Geburt Christi (dem "guten Hirten") und dem Weihnachtsfest stand.

In Anlehnung an die Bordunpfeifen des Musette-Dudelsacks haben Musette-Tänze einen charakteristischen Bordun-Bass (genannt: basse de musette), der meistens aus einem lang gehaltenen Orgelpunkt besteht; der Bordunton kann aber in Einzelfällen auch immer wieder in regelmäßigen Abständen angestoßen werden (z. B. in der Gavotte I & II en musette in Rameaus Le Temple de la Gloire (1745)). Streckenweise kann der Bordun auch wegfallen.

Die Musette kann sowohl in Zweier- als auch in Dreier-Metren stehen, sie kommt also in

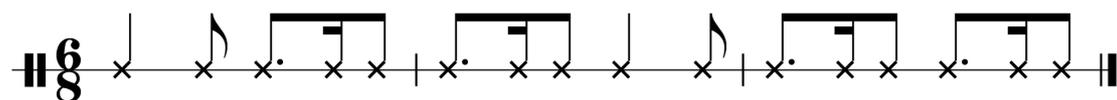
ganz verschiedenen Taktarten vor, wie 2/4, 2/2, 3/4, 6/8 oder 12/8. Demnach handelt es sich keineswegs um eine einheitliche, klar definierte Tanzform.

Das Tempo ist meist mäßig langsam, es gibt aber auch mäßig fröhliche Stücke; der Charakter ist unabhängig vom Tempo lieblich, friedlich, idyllisch und zärtlich – so wie man sich spätestens seit der Renaissance das Leben der Schäfer vorstellte.

Die Form der Musette ist entweder die typische zweiteilige Form mit Wiederholungen wie viele andere Barocktänze, also $||: a :||: b :||$; oder eine Rondoform (z. B. A-B-A-C-A) – die letzteren Stücke heißen dann Musette en rondeau, z. B. in Rameaus Les Fêtes d'Hébé (1739) oder Le Temple de la Gloire, Akt I (1745).

Die Musette war vor allem in Frankreich beliebt, und wurde in französischen Opern und Balletten als Tanz eingesetzt, meistens in Schäferszenen oder in ländlich-rustikalem Ambiente.

Die **Siciliana** oder der Siciliano (der männliche Begriff wurde vor allem in Deutschland verwendet) ist eine Satzbezeichnung der Barockmusik für Gesangsstücke (Arien), Tanzstücke oder Suitensätze. Der Siciliano ist kein Tanz im Sinne getanzter Musik.



Siciliana

Kennzeichnend für den Siciliano sind:

- Liebliche, oft schmerzhaft-süße Melodik, insbesondere in Moll-Tonarten.
- Musikalischer Charakter eines Hirtenidylls (sowohl im erotisch-amourösen Sinne als auch im Sinne einer einfachen Naturverbundenheit).
- 6/8- oder 12/8-Takt in schleppendem, wiegendem Rhythmus. Charakteristisch ist die verlängerte erste Achtelnote in vielen 3/8-Gruppen und die entsprechend verkürzte, nur „angetippte“ 2. Note.
- Hin und wieder eingestreute Synkopen und die Verwendung des neapolitanischen Sextakkords unterstützen die zärtlich-melancholische Emotion.

Die Siciliana der Barockzeit verweist auf Weihnachten oder Arkadien, jener von Vergil und Tasso besungenen Ideallandschaft des Goldenen Zeitalters, in dem ewiger Friede herrschte. Es hat zu tun mit den Hirten, jenen Hirten, welche zur Weihnachtszeit als "Pifferari" aus den Abruzzen in die Straßen Roms kamen und mit ihren Schalmeyen jene wiegenden fließenden Siciliana-Rhythmen mit bisweilen bordunartiger Begleitung spielten. Die Siciliana als Pastorale.

Siehe Arcangelo **Corelli**, in Rom ansässig, und sein Concerto "fatto per la notte di Natale" (1989). Oder Allesandro **Scarlatti** und seine Weihnachtskantate *Abramo, il tuo semblante*

(1705).

Händel übernahm die Siciliana in eine frühe römische Kantate, *Armida abbandonata* (1707). Dort wie später in seinen Opern eine neue Bedeutung: nicht nur als Pastorale sondern als Ausdruck von Trauer und Verzweiflung. Beispiel: *Giulio Cesare* - Son nata alagrimar, Cornelia/Sesto; *Alcina* - Mi restano le lagrime, Arie der Alcina.

Gelegentlich trifft man den Siciliano auch in der Nachbarockzeit an, beispielsweise bei Joseph **Haydn**. Seine Sopranarie "[Nun beut die Flur das frische Grün](#)" in der *Schöpfung* ist ein Siciliano. Auch Wolfgang Amadeus **Mozart** setzte es hin und wieder ein, um kummervolle Stimmung auszudrücken, beispielsweise in der Sopranarie "[Ach, ich fühl's, es ist verschwunden](#)" aus der *Zauberflöte*.
