

## Frankreich von Lully bis Rameau

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632–1687), der Schöpfer der französischen Oper, begann seine Karriere zunächst als Ballettkomponist. Gemeinsam mit dem Lieblingsdichter des Königs, ISAAC DE BENSERADE (1613–1691), belebte er ab 1658 die alte Gattung des → Ballet de cour, indem er die losen Episoden durch einen stringenten Handlungsfaden verknüpfte. Als Ballettkomponist genoss Lully die besondere Wertschätzung, wenn nicht Freundschaft des tanzbegeisterten jungen Königs, dessen Thronbesteigung im Jahre 1661 der entscheidende Sprung in der Karriere Lullys war. In der Folgezeit entstand in Zusammenarbeit mit JEAN-BAPTISTE MOLIERE (1622–1673) die Gattung der → Comédie-ballets. Das waren gesprochene Komödien, die mit ausgedehnten Tanz- und Musikeinlagen versehen waren, die Molière mit der Handlung verknüpfte. Die meisten dieser Comédie-ballets waren Bestandteil von Versailler Hoffesten, die teilweise mehrere Tage dauerten. Die Gattung wurde auch als → Divertissement, »melé de comédie, de musique et d'entrées de ballet« bezeichnet, wenn die Bedeutung der Musikeinlagen in den Vordergrund trat. Die bekannteste Comédie-ballet ist *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670). MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643–1704) schrieb die Musik zu Molières *Le malade imaginaire* (1673), nachdem Lully ab 1672 hauptsächlich mit der Komposition von Opern beschäftigt war.

Nach dem Scheitern der Unternehmung Perrins (siehe Kap. 2) erhielt Lully am 13. August 1672 das alleinige Privileg, ein Opernhaus – die »Académie Royale de Musique« – zu gründen und dort Opern aufzuführen. Dieses Privileg nutzte Lully weidlich: Zwischen 1673 und 1686 komponierte er 14 Opern für sein Haus, an dem andere Komponisten nicht vorkamen. Gemeinsam mit seinem Librettisten PHILIPPE QUINAULT (1635–1688) schuf er dabei mit der Tragédie en musique das für 100 Jahre bestimmende Modell der französischen Oper, das später kurz als → Tragédie lyrique bezeichnet wurde. Dieser französische Operntyp unterscheidet sich grundlegend vom italienischen.

Erstens spielten Kosten nicht nur keine Rolle, sondern es war geradezu erforderlich, dass die Oper als königliches Schauspiel so verschwenderisch wie möglich ausgestattet war (📖 La Gorce 2002). Von daher zählten ein reicher Orchesterapparat, ein Chor sowie ein großes Corps de ballet ebenso zur Norm wie ausgeklügelte Szeneneffekte und prächtige Bühnenbilder. Zweitens blieben für Jahrhunderte Ballettszenen konstitutives Merkmal der französischen Oper; das Ballet de cour verschwand als eigenständige Gattung und ging in Form der Festszene oder des Tanzdivertissements in die Tragédie en musique ein, meist am Ende der Akte. Drittens entstammen die Stoffe, die der König meist selbst auswählte, entweder aus der antiken Mythologie (*Alceste*, 1674; *Thésée*, 1675), aus Ovids *Metamorphosen* (*Atys*, 1676; *Persée*, 1682; *Phaéton*, 1683) oder aus neuzeitlichen Epen wie Tassos Ritterepos *La Gierusalemme liberata* (*Roland*, 1685; *Armide*, 1686). Gemeinsam ist diesen Vorlagen, dass sie sämtlich reichlich Gelegenheit zur Inszenierung phantastischer Schauplätze, zauberhafter Begebenheiten, göttlicher Fügungen und diverser Fabelwesen boten. Die Dramaturgie zielt insgesamt auf das Wunderbare – le merveilleux – und nicht wie im Historiendrama Metastasios auf eine realistische Intrigenhandlung. Dementsprechend entwickelt sich die Handlung viertens auch nicht in rasch wechselnden kurzen Szenen, sondern in wenigen großen Bildern, sog. ›tableaux‹ (→ Tableau), in denen die Protagonisten stets mit großem Gefolge auftreten. Dabei entwickelte Lully eine Reihe von typischen Tableauformen, die in den Tragédies lyriques immer wieder vorkommen: Die Schatten- oder Ombraszene (Höllensbild), die Trauerszene (Tombeauszene), die Schlummer- oder Traumszene, die Hafenszene, die Fest- oder Tanzszenen usw. Fünftens schließlich spielte sängerische Virtuosität in der französischen Oper keine Rolle. Das italienische Kastratenunwesen (→ Kastrat) war in Frankreich ohnehin verpönt – Louis XIV hätte es sich auch verboten, von Eunuchen verherrlicht zu werden, schließlich war er nicht nur der erste Kriegsheld, Tänzer und Künstler, sondern natürlich auch der erste Liebhaber Frankreichs. Aber auch die natürlichen Stimmlagen entfalteten keine virtuose Koloraturbrillanz. Bestimmendes Vorbild war nämlich die Deklamation der klassischen französischen Tragödie Racines und Lully soll sich bei der

Erfindung des französischen → Rezitativs sogar an der Deklamation von Racines Lieblingsinterpretin, der Schauspielerin MARIE CHAMP-MESLÉ (1642–1698), orientiert haben. Berühmtestes Beispiel für die Subtilität, mit der Lully im Rezitativ den psychischen Regungen seiner Figuren Ausdruck zu verleihen weiß, ist Armides Monolog »Enfin il est en ma puissance« in der Schlummerszene am Ende des zweiten Aktes der Oper *Armide* (1686). Die Zauberin Armide hat ihren Gegner Renaud im Schlaf überrascht und will ihn nun erdolchen. Je näher sie ihm aber kommt, desto mehr verliebt sie sich in ihn. Lully zeigt hier, dass er auf knappstem Raum die gegensätzlichen → Affekte von Hass und Liebe, Wut und Verwirrung sowie Rachsucht und Mitleid zu schildern weiß. Die musikalische Deklamation zeichnet auf eindringliche Weise die psychologische Entwicklung der Figur nach: Dreimal hebt Armide den Dolch, jedes Mal schreckt sie vor der Tat zurück, bis sie sich schließlich eingestehen muss, dass sie von der Schönheit des Ritters überwältigt wurde. Der Monolog zielt nicht wie die italienische Arie auf die Ausbreitung eines Affektes, sondern auf die psychologisch differenzierte Darstellung der inneren Entwicklung der Figur.

Ähnlich eindringlich ist der Wahnsinnsmonolog des Roland am Ende des vierten Aktes der gleichnamigen Oper (1685) gestaltet. Hier steigert Lully die Affektschilderung, indem er den Schluss des Monologes durch einen ausdrucksstarken Orchestersatz begleitet.

Die kurzen *Airs* in Lullys Opern unterscheiden sich vom Rezitativ nur durch metrische Regelmäßigkeit und eine geschlossene Formbildung, die er dadurch erreicht, dass er das Kopfmotiv oder einzelne Phrasen mehrfach wiederholt oder das *Air* wenigstens mit dem Anfangsmotiv beschließt. Diese refrainartigen Erinnerungsmotive können auch in verschiedenen Szenen auftauchen und auf diese Art ganze Akte musikalisch verklammern; im Grunde sind sie eine frühe Vorform des → Leitmotivs, wenn auch die Geschichte des Leitmotivs in dramaturgisch eigenständiger Funktion einen bedeutenden Umweg über die Bühne der späteren → *Opéra comique* nehmen sollte. Kommt also die italienische Virtuosenarie in der Geschichte der *Tragédie lyrique* kaum vor, so nutzt die

Gattung seit ihren Anfängen – anders als die italienische Oper – die Möglichkeit zu Duetten, Terzetten und Quartetten extensiv aus, meistens als Mittel dramatischer Steigerung. Reichen Platz findet die Instrumentalmusik: Lully schuf den Typus der französischen → Ouvertüre mit einer gravitätischen und feierlichen Entrée in punktiertem Rhythmus zu Beginn, einem munteren tänzerischen Mittelteil und einem meist kürzeren Schlussabschnitt, der den Charakter des ersten Teils aufgreift. Daneben begleitet Instrumentalmusik die Ballett-Tableaus (→ Tableau), die auf den französischen Tanztypen beruhen. Für pantomimische Handlungen, → Ritornelle und Accompagnati (→ Accompagnato) entwickelte Lully eine breite Palette orchestraler Topoi, etwa für Sturm-, Kriegs-, Schlummer-, Jagd-, Pastoral- oder Lamentoszenen (siehe Kap. 1).

So genau sich Lullys Musik am Sprachduktus der klassischen Tragödie orientierte, so belanglos waren die anderen Regeln der klassischen Tragödie für die Oper: Da phantastische Schauplätze wie Höllenbilder, Zaubergärten und dergleichen zu ihrem Standardrepertoire gehören, ist die Einheit von Raum und Zeit ohnehin obsolet, aber in Opern wie *Roland*, die auf einer damals wohlbekanntem epischen Vorlage beruhen, wird auch die Einheit der Handlung recht strapaziert. Gleiches gilt für überflüssige Nebenepisoden oder komische Szenen, die durchaus ihren Platz finden.

Ebenso frei gingen Quinault und Lully mit der klassischen Tragödie um. Beispielhaft ist hierfür ihr zweites gemeinsames Werk, **Alceste ou le Triomphe d'Alcide** (1674), in dem die antike Vorlage des Euripides kaum wiederzuerkennen ist (📖 Schneider 2011): Nicht nur gibt es eine ausgedehnte komische Nebenhandlung zwischen den Confidentes (Vertrauten) der verschiedenen Hauptfiguren, vielmehr wird aus dem freundschaftlichen Retter Herkules Alcide, ein edler Rivale des Königs Admeteus, der in die Unterwelt steigt, um dessen Geliebte Alceste für sich selbst zu gewinnen. Erst am Schluss der Handlung gibt er sie frei, um über sich selbst zu siegen, nachdem er über die Mächte des Todes gesiegt hat. Dieser unbesiegbare und doch so selbstlose Held ist natürlich eine opernhafte Reinkarnation des Sonnenkönigs selbst, der sich gern

als neuer Herkules stilisierte. Diese Art der Zurichtung einer bewunderten klassischen Tragödie wurde von den meisten Zeitgenossen heftig kritisiert – die Oper war einer der Ausgangspunkte der *Querelle des anciens et des modernes*. Obwohl die Oper unter den Literaten nur wenige Verteidiger fand, war sie – mit Hilfe des Königs – äußerst erfolgreich.

### Analyse von *Alceste*

*Alceste* gibt auch ein schönes Beispiel für den obligatorischen Prolog, in dem stets der König verherrlicht wird. Musikalisch verbunden wird er durch die immer wiederkehrende klagende Frage der Seine-Nymphe, ob denn der Held, den sie erwarte, nicht bald wiederkomme. Zu den Klängen eines ausgedehnten Instrumentalrondeaus (→ Rondeau) steigt Gloire, die Göttin des Ruhms, hernieder und gibt bekannt, dass der erwartete Held nun den Rhein der Seine unterworfen habe – eine Anspielung auf Louis Rheinüberquerung bei seinem letzten Feldzug. Schließlich verkündet sie, dass er nahe sei, da er nie weit sei, wo der Ruhm – die Gloire – sei. Der Prolog schließt mit einem ausgedehnten Tanzdivertissement, in dem die verschiedenen Flußgottheiten mit entsprechendem Gefolge dem König huldigen.

Die Akte reihen einige der Tableaus aneinander, die sich zu Standard-schauplätzen entwickeln werden: Der erste Akt spielt in einem Hafen, da Alceste erst einmal auf ein Schiffsfest eingeladen wird, um dort von einem weiteren Rivalen, Licomède, entführt zu werden. Das Schlussdivertissement malt die Winde, die Admète auf Befehl der Nymphe Thétis erst einmal an der Verfolgung des Entführers hindern, bevor sie vom König der Winde beruhigt werden – Anlass zu einer ausgedehnten Sturmmusik.

Der zweite Akt malt ein ausgedehntes Schlachten-Tableau mit Schlachtenmusik, Chören und verschiedenen Szeneneffekten, welche die Belagerung des Entführers und schließlich den Einsturz seiner Stadtmauern zeigen. Auf den Siegesmarsch folgt der buffoneske Auftritt des alten Vaters von Alceste, Phérès, der zu spät zum Siegen kommt. Die Szene ist ein Beispiel für die Unbedenklichkeit, mit der in der französischen Oper auch Standesfiguren komische Rollen bekleiden; seine Air »Que la viellesse est lente« gibt mit ihrem hinkenden, langsamen Rhythmus der Situationskomik der Szene gelungenen Ausdruck. Das folgende Terzett malt mit seinen Fugato-Einsätzen (→ Fugato) die Hektik, mit der sich die Hauptfiguren

nun auf die Suche nach Admète machen; die freudvolle Hoffnung auf das Wiedersehen schlägt mit einer unvermittelten G-Dur – g-Moll-Rückung in Trauer um, als die Sieger Admète schwer verwundet antreffen. Nach einem herzerreißenden Abschiedsduett von Admète und seiner Geliebten Alceste steigt Apollo vom Himmel herab, auf Wolken umgeben von den schönen Künsten, und verkündet, dass Admète nur genesen werde, wenn ein anderer statt seiner den Tod auf sich nehme.

Der dritte Akt zeigt ein Trauerbild, in dem die Künste einen Altar errichtet haben, auf dem das Standbild desjenigen erscheinen soll, der sich für Admète opfert. Natürlich haben alle die verschiedensten Ausreden: Phèrès ist zu alt zum Sterben, Céphise zu jung. Plötzlich erholt sich Admète und alle frohlocken – zum allgemeinen Entsetzen aber enthüllen die Künste auf dem Altar nun das Standbild von Alceste, die sich die Brust durchsticht. Nach einem großen Trauertableau erscheint Alcide. Er wird in die Unterwelt herabsteigen, um Alceste wieder ins Leben zu rufen – um den Preis allerdings, sie für sich selbst zu gewinnen. Admète willigt ein. Der Mond erscheint am Himmel und öffnet sich, um die Göttin Diana erscheinen zu lassen, die Alcide ihre Hilfe anbietet.

Der vierte Akt beginnt mit einer Buffoszene Charons, der die Schatten zurückweist, die das Fährgeld zur Überfahrt in das Reich der Toten nicht zahlen können. Alcide zwingt Charon zur Überfahrt. Zu einer Zwischenaktmusik findet ein Bildwechsel statt, der das Schloss Plutos vor Augen führt. Der König der Unterwelt gibt zu Ehren der Ankunft von Alceste erst einmal ein ausgedehntes Höllenfest mit Dämonenballett und Chorsätzen. Auf die Nachricht, dass ein Sterblicher unerlaubt eindringt, lässt Pluton den Höllenhund Cerbère auf den Eindringling hetzen – Lully lässt dazu den Chor in vierstimmig homophonem Chorsatz auf das Schrecklichste bellen. Alcide legt den Hund rasch in Ketten und verhandelt mit Pluto über die Freilassung Alcestes. Plutos Gattin Proserpine plädiert zugunsten der Liebe. Ihre zentrale Sentenz »Il faut que l'amour extrême soit plus fort que la mort« gibt ein Beispiel, wie Lully inmitten des Rezitativs zu einer regelmäßigen und geschlossenen Phrasenbildung wechselt, um solche Sentenzen zu unterstreichen. Pluto geht auf das Argument ein, indem er den Rhythmus der Sentenz übernimmt, der Chor (Gefolge Plutos) wiederholt die Sentenz abschließend. Auch dieser Akt schließt mit einem spektakulären Bühneneffekt: Pluto aktiviert mit seinem Dreizack seinen Flugwagen, den Alcide und Alceste besteigen dürfen, um – eskortiert von fliegenden Dämonen – ins Leben zurückzufliegen. Hier setzt Lully in Plutons Deklamation ausnahmsweise eine kleine Koloratur, um das Wort »fliegende Eskorte« zu illustrieren.

Ein Triumphbogen in einem Amphitheater dient als Bühnenbild des fünften Aktes, der zunächst die Nebenhandlung der *Confidante*-Figuren zum Abschluss bringt. Das anschließende Freudenfest wird allerdings durch das Abschiedsduett der Liebenden getrübt. Großmütig gibt Alcide daraufhin Alceste frei und verbindet sie mit Admète. Apollon steigt mit großem Gefolge herab, um am Triumph Alcides teilzunehmen; ein großes Festtableau mit vielen Tanz- und Chorsätzen beschließt die Oper.

An dem abwechslungsreichen und musikalisch vielgestaltigen Modell der Lullyschen *Tragédie en musique* änderten seine Nachfolger nichts. Lullys *Ceuvre* blieb auch während des 18. Jahrhunderts im Repertoire der Académie Royale de Musique und galt weiterhin als stilbildend. Der einzige Komponist, der eine gewisse Eigenständigkeit zeigte, war Marc-Antoine Charpentier, allerdings um den Preis, dass seine einzige Oper *Médée* (1693) rasch aus dem Repertoire verschwand (📖 Cessac 1988). Charpentiers Musik tendiert unter italienischem Einfluss zu ausgeprägterer Melodik, sowohl innerhalb der Rezitative, die sich oft zu kleinen Ariosi ausweiten, als auch in den *Airs* und Duetten, die oft die Szenen beschließen.

Die wesentliche Neuerung im französischen Musiktheater des frühen 18. Jahrhunderts vollzog sich in einer neuen Gattung, der → *Opéra-ballet*, deren Schöpfer ANDRÉ CAMPRA (1660–1744) war (📖 Bartlet 1992). Die *Opéra-ballet* hat keine durchgängige Handlung, sondern sie reiht verschiedene Episoden aneinander, die nur durch ein gemeinsames Motto verbunden sind. Thema von *L'Europe galante* (1697) ist etwa der Streit um den Vorrang von Liebe und Zwietracht, der in einem ersten Bild allegorisch vorgestellt wird. Es folgen nun vier weitere Tableaus, die typische Liebesszenen aus vier europäischen Ländern vor Augen führen: die pastorale, aber wechselhafte Liebe in Frankreich, die temperamentvolle Liebe der Spanier, die kokette Italienerin und die rasend eifersüchtige Liebe des Italieners, die Eifersucht zweier Damen im türkischen Harem. Am Ende erkennt Zwietracht den Sieg der Liebe als weltbewegende Macht an.

In der Opéra-ballet zeigt sich der Wandel des nachklassizistischen Zeitgeschmacks: Wie in der bildenden Kunst auf die repräsentativen Gemälde von CHARLES LE BRUN (1619–1690) die verspielten Genrebilder ANTOINE WATTEAUS (1684–1721) folgten, so folgten die Genreszenen der Opéra-ballett auf die Dramatik der Tragédie – nicht umsonst diente das Sujet von Campras *Les Fêtes vénitiennes* (1710) auch Watteau als Bildsujet (📖 Schmierer 1995). Dieses Werk zeigt, dass die Form der Opéra-ballett aufgrund ihrer lockeren Struktur tendenziell offen ist: *Les Fêtes vénitiennes* wurde sowohl hinsichtlich der Anzahl der Bilder wie auch hinsichtlich deren jeweiligen Sujets in verschiedenen Fassungen gegeben und die letztlich publizierte Fassung in fünf Bildern ist nicht die einzig verbindliche. Musik und Tanz sind gegenüber der Handlung vorrangig. Das dritte und vierte Bild der publizierten Fassung von *Les Fêtes vénitiennes* sind überdies parodistisch auf Musik und Tanz bezogen (*L'Opéra ou le maître à chanter* und *Le Bal ou le maître à danser*), was dem Komponisten Anlass zu musikalischen Zitaten und Anspielungen gibt.

Campra hat nach eigenen Angaben versucht, italienischen und französischen Stil zu verbinden. Die harmonischen Ausdrucksmittel zur Affektdarstellung sind erweitert und die Melodik ist ausdrucksvoller und koloraturenreicher als die Lullys, auch begegnen häufig Arien in italienischen Formen. Campra schrieb auch eine Reihe von bedeutenden Tragédies lyriques. Aufgrund von Mozarts späterer Neuvertonung ist heute *Idomenée* (1712) die bekannteste.

Erst JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764) konnte den von Lully geschaffenen Typus der Tragédie lyrique wesentlich erweitern (📖 Rice 2004). Rameau begann erst mit 50 Jahren mit der Opernkomposition und schrieb nur sieben Tragédies lyriques, von denen zu seinen Lebzeiten nur *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737/1754), *Dardanus* (1739/1744) und *Zoroastre* (1749/1756) zur Aufführung gelangten. Trotzdem galt er als wesentlicher Neuerer der Gattung, was Anlass zur ersten der berühmten Pariser Opernfehden gab, der *Querelle des Lullistes*. Der Streit ging im wesentlichen um die Frage, ob das Drama



und die Deklamation wichtiger sei – dies entspricht der Position der Anhänger Lullys –, oder ob sich die musikalische Entfaltung in Air und Orchesterstücken in den Vordergrund drängen dürfe, wie dies für Rameaus Werke typisch sei.

In der Tat geht die Musik Rameaus in den orchestralen wie auch in den vokalen Ausdrucksmitteln wesentlich über das von Lully geschaffene Modell hinaus. Die Formenvielfalt seiner Arien reicht von kurzen Airs über zwei- und dreiteilige Formen bis zur großen Da-capo-Anlage italienischer Prägung. Letztere findet sich zumeist in den handlungsenthobenen Tanztableaus – ein Beispiel ist die koloraturreiche Arie »Sur les ombres fugitives«, die einer der Schatten im Elysiumsbild (4. Akt) von *Castor et Pollux* anstimmt.

Für die orchestrale Charakterisierungskunst Rameaus ist Plutons Rachearie »Que l'Averne, le Ténare, le Cocyte, le Phlégéton« im zweiten Akt von *Hippolyte et Aricie* typisch. Der dunkle Orchesterklang von Flöten, Oboen und Fagotten charakterisiert die Schrecken der Hölle und die aufgepeitschte Bewegung des Satzes zeichnet die Wut des Höllenfürsten, die am Ende durch den Chorsatz der Höllengeister aufgenommen und verstärkt wird.

Besonders berühmt war der geräuschhafte Orchestersatz, der das Auftauchen des Meeresungeheuers am Ende des vierten Aktes begleitet. Erst mit dem Einsetzen des Chores erhält der Satz allmählich melodische Gestalt; nach der kurzen Auseinandersetzung zwischen Hippolyte und dem Ungeheuer, in deren Verlauf Hippolyte verschlungen wird, beschließt ein choralartiger Trauerchor die Szene.

Vielgestaltig ist auch die Ballettmusik Rameaus, die neben den herkömmlichen höfischen Tanzformen (Sarabande, Gavotte und Menuett usw.) auch volkstümliche Formen wie die Musette und das Rigaudon einschließt. In den großen Tanzbildern, den → Divertissements, finden neben den Tänzen Märsche, Arien und große polyphone Chorsätze ihren Platz. Dramaturgisch sind sie als Aufzüge, Festszenen, Hymnen,

Geisterszenen, Trauerbilder usw. in die Handlung integriert. Vorangetrieben wird die Handlung aber nach wie vor hauptsächlich im deklamatorischen Rezitativ, das allerdings harmonisch wie melodisch ausdrucksstärker als bei Lully ist.

Während der Prolog an Bedeutung verlor, entwickelte Rameau die Overture zum integralen Bestandteil seiner Opern fort. Sie wird mit der folgenden Oper motivisch verknüpft; für *Zoroastre* schrieb Rameau sogar eine Programmouverture.

In der Differenziertheit der Mittel und dem orchestralen Abwechslungsreichtum der Partituren Rameaus erreichte die Tragédie lyrique eine Blüte, welche die Gattung um die Mitte des Jahrhunderts stabilisierte. Die Rameausche Tragédie lyrique stellt einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Reformen der zweiten Jahrhunderthälfte dar, die zu einer Annäherung von italienischer und französischer Oper führten.

Rameau schrieb aber auch für die anderen Gattungen des französischen Musiktheaters wichtige Beiträge. Singulär ist die Comédie lyrique *Platée* (1745/1749), die dem Modell der Tragédie lyrique folgt, aber einen komischen Stoff behandelt. Die Pastorale héroïque, zu der Rameau vier Werke beisteuerte, unterscheidet sich von der Tragédie lyrique durch ihren pastoralen Stoff (→ Pastorale) und die Dreiaktigkeit. An der Comédie-ballet ist Rameau noch mit einem Werk, *La Princesse de Navarre* (1745/1763), beteiligt. In Campras Gattung der Opéra-ballet schuf Rameau sechs Werke, von denen *Les Indes galantes* (1735) und *Les Fêtes d'Hébé* (1739) die bekanntesten sind. Viele seiner Werke blieben lange im Repertoire der Académie Royale. Manche überdauerten – insbesondere in der Provinz und im Ausland – sogar die französische Revolution.

(📖 Schneider/Wiesend 2001; Dahlhaus 1985)