

PUCCINIS TOSCA

HVORDAN BESKRIVER PUCCINI DET PSYKOLOGISKE FORHOLD MELLEM TOSCA OG SCARPIA I MUSIKKEN, OG HVORDAN PRÆGER VERISMEN LIBRETTOEN OG STILEN?
AF SEBASTIAN SWANE, OPERASOLIST OG SPECIALLÆGE I PSYKIATRI

Verismen som baggrund for Puccinis værker

Med Puccini afsluttedes den italienske operaepoke, som var udsprunget med Monteverdi. Der er ingen forskel i den fundamentale æstetiske betragtning mellem så berømte arier som Ariannas "Lasciatemi morire", Desdemonas "Piangea cantando" og Cavaradossis " Muoio disperato". Trods forskelligt temperament, periode og stil er hensigten, at opnå et optimalt følelsesladet indhold udtrykt igennem den prægante vokale melodi. En æstetik som lægger så stærk vægt på udtryk af menneskelighed, følelser og effekter risikerer således også let at gå over stregen dramatisk og musikalsk, hvilket ofte skete i verismen.

Verismen, der kommer af det latinske "verus" og betyder sand, var bl.a. en reaktion mod de romantiske idealer og den overjordiske atmosfære, som især Richard Wagner (1813-1883) havde repræsenteret. Verdi (1813-1901) som interessant nok er født samme år som Wagner, har med sin Othello 1887, givet et unikt og selvstændige modstykke til denne periode. Selvom Verdi i sine operaer også har berørt romantiske tendenser, har han aldrig fraveget sine dybe rødder i den italienske musik. Egentlige romantiske påvirkninger i italiensk opera kan først spores omkring 1880-1890 i bl.a. Catalanis Loreley og La Wally, der foruden romantiske træk foregriber Puccinis karakteristika med parallelføringer og forstørrede treklange. Catalani blev professor i komposition ved konservatoriet i Milano, som efterfølger af Puccinis lærer Ponchielli. Alberto Franchetti (1860-1942) kaldt Italiens Meyerbeer, var ligeledes romantisk inspireret i operaerne Asrael 1888, Christoforo Colombo 1892 og Germania 1902, og endelig skal nævnes A. Smareglia (1854-1929) der i Cornelius Schutt 1893 og Nozze Istriane 1895 tydelig viser Wagner træk. Imidlertid opnåede ingen af de tre italienske komponister det rigt detaljerede niveau, som karakteriserer de bedste steder i Puccinis romantiske operadebut Le Villi 1884.

Den noget tidligere litterære realisme, der opstod i Frankrig omkring revolutionsåret 1848 og varede ca. til århundredeskiftet, for så senere at genopstå, som vor tids socialrealisme, var den egentlige inspiration til den italienske kunst-naturalisme, kaldet verisme. Gustave Flauberts (1821-80) Madame Bovary (1857) var naturalismens gennembrudsværk, men samtidige forfattere med socialt sigte og kritik af den offentlige moral var Guy de Maupassant (1850-93) og Alexandre Dumas (1803-70), hvis Kameliadamen 1848 blev grundlag for Verdis Traviata (1853) og på mange måder den første spirende veristiske tendens i operaen. Prosper Mérimées (1803-70) Carmen blev dog emne til den første

egentlige "realistiske opera", nemlig Bizets (1838-1878) af samme navn. Operaens på mange måder banebrydende karakter, med dens realistisk, proletariske miljø, resulterede også i en kæmpe fiasko, der endog menes at have en ikke uvæsentlig andel i Bizets død 3 måneder senere. Den franske operas forfinede "sentiment du beau" viste sig da også senere kun at modtage få inspirationer fra den italienske realisme, som den kan ses i Massenets operaer og i Charpentiers Louise (1900). Emile Zola (1840-1902) blev dog den naturalistiske romans hoved repræsentant, og hans værker blev grundlag for Massenets elev Alfred Bruneau (1857-1934) operaer. Puccini havde ligeledes intentioner med et af Zolas værker, men forfatteren havde da allerede truffet aftale med Bruneau.

På denne baggrund fik verismen sin opblomstring; i billedkunsten ses bl.a. den italienske landbefolkning skildret med en vis social indignation, (fx i F.P.Michettis viderføring af Macchiauoliernes ideer) og i forfattere som Capuana, Giacosa og især Giovanni Verga ((1840-1923) med hvem Puccini også havde tekstlige planer til sit senere mislykkede projekt La Lupa. Vergas værk Vita dei Campi blev grundlaget for den første virkelige veristiske opera, Pietro Mascagnis (1863-1945) Cavalleria Rusticana 1890, der 2 år senere blev efterfulgt af Ruggiero Leoncavallos (1858-1919) I Pagliacci 1892. Det veristiske træk i den italienske opera er således overvejende tekstligt influeret, men det er også tvivlsomt, hvorvidt et programmatisk indhold af et filosofisk begreb som sandhed skulle kunne udtrykkes musikalsk overhovedet. Resultatet blev derfor overvejende en musikalsk gyser i form af kolossale effektfulde kontraster og stemningsskift. Umberto Giordano (1867-1948) videreførte dernæst stilen med den næsten frastødende brutalitet i Mala Vita 1892 og Feodora 1889 efter Sardous skuespil. Det blev imidlertid kun Andrea Chénier 1896 (ligesom det er tilfældet med Cavalleria og Bajadser), der har overlevet i dag. Andrea Chénier, hvis handling har mange paralleller med Tosca, og hvis librettist også er Luigi Illica, opnåede en utrolig succes, og har uden tvivl virket æggende på Puccinis skabelse af Tosca. Endelig skal nævnes Francesco Cilèa (1866-1950) hvis Adriana Lecouvreur 1902 tydelig er påvirket af Puccini, og Riccardo Zandonai (1883-1944) elev af Mascagni, og den tysk-italienske Ermanno Wolf-Ferrari, hvis værker også er veristisk beskafne. I Frankrig og Tyskland vandt verismen ikke megen genklang, kun i værker af Massenet (1842-1912), som La Navarraise 1894 og i Eugen d'Alberts (1864-1932) Tiefland 1903. I andre lande ses veristiske tendenser i fx Janaceks Jenufa 1904 og Kata Kabanova 1921 og Shostakovitchs Lady Macbeth fra Mtsensk 1934. Det er vel heller ikke helt tilfældigt at Tosca efterfulgtes af Richard Strauss Salome 1905 og Elektra 1909.

Det blev imidlertid Giacomo Puccini (1858-1924), der reddede den italienske opera fra veristisk forfladigelse og blev den førende komponist efter Verdi. Den præ-veristiske Manon Lescaut 1893, Puccinis 3. Opera, blev det første værk hvor komponistens personlighed kom rigtigt til udfoldelse. Trods mange påvirkninger især fra Wagners Tristan og afsavnet af den franske duft og esprit, i sammenligning med Massenets opera over samme emne, så har Puccini opvejet dette med sine smeltende melodier og raffinerede orkestervirkninger. Puccinis verdensry blev for alvor bekræftet med de tre følgende operaer Boheme 1896, Tosca 1900 og Madama Butterfly 1904, der hører til de mest

populære og opførte operaer i dag. Puccini fik sin "Hanslick fjende" i musikforskeren Fausto Torrefranca, lederen af en antiopera tendens i begyndelsen af det 20. århundrede i Italien, og forfatteren til Giacomo Puccini e l'opera internazionale 1912. Heri blev Puccinis operaer hængt ud som den italienske musiks dekadence. Det er givet at Puccini havde hang til sentimentalitet, især i Boheme og sidste akt af Butterfly, og også verismens næsten smagløse dramatiske effekter i fx et sujet som Tosca, men det opvejes ved hans enestående melodiske begavelser og psykologiske sans parret med eminent klangsans og italiensk musiktemperament; ja endog suppleret med den franske impressionismes forfinede følelser. Puccini glemte aldrig i sit valg af virkningsfulde tekster, at han skrev for scenen, og han opnåede herved så differentierede stemninger, som man aldrig før havde oplevet. Puccini var også uhyre kræsen hvad angik udformningen af librettoen, fx arbejdede ikke mindre en 4 forfattere på Manon Lescauts tilblivelse.

Den filosofisk æstetiske diskussion af begrebet musikalsk verisme, som den kom til udtryk hos Torrefranca, er en varieret gentagelse af en kontrovers født med operaen i Artusis angreb på Monteverdi og bl.a. videreført mellem Hanslick og Wagner. Det programatiske indhold i den veristiske opera går på den førnævnte litterære indflydelse på librettoen, som så kan influere på musikken stil og udformning, men aldrig forlene den med større sandhedsindhold. De vigtigste regler for librettoens udformning er forkastelsen af sagnomspundne og mytologiske emner og fremhævelsen af personer fra dagliglivet, især fra den lavere sociale klasse, som fx kunstnere, fattige studenter, arbejdere, soldater, bønder osv. Stykket skal give lejlighed til at udtrykke et stort spektrum af følelser, helst med en tragisk og seksuel undertone, fx to elskende, der ikke får hinanden. Desuden er handlingen gerne enkel, fyldt med effektfulde sort/hvide kontraster, uden for mange ingredienser af politisk eller historisk art, så personernes følelsesmæssige udtryk overskygges. Tosca opfylder i alle henseender en sådan udformning, og Puccini udnytter enhver lejlighed til at fremhæve librettoens kontraster musikalsk.

Puccini udnyttede samtidens harmoniske eksperimenter; fx ses i Kappen og Turandot tydelig inspiration fra Ravel og Stravinsky, og han indfangede lokalkoloristiske stemninger og træk i sine eksotiske operaer. Parallelførte kvart, kvint og oktaver (et træk som viser tilbage til middelalderlig organum og faux bourdonstil), men også septimer, som fx lirekassen i Kappen, bliver ligeledes et middel til at udmale stemninger og får ofte symbolsk karakter for akten eller operaen; fx snevejrets vemodige kvint paralleller i indledningen til 3. akt af Boheme eller indledningen til Kappen med flodens motiv, hvis symbolik har stærke ligheder med Charpentiers forhold til Paris i Louise. Senere begyndte Puccini at eksperimentere med bitonalitet og havde han levet længere, havde han sikkert også forsøgt sig med dodekafonien. Evnen til at skildre en person eller et miljø med få streger, beror bl.a. på inspirationen af det Wagnerske ledemotiv. Der er på ingen måde tale om udviklingsdannende og konsekvent brug af motivet som hos Wagner, men langt mere udnyttelsen af en tragisk eller dramatisk effektfuld reminiscens. I Wagners uendelige melodi fungerer ledemotiver også i langt højere grad, som bindeled i musikdramaet og formkonstituerende "kompensation" for numre i form af arier, duetter o.l.

Med *La Fanciulla del West* 1910 har Puccini i sit forsøg på streng naturalisme givet afkald på den sangbarhed, som ellers er hans styrke, måske for at skildre det barske miljø, men operaen mangler ægte inspiration og substans. Det samme gælder *La Rondine* 1917, hvorimod de tre enaktere (en akts operaen var en yndet form hos veristerne) *Il Tabarro*, *Suor Angelica* og *Gianni Schicchi* 1918, der som *Il Trittico* skulle fylde en hel aften, indeholder noget af Puccinis mest koncentrerede musik. *Turandot* er Puccinis ejendommeligste værk, som desværre er ufuldendt grundet Puccinis tidlige død i 1924 af strubecancer, men fuldført efter skitser af komponistens elev Franco Alfano.

Trods Puccinis virke stod under lyset af verismen og hans *Tosca* og *Kappen* hører til genrens bedste frembringelser, er det langt fra en fyldestgørende karakteristik af komponisten at betragte ham som sådan. Han hverken begyndte eller afsluttede sin karriere som verist og bemærkelsesværdigt er, at han først næsten 10 år efter Mascagnis opera *Cavalleria* udfoldede sin egen veristiske opera med *Tosca*.

Det psykologiske forhold mellem *Tosca* og *Scarpia* i musikken

Den musikalske karakterisering af to kontrasterende sfærer inden for operaverdenen har været et yndet middel lige fra Monteverdis *Orfeus* (1607), hvor strygerne og de høje træblæsere benyttes i hyrdescenerne og messingblæsere og regal i underverdenen, og videre op i 1970'erne med fx Brittenes *Døden i Venedig* (1973), hvor Aschenbach skildres i det almindelige orkester, mens Tadzio kun karakteriseres i slagtøjsgruppen. Puccinis konfrontation af det gode og onde, henholdsvis repræsenteret i *Tosca/Cavaradossi* contra *Scarpia*, må nok musikalsk siges at have sit forbillede i Wagners *Parsifal*. I dette af Puccini beundrede værk opdeler Wagner, som så ofte før motiver i diatoniske (heltoner) og kromatiske (halvtoner). Diatonikken henviser til Gralen, glæden, evighed og det guddommelige, mens kromatikken står for tvivl, smerte og synd. *Tosca/Cavaradossi* skildres i overensstemmelse hermed i et diatonisk, traditionelt og "naturligt" klangprog tæt forbundet med den italienske operas formverden og belcanto tradition. Den italienske folklore afspejles især i de to- og tredelte liedformer, hvor melodien har forrang frem for ordet, med anvisninger som "Con grande espressione" og "Con grande sentimento". Det formmæssige grundlag manifesteres oftest i arier og duetter med et tema, der udvikles og omformes for så at kulminere (ofte markeret ved et rubato) efterfulgt af et hurtigt fald i den emotionelle følelseskurve. Dur-mol tonaliteten hersker sammen med en glidende affinitet mellem akkordernes funktioner og modulationer. Den varme erotiske orkesterklang karakteriserer *Tosca* overvejende i violin, fløjte og obo og *Cavaradossi* i klarinetter, horn og celloer. *Scarpia* og hans bødler er derimod overvejende gengivet i det klangtruende basleje, arierne er udskiftet med monologer, der rytmisk og metrisk er underordnet den nære talesangdeklamation. Den melodiske linje er præget af tonegentagelser, hektiske interval-spring, heltonetrin og kromatiske indskud, foruden formindskede og forstørrede intervaller. De akkordlige funktioner er ofte kontrasterende og modulationerne overvejende

kromatiske eller ènharmoniske. Formbilledet er asymmetrisk og sammenstykket af mange enkelte dele og motiver, undertiden sammenholdt ved "sadistiske" ostinate repetitioner. Det dynamiske er ligeledes ofte forceret i "fff" og Scarpias scenisk-dramatiske stil er udtrykt i bemærkninger som "con forza, con violenza" eller fra "con passione erotica" til "con entusiasmo religioso". Man kan næsten sige, at mens Tosca/Cavaradossi er trofast forankret i den italienske opera, er Scarpia under indflydelse af det tyske musikdrama. Endelig skal nævnes stemmetype symbolikken, hvor de dybere stemmer som regel repræsenterer det negative (Scarpia) og de høje (Tosca/Cavaradossi) det positive og specielt hos Puccini destineret med tragisk og dødeligt udfald.

Operaen indeholder over 40 forskellige temaer og motiver både af person, scenisk og formdannende art, der alle er underordnet sfærernes magt, og for det meste udnyttes motiverne i overensstemmelse hermed frem for at udforme en dybere analyse af personernes indhold og karakter. Prioriteringen af følelsesmæssige antitetiske konstellationer er et kendemærke på den veristiske operas effekter. Scarpias motiv (takt 1-3) begynder og afslutter 1. akt i tutti fff, tutta forza og udtrykker dramatisk hele Scarpias dystre natur. Det har intet melodisk udtryk, men udvikler sin uhyggelige kraft fra de "usammenhængende" parallelle akkorder B, As, E med heltoneskalaen som grundlag, omspændende den forstørrede kvart "Diabulus in Musica". Motivet ses afledt både i en udvidet og forkortet form, den udvidede tydeliggør heltone konceptionerne med akkordfølgen C-B-As-Ges-E dur og optræder første gang 54 takter før kors scenen "Tutta qui la cantona" i 1. Akt, og kortformen, en enstemmig figur bestående af 3 heltoner, oftest sekvenseret et par gange, ses første gang i indledningen til Scarpias 2. akt.

Toscas motiv høres straks foredraget i orkestret med hendes indtræden i kirken (48 takter før Toscas arie "Non la sospiri...") og er med sin cantabile lyrik formdannende og periodisk opbygget. Harmonikken er tilsvarende tonal stabil og instrumentationen sart med de melodiførende fløjter og celloer og de akkompagnementsbrudte treklange (overvejende tonika og tonikaparallel) i violin, violaer og harpe, hvilket tilsammen udtrykker hendes romantiske, kærlige og katolsk-religiøse sind. Motivets lille melodisk sekvenserende tertskadence til teksten "Altre parole bisbigliavi" er derimod en diskret hentydning til det lunefulde og skinsyge i Toscas væsen. Motivet skal foruden karakteriseringen af Tosca også fungere som musikalsk symbol på kontrasten til Scarpias univers.

Cavaradossis motiv foreligger også straks ved hans entre i kirken og ledsager ham, mens han bestiger malerstilladset (4 takter efter "Angelus Domini" bønne). De første to takter illustrerer, som hos Tosca, det følsomme i hans væsen, mens fortsættelsen udtrykker det opbrusende og revolutionære i hans kunstnernatur. Motivets sekvenserende udviklingskræfter udnyttes senere i de dramatiske forhandlinger om Marios liv mellem Tosca og Scarpia. Hyldesten "Qual'occhio al mondo" skildrer Cavaradossis kærlighed til Tosca, og er forbilledligt musikalsk karakteriseret ved ariens afledning af Toscamotivet. Scarpias elskovsleg og løgnagtigt stimulering af Toscas skinsyge, der åbenbares i et af hans sadistisk-erotiske ostinate temaer, viser sig også at være afledt af Toscas motiv, men

denne gang tertskadencen, der udtrykker hendes jalousi: Kirkeklokkernes plagsomme gentagelse af de sekvenserende tertser, ved deres første møde "Tosca divina". Den ledemotiviske skildring af Toscas skinsyge er dramaturgisk begrundet: hendes jalousi vil tvinge Cavaradossi til at indvie hende i Angelottis flugtplan og gemmested og derigennem opstår muligheden for Scarpia at pine og udnytte Tosca. Toscas jalousimotiv spiller derfor en stor rolle i hendes arie "Non la sospiri la nostra casetta" og ikke mindst omkring hendes opdagelse af ligheden med fyrstinde Attavanti i Cavaradossis portræt af Magdalena. Puccini har under Toscas scene med Scarpia i kirken, hvor hun tror sig bedraget af Mario musikalsk ville vise, at det ikke er den formodede elskerinde, men Angelotti hun hørte, da man i orkesteret under hendes udbrud "Doce son? Potessi coglierli i traditori" (takt 45 før Largo religioso "Tre sbirri"), hører et af Angelottis motiver (første gang foredraget til Angelottis tekst "Fuggii pur ora da Castel Sant'Angelo"). Da Tosca dernæst grædende forlader kirken under ledsagelse af Scarpia, citerer orkestret kærlighedsmotivet fra begyndelsen af duetten "Mia gelosa", men forvandlet til en smertefuld orkestersats med kraftige kvint paralleller i bas- og mellemløjet og taktskift fra 9/8 til 6/8 efter en overrumplende tutti indsats i ff.

Scarpias indflydelse i operaen er langt den stærkeste, og man kan ligefrem motivisk konstatere, hvordan de forskellige personer og scener bliver farvet af hans magt. Efter Scarpiamotivets 3 tacters indledning, kastes tilskueren "in medias res" ind i operaens handling (et typisk kendemærke for den veristiske operas effekter) og i takt 4-24 foredrages et voldsomt flygtende angstmotiv, der tydeligt påviser Scarpiasfæren i dets kromatiske videreføring både i parallelle dur treklange og formindskede og forstørrede kvarter. Ligeledes viser de pludselige fortissimo udbrud i orkestret hen til Scarpias hidsige karakter. Angelottis 1. Motiv (til teksten "Voi, Cavaradossi" 34 takter efter arien "Recondita armonia") er således under angst og Scarpias forfølgelse farvet af denne kromatik, hvorimod hans føromtalte 2. motiv (til teksten "Fuggii pur ora da Castel Sant'Angelo") forklarer ham som den forhenværende fornemme konsul fra Rom, med den "anstandsfulde" melodi emphatisk understreget af basunernes magtfulde foredrag. Scarpia formår dog også at forvandle dette tema til et skæbnesvangert citat, til teksten "Un prigionier di Stato fuggi pur ora da Castel Sant'Angelo" og den derpå følgende scene. Når selvmordet meldes i 2. akt, høres det destrueret i lammende general pauser. Sakristanens muntre og selvstændige tema (1. akt takt 101 Allegretto Grazioso) undergår også en metamorfose, når det spilles i stryger samtidigt med Scarpias motiv (B-As-E) i træblæsere, en takt efter Baronens entre i kirken, og i stedet for dets lette og komiske præg underordner det sig fuldstændigt politichefen ved sin besværede melodiske udfoldelse, de kromatiske indskud og den dystre fremtoning i baslejet. Scarpias indflydelse og personlighed bliver således indirekte belyst igennem de andre personer rent musikalsk.

En af operaens mest krasse kontraster er Scarpias entre i kirken, hvor hele hans dystre tema citeres på baggrund af Sakristanen og messedrengenes glæde over Bonapartes formodede nederlag. Opbygningen er en udpræget veristisk effekt, som Puccini ynder i sine operaer (fx Bohemes fægtescene umiddelbart før den syge Mimis ankomst eller

Butterflys glæde før Sharpless' tragiske besøg i 2. akt 1. scene), og det kolde stemningsskift varer ofte, ligesom her, akten ud. Largo religiososcenen, en af operalitteraturens flotteste 1. akts finaler, er opbygget af to temaer (Largo Religioso, takt 6-9 og 14-17), der trods deres melodiske udformning entydigt hører til Scarpiaverdenen i kraft af deres basfarvede, stive ostinate gentagelser. De første 20 takter gentages i en klanglig forstærket reprise efter en mellemdel på 3 takter, der indeholder et af Scarpias uhyggelige, umelodiske og kromatiske udbrud, og efter reprisen udvikles friere afledninger af det melodiske materiale. Bragende kanonskud og Scarpias besættelse af Tosca forklædt i hans skinhellige deltagelse i den liturgiske tjeneste sættes op imod ostinate klokker B-F, i ikke mindre end 73 takter, orgelmusik foredragende de to førnævnte temaer og menighed og gejstlighed både i talekor og sang. De mere og mere dominerende varierende temaer leder i højeste klanglige intensitet ud i det egentlige "gregorianske" Te Deum, der efter Scarpias besværgelses: "Tosca, mi fai dimenticare iddio" foredrages unisont i solist, kor og messingblæsere, hvorefter Scarpia akkorderne fører akten til ende.

I 2. akt konfronteres Tosca og Scarpias verdener for alvor, hvilket allerede fremgår af andante forspillet. De tre første akter indleder med kortformen af Scarpias motiv, i takt 4 citeres Angelottis, takt 5 kærlighedsmotivet i 1. violiner henover kontrabasser, celloer og basklarinetter, og i takt 6-7 foredrages hyldestmotivet, hvor efter Scarpia motivet atter i 3 takter indrammer det foregående. Motiverne antyder bl.a. at Scarpias tanker er rettet mod Tosca, såvel hans viden om hendes forhold til Mario, og at hun derfor nok ved, hvor Angelotti er skjult, og at de alle er fanget ind i hans magtverden. Teksten til det følgende citat af hyldestmotivet bekræfter hans viden om deres forhold: "Ella verra per amor del suo Mario", og begge gange har det fuldstændigt mistet sin glans, 1. gang bliver det citeret "dolce sostenuto" i A-klarinetten og 2. gang i violinerne con sordina. Da Mario bliver båret ud fra torturen og Tosca et øjeblik forenes med ham, citeres det falmede tema i pp, besværet af liggetoner i basklarinetten og fagotterne og reminiscenser fra forhøret i form af pizzicato fra celloer og kontra basser og harpe figurationer i baslejet.

Scarpias første monolog "Ha piu forte sapore" sættes i stærkeste veristiske kontrast til Tosca-verdenen med den pastiche prægede musik fra dronningens fest. Begyndelsen er tynget af dybe liggetoner og akkorder, hvor over Scarpias hektiske deklamatoriske fraser udfoldes, i metriske forskydninger og med kromatiske og mediantiske tonale udvidelser. Foruden det i sangstemme og orkester samtidigt klingende citat af kortformen af Scarpiamotivet (monologens takt 16-17-18) høres lydeffekter, når Scarpia synger "Non so trarre accordi di chitarra" i form af harpearpeggio (takt 8), og når han synger "o tubar come tortora" høres vingeslag (takt 13-14). Puccini ynder at skildre fugle i sine operaer, fx rødkælke i Madama Butterfly og gøgen i Kappen. Monologen er hvad angår fortegn tredelt, ydre delene i As-dur og midterdelen i Scarpias toneart E-dur. Monologens temmelig fjernt beslægtede tonearter har uden tvivl taget farve af Scarpiamotivets (B), As, E materiale. Kærlighedsduetten "Mia gelosa" i Scarpias E-dur i 1. akt, kan i henseende til de foregående arieres b-tonearter have en symbolsk antydning af Scarpias senere indflydelse på de elskendes forhold.

Puccinis overlegne og typiske konstellation af to stemnings niveauer på engang, (fx Rodolphe og Mimis vemodige afsked contra Marcel og Musettes vredes oprud i slutningen af 3. akt af Boheme) er forbilledligt skildret i forhørsscenen, med det ufrige over liv og død truende ostinate forhørsmotiv, (4 takter før kantaten "Sale, ascende l'uman cantico") sat op imod den frit udviklede sejrskantate. Kantatens dobbelttydige indvirkning på Cavaradossi, i form af Toscas solistisk hørbare deltagelse i en fest for hans idealers modsætninger, er et genialt billede på situationens håbløse tilstand. Forhørsmotivets tungtfaldende punkterede overstemme og de smertende dissonanser og grove accenter foredraget i fløjter og A-klarinet bliver klangligt forstærket af bratscher, når Scarpia lukker vinduet og derved dramatisk intensiverer forhøret ved at udelukke Tosca sfæren.

Hamlets replik i 2.akt 2. Scene: "the devil hath power t`assume a pleasing shape" er et rammende billede på Scarpias sleske rænkespil over for Tosca umiddelbart før torturscenen. Politichefen maskerer sig i Toscaverdenens cantabile sfære i et lyrisk, indyndende smiger motiv til teksten "Ed or fra noi parlam..." og i en udvidet form til Toscas tekst "Sgomento alcun non ho".

En af operaens mest veristiske scener er torturscenen, med Scarpias fysiske tortur af Cavaradossi og psykiske af Tosca. Torturscenen er opbygget i 2 yderdele og en lidelsesmotivisk kontrasterende midterdel (takt 30 til 45 efter No, ma il vero"). Det ostinate d-mol torturmotiv (første gang til teksten "No, ma il vero potrebbe) består af opadgående fjerdedelsnoder, hvortil baslinien er en 8.del forskudt; en illustrativ effekt af pandeskruernes spænding. Til hver af motivets 4.dele tilsættes hver gang en fri understemme, der ses underdelt fra duoler helt op til sekstoler. Harmonikken er tilsvarende rå i de voldsomme skift fx fra d-mol til c-mol på Toscas forfærdede udbrud "Non e vero". Genoptagelsen af torturen er dynamisk intensiveret fra piano udmundende i fff med Toscas højeste fortvivelse skildret i katastrofemotivet (til teksten: "Ah! Cessate il martir, è troppo soffrir!). Smerteskrigende fra Cavaradossi er hver gang ledsaget af lidelsesmotivet på nær det sidste, hvis raffinerede anbringelse i et for Tosca uventet øjeblik fører til tilståelsen med det udvidede Scarpiamotiv. Med Melas` nederlag høres Cavaradossis motiv som hoverende sejrxfanfarer 6 takter før Vittoria! Vittoria!!, og efter et voldsomt opgør føres han ud til katastrofemotivet. Dermed er Cavaradossi ophørt med selvstændigt at handle, hvorfor hans motiv forvandles til et købsprismotiv, når Tosca spørger om prisen for hans liv.

Scarpias 2. monolog "Gia mi struggea l`amor" i Ges-dur præges (foruden de sædvanlige musikalske karakteristika) af en meget åben form, i hvilken motiver fra de omkringliggende scener trænger ind; fx købsprismotivet til ordene "Ah! In quell istante t`ho giurata mia!", hvormed prisen ledemotivisk er forklaret: Tosca selv! Toscas reaktion er musikalsk genoptagelsen af katastrofemotivet. Puccini har også karakteriseret Toscas vederlag til forhandlingerne: Scarpias død – ved 4 takter før knivstødet at citere købsprismotivet.

"Visi d'arte" arien er et feminint portræt af den ægte Tosca, uden indhold af skinsyge eller operadonnaens nykker, ydmygt udleveret i sin bøn til en højere magt end egentlig til Scarpia. Toscas religiøsitet skildres i indledningens "gejstlige" faux-bourdon akkorder og med det 2. fuldstændige foredrag af hendes tema i fløjte og solocello, til hvilket hun i 1. akt ofrede blomster til madonnaen. Ariens indledning i es-mol er afledt af lidelsesmotivet. 2. del af arien i Es-dur falder i 2 dele på henholdsvis 12 og 10 takter og kulminerer med katastrofemotivet "perchè Signor". Genoptagelsen af købsprismotivet til Scarpias ord " Sei tropo bella, Tosca", og de dramatiske voldtægtsagtige tilnærmelser viser den totale negligering af Toscas bøn.

Scarpias dødsscene er indrammet af et melankolitema, der skildrer Toscas forfærdelige lidelser og ligesom motiverer hendes mordplan. Efter det dødelige knivstød opløses hele Scarpias harmoniske slagmark i en udhulning af dur-mol tonaliteten (scenen foregriber på mange måder de bitonale elementer i Turandot), og som følge heraf er ingen toneart foreskrevet. Kæder af "impressionistiske" formindskede treklange med lille septim, på fis, gis, ais, c, d, dis opløser Scarpiaakkordens struktur. Scenen er musikdramatisk baseret på en konsekvent sekvensering, med Scarpias overvejende nodeløse smerte-skrig og Toscas forbandelser understreget af heftigt tremolo i violinerne. 17 takter efter dødsstødet høres Scarpias toneart i en fff E-dur skala, hvorefter hans sammenbrud skildres i synkende dur-tertser i heltone afstand, indtil hans død tydeliggøres musikalsk ved en dødsvariation af Scarpiamotivet B- As- Ges- d-mol. Scarpia dør på en 7 takters liggetone på d. Efter Toscas berømte parlando "E avanti a lui tremava tutta Roma", høres atter købsprismotivet og hyldestmotivet formørket i klarinettens dybeste register. Scenens dystre mørklagte fremtoning med Toscas katolsk-symbolsk anbringelse af et lys på hver side af Scarpia og et krucifiks på den dodes bryst, er frygtindgydende skildret med Scarpiakkorderne B- As og varianttonearten e-mol: Scarpia har selv efter sin død indflydelse på Tosca.

Scarpias truende atmosfære ruger også over Toscaverdenens sidste solopgang i 3. akt. Den uskyldige hyrde befinder sig i det Scarpia beherskede Rom: hans lille lydsk-akaisk-farvede folkesang klinger i H, men er noteret i Scarpias toneart E, og i de 7 sidste takter af det orkestrale for-citat af hyrdemelodien er Scarpia akkorderne forklædt i fåreklæder. I det lyriske stemningsbillede med morgendæmringen over Rom og de fjerne kirkeklokkers ringen høres Toscaverdenens hyldestmotiv takt 40-43, men allerede efter 5 takter bringes et ufuldstændigt citat af de berømte akkorder i D og B-dur. Foruden akkordcitatet når omtalen falder på den afdøde (8 takter efter brevarien), høres heltoneskalaen i bassen ligesom jagte Tosca under hendes flugt, når Scarpias bødler forfølger hende til brystværnet (27 takter før tæppefald). Foruden de direkte antydninger af Scarpia er 3.akt præget af en slags fremmedgørelse i den lyriske formopbygning. Fx er Cavaradossis "o dolci mani" ikke en rigtig lukket form i overensstemmelse med Toscaverdenen: reminiscenser fra 2.aktens begivenheder trænger ind i et 4 takters citat af melankolitemaet, og ariosoen føres dernæst nødtørftigt til ende i 2 takter. De lykkelige mindelser om den fortidige kærlighedslykke bliver ofte forvrænget: Fx efter Cavaradossis ord "lo lascio al mondo una persona cara" bliver kærlighedstemaet spillet af 4 celloer i

skarpe sekunddissonanser, og allerede efter 3 takter uddør det i ppp. Endelig skal nævnes de mange kromatiske reminiscenser: fx i eksekutionstemaet (foredraget under Cavaradossis dødsscene) hvis ostinate udformning heller ikke er tilfældig.

Veristiske ingredienser i Tosca

Veristiske ingredienser i Tosca findes i overmål: Kærlighed, jalousi, had, bedrag, løgn, sadisme, afpresning, profanation, voldtægt, tortur, mord, selvmord, henrettelsesscene mm. indflettet med en virkelig begivenhed som baggrund. Luigi Illica og Giuseppe Giacosas libretto har efter Puccinis sædvanlige krævende forskrifter, kun lige ladet os fornemme de historiske facts, i modsætning til Sardous skuespil. Puccini forklarer fx intet om Cavaradossis antiklerikale og volterianske idealer, med baggrund hos den "realistisk" malende og revolutionære J.L.David, Napoleons hofmaler. Sakristanens ytringer om volterianere i 1.akt til arien "Recondita armonia", bliver derfor temmelig uforståelige, ligesom Cavaradossis eneste virkelige tegn på revolutionær i frihedshymnen 2.akt, bliver fordunklet i form af ren og skær hævnfølelse. Prioriteringen af den følelsesmæssige overskuelighed, i modsætning til fremhævelse af historiske og personkarakteristiske detaljer, ses også med reduktionerne af Sardous 5akts skuespil og 23 medvirkende til 3 akter og 9 personer. Selv med forkortelsen af Scarpias navn, som hos Sardou også hedder Vitellio, opnås en mere dramatisk og entydig virkning.

Partiturets indhold af pastiche-elementer og (lokal)koloristiske (lyd)effekter hører til de musikalske veristiske træk, fx illustrationen af Angelottis søgen efter nøglen under Madonnaen med den urolige melodiføring (han finder nøglen på Scarpiaakkorden, hvilket er et uhyggeligt varsel om, hvordan det vil gå Angelotti), malerens penselstrøg henover lærredet med de lette kvart-, kvintparalleller i forspillet til arien "Recondita armonia", brugen af et upubliceret kirkeværk som grundlag for 1.akts "Te Deum, og den pasticheprægede kantate i 2.akt, hvor Puccini endog på et tidspunkt ville "indkomponere" det Paisielloværk, der blev benyttet hos Sardou, som skrev skuespillet Tosca. Når Angelotti kommer løbende ind i kirken på flugtmotivet lige efter tæppet er gået op til Scarpia-motivet (hvilket også antyder, at det er Scarpia han flygter fra) høres i musikkens rytme, hvordan Angelotti er forpustet og prøver at få vejret (4 takter før Angelottis: "Ah!... Finalmente!). Et typisk veristisk virkemiddel er også de mange tremoloer, som ligefrem i Tosca har taget form af et bedragmotiv, når Scarpia udtænker sin falske plan af Cavaradossis henrettelse (bl.a. til teksten "Come avvenne del Palmieri i 2.akt og flere gange i 3.akt fx lige før skuddet fra den dødelige salve). Operaen er også fyldt med illustrative klokker: Timeslaget ved Sakristanens bøn, kirkeklokkerne under Te Deum, Scarpias kaldeklokke i begyndelsen af 2.akt, fårehyrde bjælderne, morgenklokkerne i Rom og henrettelsen kl. 4 ved daggry. Endelig skal nævnes effekter som den nøjagtige anvisning af Sakristanens hørlige indsugning af sin snustobak (15 takter efter Recondita armonia), kanonskud, geværsalve, trommerne uden for Scarpias vindue, Spolettas banken

på døren, Cavaradossis smerteskrig under torturen og det ostinate eksekutionstema udformet som en slags march til skafottet, for ikke at glemme lydillustrationerne af guitar og fugle i Scarpias monolog "Ha piu forte sapore". De velkendte scenerier, især med den stemningsmalende Peterskirke som baggrund i sidste akt, er med til at understrege virkelighedsfølelsen hos tilskueren og bemærkelsesværdig er Puccinis studier omkring gardens kostumer og hans rejse til Rom for selv at høre hvordan kirkeklokkerne lød i omegnen af Engelsborg.

Med undtagelse af Scarpia har Puccini endnu ikke som i La Fanciulla forladt arien og duetternes italienske bel canto-tradition til fordel for en mere realistisk talenær deklamation. Duetterne er dog ikke udformet i Verdisk forstand, men mere som en slags konversation i hvilken de først synger samtidigt i duettens højdepunkt (fx duetten "Mia gelosa"). De smægtende arier er, trods den formale forbindelse med den traditionelle opera, udtryk for højt potenseret verisme, især med brevarien, der med sit længselsfulde udtryk ikke bare udtrykker smerte, men er identisk med den. Puccini var meget forsigtig med placeringen af sine arier i Tosca, fx følte han, at "Vissi d'arte" bremsede de dramatisk-veristiske effekter, og han forkastede pure at indlemme en arie for Cavaradossi under torturscenen, således som librettisterne oprindeligt havde tænkt sig (Verdi indlemmede gerne i sin melodramatiske stil sådanne "urealistiske" former, fx Gildas og Rigolettos duet efter hun er blevet dolket).

Det er interessant, at Verdi, som også en overgang havde tænkt sig at komponere Tosca, især følte sig tiltrukket af brevarien, da han hørte en oplæsning af teksten, endnu før Puccini havde foretaget nogle ændringer i den. I denne version var det en hymne til kunsten, og Verdi blev så bevæget, at han tog manuskriptet ud af hånden på forfatteren og dybt grebet deklamerede hymnen til ende. Puccini omarbejdede arien, som udtryk for Cavaradossis desperate længsel efter Tosca i dødens time, og de to komponisters forhold til denne scene er et næsten metaforisk billede på den kunstneriske forskel mellem dem. Puccini forblev således tro over for sit teaterinstinkt og sit brede publikum og lod arien være i overensstemmelse med operaens indhold og stil, og således har den erobret verden.

Når Tosca kaster sig ud over brystværnet på Engelsborg, har Puccini også tilkendegivet sin sympati for Toscaverdenen, ved ikke som forventet at citere Scarpias akkorder, men i overensstemmelse med verismen, at udgræde Cavaradossis: "e muoio disperato, e muoio disperato. E non ho amato mai tanto la vita!" Jeg dør fortvivlet, først nu ved jeg, hvor højt jeg elsker livet. Sætninger som han selv havde indført i librettoen.