Musikalske ledetråde til bedrag, begær og jalousi i Puccinis Tosca

Af Sebastian Swane
Speciallæge i psykiatri
Operasanger



Giacomo Puccini (1858-1924)

Mit liv med Puccinis Tosca

Fra scenekanten til psykiatrien

Som ung operasanger, før jeg skiftede karriere til at blive speciallæge i psykiatri, sang jeg rollen som Angelotti i Puccinis Tosca på Sydney-operaen i Australien. Tosca blev sunget af den vidunderlige sopran Pilar Lorengar. Opsætningen blev dirigeret af Carlo Felice Cillario og instrueret af John Copley. Tosca har altid været en af mine favoritoperaer, ikke mindst med Maria Callas i rollen. Allerede som barn dyrkede jeg operaen og så den mange gange på Det Kongelige Teater med Lone Koppel, Willy Hartmann og Ib Hansen. Lone Koppel var for mig det danske svar på Maria Callas i rollen: kompromisløs, karismatisk og med en stemme, der bar både ild og sårbarhed. Senere blev Lone både min lærer og nære ven.



Maria Callas som Tosca



Lone Koppel som Tosca

Både Cillario og Copley har arbejdet med Callas, og det var derfor særlig fantastisk at få lov til at blive dirigeret og instrueret af disse to personligheder. Cillario gjorde mig opmærksom på nogle vigtige detaljer i Puccinis partitur, som jeg kunne bruge i mit skuespil og fortolkning af rollen. Lige før Angelotti synger sin første replik i operaen efter at have styrtet ind i kirken i sin flugt fra Scarpias bødler, beskriver Puccini i orkestret, hvordan Angelotti er forpustet og

genvinder sin normale vejrtrækning. Det høres i form af to gentagne toner, som beskriver, når vejrtrækningen veksler mellem ind- og udåndingen og langsomt stabiliseres i et rallentando (tempoet svækkes gradvist). Dette er jo en vigtig detalje, når man skal agere rollen, at ens vejrtrækning er i overensstemmelse med musikkens udtryk. Det illustrerer også, hvorfor jeg generelt mener, at operainstruktører må forstå og kende til komponisternes budskaber i orkestret.



Cavaradossi: Lamberto Furlan. Angelotti: Sebastian Swane. Sydney Operaen

Jeg har altid interesseret mig for de psykologiske beskrivelser i orkestrets lagdeling i de store operaværker og tolker dem ofte som personernes ubevidste følelser. Det er uden tvivl også denne interesse for det psykologiske i kunsten, som har dannet vejen for min interesse for psykiatrien. Jeg har undervist psykiatere, musikere og sangere på Operaakademiet i hvordan man kan afkode komponisternes budskaber i musikken, og herigennem forstå deres psykologiske fortolkning af personernes følelsesliv, psykopatologi og de mange personlighedsforstyrrelser, som operaer er overbefolkede med. Operakomponister er ofte meget store menneskekendere, hvorfor de netop interesserer sig for at beskrive dette i deres følelses-sprog: musikken.

På Sydney-operaen havde jeg også fornøjelsen at synge en hovedrolle med Dame Joan Sutherland, hvor hendes mand Richard Bonynge dirigerede. Senere udviklede jeg også et

venskab med Richard, som har oplevet Maria Callas i virkeligheden utallige gange og ikke mindst som Tosca. På mange måder var Sutherland og Callas diametrale modsætninger, hvor Bonynges ideal er bel canto-sang, hvor Callas derimod ofrede skønheden på udtrykkets alter. Dette er nok årsagen til at Richard opfattelse af Callas er meget ambivalent. Men påfaldende er, at han altid kan tale om hende i timevis. Hvad og hvem man foretrækker, er en smagssag, men som psykiater, og besat af at forstå de dybere lag i kunsten og psyken, er mit valg indlysende.

Ledemotivets psykologiske funktion

Denne artikel er baseret på et kapitel fra "*Psyken i musikken"*, som er en kommende bog jeg skriver om Tosca, hvor jeg analyserer, hvordan Puccini beskriver personernes psyke og personlighedsstruktur i orkestrets lagdeling primært ud fra deres ledemotiver.

Et ledemotiv er en kort genkendelig musikalsk figur, der forbindes med personer, følelser eller ideer og gør det muligt for komponisten at udtrykke psykologiske lag uden ord og tilføje flere dimentioner til dramaet. Ledemotiverne i Tosca er blandt operaens mest geniale og subtile virkemidler. Der er over 40 af dem, og det meste af operaens musik består af disse.

I modsætning til underlægningsmusik i film, der primært forstærker det, vi allerede ser og føler, bliver ledemotiver decideret til et selvstændigt sprog, hvor vi får helt andre historier fortalt, fra hver af orkestrets ca. 80 musikere, om det der sker i personernes psyke. De afslører fortrængninger, bedrag, varsler katastrofer, antyder kærlighed, før den er erkendt, og fortæller det, personerne rigtigt føler. Det kan afsløre skjulte motiver hos figurerne, åbne for dobbeltbetydninger eller lade en fortidig stemning trænge sig ind i nuet. F.eks. kan personen udtrykke kærlighed til en anden, samtidigt med at motivet i orkestret spiller bedrag-motivet. Vi forstår så, at personen forstiller sig og lyver.

Puccinis motivteknik er blevet kritiseret for at være dekorativ, overfladisk eller et forvirrende og modstridende sammensurium af traditioner, til tider virkningsfulde og til andre tider overtydelige og sommetider direkte forstyrrende. Jeg finder denne kritik forfejlet. Tværtimod mener jeg, at hans motivarbejde ofte er blevet misforstået og undervurderet, og at det rummer en langt større psykologisk og dramaturgisk dybde end hidtil antaget. I det følgende vil jeg demonstrere dette gennem et konkret eksempel.

Det er ikke en forudsætning at kende musikken, for at forstå mine pointer.

Et kort handlingsresumé

Operaens tre akter udspiller sig over ét døgn i Rom i juni 1800.

Handlingen kredser om tre hovedpersoner: den berømte sangerinde Floria Tosca, hendes elsker, maleren Mario Cavaradossi, og den magtfulde politichef, baron Scarpia.

De franske revolutionshære under Napoleon Bonaparte er i krig med store dele af Europa. Rom har midlertidigt været en republik støttet af Frankrig, men er nu faldet til de østrigske styrker, som genindsætter pavevældet. Den tidligere konsul for republikken, Cesare Angelotti, er undsluppet fængslet og søger tilflugt i Sant'Andrea della Valle, hvor hans søster, fyrstinde Attavanti, har gemt nøglen til deres familiekapel, så han kan skjule sig der.

Cavaradossi arbejder i kirken på et maleri af Maria Magdalene. I arien *Recondita armonia* ("Skjult harmoni") afslører han for kirketjeneren, at modellens ansigt er inspireret af en kvinde, han har set bede ved kapellet. Han er endnu ikke selv klar over, at det er fyrstinde Attavanti. Da kirketjeneren er gået, kommer Angelotti frem og beder Cavaradossi om hjælp.

Tosca ankommer pludseligt og kalder på Cavaradossi, så Angelotti må skjule sig. Tosca, kendt for sin jalousi, bliver straks mistænksom. Han beroliger hende, men da hun genkender Attavantis ansigt i maleriet, anklager hun ham for utroskab. Han afviser det, og da hun er gået, tilbyder han Angelotti skjul i sin havebrønd. De flygter, da et kanonskud varsler, at flugten er opdaget.

Kort efter ankommer Scarpia og opdager sporene. Tosca vender tilbage, og Scarpia, som har fundet en vifte med Attavantis initialer, vækker hendes jalousi og antyder, at Cavaradossi har en affære.


Tosca 1. akt.

Anden akt foregår i Scarpias kontor i Palazzo Farnese. Cavaradossi bliver forhørt og tortureret for at afsløre Angelottis opholdssted. Tosca forsøger at stoppe torturen og bliver tvunget til at forhandle med Scarpia. Han tilbyder at redde Cavaradossis liv mod seksuelle

ydelser. Tosca foregiver at gå med til det, men dræber ham med en kniv, da han nærmer sig hende. Hun tager et dokument, der skal sikre Cavaradossis frihed.



Tosca 2. akt.

Tredje akt udspiller sig tidligt næste morgen på toppen af Engelsborg. Cavaradossi forbereder sig på sin henrettelse, men Tosca ankommer og fortæller, at henrettelsen blot vil blive simuleret. Da soldaterne affyrer skud, falder han, men det viser sig at være en virkelig henrettelse. Da Scarpias mord umiddelbart efter opdages, og soldaterne forsøger at arrestere Tosca, vælger hun at tage sit eget liv og kaster sig ud fra borgen.



Tosca 3. akt.

Cavaradossis utroskab og Toscas jalousi

Fyrstinde Attavantis urovækkende motiv

I det følgende vil jeg demonstrere, hvordan Puccini med ét ledemotiv lader en usynlig kvindes tilstedeværelse forstyrre den harmoni, som både Cavaradossi og Tosca søger at opretholde. En harmoni, der måske slet ikke er så harmonisk og måske kun findes i deres egne forestillinger.

Cavaradossi synger sin første arie *„Recondita armonia" ("skjult harmoni"),* mens han står på stilladset og betragter sit eget maleri, som han har malet efter en ukendt kvinde i kirken. I hånden holder han samtidig et portræt af Tosca i en medaljon.

Teksten i arien er følgende:

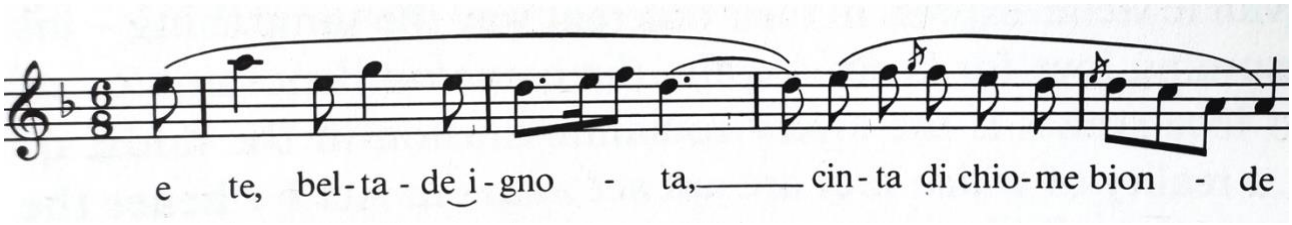
Italiensk	**Dansk**
Recondita armonia	Skjult harmoni
di bellezze diverse!	af forskellige skønheder!
È bruna Floria,	Floria er mørkhåret,
l'ardente amante mia.	min lidenskabelige elskede.
E te, beltade ignota, cinta di chiome bionde!	Og dig, ukendte skønhed, omkranset af lyse lokker!
Tu azzurro hai l'occhio…	Du har blå øjne…
Tosca ha l'occhio nero!	Tosca har mørke øjne!
L'arte nel suo mistero…	Kunsten i sin hemmelighed…
le diverse bellezze insieme confonde!	forener de forskellige skønheder!
Ma nel ritrar costei, il mio solo pensiero…	Men mens jeg maler hende, er min eneste tanke…
Ah! il mio solo pensiero sei tu.	Ah! min eneste tanke er dig.

Arien synes ved første øjekast at være en hymne til Toscas skønhed, men under den lyriske overflade lurer spændinger og understrømme, der antyder langt mere komplekse følelsesmæssige og psykologiske lag. Det er ikke blot en kærlighedserklæring, men et eksempel på, hvordan Puccini med kirurgisk præcision lader musik og tekst udtrykke en splittet bevidsthed og en følelsesmæssig ambivalens.

Hans arie bliver en refleksion over kunstens evne til at forene det modsætningsfulde, skønhedernes skjulte harmoni. Men hvad der kunne læses som en uskyldig meditation over æstetik, afslører i virkeligheden en indre kamp: Han fremhæver Attavanti med erotisk fascination, *"beltade ignota"* ("ukendte skønhed"), med dekorative forslag i melodien, små forsinkede toner, der skaber og forlænger spændingen, inden den opløses en brøkdel af et

slag senere, og erklærer derpå næsten overbevisende, at hans eneste tanke er Tosca: “Il mio solo pensiero sei tu” (“Du er min eneste tanke”).

Netop i det øjeblik, hvor han i teksten priser den lyshårede ukendte skønhed, væver orkestret diskret motivet for fyrstinden ind: *“E te, beltade ignota, cinta di chiome bionde!” (”Og dig, ukendte skønhed, omkranset af lyse lokker!).* Han påberåber sig kunstens evne til at forene det forskellige i ét billede, men motivvalget fortæller os, at hans sind kredser om det, der netop ikke er Tosca. Det er som om musikken afslører noget, som ordene forsøger at benægte. At Cavaradossi er påvirkelig, ikke kun af sin muse, men også af den kvindelige skønhed i øvrigt.



Puccinis brug af Attavanti-motivet i denne arie er mesterligt underspillet. Det sniger sig ind i både i sangen og orkestreringen, men står ikke endnu frem som en klar motivisk afgrænset idé, men væves ind i musikkens stof, som om Attavanti lever i skyggerne, både i operaens handlingslag og i Cavaradossis sind. At Puccini her undlader at give hende et klart afgrænset motiv, men indfletter det midt i arien, peger netop på hendes funktion som fraværende trussel og projektion, da hun aldrig optræder fysisk i operaen, men hendes tilstedeværelse hjemsøger alligevel dramaet.

Er det da så underligt, at Tosca bliver jaloux? Cavaradossi maler Attavanti som Magdalene og giver hende de klassiske træk, der tiltrækker ham, og undskylder sig med kunstens mystiske foreningsevne. Men hvad fortæller det os, at han ikke blot maler hende, men også dvæler ved hendes træk i en arie, der skal handle om Tosca? Er hans erklæring: "min eneste tanke er dig, Tosca", en overbevisning eller en bortforklaring?

Endnu mere påfaldende bliver det, at netop som Cavaradossi har erklæret, at Tosca er hans eneste tanke, lader Puccini orkestret citere Attavanti-motivet endnu en gang i ariens efterspil, som en afslørende protest fra det ubevidste. Som om musikken, i modsætning til ordene, ikke helt tror på hans troskab.

Denne dobbelttydighed kaster også lys over Toscas jalousi, som ikke blot er hysterisk men psykologisk berettiget.

Det er også slående, at Cavaradossis første arie *Recondita armonia*, til trods for sin hyldest til Toscas skønhed, *ikke* rummer det kærlighedsmotiv, som senere i operaen bliver så centralt for deres forhold. I stedet vælger Puccini at skjule Attavantis motiv i selve arien.

Hans egentlige kærlighedsmotiv til Tosca opstår først langt senere. Først da han står ansigt til ansigt med Tosca, og direkte synger sin kærlighed til hende: *“Qual occhio al mondo può star di par all’ardente occhio tuo nero?”* (”Hvilket øje i verden kan måle sig med dit glødende

sorte øje?") Det er nu, at hans kærlighed til Tosca får sit eget motiv. Ikke tidligere, hvor han malede og idealiserede, men her, i den direkte og emotionelle kontakt med hende.

Deres fælles kærlighedsmotiv opstår, når de fortsætter dialogen mellem dem, og han kalder hende *"Mia gelosa!" ("Min jaloux elskede!"),* og hun svarer *"Sì, io sento il tuo tormento senza posa." ,("Ja, jeg mærker din uophørlige pine*.")*.* Deres fælles kærlighedsmotiv gentages utallige gange i løbet af operaen, men jo mere umulig deres kærlighed bliver, jo mere desintegrerer og opløser Puccini motivet melodisk og harmonisk.

Fraværet af et egentligt kærlighedsmotiv til Tosca i Cavaradossis første kærligheds-arie *Recondita armonia*, men derimod indvævningen af Attavanti-motivet midt i arien og dets gentagelse i efterspillet, spejler den tvivl og spænding, der ligger som understrøm i deres forhold. Deres kærlighed er lidenskabelig, men ikke uden revner i overfladen. Og i musikken, som altid hos Puccini, hører vi sandheden, selv når karaktererne forsøger at benægte den.

Motivets genkomst som indre afsløring

At Attavanti-motivet ikke blot indgår som en melodisk frase i Cavaradossis arie, men efterhånden bliver en selvstændig musikalsk tilstedeværelse i operaen, bliver tydeligt i det øjeblik, hvor det løsriver sig fra sin oprindelige kontekst.

Da politichefen Scarpia senere finder Attavantis vifte med hendes initialer, efterladt på Angelottis gemmested, høres motivet diskret i orkestret, som en lydlig antydning af forræderi. Det bemærkelsesværdige er, at hverken Tosca eller Scarpia har hørt motivet tidligere. Det er derimod et subjektivt citat, hvor Puccini ekkoer Cavaradossis erotiske besyngelse af Attavanti i *Recondita armonia-arien*. Når motivet dukker op i orkestret, og citerer et uddrag fra Cavaradossis arie, begynder det at få motivisk karakter som en lydlig tilbagevenden af hans begær.

Øjeblikket bliver ikke mindre ondsindet, da Scarpia, i sin karakteristiske sadistiske stil, lader hånt om Toscas intelligens og spørger: *"È arnese di pittore questo?",* ("Er dette en malerpensel?"), før han med isnende ro og løgnagtighed forklarer, at viften blev fundet *"la su, quel palco",* ("deroppe, på stilladset"). Alt sammen for at såre og pine. I dette øjeblik svarer orkestret, nærmest som en medskyldig, med en lavmælt gentagelse af Attavanti-motivet og som et ubønhørligt svar på Toscas voksende mistanke. Et øjeblik efter ser Tosca initialerne. Hun forstår.

Her træder motivet for alvor frem i sin egen ret. Det er ikke længere blot en del af *Recondita armonia*-arien, men får en selvstændig psykologisk hentydning, men ikke til Attavanti som person, og ikke blot som musikalsk markør for Scarpias bedrag, men som et ekko af det begær, Cavaradossi allerede har afsløret i sin arie. For selv om man kunne tro, at motivet dukker op for at understøtte den fortælling, Scarpia planter i Tosca, at hun er blevet bedraget, er det netop ikke dér, motivets funktion ligger.

Hverken Scarpia eller Tosca har som nævnt hørt motivet før, og dermed heller ikke det, det betyder i *Recondita armonia*. Når Puccini lader det vende tilbage her, er det ikke for at

identificere Attavanti som konkret rival, men for at vække lytterens hukommelse om det øjeblik, hvor Cavaradossi, henført og beundrende, beskrev hende som ”beltà ignota, cinta di chiome bionde”, den ukendte skønhed med lyse lokker.

Motivet genopstår som en slags meta-kommentar, hvor Puccini lader musikken antyde, at Toscas uro måske rummer mere end blot jalousiens refleks. Det er ikke kun Scarpia, der manipulerer hende. Det er selve musikken, der hvisker, at tampen brænder. Vi hører ikke Attavanti, vi hører en underliggende drift og erotisk modtagelighed i Cavaradossis sind. Motivet fungerer som en lydlig afsløring af en mulig troløshed.

Det genopstår i 2. akt, når Cavaradossi føres ind til torturen, og Tosca står tilbage alene med Scarpia. I dette øjeblik er der ingen referencer til Attavanti i dialogen. Musikken kommenterer derfor det uudtalte: Attavanti spøger fortsat i kulissen, som en fraværende trussel, en usynlig rival, der næres af Toscas egne sårbarheder, men som også har rod i Cavaradossis sind. Da han sang motivet i arien i 1. akt. på teksten ”Ukendte skønhed, omkranset af lyse lokker”, insisterer han samtidig på, at det er Tosca, han tænker på. Men hvor troværdigt er det? Hvad siger det om en mand, der med lidenskab i stemmen maler en blond Maria Magdalena med blå øjne, og påstår, at han i penselstrøget kun tænker på sin mørkøjede, mørkhårede elskerinde?

Kort efter er Tosca og Scarpia alene lige før tortur-scenen. Han spørger hende slesk med påtaget venlighed på et smiger-motiv: *L’Attavanti non era dunque alla villa?* (”Attavanti var altså ikke i villaen?) og Tosca svarer: *”No, egli era solo”* (”Nej, han var alene.”). Attavanti-motivet høres ligeså stille i orkestret under Scarpias spørgsmål, som en elefant i rummet. Når hun svarer, at han var alene, er det særdeles påfaldende, at hun nu selv synger på det, for hvorfor foredrage Attavantis motiv, hvis Cavaradossi var alene i villaen? Puccini viser, at hun føler sig truet, tvivlen gnaver, og motivet er blevet et sår og ikke blot et jalousimotiv, men et symbol på hendes egen skrøbelighed og frygt for at miste kontrollen over den elskede.

Et psykodrama i orkestrets stemme

Puccinis valg af at integrere og maskere Attavantis motiv i Cavaradossis 1. arie, og senere lade det dukke op i sårbare og afslørende situationer, er i sig selv en fortælling. Det er musikalsk psykodrama i sin reneste form: det, som ikke vises, bliver det vigtigste. Motivet kan for lytteren antyde en mulig troløshed eller et skjult begær, men dette er ikke nødvendigvis en objektiv sandhed om Cavaradossis følelser. Det er en musikalsk konstruktion, som Puccini bruger til at åbne et tolkningsrum, en klanglig undertekst, der kan vække usikkerhed og jalousi hos Tosca og samtidig invitere publikum til at fornemme en dobbeltbund i relationen. Og netop i denne lydlige tilsløring, som udspringer af fraværsfiguren, viser Puccini, hvordan musikken kan gøre det skjulte nærværende og det fortrængte mærkbart.

Selv om Fyrstinde Attavanti aldrig viser sig på scenen i *Tosca*, er hendes tilstedeværelse alt andet end fraværende. Gennem nogle få, men markante musikalske vendinger planter Puccini hendes skikkelse som en usynlig kraft i dramaets indre psykologi. Attavanti-motivet er ikke blot en musikalsk reference til en navngiven kvinde, det fungerer som et spejl for Cavaradossis mulige længsel efter andre kvinder, og rummer undertoner af begær, flirt og

måske tidligere sidespring. Tosca hører i motivet ikke blot navnet på en adelig kvinde, hun hører ekkoer af alle de kvinder, Cavaradossi kunne have lyst til, måske har haft lyst til, måske har kendt for godt.

For Tosca bliver motivet et billede på den fundamentale uvished i kærligheden: Har han været hende tro? Ønsker han i virkeligheden noget andet? Musikalsk bliver Attavanti dermed en katalysator for Toscas voksende angst og jalousi. Hun reagerer ikke blot på en ydre trussel, men på noget dybere og mere arketypisk: på den anden kvinde i den elskedes sind, den usynlige potentielle rival, hvilket Scarpia fornemmer og med sin psykopatiske sans for manipulation sadistisk udnytter flere gange mod Tosca.

Attavanti bliver derfor ikke en biperson i handlingen, men en psykisk projektion, en lydlig fantasi, der hjemsøger forholdets skrøbelighed. På den måde lever hun ikke i handlingen, men i karakterernes begær, usikkerhed og ubevidste drift. Hun er det kvindelige fraværs nærvær, og det er fraværet, der taler højest i musikken. Et symbol på det, der måske har været, eller kunne være.

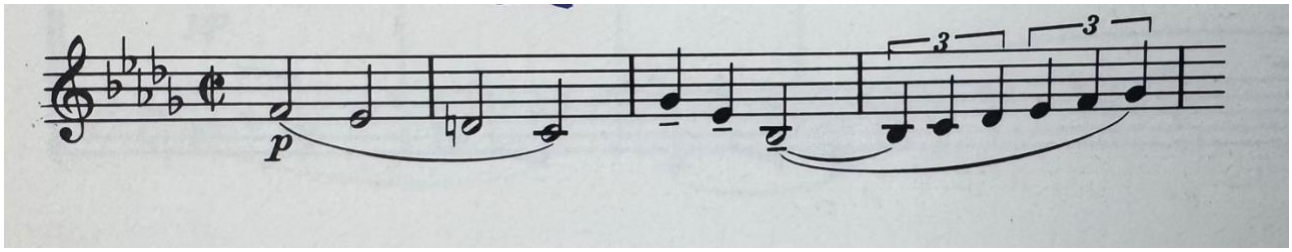
Hun findes ikke på scenen, men lever i deres psyke og i vores. Derfor bliver hendes motiv et af de mest psykologisk urovækkende i hele operaen: ikke på grund af hvem hun er, men på grund af hvad hun vækker.

Fra heltemotiv til overgrebsmusik

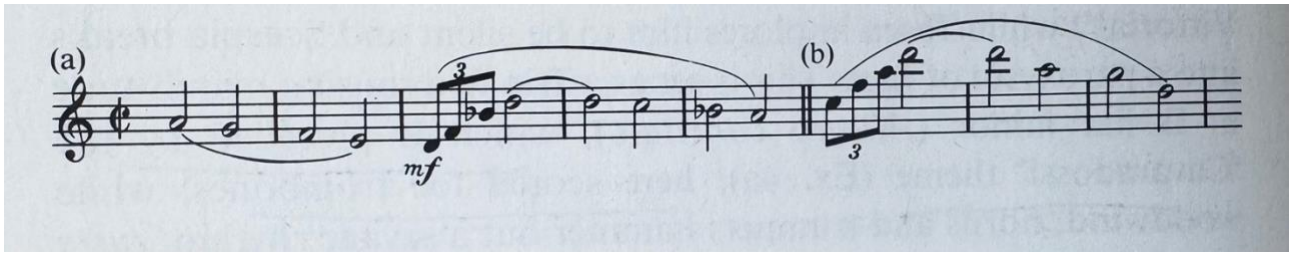
Puccinis psykologiske perversion af Cavaradossis motiv i Scarpias voldsfantasi

I scenen hvor forhandlingerne om Mario Cavaradossis liv udspiller sig mellem Tosca og Scarpia udfolder Puccini sin psykologisk raffinerede motivteknik. Teknikken har her mere tilfælles med Wagners motiviske teknik, hvor motiver ikke blot genbruges, men *udvikler sig melodisk og semantisk i forhold til konteksten.* Det sker gennem det såkaldte "pris-motiv", en melodiøs idé, der på overfladen synes at handle om en byttehandel, men som i Puccinis hænder udvikler sig til et musikalsk udtryk, for noget langt mere foruroligende og perverst.

Motivet begynder at tage form i det øjeblik, Tosca, i 2. akt, spørger Scarpia: *“Il prezzo?”* – “Hvilken pris kræver du?” I orkestret høres et motiv, der umiddelbart minder om Cavaradossis heroiske helte-motiv - som vi hørte første gang, da Cavaradossi efter sin entre bestiger stilladset - men med en forskudt intervalstruktur. Denne lighed er ikke tilfældig, for motivet markerer, hvordan Scarpia begynder at forvanske Cavaradossis heroiske motiv og gøre det til et udtryk for den pris, Tosca selv må betale for at redde ham. Det gentages tre gange i orkestret, i sekvensering på forskellige tonetrin, mens Scarpia synger: *“Il prezzo! Già. Mi dicon venal, mi dicon venal…”* “*Prisen! Ja. De kalder mig købelysten, de kalder mig til fals.”*



Cavaradossis motiv



(a) Pris-motivet (b) Begær-motivet

Her afslører Scarpia sit eget moralske forfald. Han drives af magt og liderlighed, men camouflerer det som en nøgtern handel. I denne form er motivet fordrejet til prisens-motiv, Lidt efter forklarer Scarpia: *"ma a donna bella non mi vendo a prezzo di moneta, no! No!"* – *"Men til en smuk kvinde sælger jeg mig ikke for penge. Nej! Nej!",* og her bliver pludselig det trinvise, pris-motiv med voldsom energi bredt ud over en oktav i orkestret.

Scarpia slutter sin monolog med at sige: *"Agil qual leopardo t'avvinghiasti all'amante. Ah! In quell'istante t'ho giurata mia! Mia!"*, "Smidig som en leopard klamrede du dig til din elsker. Ah! I dét øjeblik svor jeg, at du skulle blive min. Min!". Motivet er nu meget ekspressivt og foredrages både i orkestret og Scarpias vokallinje. Det er udvidet med voldsomme oktavspring og en dramatisk kulmination på et højt *ges*, den højeste tone i hans parti.

Det, som tidligere musikalsk udtrykte Cavaradossis moralsk idealisme, bliver nu en lydlig manifestation af Scarpias perverterede besættelse og begær. Det er blevet det fuldt udviklede *begær-motiv*, forvredet ud af Cavaradossis musikalske identitet via prisens-motiv. Det er blevet en musikalsk aftegning på Scarpias liderlighed forklædt som forhandling.

Scarpias lyst næres ikke af kvindelig underkastelse, men af modstand, passion og had. Han vil ikke blot eje kvinden, han vil knække og nedbryde hende. Hans sadisme udspiller sig som musikalsk vold: Toscas krop, hendes smerte og jalousi, da hun klamrer sig til Cavaradossi, er netop dét, der antænder hans lyst. Det er rystende, at der hvor hun viser sin dybeste kærlighed, beslutter han sig for at ødelægge og udnytte den.

Prisens motiv transformeres til selve det begær, som skal tilfredsstilles og var ikke et forhandlingsmotiv, men et udtryk for sadistisk kontrol og seksuel dominans. Orkestret afslører med begær-motivet, at prisen ikke er penge, men ydmygelse. Ikke en ligeværdig handel, men en voldtægt. Scarpias ophidselse består i at besidde Tosca, samtidig med at

hendes elskede henrettes. Den simulerede henrettelse er kun det ydre bedrag. Den egentlige løgn er dybere og langt mere grusom: Tosca skal ikke blot ydmyges, men efterfølgende erkende, at ydmygelsen var forgæves, da Cavaradossi alligevel bliver skudt. At få Tosca til at opgive sig selv for ingenting. I denne dobbelthed ligger Scarpias sande sadistiske triumf. Scarpia fjerner ikke blot rivalen fysisk men også musikalsk. Han overtager Cavaradossis rolle, både som elsker og som klanglig identitet. Musikalsk erstatter Scarpia Cavaradossi, hans lyd, hans liv.

Her ligger det mest uhyggelige: at transformationen af Cavaradossis motiv ikke blot viser en pervers magtleg, men en fuldstændig bemægtigelse. Scarpia sætter sig i Marios sted. Han udsletter ham ikke kun ved at tage hans liv, men ved at indtage hans musikalske og seksuelle position. Han bliver den, der i musikken besidder Tosca, ikke gennem kærlighed, men gennem vold og ydmygelse. Det er som om han kannibalistisk fortærer rivalens funktion og forvandler den til sin egen, så Cavaradossis tilstedeværelse opløses i Scarpias krop og klang.

I psykologien bruges begrebet *appropriation* om tilegnelsen af en andens plads eller funktion. Netop dette sker her: Scarpia bemægtiger sig Cavaradossis rolle som Toscas elsker. Han vil ikke være Mario, men indtage hans position i relationen, så Toscas kærlighed tvinges til at stå i skyggen af hans begær. Det er ikke blot en udslettelse, men en voldelig tilegnelse, hvor Scarpia gør Toscas oplevelse af kærlighed til et redskab for sin sadisme. Det er heri, i udviklingen fra heltemotiv til prisens motiv og til sidst til begær-motivet, at vi hører, hvordan Cavaradossis musikalske identitet gradvist bliver Scarpias. Forvandlingen viser, at han overtager rollen som den elsker Cavaradossi var, men i en perverteret form, hvor kærlighedens sprog bliver til voldens musik.

At Puccini lader Scarpia foretage denne bemægtigelse af Cavaradossi er imidlertid ikke en enlig undtagelse. Allerede tidligere i operaen sker der noget tilsvarende, da Scarpia selv synger på Angelottis motiv i første akt, når han i sit forhør af sakristanen forklarer, at en fange er flygtet fra Engelsborg. Hvis Angelottis motiv blot skulle hentyde til, at der bliver talt om ham, ville det have været tilstrækkeligt at lade orkestret anføre temaet. At Scarpia i stedet selv synger på det, giver en langt dybere betydning: Hvad der først var en værdig konsuls melodi, bliver til et tegn på dominans. Han tilegner sig Angelottis tema, som om han musikalsk indtager hans plads og fratager ham værdighed, så motivet nu klinger som bevis på magthaverens kontrol. Når orkestret sidenhen udfolder motivet med fornyet kraft, understreges forskydningen: det er ikke længere Angelottis egen stemme, men Scarpias approprierede version af den. På samme måde som med Cavaradossi tilegner Scarpia sig Angelottis tema for at destruere ham indefra. Han synger ikke med ham, men på ham, og i dette greb ligger en foruroligende konsekvens: Scarpias magt er ikke blot fysisk og politisk, men også musikalsk. Han kan bemægtige sig andres motiver og gøre dem til sine egne, forvride deres funktion, og i denne proces udslette dem dobbelt: først som personer, siden som musikalske stemmer.

Begær-motivet vender tilbage igen og igen i denne akt. Især stærkt er det, når det høres til Scarpias ord: *"Sei troppo bella, Tosca, e troppo amante. Cedo. A misero prezzo tu, a me una vita, io, a te chieggo un istante!",* som oversat lyder: "Du er for smuk, Tosca, og elsker for dybt. Jeg giver efter. For en sølle pris: du til mig i ét øjeblik, og jeg giver dig et liv."

Det vender også tilbage lige før Scarpia siger: "Tosca, finalmente mia!", ("Tosca, endelig er du min!"), blot et sekund før han forsøger at voldtage hende. Men i det øjeblik, hvor Scarpia tror sig allernærmest sit mål, bliver begær-motivet brutalt afbrudt: Toscas kniv hugges ind i hans bryst. Med ét bliver begærets motiv til dødens akkompagnement. Sex og død sættes op som arketypiske symboler: Eros og Thanatos i dramatisk kontrast.

Men Puccinis psykologiske subtilitet stopper ikke her. Motivet får en sidste drejning. *Efter mordet, lige efter at Tosca siger de berømte ord: "E avanti a lui tremava tutta Roma!"*, (" For ham skælvede hele Rom!") og *før hun henter de to kandelabere,* som hun snart vil placere ved hver side af hans lig (til tonerne af Scarpia-motivet)*, høres begær-motivet overraskende igen. Denne gang dog helt renset for lidenskab og begær. Puccini anviser også i partituret, at det skal foredrages tilbageholdt i orkestret (sostenuto).* Dermed bliver det tydeligt, at vi ikke længere hører Scarpias glødende begær, men en udtømt skygge af det. Det, der før var et udtryk for hans magt, fremstår nu som et blegt efterbillede i musikken.

Puccini åbner for endnu en lagdeling af betydningen. I mordscenen råber Tosca på nodeløse toner: *"Questo è il bacio di Tosca!"*, ("Dette er Toscas kys!"), og lidt efter: *"È ucciso da una donna! M'hai assai torturata!"*, ("Du er dræbt af en kvinde! Du har pint mig nok!")

Hun siger det selv, metaforisk: kysset, altså begæret, vendes nu mod ham som et dødeligt våben. Når vi derefter hører begær-motivet igen i orkestret, netop efter hendes berømte ord om at hele Rom skælvede for ham, bliver det til en musikalsk erindring om dette kys. Det er ikke længere Scarpias triumf, men Toscas sejr.

Puccini er igen dybdepsykologisk. Begær-motivet er ikke længere et tegn på Toscas ydmygelse, men på hendes hævn. Man kan sige, at det næsten får lyd af en pris, der er betalt. Ikke den Scarpia krævede, hendes krop og underkastelse, men den hun selv valgte: mordet som betaling for Marios liv. Motivet, der tidligere udtrykte hans besættelse, bliver her transformeret til et tegn på, at begæret er nedkæmpet. Musikken fortæller, at Tosca ikke blev fanget af hans vilje, men selv satte betingelserne. I dette øjeblik reduceres Scarpias voldsomhed til en tom klang, mens Toscas handling klinger som operaens egentlige regnskab: ikke tabet af hendes værdighed, men ofringen af hans liv. Dermed lader Puccini musikken markere, at det er Tosca, ikke Scarpia, der får det sidste ord, og at det begær, der engang var hans triumf, er nu kastreret af Tosca.

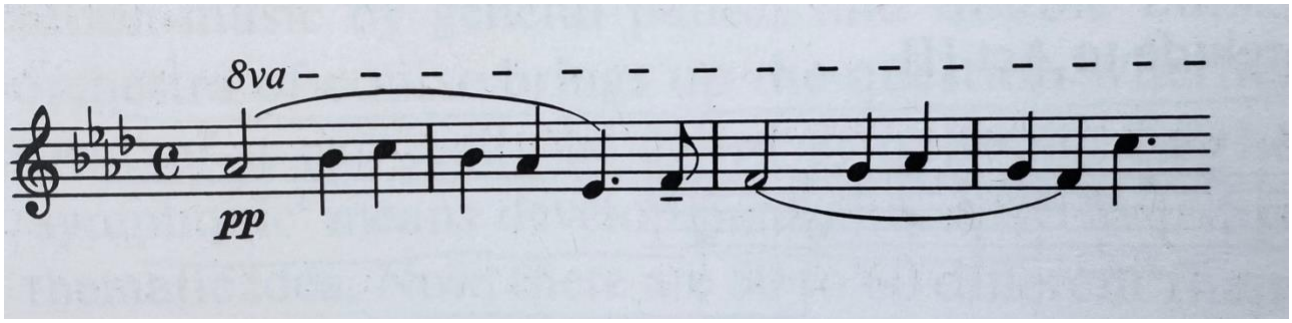
Musikforsker Mosco Carner og forfatter Julian Budden peger begge på, at motivet her blot refererer til Scarpias begær, men efter min mening misser de den dybere pointe. Puccini er her tydeligt inspireret af Wagners teknik, hvor et motiv kan gennemgå flere psykologiske metamorfoser. Ét enkelt tema belyser hele det psykologiske spil: Cavaradossis heltemotiv forvanskes til prismotivet, som derefter transformeres til Scarpias begærmotiv. Da motivet vender tilbage efter mordet, i den tilbageholdte form Puccini selv angiver med anmærkningen *sostenuto*, hører vi det ikke længere som Scarpias drift, men som en udtømt skygge, omformet af Toscas handling. Det er begærets motiv, renset for lidenskab, og netop derfor klinger det som hendes pris: hun nægtede at betale med sin krop og valgte i stedet mordet som betaling for Marios liv. Det er som, det siger: "Det kostede dit begær dig!"

Dermed får vi en sidste, isnende transformation. Scarpia, der ville gøre Tosca til prisen, ender selv med at blive den. Hans begær klinger ud som et tomt ekko, mens Toscas handling står tilbage som operaens egentlige regnskab.

Men i operaens ubønhørlige regnskab slipper ingen uden en høj pris: Tosca, Cavaradossi og Scarpia betaler alle med livet.

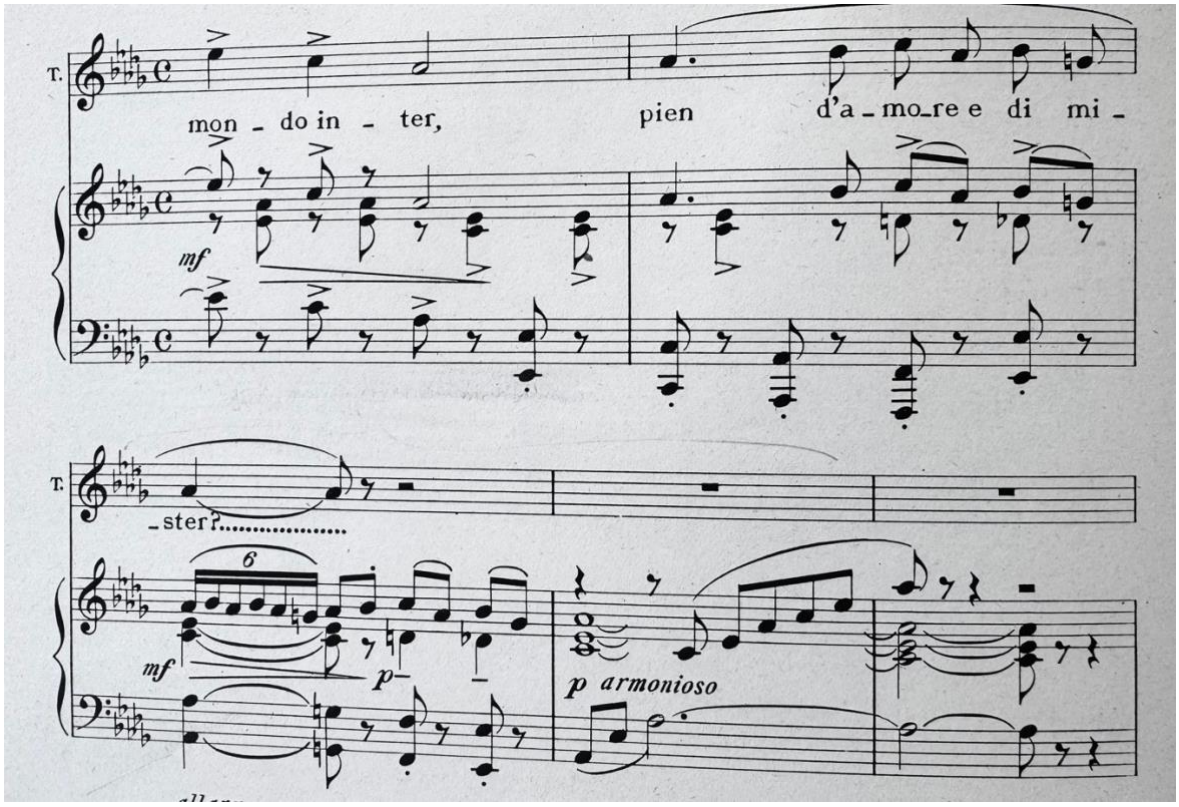
Floria Toscas motiver og arie ”Vissi d´arte”

Toscas motiv træder frem i 1. akt ved hendes entré i kirken, båret af fløjtens lyriske tone, som et svingende slør over det hellige rum, spædt af længsel blandet med uro, og det har en antydning af jalousiens behov for kontrol. Under fløjtens linje prikker pizzicato-strygerne som en rastløshed, der stikker til lytteren, ligesom Toscas egne ængstelige spørgsmål til Mario: ”Hvem var hun, du talte med?” Denne prikken rummer både hendes usikkerhed og sårbarhed, men også en irritabel tone, fordi jalousien allerede er sat i bevægelse.



Toscas motiv

Dette motiv, der hurtigt bliver dobbeltbundet, forgrener sig i to aspekter af Toscas følelsesverden: hendes kærlige hengivenhed og hendes jalousi. Den sekvenserende afslutning, med parallelle tertser, der ledsager ordene *"Altre parole bisbigliavi" ("Du hviskede andre ord")* som fortæller, at hun hørte, at han hviskede til en anden, som hun formoder kunne være en kvindelig rival*,* er jalousiens signatur: et omkvæd, der gentager sig i små variationer i hendes arioso og som en rytme i hendes sind, en spiral af mistro, kærlighed og besidderisk lidenskab. Denne sammensmeltning af kærlighed og kontrol gentager sig fire gange i hendes lille arioso, en slags indre omkvæd, hvor Puccini lader jalousi-motivet tone frem på skiftende linjer. 1. gang på teksten: *”d`amore e di mister?”* (”af kærlighed og af mysterium?”). 2. gang på teksten *”che ammolliscono i cuori”* (”Som blødgører hjerterne”) 3. gang på teksten *”Arde in Tosca un folle amor”* (”I Tosca brænder en vanvittig kærlighed”) og 4. gang lige efter Tosca synger *”O mio amore!”* (”Åh min elskede”), hvor det høres i orkestret som en eftersætning.



Toscas jalousi-motiv

Jalousi-motivet er præget af brændende lidenskab. Teksten bærer hendes store passion og forelskelse, men fordi vi allerede har hørt motivet i jalousiens skygge, klinger det også med en dobbelthed, når det ledsager hendes mest inderlige kærlighedserklæringer. Det er derfor aldrig helt fri for en understrøm af angst. Hver tone rummer ikke blot hengivelse, men også den skinsyges frygt for at miste det, der for hende er uerstatteligt. På den måde bliver selv kærlighedens højeste udtryk farvet af usikkerhed og besiddertrang.

Senere vender Tosca tilbage til kirken, alene og tydeligt urolig, blot for at opdage, at Cavaradossi er forsvundet. Dramaturgisk er dette fuldt ud begrundet. Hendes tilbagevenden udspringer ikke af jalousi eller ønsket om at kontrollere ham, som det ofte fejlagtigt antages. Hun kommer for at aflyse deres planlagte møde, fordi hun netop er blevet engageret til at synge for dronningen, efter nyhederne om, at Napoleon er blevet besejret, og general Melas har sejret, hvilket senere skal vise sig at være lige omvendt.

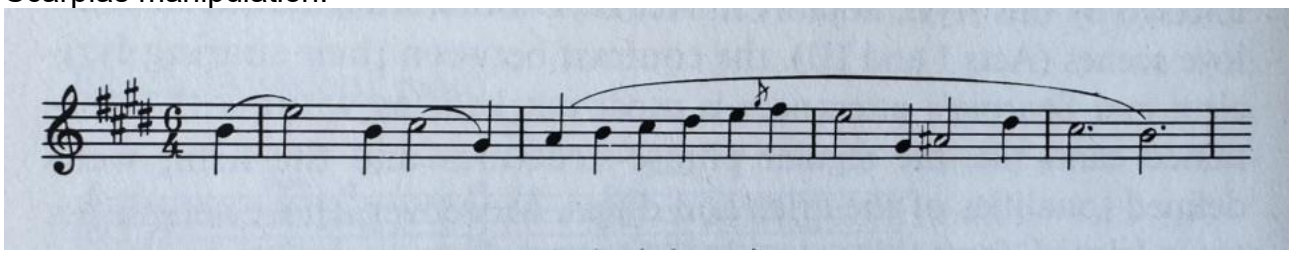
Da hun opdager, at han ikke er tilstede, udbryder hun: *"Tradirmi egli non può!"* ("Han kan ikke have forrådt mig!") og her høres jalousimotivet igen. Men denne gang som et ostinat (en melodi der gentages igen og igen) i klokkernes mørke klang. Lige efter løber hun ind i inkarnationen af den onde magt: Scarpia og netop her overtager Puccinis orkester selve motivet og lader det mutere. Det bliver nu et underliggende ostinat i hele Scarpias efterfølgende monolog. I 32 takter gentages det og veksler med de rituelle klokker. Ikke fordi Scarpia selv har hørt det, men fordi det er komponisten, der her trækker trådene: jalousimotivet flytter sig fra Toscas indre til Scarpias intrige. Orkestret har hørt, hvad Scarpia fornemmer, og successivt bliver motivet hans våben. Således bliver motivet kidnappet af

den sadistiske baron og forvandlet til et af Scarpias sfærens typiske ostinater, der er præget af rigiditet, kontrol og manglende følelsesmæssige udviklingskræfter.

Scarpias monolog falder i en næsten tranceagtig kadence, hvor han langsomt udfolder sit forræderiske spil. Han insinuerer, at de elskende blev forstyrret, alt mens det akkompagneres af det samme gentagede mønster. Toscas motiv bliver fanget af Scarpia og vendt mod hende selv.

Her afslører Puccini sin mesterlige psykologiske intuition: Jalousimotivet, som var Toscas, bliver gennem musikalsk repetition, rytmisk insisteren og tonal forvrængning, transformeret til Scarpias sfære. Det er ikke længere hendes stemme, men hans manipulation, der taler igennem det. Jago gør det samme i Othello, hvor Jago lader Othellos egen jalousi arbejde for sig.

Og netop derfor er det så uhyggeligt. Motivet, som først udtrykte hendes angst for at miste sin elskede, er nu blevet bundet til magtens sprog. Det er først, da Tosca råber *"Che? D'amore? Le prove! Le prove!"* ("Hvad? Beviser på kærlighed? Beviserne! Beviserne!"), at det stopper, og en ny fase i manipulationen begynder. Udspekuleret og manipulerende spørger Scarpia: "Er det måske en malerpensel?" og holder viften op foran Tosca. Orkestret citerer kort Tosca og Cavaradossis kærlighedsmotiv fra deres tidligere duet sammen. Netop derfor skærer det desto dybere: for mens motivet minder Tosca om den kærlighed, hun lever for, mærker hun samtidig frygten for at miste den. I denne dobbelte bevægelse, kærlighedens nærvær og dens truede forsvinden, ligger den psykologiske raffinement i Scarpias manipulation.



Tosca og Cavaradossis kærlighedsmotiv

Det er slående, hvor sparsomt Puccini anvender Toscas motiv gennem operaen, i skærende kontrast til Scarpias, der gennemsyrer partituret som en uundgåelig skygge i mange variationer. Hendes motiv spejler derimod hendes håb om en verden, hvor kærlighed og æstetik stadig har værdi.

Men netop fordi motivet bruges så sjældent, får det en særlig betydningsmæssig tyngde. Dets fravær er i sig selv et udtryk. For Toscas motiv kan ikke folde sig ud i det musikalske rum, netop fordi hun ikke får lov at være den Tosca, som motivet portrætterer. I Scarpias univers, et univers af overvågning, manipulation og vold, undertrykkes ikke blot hendes vilje, men hendes musikalske identitet. Hun reduceres til et objekt, en brik i hans spil. Hendes motiv bliver fortrængt af hans, både dramatisk og musikalsk.

Toscas arie: Vissi d´arte

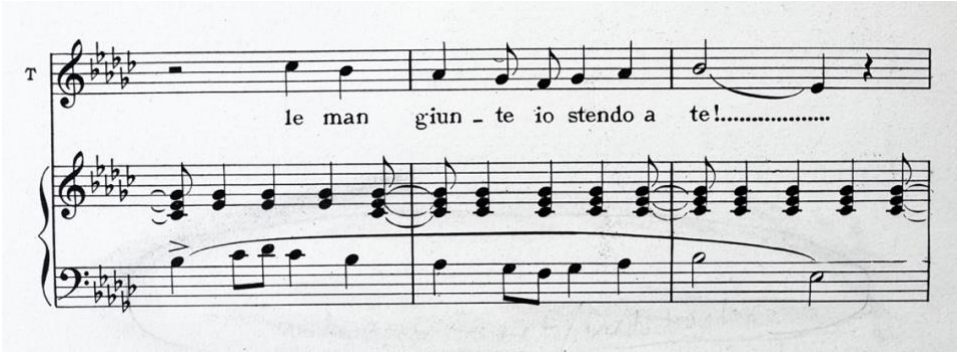
Det sted i operaen, hvor Toscas motiv for alvor kommer tilbage, er i hendes store arie i 2. akt Vissi d'arte. Men inden det høres, er det som om tiden tøver i ariens indledning. Som om et vindue åbnes mod en anden verden, hvor bøn og fortvivlelse smelter sammen. De første toner ligger som svævende skygger i rummet: strygerne spiller stramme akkorder i første omvending, det vil sige med bastonen hævet fra grundtonen igennem 13 takter, hvilket giver musikken en løftet, bedende klang.

Harmonisk danner disse akkorder en stemning, der minder om den gamle kirkemusikalske praksis kaldet *faux bourdon*, en teknik fra den middelalderlige og tidlige renæssancemusik, hvor stemmer bevæger sig parallelt i sekster og tertser, og derved skaber en blid, organisk strøm af harmonier. I stedet for at bygge på kontrapunktisk spænding, søger *faux bourdon*en meditativ flydende samklang.

Puccini, der med sin dybe viden om kirkelige traditioner og liturgisk klangverden fra sin familie, var alt andet end naiv, anvender dette idiom over en katolsk troende kvindes indre liturgi. Her bliver det ikke kirken, der taler, men Tosca selv, hvis sind bærer resterne af det hellige, i en musikalsk form, der klinger fra hendes ungdom i klostret.

Vissi d'arte kaldes ofte, og ikke helt præcist, for en *"preghiera"*, en bøn. Men det er ikke en bøn i traditionel forstand. Det er ikke en underkastelse, ikke en lovprisning, men en bebrejdelse, rettet mod den himmelske magt, som hun føler har svigtet hende. Det er et klagebrev til Gud, skrevet i toner og sendt ud i et rum, hvor intet svar gives. Hun, der levede for kunsten, der elskede og hjalp, står nu foran magten, ikke den guddommelige, men den jordiske og sadistiske, inkarneret i Scarpia. Og hun forstår ikke, hvorfor hendes tro har ført hende netop hertil.

Men hendes egentlige bøn, den desperate appel, som virkelig søger nåde, rettes ikke mod Gud, men mod Scarpia, og kommer først i den efterfølgende arioso. Her hænger tonerne i sørgmodige kvinter, *come un lamento*, som et klagende ekko i mørket når hun synger *"Vedi le man giunte io stendo a te!" (*Se, jeg rækker mine foldede hænder ud mod dig!"). Under denne bøn høres dødstrussel-motivet i orkestret, som vi hørte første gang, når Scarpia truer Tosca med, at Mario kun har en time tilbage: *"Non resta che un`ora* di vita." ("Der er kun en time tilbage at leve"). Musikken røber det, hun knap selv tør vide: at hendes skæbne allerede er besejlet.



Dødstrussel-motivet

I ”Vissi d’arte” derimod, på det sted hvor højdepunktet indtræder, synger hun: *"Perché Signor?"* (Hvorfor herre?) og her vender interessant nok jalousimotivet tilbage. Det motiv, der tidligere var rettet mod Mario og antydede hendes frygt for en rival, forvandles nu til en eksistentiel protest mod Gud selv, den instans som i Toscas verdensbillede repræsenterer universets moralske orden. Hvorfor mig? Hvorfor lader du netop dette ske for mig?

Jalousien ændrer dermed karakter. Den retter sig ikke længere mod en bestemt kvinde, men mod selve tilværelsens fordeling af nåde og lidelse. Tosca, der har levet for kunsten, for kærligheden og for Gud, oplever nu, at hendes hengivenhed ikke beskytter hende. I stedet bliver hun kastet ud i brutalitetens vilkårlighed. Jalousien bliver derfor rettet mod alle dem, som ikke gennemgår hendes lidelser, mod dem der synes at være skånet for den skæbne, hun selv må bære.

Det samme motiv, som i første akt havde karakter af en næsten smålig og neurotisk mistanke mod en rival, får således en langt dybere betydning. Det bliver et musikalsk udtryk for en teologisk og eksistentiel krise: Hvis kærlighed, tro og skønhed ikke beskytter mennesket, hvad gør så?

Her er *”Signor”,* (”Herre”) ikke blot en artig tiltaleform, men et inderligt råb mod himlen, et forsøg på at få kontakt med det transcendente, der burde sikre retfærdighed. Her får motivet lov at træde frem i sin fulde eksistentielle dybde og som en indre stemme, der længe har været kvalt. I arien får vi et glimt af den Tosca, som kunne have været: kunstnerinden, den elskende, den troende og sanselige kvinde. Og netop derfor føles det så tragisk, for det er ikke virkelighedens Tosca, men en utopi, en version af hende selv, som aldrig får lov at leve.

Jalousimotivet vender også tilbage på et særligt raffineret sted i tredje akt. Da Cavaradossi tilbyder sin ring til fangevogteren: *“esso è vostro”* (“den er Deres”), er det ikke blot en praktisk handling, men et øjeblik ladet med symbolik. Ringen er det sidste, han ejer, og netop derfor må den opfattes som et pant på hans kærlighed til Tosca. At han overlader den til en fremmed, vækker straks et psykologisk ekko i musikken: jalousimotivet. Det foredrages i et crescendo og stærkt accentueret i strygerne. Det er, som om musikken registrerer en indre skygge i Marios handel. Udadtil udviser han storhed og generøsitet, men under overfladen anes en skyldfølelse, næsten en ubevidst fornemmelse af at have forrådt kærligheden ved at skille sig af med dens symbol.

Dermed bliver ringen ikke kun et symbol på kærlighed, men selve afgivelsen af den bliver til et nyt symbol i form af en dramatisk understregning af, at kærligheden ikke længere kan bestå. Netop fordi det er ringen og ikke et tilfældigt eje som et guldur eller en mønt, peger scenen på den endegyldige afbrydelse: kærligheden er dødsdømt, fordi han selv er dødsdømt. Det er karakteristisk for Puccini at lade et motiv fremkalde netop denne tvetydighed.

Jalousimotivet begræder, at ringen, kærlighedens symbol, overdrages til en fremmed. I motivets egen logik skabes der dermed et kortvarigt trekantsforhold i musikken. Det, som tilhører Tosca alene, symbolet på hendes kærlighed, gives nu til en anden. Derfor vækkes jalousiens motiv, ikke som mistanke om utroskab, men som en klanglig reaktion på, at kærlighedens tegn forlader den, som alene har ret til det.

For at forstå den fulde betydning af dette motiviske øjeblik må man imidlertid huske, hvorfra jalousimotivet oprindeligt stammer i operaen.

I første akt var jalousien Toscas egen følelse. I tredje akt er den blevet en tragisk kommentar fra musikken selv, men den kommer samtidigt til at få en dybere og mere uhyggelig betydning. Motivet minder os om den skrøbelighed, som altid har ligget i deres kærlighed, og som nu bliver definitiv. Mario elsker ingen anden. Den tredje part Tosca frygtede træder imidlertid alligevel ind i deres forhold: en langt mere ubønhørlig rival, døden.

Dermed lukker Puccini en dramaturgisk cirkel. Jalousimotivet, der i første akt kunne virke næsten småligt og neurotisk, viser sig i tredje akt at have været et forvarsel om tragedien og om den teologiske krise, når Tosca i 2. akt spørger om, hvorfor kærlighed, tro og skønhed ikke beskytter mennesket mod lidelsen.

Men tilbage til Toscas arie ”Vissi d’arte” i 2. akt. Arien slutter på katastrofe-motivet, som kaster sit ufravigelige skær over operaens mest ubærlige øjeblikke. Vi hørte det første gang under torturscenen, da Tosca bryder sammen og skriger: *"Ah! Cessate il martir, è troppo soffrir!"* ”Hold inde med pinslerne, det er for uudholdeligt!”

Det høres igen efter torturscenen, hvor Cavaradossi, halvt bevidstløs og bloddryppende, har fået at vide, at Napoleon har vundet ved Marengo. I et anfald af trodsig triumf råber han ”*Vittoria! Vittoria!” (”Sejr! Sejr!”)* og udgyder sit desperate hævnråb og sin skadefryd over Scarpias nederlag. Men Scarpia svarer tilbage med at beordre fangen til Castel Sant’Angelo, underforstået henrettelse. I det øjeblik, hvor Cavaradossi slæbes bort, skriger Tosca sit hjerteskærende høje C som et primalskrig, og i orkestret strømmer katastrofemotivet frem som en sort flod under hendes lidelse og fortvivlelse.

Men dette motivs mest forfærdelige tilbagekomst finder sted i det øjeblik i anden akt: da Scarpia, i et crescendo af sadistisk begær og magtfuldkommenhed, griber ud efter Tosca for at tage hende med vold. I det øjeblik, hvor hun skriger *“Aiuto! Aiuto!” (”Hjælp! Hjælp!”),* og han råber *“Mia! Mia!”*, (”*Min! Min!”)* strømmer katastrofemotivet endnu engang ud fra orkestret, som et vandfald der er brudt igennem en barriere.

Katastrofemotivet er ladet med skæbne, med fysisk og sjælelig overlast. Det er ikke et motiv for forvandling, men for uafvendelighed. Når det genopstår i Vissi d’arte, i det øjeblik, hvor Tosca synger: *“Perché me ne rimuneri così?”* (”Hvorfor gengælder du mig sådan?”) er det ikke længere en klage, der rettes mod mennesker, men mod det guddommelige. Katastrofemotivet løfter hendes smerte op i en eksistentiel klage: Hvorfor er kærlighed og tro ikke nok til at undslippe lidelse?

Det er som en dunkel skygge, der har vandret fra torturkammerets skrig til ariens eksistentielle råb. Smerten i kroppen er blevet til smerte i troen. Der er ikke længere nogen Gud at stole på, kun en tom himmel, hvor spørgsmålet runger.

Katastrofemotivet bliver dermed ikke blot en lydlig reference, det er ariens skjulte struktur, dens gravitationsfelt. I Vissi d’arte forvandler Puccini motivet fra fysisk lidelse til åndelig ruin. Og netop det gør motivets tilstedeværelse så voldsomt virkningsfuld: det minder os om, at

Tosca ikke kun mister sin elskede, hun mister sit kosmiske sikkerhedsnet, den tro på retfærdighed, som hendes liv ellers har hvilet på.

Motivet bliver på den måde en musikalsk manifestation af alt det, der frarøver Tosca hendes egenart, hendes handlekraft og hendes kærlighed. Det knytter sig til tortur, til offerets smerteskrig, til dødsdommen og til voldtægtens truende tilstedeværelse.

Således samler Vissi d'arte fire lag af Toscas indre verden i en intim liturgi i et gudsforladt rum, hvor kunst, kærlighed og tro pludselig er magtesløse: Fra de kirkemusikalske akkorder, der spejler hendes tro, over hendes eget lyriske motiv som elskende og kunstner, gennem jalousiens smertefulde anklage mod Gud, til slut i katastrofemotivet, der er et ekko af en kvinde, der synker ned i en virkelighed, hvor både tro og kærlighed er blevet forrådt for til sidst i operaen at forstumme i afgrunden.

Richard Bonynge om artiklen

Efter at have læst den engelske version af artiklen gav den internationalt anerkendte dirigent Richard Bonynge, der var gift med den legendariske sopran Dame Joan Sutherland, følgende tilbagemelding:

Han havde haft stor glæde af læsningen og fundet artiklens betragtninger om Tosca så fascinerende, at han havde læst dem flere gange. Bonynge fremhævede, at Tosca var en opera, han aldrig rigtig havde forstået fuldt ud, men at artiklen havde fået ham til at reflektere langt dybere over værket og givet ham en væsentligt større forståelse af det.