



Puccini Tosca

MELODY MOORE · ȘTEFAN POP · LESTER LYNCH
RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
CARLO MONTANARO



Giacomo Puccini (1858-1924)**Tosca (1900)**

Opera in three acts

Libretto by Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, based on the play *La Tosca* by Victorien Sardou**Disc 1****Act 1**

1	Ah!... Finalmente!... (Angelotti)	2. 52
2	E sempre lava! (Il Sagrestano, Cavaradossi)	2. 26
3	Dammi i colori! (Cavaradossi)	0. 34
4	Recondita armonia (Cavaradossi, Il Sagrestano)	3. 26
5	Gente là dentro!... (Cavaradossi, Angelotti, Tosca)	1. 12
6	Mario! Mario! Mario! – Son qui! (Tosca, Cavaradossi)	6. 52
7	Ah, quegli occhi! (Tosca, Cavaradossi)	1. 37
8	Mia gelosa! – Sì, lo sento (Cavaradossi, Tosca)	3. 50
9	È buona la mia Tosca (Cavaradossi, Angelotti)	3. 35
10	Sommo giubilo, Eccellenza! (Il Sagrestano, Children's Chorus, Chorus)	1. 42
11	Un tal baccano in chiesa! (Scarpia, Il Sagrestano, Spoletta)	3. 35
12	Or tutto è chiaro (Scarpia, Tosca, Il Sagrestano)	3. 14
13	Ed io venivo a lui tutta dogliosa (Tosca, Scarpia)	4. 06
14	Te Deum – Tre sbirri... Una carrozza... (Scarpia, Spoletta, Children's Chorus, Chorus)	4. 04

Act 2

15	Tosca è un buon falco! (Scarpia, Sciarrone)	3. 09
16	Ha più forte sapore la conquista violenta (Scarpia, Sciarrone, Spoletta)	2. 26

17	Meno male! (Scarpia, Spoletta, Chorus, Cavaradossi, Tosca, Spoletta)	2. 52
18	Dov'è Angelotti? (Scarpia, Cavaradossi, Spoletta, Tosca)	2. 46
19	Ed or fra noi parliam da buoni amici (Scarpia, Tosca)	1. 07
20	Sciarrone, che dice il Cavalier? (Scarpia, Sciarrone, Tosca, Caravadossi)	3. 00
21	Orsù, Tosca, parlate (Scarpia, Tosca, Cavaradossi, Spoletta)	2. 59
22	Nel pozzo... nel giardino... (Tosca, Scarpia, Sciarrone)	0. 37

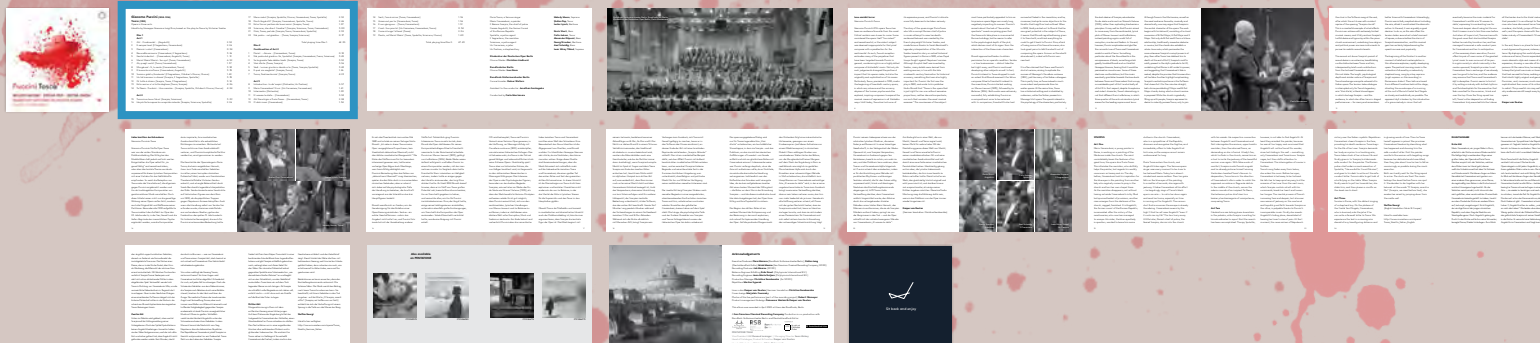
Total playing time Disc 1: 62. 05

Disc 2**Continuation of Act 2**

1	Floria!... – Amore... (Caravadossi, Tosca)	0. 59
2	Nel pozzo del giardino. Va, Spoletta! (Scarpia, Cavaradossi, Tosca, Sciarrone)	3. 45
3	Se la giurata fede debbo tradir (Scarpia, Tosca)	3. 52
4	Vissi d'arte (Tosca, Scarpia)	3. 56
5	Vedi... le man giunte io stendo a te (Tosca, Scarpia, Spoletta)	3. 40
6	E qual via scegliete? (Scarpia, Tosca)	1. 26
7	Tosca, finalmente mia! (Scarpia, Tosca)	4. 23

Act 3

8	Introduction – lo de' sospiri (Orchestra, Un Pastore)	5. 57
9	Mario Cavaradossi? A voi. (Un Carceriere, Caravadossi)	1. 41
10	Intermezzo (Orchestra)	1. 09
11	E lucevan le stelle... (Cavaradossi)	3. 50
12	Ah! Franchigia a Floria Tosca... (Cavaradossi, Tosca)	2. 04
13	O dolci mani (Cavaradossi)	1. 34



14	Senti, l'ora è vicina (Tosca, Cavaradossi)	1. 36
15	Amaro sol per te (Cavaradossi, Tosca)	1. 56
16	E non giungono... (Tosca, Cavaradossi)	1. 51
17	L'ora! - Son pronto! (Un Carceriere, Cavaradossi, Tosca)	0. 34
18	Come è lunga l'attesa! (Tosca)	2. 06
19	Presto, su! Mario! Mario! (Tosca, Spoletta, Sciarrone, Chorus)	1. 40
Total playing time Disc 2:		47. 43

Floria Tosca, a famous singer
 Mario Cavaradossi, a painter
 Il Barone Scarpia, the chief of police
 Cesare Angelotti, the former Consul of the Roman Republic
 Spoletta, a police agent
 Il Sagrestano, the sacristan
 Sciarrone, a police agent
 Un Carceriere, a jailer
 Un Pastore, a shepherd boy

Melody Moore, Soprano
Ștefan Pop, Tenor
Lester Lynch, Baritone

Kevin Short, Bass
Colin Judson, Tenor
Alexander Köpeczi, Bass
Georg Streuber, Baritone
Axel Scheidig, Bass
Lean Miray Yüksel, Soprano

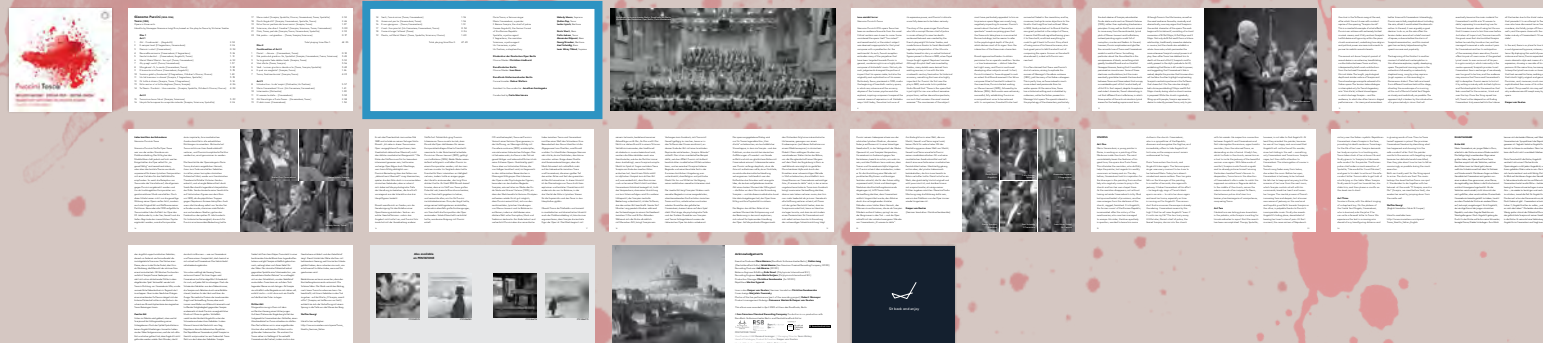
Kinderchor der Deutschen Oper Berlin
 Chorus Master: **Christian Lindhorst**

Rundfunkchor Berlin
 Chorus Master: **Ines Kaun**

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
 Concertmaster: **Rainer Wolters**

Assistant to the conductor: **Jonathan Santagada**

Conducted by **Carlo Montanaro**



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Rundfunkchor Berlin, Kinderchor der Deutschen Oper Berlin, Carlo Montanaro



Programm
Mozart: Sinfonie Nr. 35 in G-Dur, K. 551
Mahler: Sinfonie Nr. 2 in D-Moll, Op. 22
Mahler: Sinfonie Nr. 9 in D-Moll, Op. 88
Mahler: Sinfonie Nr. 10 in D-Moll, Op. 93

Orchester
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Rundfunkchor Berlin
Kinderchor der Deutschen Oper Berlin
Carlo Montanaro



Liniennotizen
Die Sinfonie Nr. 2 von Gustav Mahler ist eine der größten Werke der Musikgeschichte. Sie ist ein Monumentalwerk, das die menschliche Existenz in all ihrer Vielfalt und Tragik darstellt. Die Sinfonie ist in vier Sätzen gegliedert und dauert über zwei Stunden. Sie ist ein Werk, das die Grenzen der Musik sprengt und die menschliche Seele in die Weiten der Natur entführt.

Synopsis
Die Sinfonie Nr. 2 von Gustav Mahler ist ein Monumentalwerk, das die menschliche Existenz in all ihrer Vielfalt und Tragik darstellt. Die Sinfonie ist in vier Sätzen gegliedert und dauert über zwei Stunden. Sie ist ein Werk, das die Grenzen der Musik sprengt und die menschliche Seele in die Weiten der Natur entführt.

Acknowledgements
Wir danken dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Rundfunkchor Berlin und dem Kinderchor der Deutschen Oper Berlin für ihre hervorragende Zusammenarbeit. Ein besonderer Dank gilt dem Dirigenten Carlo Montanaro für seine Vision und sein Engagement für dieses Projekt.

Programm
Mozart: Sinfonie Nr. 35 in G-Dur, K. 551
Mahler: Sinfonie Nr. 2 in D-Moll, Op. 22
Mahler: Sinfonie Nr. 9 in D-Moll, Op. 88
Mahler: Sinfonie Nr. 10 in D-Moll, Op. 93

Orchester
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Rundfunkchor Berlin
Kinderchor der Deutschen Oper Berlin
Carlo Montanaro

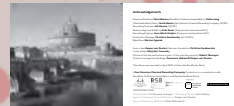
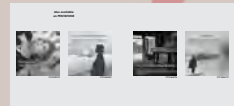
Liniennotizen
Die Sinfonie Nr. 2 von Gustav Mahler ist eine der größten Werke der Musikgeschichte. Sie ist ein Monumentalwerk, das die menschliche Existenz in all ihrer Vielfalt und Tragik darstellt. Die Sinfonie ist in vier Sätzen gegliedert und dauert über zwei Stunden. Sie ist ein Werk, das die Grenzen der Musik sprengt und die menschliche Seele in die Weiten der Natur entführt.

Synopsis
Die Sinfonie Nr. 2 von Gustav Mahler ist ein Monumentalwerk, das die menschliche Existenz in all ihrer Vielfalt und Tragik darstellt. Die Sinfonie ist in vier Sätzen gegliedert und dauert über zwei Stunden. Sie ist ein Werk, das die Grenzen der Musik sprengt und die menschliche Seele in die Weiten der Natur entführt.

Acknowledgements
Wir danken dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Rundfunkchor Berlin und dem Kinderchor der Deutschen Oper Berlin für ihre hervorragende Zusammenarbeit. Ein besonderer Dank gilt dem Dirigenten Carlo Montanaro für seine Vision und sein Engagement für dieses Projekt.

Acknowledgements
Wir danken dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Rundfunkchor Berlin und dem Kinderchor der Deutschen Oper Berlin für ihre hervorragende Zusammenarbeit. Ein besonderer Dank gilt dem Dirigenten Carlo Montanaro für seine Vision und sein Engagement für dieses Projekt.

Programm
Mozart: Sinfonie Nr. 35 in G-Dur, K. 551
Mahler: Sinfonie Nr. 2 in D-Moll, Op. 22
Mahler: Sinfonie Nr. 9 in D-Moll, Op. 88
Mahler: Sinfonie Nr. 10 in D-Moll, Op. 93



Love amidst terror

Giacomo Puccini's *Tosca*

Giacomo Puccini's fifth opera *Tosca* has been an audience favourite from the onset. Critical acclaim was slower to come. Some considered the opera itself "too violent" and sensationalist, or the violent subject was deemed inappropriate for this lyrical composer with a predilection for the sentimental. As such, *Tosca's* reception embodies many of the prejudices that have been targeted towards Puccini in general, condemning him as a highly skilled composer of distasteful music. Not only do such judgements disregard the profound impact that his operas make, but also the originality and sophistication of his scores. Particularly *Tosca*, premiered in 1900, marks the beginning of twentieth-century opera, in which sex, violence and the uncanny abysses of the human psyche would be explored, inspiring composers to expand the musical means of expression in all thinkable ways. Until today, *Tosca* has lost none of

its expressive power, and Puccini's intricate score fully deserves to be taken seriously.

The story of the opera singer Floria Tosca who kills a corrupt Roman chief of police in a vain attempt to save her death-sentenced beloved was created by the French playwright Victorien Sardou, and made famous thanks to Sarah Bernhardt's legendary interpretation of the title role. Sardou based his story on actual historical figures present in Rome in 1800, when Papal troops fought against Napoleon's armies. Although the plot itself was invented by Sardou, many details were derived from existing sources, in line with the late nineteenth-century fascination for historical accuracy, something that was also highly important for Puccini. He first saw the play in 1889, and wrote to his publisher Giulio Ricordi that "*Tosca* is the opera that is just right for me: one without excessive proportions, neither decorative spectacle, nor such that occasion the usual musical excesses." The conciseness of the subject

must have particularly appealed to him as his previous opera *Edgar* was overly long, negatively impacting its success. Puccini's remark about the lack of "decorative spectacle" sounds surprising given that the three acts take place in monumental Roman buildings, but he seems to refer to the psychological depth of the plot, which derives most of its vigour from the interaction of the three main characters.

Ricordi approached Sardou to obtain permission for an operatic rendition. Sardou — a true businessman — did not take the bait right away, and Puccini continued developing other subjects as well. In fact, Puccini's interest in *Tosca* dropped to such an extent that Ricordi reserved it for fellow composer Alberto Franchetti instead. In the meantime, Puccini started working on *Manon Lescaut* (1893), followed by *La Bohème* (1896). Both works were extremely successful, fully establishing Puccini as a compositional voice to be reckoned with. In comparison, Franchetti's star had

somewhat faded in the meantime, and he, moreover, had quite some objections to the libretto that Luigi Illica had outlined. When in 1894, Verdi pointed out to Ricordi that he saw great potential in the subject of *Tosca*, it seems that Ricordi regretted having given it to Franchetti, and tried everything he could to get it back to Puccini. Illica, afraid of losing some of his favourite scenes, also took great pains to talk Franchetti out of composing the opera. As soon as Franchetti abandoned it, a deal with Puccini was reached.

It is often claimed that *Tosca* was Puccini's shot at verismo, aiming to replicate the success of Mascagni's *Cavalleria rusticana* (1892), just like many of his Italian colleagues. This is partly true, as *Tosca* indeed is much more violent and passionate than his earlier operas. At the same time, *Tosca* has a historical setting and is inhabited by noblemen, unlike the Sicilian peasants in Mascagni's hit opera. The opera's interest in the psychology of the characters, particularly

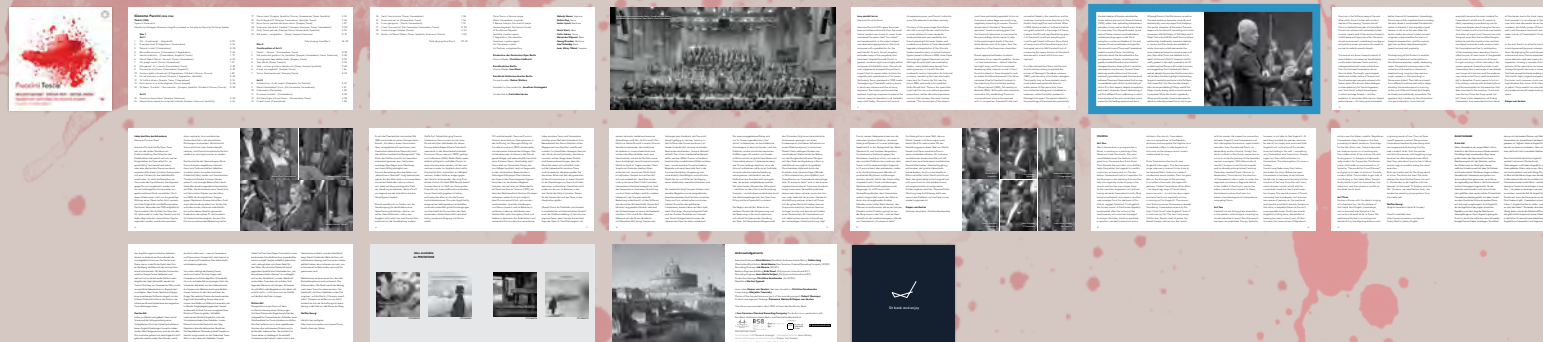


the dark desires of Scarpia, adumbrates fin-de-siècle works such as Strauss's *Salome* (1905), rather than replicating tried verismo principles. It may well be that Puccini aimed to move away from the sentimental, lyrical plots of *Manon Lescaut* and *La Bohème*, instead painting a grim world full of corruption, murder and Sadism. In the end, however, Puccini emphasizes and glorifies the romantic love of Tosca and Cavaradossi amidst a world of terror. Something particular about the *Tosca* libretto is the omnipresence of duets, something which greatly troubled Ricordi and co-librettist Giuseppe Giacosa, fearing that it would be perceived as monotonous. Some of these duets are confrontations, but the music eventually gravitates towards the love duets between Tosca and Cavaradossi that occupy a considerable part of Act I and virtually all of Act III. In that respect, despite its explosive and violent character, *Tosca's* dramaturgy is not that different from *La Bohème*, in which three quarter of the acts culminate in lyrical scenes for the leading soprano and tenor.

Although Tosca is the title heroine, as well as the usual audience favourite, musically and dramatically, one may argue that Scarpia is the central character of the opera. The work begins with his *leitmotif*, consisting of a chord succession of B-flat Major, A-flat Major and E Major. Not only do B-flat and E form a tritone relationship, traditionally viewed as *diabolus in musica*, but the chords also establish a whole-tone scale, which permeates the score whenever Scarpia's corrupt power is at play. Even after Tosca has stabbed him to death at the end of Act II, Scarpia's motif is subtly present in the idyllic prelude to Act III, underlining that Rome is still under his power, and suggesting that Cavaradossi's fate is sealed, despite the promise that his execution will be fake. Another highlight emphasizing Scarpia's central importance is the Te Deum that closes Act I. For five minutes straight, bells chime pendulating F Major and B-flat Major chords, during which a church service is prepared. While the church is gradually filling up with people, Scarpia expresses his desire to violently possess Tosca, only to join



Carlo Montanaro



the choir in the Te Deum sung at the end, after which the act closes with a violent reprise of the opening “Scarpia chords”. This is a masterful example of what effects Puccini can achieve with extremely limited musical means, and it fully anchors Scarpia’s lustful desire and hypocrisy within the pious church environment, underlining how religion and political power are mere instruments to pursue his sadistic sexual interests.

The second act shows Scarpia’s pursuit of sexual desire in an extensive, breathtaking confrontation between Tosca and him, interspersed by brief vocal contributions from the tortured Cavaradossi whose life is at stake. The length, psychological depth and sinister nature of Scarpia and Tosca’s exchange was quite unheard of in Italian opera. The tension-laden dialogue is interrupted only for Tosca’s legendary aria ‘Vissi d’arte’, a literal showstopper in which she begs Scarpia — and the audience, to which she often turns in staged performances — for mercy and remembers

better times with Cavaradossi. Interestingly, Puccini was initially sceptical about including the aria, afraid it would retard the dramatic action. In the end, it was arguably a good decision to do so, as the aria offers the tension-laden second act a brief moment of repose, a silence before the storm of Scarpia’s assassination, and this musical gem has certainly helped securing the opera’s success and popularity.

The beginning of the third act is another moment of relief and contemplation in this otherwise explosive, rapidly-developing opera. The pastoral morning music in the orchestra is followed by a melancholy shepherd song, sung by a boy soprano (a girl soprano on this recording) in Romanesco dialect. Then bells are heard from different locations behind the stage, situating the soundscape of a morning at the roof of Rome’s Castel Sant’Angelo as closely and realistically as possible. The apparent idyll is broken by the introduction of a grave melody in minor that will

eventually become the main material for Cavaradossi’s wistful aria ‘E lucevan le stelle’, expressing his unrelenting love for Tosca and despair about losing his life now that it means more to him than ever before. Just when all hope is lost, Tosca arrives with the good news that she has killed Scarpia before he could lay hands on her, and has managed to secured a safe-conduct pass for Cavaradossi and her. In anticipation of the necessary sham execution, Puccini offers his pair of lovers some of the greatest lyrical music to ever come out of his pen. In a grim society in which insincerity is the *modus operandi*, Scarpia’s promise to set Cavaradossi free in exchange of sex already was too good to be true, and the audience may assume that Tosca and Cavaradossi’s idyll is deceptive. Puccini seems to hint at it by writing a melody with dotted rhythms and florid sextuplets for the execution that feels unsuited for the occasion, trivial and over the top. Once the firing squad has left, Tosca’s utter desperation at finding Cavaradossi truly executed hits the listener

all the harder due to the trivial melodies that precede it. In an attempt to flee the men who have discovered her as Scarpia’s murderer, she fatally jumps off the castle walls, and the opera closes with the doom-laden melody of Cavaradossi’s ‘E lucevan le stelle’.

In the end, there is no place for true love in a world governed by power, violence, and terror. By displaying this world of power, violence and terror, Puccini expanded his music-dramatic style and means of musical expression, showing a new side of his musical persona. At the same time, he managed to keep the lyrical love music on board that had secured his fame, realizing a work that is both highly original and genuinely Puccinian, and, moreover, much more sophisticated than some of its critics tend to admit. This powerful mix may well explain why audiences are still swept away by the opera.

Kasper van Kooten



Liebe inmitten des Schreckens

Giacomo Puccinis *Tosca*

Giacomo Puccinis fünfte Oper *Tosca* war von der ersten Stunde an ein Publikumsliebbling. Der Erfolg bei den Musikkritikern ließ jedoch auf sich warten. Einige hielten die Oper selbst für „zu gewalttätig“ and sensationslüstern, oder aber das brutale Thema wurde als unpassend für diesen lyrischen Komponisten mit einer Vorliebe für das Gefühlshafte empfunden. So weist die Rezeption von *Tosca* viele der Vorurteile auf, die allgemein gegen Puccini vorgebracht wurden und ihn als hochbegabten Komponisten von geschmackloser Musik verurteilten. Doch diese Urteile lassen nicht nur die gewaltige Wirkung seiner Opern außer Acht, sondern auch die Originalität und Raffinesse seiner Partituren. Besonders die 1900 aufgeführte *Tosca* markiert den Auftakt zur Oper des 20. Jahrhunderts, in der Sex, Gewalt und die tiefen Abgründe der menschlichen Psyche ergründet wurden, was die Komponisten

dazu inspirierte, ihre musikalischen Ausdrucksmittel in alle erdenklichen Richtungen zu erweitern. Bis heute hat *Tosca* nichts von ihrer Ausdruckskraft verloren, und Puccinis komplizierte Partitur verdient es, ernst genommen zu werden.

Die Geschichte der Opernsängerin Floria Tosca, die beim vergeblichen Versuch, ihren zum Tode verurteilten Geliebten zu retten, einen korrupten römischen Polizeichef tötet, wurde vom französischen Theaterschriftsteller Victorien Sardou erdacht, und erlangte Bekanntheit durch Sarah Bernhards legendäre Interpretation der Rolle. Sardou basierte seine Geschichte auf historischen Figuren aus dem Rom um 1800, als die päpstlichen Truppen gegen Napoleons Armeen kämpften. Auch wenn die Handlung selbst von Sardou frei erfunden wurde, stammen viele Details aus vorhandenen Quellen, getreu der Faszination des späten 19. Jahrhunderts für historische Genauigkeit, die auch für Puccini eine besondere Bedeutung hatte.



Ștefan Pop, Cavaradossi



Lester Lynch, Scarpia



Melody Moore, Tosca



Er sah das Theaterstück zum ersten Mal 1889 und schrieb an seinen Verleger Giulio Ricordi: „Ich sehe in dieser *Tosca* meine Oper: ausgeglichene Proportionen, kein theatralisch dekoratives Übermaß, nicht das übliche musikalische Übergewicht.“ Die Kürze des Stoffes muss für ihn besonders interessant gewesen sein, hatte seine vorherige Oper *Edgar* doch Überlänge, was ihrem Erfolg abträglich war. Puccinis Bemerkung über das Fehlen von „dekorativem Übermaß“ mag überraschen, spielen die drei Akte doch in monumentalen römischen Gebäuden, aber er scheint sich dabei auf die psychologische Tiefe der Handlung zu beziehen, die ihre Kraft vorwiegend aus der Interaktion der drei Hauptfiguren bezieht.

Ricordi wandte sich an Sardou, um die Genehmigung für das Erstellen einer Operfassung einzuholen. Sardou – ein echter Geschäftsmann – nahm das Angebot nicht sofort an, und Puccini fuhr zunächst mit der Ausarbeitung anderer

Stoffe fort. Tatsächlich ging Puccinis Interesse an *Tosca* so sehr zurück, dass Ricordi die Oper stattdessen für seinen Komponistenkollegen Alberto Franchetti reservierte. In der Zwischenzeit arbeitete Puccini an *Manon Lescaut* (1893), gefolgt von *La Bohème* (1896). Beide Werke waren äußerst erfolgreich und ließen Puccini zu einem Komponisten werden, mit dem man rechnen musste. Im Vergleich dazu hatte Franchettis Stern inzwischen an Helligkeit verloren, zudem hatte er einiges gegen das Libretto einzuwenden, das Luigi Illica skizziert hatte. Als Verdi 1894 Ricordi darauf hinwies, dass er im Stoff von *Tosca* großes Potential sah, bereute Ricordi es scheinbar, ihn an Franchetti gegeben zu haben, und versuchte alles, um ihn für Puccini zurückzubekommen. Illica, der Angst hatte, einige seiner Lieblingsszenen einzubüßen, unternahm ebenfalls große Anstrengungen, um Franchetti die Komposition der Oper auszureden. Sobald Franchetti verzichtet hatte, wurde eine Einigung mit Puccini erzielt.

Oft wird behauptet, *Tosca* sei Puccinis Versuch einer Verismo-Oper gewesen, in der Hoffnung, an Mascagnis Erfolg mit *Cavalleria rusticana* (1892) anzuknüpfen, wie viele seiner italienischen Kollegen. Das ist teilweise wahr, da *Tosca* in der Tat viel gewalttätiger und leidenschaftlicher ist als seine früheren Opern. Gleichzeitig spielt *Tosca* aber vor historischer Kulisse, die von Adligen bevölkert wird, im Gegensatz zu den sizilianischen Bauernleuten in Mascagnis Erfolgsoper. Das Interesse der Oper an der Psychologie der Figuren, besonders an der dunklen Begierde Scarpias, erinnert eher an Werke des Fin de Siècle wie Strauss' *Salome* (1905), als dass das Werk bewährte Verismo-Prinzipien aufweisen würde. Es ist gut möglich, dass Puccini versucht hat, sich von den sentimentalen, lyrischen Handlungen von *Manon Lescaut* und *La Bohème* zu entfernen, indem er stattdessen eine düstere Welt voller Korruption, Mord und Sadismus zeichnete. Am Ende betont und verherrlicht Puccini aber die romantische

Liebe zwischen Tosca und Cavaradossi inmitten einer Welt des Schreckens. Eine Besonderheit des *Tosca*-Librettos ist die Allgegenwart von Duetten, was Ricordi und den Co-Librettisten Giuseppe Giacosa sehr störte, da sie fürchteten, dies könne monoton wirken. Einige dieser Duette sind Auseinandersetzungen, aber die Musik fokussiert sich schließlich mehr auf die Liebesduette zwischen Tosca und Cavaradossi, die einen großen Teil des ersten Aktes und fast den gesamten dritten Akt einnehmen. In dieser Hinsicht ist die Dramaturgie von *Tosca* trotz ihres explosiven und brutalen Charakters nicht anders als die von *La Bohème*, in der drei Viertel der Akte in lyrischen Szenen für die Sopranistin und den Tenor in den Hauptrollen gipfeln.

Obwohl *Tosca* die Titelheldin und zumeist in musikalischer und dramatischer Hinsicht auch der Publikumsliebbling ist, könnte man argumentieren, dass Scarpia die zentrale Figur der Oper ist. Das Werk beginnt mit



seinem *Leitmotiv*, bestehend aus einer Akkordfolge von B-Dur, As-Dur und E-Dur. Nicht nur stehen B und E in einem Tritonus-Verhältnis zueinander, das traditionell als *diabolus in musica* bezeichnet wird, sondern die Akkorde bilden auch eine Ganztonleiter, welche die Partitur immer dann durchdringt, wenn Scarpias korrupte Macht im Spiel ist. Sogar nachdem Tosca Scarpia am Ende des zweiten Aktes erstochen hat, taucht sein Motiv subtil im idyllischen Vorspiel zum dritten Akt auf, was verdeutlicht, dass Rom immer noch unter seiner Macht steht und dass Cavaradossis Schicksal besiegelt ist, trotz des Versprechens, dass seine Hinrichtung nur zum Schein erfolgen wird. Ein weiterer Höhepunkt, der Scarpias zentrale Bedeutung unterstreicht, ist das *Te Deum*, das den ersten Akt beschließt. Ganze fünf Minuten lang pendeln Glocken während der Vorbereitungen zu einem Gottesdienst zwischen F-Dur und B-Dur-Akkorden. Während sich die Kirche allmählich mit Menschen füllt, bringt Scarpia sein

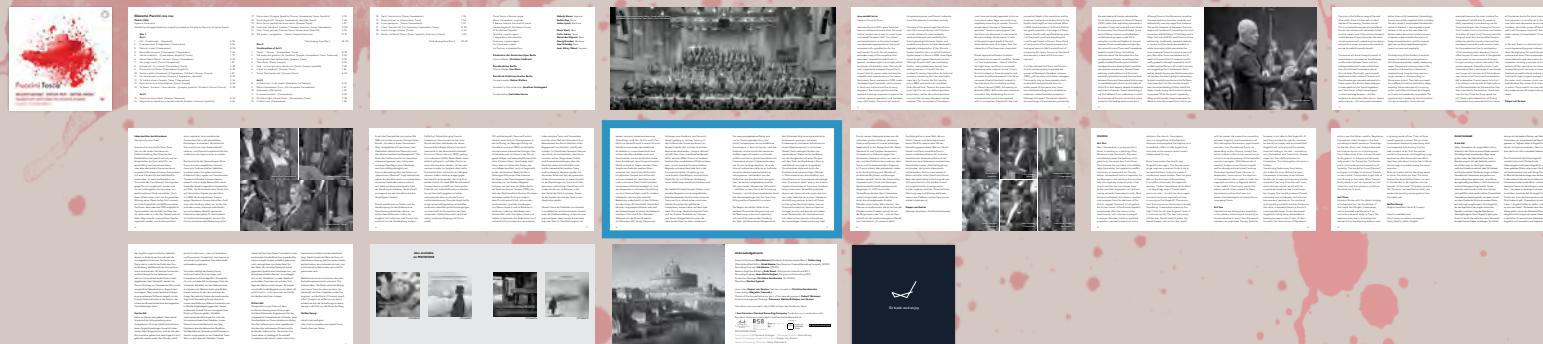
Verlangen zum Ausdruck, sich Tosca mit Gewalt gefügig zu machen, bevor er in das *Te Deum* des Chores einstimmt, an dessen Ende der Akt mit einer brachialen Reprise der einleitenden „Scarpia-Akkorde“ schließt. Das ist ein meisterhaftes Beispiel dafür, welchen Effekt Puccini mit äußerst beschränkten musikalischen Mitteln erzielen kann, und es verankert Scarpias lüsterne Begierde und seine Heuchelei fest in der frommen kirchlichen Umgebung, was unterstreicht, dass Religion und politische Macht für ihn nur Mittel zur Verfolgung seiner sadistischen sexuellen Interessen sind.

Der zweite Akt zeigt Scarpias Streben nach sexueller Begierde in einer ausgedehnten, atemberaubenden Konfrontation zwischen Tosca und ihm, unterbrochen von kurzen vokalen Einwürfen des gefolterten Cavaradossi, dessen Leben auf dem Spiel steht. Die Länge, die psychologische Tiefe und der finstere Charakter von Scarpias und Toscas Schlagabtausch waren der italienischen Oper bis dahin unbekannt.

Der spannungsgeladene Dialog wird nur für Toscas legendäre Arie „*Vissi d'arte*“ unterbrochen, ein buchstäblicher Showstopper, in dem sie Scarpia – und das Publikum, an das sie sich bei szenischen Aufführungen oft wendet – um Gnade anfleht und sich an glücklichere Zeiten mit Cavaradossi erinnert. Interessanterweise war Puccini anfangs skeptisch, ob er die Arie mit aufnehmen sollte, da er fürchtete, sie würde die dramatische Handlung verlangsamen. Letztendlich war das Einflechten der Arie aber wohl eine gute Idee, da sie dem aufgeladenen zweiten Akt einen kurzen Moment der Stille gönnt – die Ruhe vor dem Sturm der Ermordung Scarpias – und da dieses musikalische Juwel klar dazu beigetragen hat, der Oper ihren Erfolg und ihre Popularität zu sichern.

Der Beginn des dritten Aktes ist ein weiterer Moment der Entspannung und der Besinnung in der sonst explosiven, sich schnell fortspinnenden Handlung der Oper. Auf die pastorale Morgenmusik

des Orchesters folgt eine melancholische Hirtenweise, gesungen von einem Knabensopran (auf dieser Aufnahme von einem Mädchensopran) in römischer Dialekt. Dann erklingen Glocken von verschiedenen Stellen hinter der Bühne, um die Klanglandschaft eines Morgens auf dem Dach der Engelsburg in Rom so realitätsnah wie möglich zu gestalten. Die scheinbare Idylle wird durch das Einsetzen einer schwermütigen Melodie in Moll unterbrochen, die schließlich zum Hauptthema von Cavaradossis wehmütiger Arie „*E lucevan le stelle*“ wird, in der er seine ungebrochene Liebe zu Tosca zum Ausdruck bringt sowie seine Verzweiflung darüber, dass er sein Leben verlieren sowie, dass ihm nun mehr bedeutet als je zuvor. Gerade als alle Hoffnung verloren scheint, eilt Tosca mit der guten Nachricht herbei, dass sie Scarpia ermordet hat, bevor er Hand an sie legen konnte, und dass sie sich zudem einen Passierschein für Cavaradossi und sich selbst sichern konnte. In Erwartung der notwendigen Scheinhinrichtung trägt



Puccini seinem Liebespaar etwas von der schönsten lyrischen Musik an, die seiner Feder je entfloßen ist. In einer böartigen Gesellschaft, in der Verlogenheit der *Modus Operandi* ist, war Scarpia's Versprechen, Cavaradossi im Austausch gegen Sex freizulassen, bereits zu schön, um wahr zu sein, und das Publikum kann erahnen, dass Tosca's und Cavaradossi's Idylle trügerisch ist. Puccini scheint dies anzudeuten, indem er für die Hinrichtung eine Melodie mit punktierten Rhythmen und blumigen Sextolen schreibt, die für den Anlass völlig unpassend wirkt, trivial und überzogen. Nachdem das Erschießungskommando abgezogen ist, trifft Tosca's tiefe Verzweiflung darüber, dass Cavaradossi wirklich hingerichtet wurde, den Zuhörer durch die vorhergehenden trivialen Melodien umso härter. Beim Versuch, den Männern zu entkommen, die sie als Scarpia's Mörderin entlarvt haben, springt sie von der Burgmauer in den Tod — und die Oper schließt mit der unheilswangeren Melodie von Cavaradossi's „E lucevan le stelle“.

Am Ende gibt es in einer Welt, die von Macht, Gewalt und Terror regiert wird, keinen Platz für wahre Liebe. Mit der Darstellung genau dieser Welt von Macht, Gewalt und Terror erweiterte Puccini seinen musikdramatischen Stil und seine musikalischen Ausdrucksmittel und ließ damit eine neue Seite seiner musikalischen Persönlichkeit sehen. Gleichzeitig gelang es ihm aber, die lyrische Liebesmusik beizubehalten, die ihm zuvor bereits zu Ruhm verholfen hatte. Damit schuf er ein Werk, das gleichzeitig höchst originell und echt *puccinisch* ist, und darüber hinaus viel anspruchsvoller, als einige seiner Kritiker zugeben möchten. Diese kraftvolle Mischung mag die Erklärung dafür sein, warum das Publikum von der Oper immer wieder hingerissen ist.

Kasper van Kooten

(German translation: Christina Gembaczka)



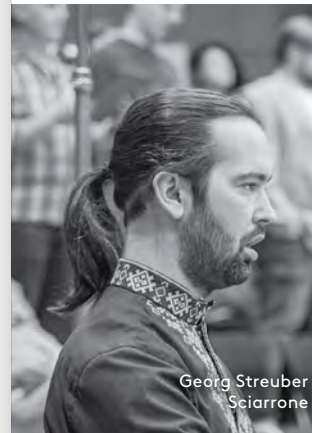
Kevin Short
Angelotti



Colin Judson
Spoletta



Alexander Köpeczi
Il Sagrestano



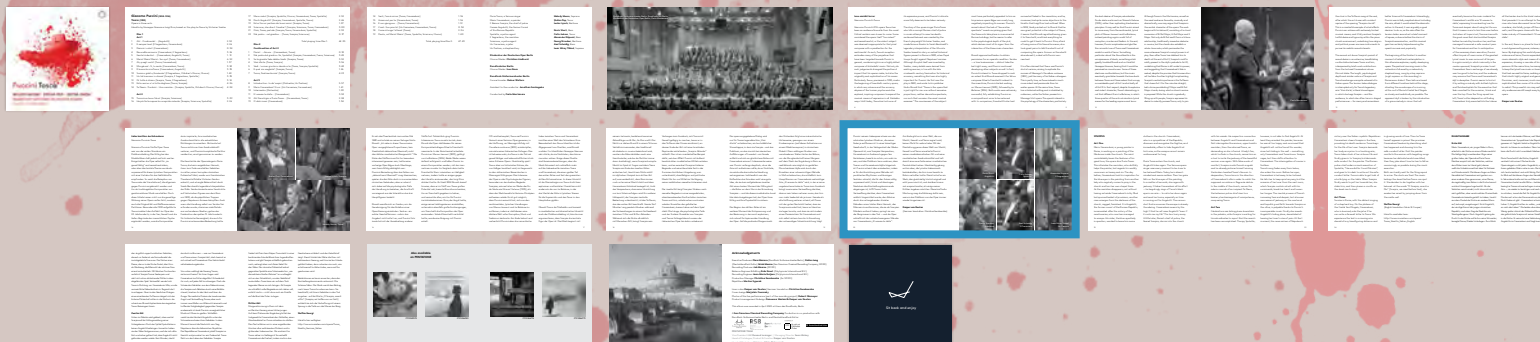
Georg Streuber
Sciarone



Axel Scheidig
Il Carceriere



Lean Miray Yüksel
Un Pastore



SYNOPSIS

Act One

Mario Cavaradossi, a young painter in Rome, is working on a painting of the Madonna inside the church. The saint unmistakably bears the features of his great love, the opera diva Floria Tosca. This infuriates the sacristan, who dutifully helps the painter, but regards his worldly unconcern as heresy and sin. The day before, Cavaradossi took his inspiration for the blue eyes in the painting from another lady who regularly comes to pray in the church and has her own chapel there. As the sacristan disappears, not without having set aside Cavaradossi's richly filled but spurned basket of provisions, another man emerges from the darkness of the church, ragged, famished. It is Angelotti, the former consul of the Roman Republic, incarcerated after the victory of the reactionaries, who now has managed to escape. His sister, the blue-eyed lady in question, wanted to leave him some

clothes in the church. Cavaradossi, who is a sympathiser of the Republic, discovers and recognizes the fugitive, and immediately offers to hide Angelotti at his home, as the escape cannot remain undiscovered for long.

Floria Tosca enters the church, and Angelotti hides again. The famous opera singer uses every moment to be close to her beloved Mario. Today he is absent-minded and seems restless. Then her gaze falls on the blue eyes of the painting. In a matter of seconds, she rages with jealousy. It takes Cavaradossi all his effort — he beguilingly sings of Tosca's black eyes in an aria — to calm her down again and send her home, especially as time is running out for Angelotti. The cannon shot that announces the escape is already thundering. Cavaradossi swears by the high C that he will save Angelotti "even if it costs me my life". The two hurry away. A little later, Rome's chief of police, the feared Scarpia, storms into the church

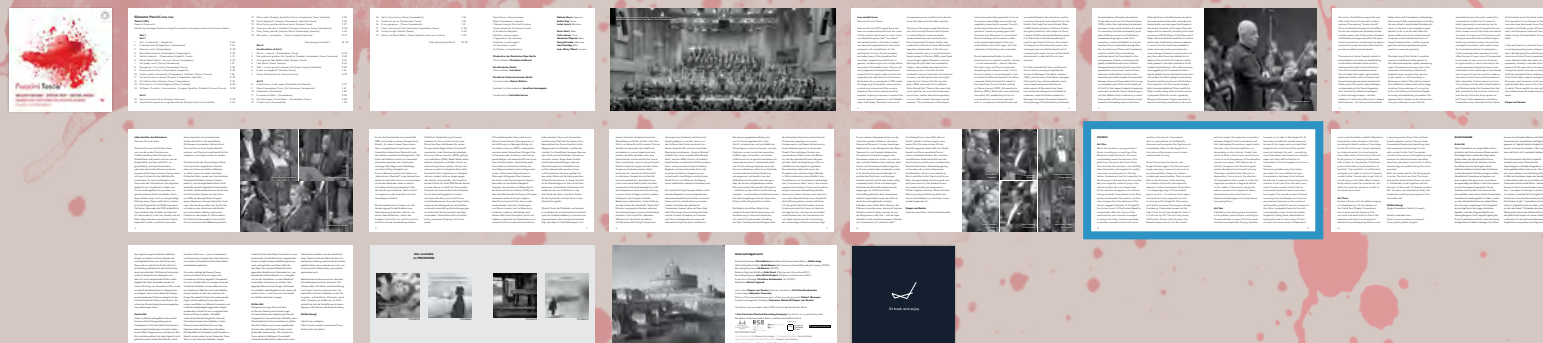
with his vassals. He suspects a connection between Angelotti and Cavaradossi and first interrogates the anxious, opportunistic sacristan, then the returned Tosca, as demanding as she is formal. A lady's fan, which he finds in the church, serves him as a tool to incite the jealousy of the beautiful woman once again. With false words of comfort, Scarpia mocks Tosca's anguish and he already pictures himself winning the broken-hearted Tosca's favours. In desperation, Tosca turns in the direction of Cavaradossi's villa in order to catch the supposed concubine *in flagrante delicto*. In the middle of the church, across the solemn sounds of an incipient Te Deum, the lecherous police chief rises to a brazen phantasmagoria of omnipotence, conquering Tosca.

Act Two

Celebrations are taking place downstairs in the palazzo, while Scarpia is waiting for his subordinates to report that the search has been accomplished. The spy Spoletta,

however, is not able to find Angelotti. At least they arrested the painter, because he was all too happy and convinced that Angelotti will not be found. No wonder, since he's hiding in the well — something only Cavaradossi and Tosca know. Scarpia rages, but then shifts attention to Cavaradossi. The interrogation of course is fruitless.

Tosca's song fades away from below, she enters the room. Before her eyes, Cavaradossi is led away to be tortured. He tells her to keep quiet anyway, but the screams of her lover from the next room, which Scarpia controls at will with his commands, break her heart and loosen her tongue. The mental process of Tosca's increasing fear and despair, but also ever new waves of jealousy on the one hand and hopeful good faith towards Scarpia on the other, is palpable thanks to Puccini's incomparable music. Finally she reveals Angelotti's hiding place, devastated of hearing her lover's cries of pain. At that moment, the news arrives of Napoleon's



victory over the Italian royalists. Republican Cavaradossi cheers Scarpia in the face, provoking his death sentence. Tosca begs for the life of her lover. Scarpia demands her body as a price. In a touching aria, Tosca takes stock of her virtuous life and finally gives in to Scarpia, but demands safe conduct for the painter. The Roman police chief orders a mock execution of Spoletta, "like we did for Count Palmieri", and goes to his desk to write out the safe-conduct letter. Tosca is able to get hold of a knife lying on the table. When Scarpia finally wants to pull her towards her, she stabs him, and then places a crucifix on the dead man's chest.

Act Three

Sunrise in Rome, with the distant singing of a shepherd boy. On the plateau of the Castel Sant'Angelo, Cavaradossi, who is doomed, asks the jailer if he can write a farewell letter to Tosca. We experience the text in a moving aria devoid of any transfiguring distance and

in glowing words of love. Then La Tosca herself appears in prison! She promises Cavaradossi freedom by describing what has happened and showing him the safe-conduct letter. First the painter comforts the woman with beguiling songs because her delicate hands have killed, then they joke about how he has to fall as convincingly as possible during the mock execution.

Both can hardly wait for the firing squad to arrive. The shots are fired. The music betrays the deceit before Tosca can spot it. She decides to die together with her beloved: at the words "O Scarpia, avanti a Dio" (Scarpia, we meet before God), she evades her arrest by jumping down from the castle wall.

Steffen Georgi

(English translation Calvin B. Cooper)

Libretto available here:

http://www.murashev.com/opera/Tosca_libretto_Italian_English

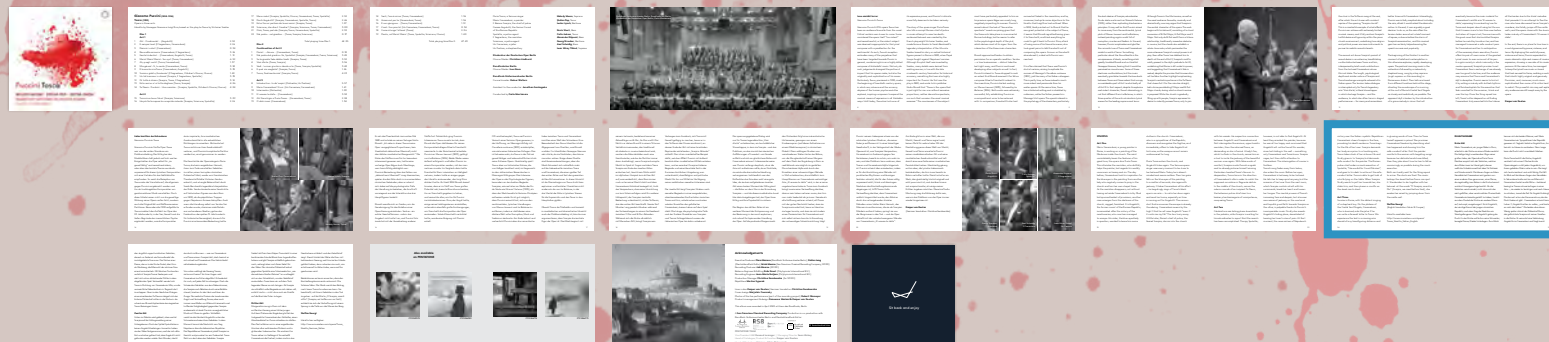
INHALTSANGABE

Erster Akt

Mario Cavaradossi, ein junger Maler in Rom, arbeitet in der Kirche an einem Madonnenbild. Die Heilige trägt unverkennbar Züge seiner großen Liebe, der Operndiva Floria Tosca. Darüber empört sich der Sakristan, welcher dem Maler zwar zur Hand geht, dessen weltliche Unbekümmertheit aber für Ketzerei und Sünde ansieht. Die blauen Augen auf dem Gemälde hat Cavaradossi erst gestern von einer anderen Frau genommen, einer Dame, die regelmäßig zum Beten in die Kirche kommt und dort ihre eigene Loge besitzt. Als der Sakristan verschwindet, nicht ohne sich den reich gefüllten, aber verschmähten Proviantkorb Cavaradossis beiseite gestellt zu haben, taucht aus dem Dunkel der Kirche ein anderer Mann auf, zerlumpt, ausgehungert. Es ist Angelotti, der einstige Konsul der jungen römischen Republik, nach dem Sieg der Reaktion ein Staatsgefangener. Doch Angelotti gelang die Flucht. In der Kirche wollte ihm seine Schwester, besagte Dame, Kleider hinterlegen. Zum Glück

kennen sich die beiden Männer, weil Mario Cavaradossi ein Sympathisant der Republik gewesen ist. Sogleich bietet er Angelotti an, ihn bei sich zu Hause zu verstecken. Denn lange kann die Flucht nicht unentdeckt bleiben.

Floria Tosca betritt die Kirche, Angelotti versteckt sich erneut. Die berühmte Opernsängerin nutzt jeden Augenblick, um ihrem geliebten Mario nahe zu sein. Der zeigt sich heute zerstreut und wirkt fahrig. Da fällt ihr Blick auf die blauen Augen des Gemäldes. In Sekundenschnelle rast sie vor Eifersucht. Cavaradossi kostet es alle Mühe – betörend besingt er Toscas schwarze Augen in einer Arie –, sie wieder zu beruhigen und nach Hause zu schicken, zumal die Zeit für Angelotti drängt. Da donnert schon der Kanonenschuss, der die Flucht bekannt gibt. Cavaradossi schwört beim hohen C, Angelotti retten zu wollen, „und koste es mich das Leben“. Die beiden eilen davon. Wenig später stürmt der Polizeichef Roms, der gefürchtete Scarpia mit seinen Vasallen in die Kirche. Er vermutet eine Verbindung Angelottis zu Cavaradossi und fragt zuerst



den ängstlich-opportunistischen Sakristan, danach so fordernd wie formvollendet die zurückgekehrte Tosca aus. Der Fächer einer Dame, den er in der Kirche findet, dient ihm als Werkzeug, die Eifersucht der schönen Frau erneut anzustacheln. Mit falschen Trostworten verhöhnt Scarpia Toscas Seelenpein und sieht sich schon als lachender Dritter in dem abgefeymten Spiel. Verzweifelt wendet sich Tosca in Richtung von Cavaradossis Villa, um die vermeintliche Nebenbuhlerin in flagranti dort zu ertappen. Quer zu den feierlichen Klängen eines einsetzenden Te Deums steigert sich der lüsterne Polizeichef mitten in der Kirche in die schamlose Allmachtsphantasie des siegreichen Tosca-Bezwingers hinein.

Zweiter Akt

Unten im Palazzo wird gefeiert, oben wartet Scarpia auf die Vollzugsmeldung seiner Untergebenen. Doch der Spitzel Spoletta kann keinen Angelotti beibringen. Immerhin haben sie den Maler festgenommen, weil der sich allzu froh und sicher gefreut hat, dass Angelotti nicht gefunden werden würde. Kein Wunder, steckt

der doch im Brunnen – was nur Cavaradossi und Tosca wissen. Scarpia tobt, doch besinnt er sich schnell auf Cavaradossi. Das Verhör bleibt selbstredend ergebnislos.

Von unten verklingt der Gesang Toscas, sie kommt herauf. Vor ihren Augen wird Cavaradossi zur Folter abgeführt. Er bedeutet ihr noch, auf jeden Fall zu schweigen. Doch die Schreie des Geliebten aus dem Nebenzimmer, die Scarpia nach Belieben durch seine Befehle steuert, brechen ihr das Herz und lösen die Zunge. Der seelische Prozess der zunehmenden Angst und Verzweiflung Toscas, aber auch immer neue Wellen von Eifersucht einerseits und hoffender Gutgläubigkeit gegenüber Scarpia andererseits ist dank Puccinis unvergleichlicher Musik mit Ohren zu greifen. Schließlich verrät sie das Versteck Angelottis unter den Schmerzensschreien ihres Geliebten. In dem Moment kommt die Nachricht vom Sieg Napoleons über die italienischen Royalisten. Der Republikaner Cavaradossi jubelt Scarpia ins Gesicht und provoziert so sein Todesurteil. Tosca fleht um das Leben des Geliebten. Scarpia

fordert als Preis ihren Körper. Tosca zieht in einer berührenden Arie die Bilanz ihres tugendhaften Lebens und gibt Scarpia schließlich gebrochen nach, verlangt aber noch freies Geleit für den Maler. Der römische Polizeichef ordnet gegenüber Spoletta eine Scheinexekution „wie damals beim Grafen Palmieri“ an und begibt sich an den Schreibtisch, um den Geleitbrief auszustellen. Tosca kann ein auf dem Tisch liegendes Messer an sich bringen. Als Scarpia sie schließlich voller Begierde an sich ziehen will, ersticht sie ihn – nicht ohne noch ein Kreuzifix auf die Brust des Toten zu legen.

Dritter Akt

Morgenstimmung in Rom mit dem entfernten Gesang eines Hirtenjungen. Auf dem Plateau der Engelsburg bittet der todgeweihte Cavaradossi den Schließer, einen Abschiedsbrief an Tosca schreiben zu dürfen. Den Text erfahren wir in einer ergreifenden Arie bar aller verklärenden Distanz und in glühenden Liebesworten. Da erscheint La Tosca selber im Gefängnis! Sie verheißt Cavaradossi die Freiheit, indem sie ihm das

Geschehene schildert und den Geleitbrief zeigt. Zuerst tröstet der Maler die Frau mit betörendem Gesang, weil ihre zarten Hände getötet haben, dann scherzen sie noch, wie er bühnenreif zu fallen habe, wenn auf ihn geschossen wird.

Beide können es kaum erwarten, dass das Erschießungskommando ankommt. Die Schüsse fallen. Die Musik verrät den Betrug, noch bevor Tosca ihn erkennen kann. Sie beschließt, mit ihrem Geliebten in den Tod zu gehen: auf die Worte „O Scarpia, avanti a Dio“ (Scarpia, wir treffen uns vor Gott) entzieht sie sich der Verhaftung mit einem Sprung in die Tiefe von der Mauer der Burg.

Steffen Georgi

Libretto hier verfügbar:
http://www.murashev.com/opera/Tosca_libretto_German_Italian



Also available
on PENTATONE



PTC5187070



PTC5186783



PTC5186778



PTC5186773

This block contains a grid of 18 small thumbnail images representing the content of the album's liner notes. The thumbnails are arranged in three rows and six columns. The first row includes a red splatter graphic, a track information page, a player roster page, a photograph of the orchestra, a synopsis page, and an acknowledgments page. The second row contains several pages of text interspersed with small photographs of the performers. The third row includes more text pages, a photograph of a performer, and a dark blue page with the Pentatone logo.



Acknowledgements

Executive Producers **Clara Marrero** (Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin), **Stefan Lang** (Deutschlandfunk Kultur) & **Job Maarse** (San Francisco Classical Recording Company, SFCRC)
 Recording Producer **Job Maarse** (SFCRC)
 Balance Engineer & Editing **Erdo Groot** (Polyhymnia International B.V.)
 Recording Engineer **Jean-Marie Geijsen** (Polyhymnia International B.V.)
 Production Manager **Christina Gembaczka** (for SFCRC)
 Répétiteur **Markus Syperek**

Liner notes **Kasper van Kooten** | German translation **Christina Gembaczka**
 Cover design **Marjolein Coenrad**
 Photos of the live performance (part of the recording project) **Robert Niemeyer**
 Product management & design **Francesca Mariani & Kasper van Kooten**

This album was recorded in April 2022 at Haus des Rundfunks, Berlin.

A **San Francisco Classical Recording Company** Production in co-production with Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin and Deutschlandfunk Kultur



Ensembles of



PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**
 Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**
 Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**





Sit back and enjoy

