

lamenté que el compositor está desprovisto de talento y que esta falta de originalidad le ha reducido á componer su obra con frases melódicas trilladísimas y que por lo tanto dejan indiferente el oído. Pero, en boca del aficionado ignorante y en presencia de una verdadera música, este fallo sólo tiene una significación, y es: que se habla de una forma estricta de la melodía que, como hemos visto, pertenece á la infancia del arte musical; así, pues, el no hallar grata otra forma que esta, debe parecernos cosa pueril en verdad. Aquí, pues, trátase no tanto de la melodía como de la pura forma de danza que revistió en un principio exclusivamente.

Lo confieso; no quisiera haber dicho nada que rebajase el origen primitivo de la forma melódica. Creo haber demostrado que es el principio de la forma acabada de la sinfonía de Beethoven; lo cual bastaría para que le tributásemos un reconocimiento sin límites. Surge empero una observación, una tan solo, á saber: que esta forma que ha permanecido en la ópera italiana en su estado rudimentario, recibió en la sinfonía una extensión y una perfección que en relación á este primer estado es como la planta coronada de flores á su rampollo. Ya veis, pues, que admito plenamente la importancia de la forma melódica primitiva como forma de danza; y fiel al principio de que toda forma ha de llevar, aún en su más elevado desarrollo, huellas patentes de su origen, pretendo encontrar esta forma de danza hasta en la sinfonía de Beethoven, y que esta sinfonía, en cuanto á tejido melódico, debe ser considerada como esa misma forma de danza idealizada.

Observemos desde luego que esta forma se extiende á todas las partes de la sinfonía, y en este concepto constituye la contra-parte de la ópera italiana; efectivamente, en la ópera la melodía se encuentra por fracciones aisladas, entre las cuales se extienden intervalos llenados por una música que no

hemos podido caracterizar de otro modo que por ausencia de toda melodía, pues nada tiene que la distinga esencialmente del simple ruido. En los predecesores de Beethoven vemos aún extenderse estas enojosas lagunas hasta en los trozos sinfónicos, entre los motivos melódicos principales. Verdad es que Haydn, entre otros, había logrado ya dotar de valor interesantísimo estos períodos intermedios; por el contrario Mozart, que se aproximaba mucho más á la concepción italiana de la forma melódica, había recaído más de una vez, y hasta diremos que habitualmente, en este empleo de frases triviales, que nos muestran, con frecuencia, esos períodos armónicos bajo un aspecto parecido al de la «música de mesa,» es decir: de una música que, entre las agradables melodías que deja oír, por intervalos, ofrece todavía un ruido propio para excitar la conversación; tal es, al menos, la impresión que me causan esas semi-cadencias que reaparecen habitualmente en la sinfonía de Mozart y se prolongan con tanto alboroto: pareceme estar oyendo puesto en música el ruido de un regio banquete. Las combinaciones de Beethoven completamente originales y que son verdaderos rasgos de genio, tuvieron al contrario por objeto borrar hasta los últimos vestigios de esos fatales períodos intermedios, y dar á las ilaciones mismas de las melodías principales todo el carácter de la melodía. Sumamente interesante sería estudiar más de cerca estas combinaciones; pero aquí nos ocuparía demasiado. Debo, sin embargo, llamar vuestra atención sobre la construcción de la primera parte de la sinfonía de Beethoven. Vemos en ella la melodía de danza, propiamente dicha, descompuesta hasta en sus mismas partes constituyentes; cada una de estas, que á menudo sólo constan de dos notas, se halla colocada sucesivamente de tal modo por el alternativo predominio del ritmo y de la armonía, que resalta más clara y vigorosa. Estas partes se reúnen para for-

mar combinaciones siempre nuevas, que ora se agrandan como un torrente, ora se quiebran como en un torbellino, y siempre cautivan por el atractivo de su movimiento plástico con tal vigor que, muy lejos de poder sustraerse un solo momento á la impresión que producen, el oyente, cuyo interés es llevado al último grado de intensidad, no puede dejar de reconocer una significación melódica á cada acorde armónico, á cada pausa rítmica. El resultado novísimo de este procedimiento fué, por consiguiente, extender la melodía, por el rico desenvolvimiento de todos los motivos que contiene, hasta convertirla en un trozo de proporciones vastas y de notable duración.

Es sorprendente que este modo, alcanzado en el dominio de la música instrumental haya sido también aplicado, ó poco menos, por los maestros alemanes á la música mixta compuesta de coros y orquesta, y á la ópera todavía no. Beethoven lo aplicó á los coros y la orquesta de su gran misa, casi como en la sinfonía; podía tratarla á modo de sinfonía porque las palabras del texto litúrgico, que todo el mundo conoce y cuya significación viene á ser puramente simbólica, le ofrecen, como la melodía misma de danza, una forma que podía, casi de la misma suerte, descomponer y recomponer por separaciones, repeticiones, enlaces nuevos, etcétera. Empero, un músico inteligente no podía en modo alguno proceder igualmente con las palabras de un poema dramático, por cuanto éstas deben presentar, no ya una significación puramente simbólica, sino una sucesión lógica determinada. Esto no podía entenderse, por lo demás, sino con respecto á palabras destinadas á revestir únicamente las formas tradicionales de la ópera; siendo posible siempre, por el contrario, mantener el poema en estado de contraparte poética de la forma sinfónica, con tal que, perfectamente llenado por esta rica forma, respondiese al mismo tiempo con la mayor

exactitud á las leyes fundamentales del drama. Aquí toco á un problema sumamente difícil de tratar teóricamente; mejor será recurrir á la metáfora para darme á entender mejor.

He denominado á la sinfonía: ideal realizado de la melodía de danza. En efecto, la sinfonía de Beethoven contiene aún, en la parte designada con el nombre de «cherzo» ó de «menuetto,» una verdadera música de danza en su forma primitiva, y sería facilísimo bailar acompañado por ella. Diríase que un instinto poderoso ha obligado al compositor á tocar una vez al menos directamente, en el curso de su obra, el principio en que reposa ésta, á la manera como se toca con el pie el agua del baño donde uno va á sumergirse. En las otras piezas va alejándose, cada vez más, de la forma que permitiría ejecutar, con su música, una danza real; convendría, al menos, que fuese una danza tan ideal que guardase con la danza primitiva la misma relación que la sinfonía con la melodíaailable original. De ahí la especie de temor que siente el compositor á excederse de ciertos límites de la expresión musical, por ejemplo: elevar á demasiada altura la tendencia apasionada y trágica, pues con ello despertaría emociones y una espera que harían germonar en el oyente la pregunta importuna del «¿por qué?» pregunta á que el músico no puede contestar de una manera satisfactoria.

¡Pues bien! esa danza rigurosamente correspondiente á su música, esa forma ideal de la danza es, en realidad, la acción dramática. Su relación con la danza primitiva es exactamente la de la sinfonía con la de la simple melodíaailable. Ya la danza popular original expresa una acción, casi siempre las peripecias de una historia de amor; esta danza sencilla y que entraña las relaciones más materiales, concebida en su más rico desenvolvimiento y llevada hasta la manifestación de los más íntimos

movimientos del alma, no es otra cosa que la acción dramática. Espero que me dispenséis de demostrarnos que esta acción no se representa en el baile de una manera satisfactoria. El baile es dignísimo hermano de la ópera, tiene su misma edad, nació del mismo principio defectuoso; así pues á entrambos los vemos andar juntos y con paso igual, como para ocultar recíprocamente sus debilidades.

Un programa es más á propósito para suscitar la cuestión del «¿por qué?» que para satisfacerla; no es por lo tanto un programa lo que puede expresar el sentido de la sinfonía, sino una acción dramática representada en la escena.

De esta aserción he dado antes los motivos; sólo me resta, ahora, indicar cómo la forma melódica puede ser ampliada, y vivificada y qué influencia ejercerá en ella un poema que le sea perfectamente adecuado. El poeta, dotado del sentimiento del inagotable poder de expresión de la melodía sinfónica, se verá inducido á extender su dominio, á aproximarse á los matices infinitamente profundos y delicados de esta melodía que, por medio de una sola modulación armónica, da á su expresión la más potente energía. La forma limitada en la melodía de ópera, que se le imponía antaño, no le reducirá ya á dar, por todo trabajo, un cañamazo seco y vacío; por el contrario, enseñará al músico un secreto que él mismo ignora, á saber: que la melodía es susceptible de un desenvolvimiento infinitamente más rico que ni la misma sinfonía ha podido hasta ahora permitirle concebir; y, llevado por este presentimiento, trazará el poeta el plano de sus creaciones con ilimitada libertad.

El sinfonista se ceñía aún tímidamente á la formaailable primitiva, no se atrevía jamás á perder de vista (aunque sólo fuese en interés de la expresión) las sendas que le mantenían en relación con esta forma; y he aquí que, actualmente, el poeta le dice: «¡Lánzate sin miedo á las ilimitadas ondas, en

la pleamar de la música! Dame tu mano, y nunca te alejarás de cuanto hay más inteligible para el hombre, pues conmigo permaneces siempre en el terreno firme de la acción dramática, y esta acción, representada en la escena, es el más claro, el más fácil de comprender de todos los poemas. Abre, pues, ampliamente las vallas á tu melodía; derrámese ésta como torrente continuo á través de la obra entera; expresa en ella lo que yo no digo, porque sólo tú puedes decirlo y mi silencio lo dirá todo, pues te llevo de la mano.»

En realidad, la grandeza del poeta se mide sobre todo por lo que se abstiene de decir, á fin de dejar que nosotros mismos digamos, en silencio, lo que es inexpresable; pero el músico es quien hace oír claramente lo que no está dicho, y la forma infalible de su silencio esplendente es la «melodía infinita.»

Sin duda alguna, el sinfonista no podría formar esta melodía si no tuviese su órgano propio, es decir: la orquesta. Mas para ello debe emplearla de una manera distinta del compositor de ópera italiano, entre cuyas manos la orquesta no era más que una monstruosa guitarra para acompañar las arias. ¿Necesitaré insistir más sobre este punto?

La orquesta (con el drama tal como lo concibo) estará en relación casi análoga á la del coro trágico de los griegos con la acción dramática. El coro se hallaba siempre presente, los motivos de la acción ejecutada se desarrollaban á su vista; procuraba sondear estos motivos y por ellos formarse juicio de la acción. Sólo que el coro generalmente no tomaba parte en el drama sino por sus reflexiones, permaneciendo extraño á la acción como á los motivos que la producían.

La orquesta del sinfonista moderno, por el contrario, se inmiscuye en los motivos de la acción por una participación íntima, pues si, por una parte, como cuerpo de armonía, hace posible la expresión

precisa de la melodía misma, de suerte que siempre los motivos se infiltran en el corazón con la más irresistible energía. Si consideramos (y es forzoso) como forma artística ideal la que puede ser enteramente comprendida sin reflexión y la que transporta directamente al corazón la concepción del artista en toda su pureza; si, por fin, reconocemos esta forma ideal en el drama musical que satisface las condiciones mencionadas hasta aquí, la orquesta es el maravilloso instrumento, por cuyo medio solamente es realizable esta forma. Ante la orquesta, ante la influencia que esta ha adquirido, el coro, al cual la ópera ha otorgado un lugar en la escena, nada conserva de la significación del coro antiguo; no puede ya ser admitido sino á título de personaje activo, y cuando no es necesario en tal concepto, es embarazoso y superfluo, por cuanto su participación ideal en la acción ha pasado íntegra á la orquesta donde se mantiene bajo una forma siempre presente y jamás embarazosa.

Recurro otra vez á la metáfora para caracterizar, al concluir, la gran melodía tal como la concibo, abarcando la obra dramática entera, y para ello me ciño á la impresión que necesariamente debe producir. El detalle infinitamente variado que presenta debe descubrirse no sólo al inteligente, sino al profano, al más ignorante, en cuanto se halla absorbido en el indispensable recogimiento. Esta melodía debe producir, desde luego, en el alma, una disposición parecida á la que un hermoso bosque, al ponerse el sol, produce en el viandante, que acaba de escapar de los rumores de la ciudad. Esta impresión, que el lector analizará según su propia experiencia, en todos sus efectos psicológicos, consiste (y aquí estaba su particularidad) en la percepción de un silencio cada vez más elocuente. Por lo general bástale al arte para su objeto el haber producido esta impresión fundamental, gobernar por ella al oyente sin que lo anvierta y predisponerle

así á un fin más elevado; esta impresión despierta espontáneamente en él esas tendencias superiores. El paseante del bosque, subyugado por esta impresión general, se abandona entonces á un recogimiento más duradero; sus facultados, libres del tumulto y de los rumores de la villa, se extienden y adquieren un nuevo modo de percepción; dotado, por decirlo así, de un sentido nuevo, su oído se hace cada vez más penetrante, y distingue con creciente limpieza las voces de infinita variedad que para él se elevan en el bosque, diversificándose sin tregua; con su número crece de una manera extraña su intensidad; los sonidos se hacen cada vez más potentes; á medida que el viandante oye mayor número de voces distintas, de modos diversos, reconoce, en esos sonidos que se aclaran, se hinchan y le dominan, la grande, la única melodía del bosque; y es la misma melodía que desde un principio le invadió con impresión religiosa. Como si, en hermosa noche, el profundo azur del firmamento conserva á semejante esceptáculo, tanto más distintos, cadenas su mirada; cuanto más se entrega sin recelos, chispeantes, innumerables, se muestran á sus ojos los ejércitos de estrellas de la celeste bóveda. Esta melodía dejará en su alma eterno eco; le es imposible describirla; para oirla de nuevo ha de volver al bosque, al declinar el sol. ¡Cuál no sería su locura si intentase coger á uno de los cantores de la selva, para educarlo en su casa y enseñarle un fragmento de la grandiosa melodía de la naturaleza! ¿qué podría oír entonces, como no fuera alguna melodía á la italiana?

En la exposición que precede, rapidísima y sin embargo demasiado larga quizá, he descuidado mil detalles técnicos, lo cual concebiréis fácilmente sobre todo si tenéis en cuenta que, por su índole misma, estos detalles, en la exposición teórica, son de inagotable variedad. Quisiera explicarme claramente sobre todas las propiedades de la forma me-

lódica, tal como la concibo; quisiera determinar con precisión sus relaciones con la melodía de ópera propiamente dicha, y cuáles extensiones importa, tanto con respecto á la estructura de los períodos, como en lo concerniente á la armonía; pero esto me obligaría precisamente á recaer en mi malhadado ensayo de otros tiempos. Decídome pues á no señalar al lector (no prevenido) sino las tendencias más generales, pues, en realidad, tocamos ya al límite en que estas aclaraciones no pueden ser completadas sino por la obra de arte misma.

Muy equivocado estaríais si, en estas últimas palabras, viéseis una calculada alusión á la representación próxima de mi «Tannhauser.» Conocéis mi partitura del «Tristán» y aun cuando ni siquiera se me ocurre presentarla como modelo ideal, no dejaréis de concederme que he dado un paso mayor del «Tannhauser» al «Tristán,» que para pasar de mi primer punto de vista, el de la ópera moderna, al «Tannhauser.» Considerar las aclaraciones que os dirijo, como una preparación á la primera representación del «Tannhauser», sería, pues, concebir en vos una esperanza muy errónea bajo ciertos conceptos. Si me fuera reservado ver acogido mi «Tannhauser» por el público parisiense, con el mismo favor que en Alemania, estoy seguro de que debería también este éxito, en gran parte, á las visibles analogías que enlazan esta ópera con las de mis predecesores, entre los cuales señalo, desde luego, á Weber. Sin embargo este trabajo puede distinguirse ya hasta cierto punto de mis antecesores; permitidme indicaros por qué rasgos.

Todas esas ideas, que derivan rigurosamente de un sentido ideal, se han presentado, sin duda desde hace tiempo, á los grandes maestros. Tampoco es la reflexión abstracta lo que me indujo á estas consecuencias, tocante á la probabilidad de una obra de arte ideal; procedieron únicamente de lo que en las obras de nuestros maestros he observado. El emi-

nente Gluck tropezaba aún con el obstáculo de esas formas tradicionales de la ópera, rígidas, estrechas, que no amplió, ni mucho menos, en su principio, sino que más bien las ha dejado casi siempre subsistir juntas sin conciliarlas; pero ya sus sucesores llegaron paso á paso á agrandarlas, á enlazarlas entre sí; por consiguiente, en cuanto las sostenía una acción dramática algo robusta, bastaban perfectamente estas formas para el supremo fin del arte. Lo grande, lo potente, lo bello en la concepción son elementos que se encuentran en muchas obras de los maestros célebres, y creo ocioso examinar más de cerca estos ejemplos; pero nadie puede conceptuarse más afortunado que yo al reconocerlos, ni nadie siente tanta satisfacción como yo al encontrar, á veces, en las obras más débiles de compositores frívolos, ciertos efectos que realmente encierran, los cuales á menudo me han sorprendido demostrándome cada vez más la potencia verdaderamente incomparable de la música, potencia que os he señalado antes y que, por la precisión irresistible de la expresión melódica elevan al cantor más desprovisto de talento á una altura tal sobre sus capacidades naturales, y le permiten producir un efecto dramático que el más hábil artista en el drama recitado no podría alcanzar. Una sola cosa me causaba, mucho tiempo há, una desesperación cada vez más profunda, y era no ver nunca, en la ópera, las ventajas sin par de la música dramática formando un todo vasto y continuo, impregnado de un estilo igual y puro.

En obras de primer orden hallaba, junto á las más perfectas y nobles bellezas, cosas incomprensiblemente absurdas, que no eran más que convenciones y llegaban á ser trivialidades. Casi en todas partes vemos esta odiosa yuxta-posición del recitado absoluto y del aria absoluta, que opone á toda especie de gran estilo un invencible obstáculo;

vémosla interrumpir, romper la continuidad de la corriente musical, aun de la que comporta un poema defectuoso; con todo, vemos á nuestros grandes maestros triunfar por completo de este inconveniente en sus más bellas escenas; ya dan al recitado una significación rítmica y melódica, enlazándolo de una manera insensible al edificio más vasto de la melodía propiamente dicha. Después de haber sentido el potente efecto de este método, ¡cuál y cuán penosa impresión sentimos, sin poderlo evitar, cuando estalla de improviso el acorde trivial diciéndonos: «Ahora vais á oír de nuevo el recitado seco!» Después, con idéntica sorpresa, la orquesta entera reanuda el «ritornello» ordinario para anunciar el aria, ese mismo «ritornello» que ya empleado en otra parte por el mismo maestro como transición, de una manera profundamente expresiva, desplegaba á mis ojos una belleza y una plenitud de sentido que inundaba de interesantísima luz el fondo de la situación misma. Y cuando, en pos de una de estas flores del arte vemos surgir inmediatamente un fragmento compuesto para halagar el gusto más bajo ¿qué no experimentaremos? ¡Qué decepción cuando, dominada el alma por una bella y noble frase, la vemos súbitamente decaer en cadencia trillada con los dos trinos obligados y la inevitable nota sostenida, olvidando entonces el cantante, de repente, sus relaciones con el personaje á quien va dirigida esta frase, y adelantándose al proscenio hacer seña á la claque para que bata palmas!

La verdad sea dicha, estas últimas inconsecuencias no se encuentran en nuestros verdaderos grandes maestros; hállanse, más bien, en compositores en quienes sólo una cosa nos asombra, y es: que á pesar de ello hayan podido apropiarse las bellezas de que hablaba poco há. Pero este hecho es grave, no obstante; á mi entender, es triste que después

de cuanto han producido ya de noble y de excelente eminentes maestros, después de haber llevado así la ópera tan cerca ya de su estilo perfecto y puro, aún podemos asistir al espectáculo de tales recaídas; es triste ¿lo diré? que lo absurdo y lo falso puedan ganar más terreno que nunca.

No cabe negarlo: el sentimiento desanimador del carácter propio del público de ópera propiamente dicho, es aquí de importancia capital; este carácter acaba siempre imponiéndose como consideración decisiva en el artista de naturaleza débil. Decíanme que el mismo Weber, puro, noble y profundo espíritu, retrocedía de vez en cuando azorado ante las consecuencias de su método tan rico en estilo; confería á su mujer el derecho del «paraíso», según su propia expresión; y hacía que su mujer le opusiese, representando «el paraíso», todas las objeciones posibles á sus ideas, y estas objeciones le determinaban, á veces, á prudentes concesiones, á pesar de las exigencias del estilo.

Estas concesiones que mi primer modelo, mi venerado maestro, Weber, se creía aún obligado á tributar al público, creo que ya no las encontraréis en mi «Tannhauser;» lo que tiene de particular la forma de esta obra, lo que más la distingue tal vez de las de mis predecesores, consiste, en esto precisamente. Para escudarme contra toda concesión, no me era menester gran valor; el efecto que yo mismo he visto que producían en el público las partes más acabadas hasta ahora en la ópera, me ha hecho concebir de él una opinión más consoladora. El artista que se dirige en su obra á la intuición espontánea, en vez de dirigirse á ideas abstractas, se ve llevado por un sentimiento ciego, pero seguro, á componer su obra, no para los inteligentes, sino para el público. Este público no puede inquietar al artista sino bajo un solo concepto: por el elemento crítico que puede haber penetrado en él,

destruyendo la ingenuidad, el candor de las impresiones puramente humanas. Precisamente, á causa de la gran copia de concesiones que encierra la ópera tal como ha sido hasta aquí, está, á mi ver, admirablemente hecha para embrollar las ideas del público dejándole perplejo acerca de lo que debe buscar y abarcar, porque el público se ve obligado involuntariamente á entregarse á reflexiones aventuradas, prematuras, falsas y las preveniciones se van condensando sobre su espíritu de la más funesta manera, gracias á la palabrería de los que, hallándose al mismo nivel, se las echan de inteligentes. Y, por el contrario, veamos la asombrosa seguridad de los juicios que el público forma, en el teatro, sobre el drama recitado; nada en el mundo puede determinarle aquí á aceptar por razonable una acción absurda, por conveniente un discurso fuera de sazón, por verdadero un acento que no lo es. Este hecho es el punto sólido á que hay que atenerse para establecer en la ópera misma entre el autor y el público, relaciones seguras y necesarias para su mutua inteligencia.

Mi «Tannhauser» puede, por lo tanto, distinguirse también de la ópera propiamente dicha, por otro concepto: me refiero al «poema dramático» en que se basa. Lejos de mí la idea de atribuir á este poema más valor del que tiene como producción poética propiamente dicha; únicamente quiero hacer resaltar un solo rasgo y es que, aun cuando establecido sobre el terreno de lo maravilloso legendario, contiene una acción dramática desarrollada con ilación, cuyo fonde y ejecución no encierran absolutamente concesión alguna á las triviales exigencias de un libreto de ópera. Mi objeto es, desde luego, interesar al público en la acción dramática misma, sin que se vea obligado á perderla un momento de vista; todo el ornato musical, lejos de distraerlo, sólo debe parecerle un medio de repre-

sentarla. La concesión que me he vedado tocante al asunto me ha manumitido pues al mismo tiempo de toda concesión en cuanto á la ejecución musical. Y aquí podéis encontrar, bajo la forma más precisa y exacta, en qué consiste mi «innovación». No consiste, ni mucho menos, en no sé qué revolución arbitraria, puramente musical, cuya idea, cuya tendencia han tenido á bien imputarme, con el bello mote de «música del porvenir.»

Dejadme añadir otra palabra, y concluyo.

A pesar de la enorme dificultad de lograr una traducción poética del «Tannhauser» que lo reproduzca perfectamente, presento con confianza mi obra al público parisiense. Pocos años há, no me habría decidido á dar este paso sin cierta vacilación; hoy lo hago con la resolución del hombre que obedece á un designio que nada tiene qué ver con el deseo de especular. Este cambio de disposiciones lo debo, principalmente, á algunas felices relaciones que he adquirido desde mi última permanencia en París. Una de las que me llenó de más sorpresa y de más gozo fué la vuestra; me acogísteis como pudiera un antiguo é íntimo amigo. Sin haber asistido jamás á la representación de ninguna de mis óperas en Alemania, estábais familiarizado desde largo tiempo, por una atenta lectura, con mis partituras y (según me habéis asegurado) satisfecho de este comercio. Su conocimiento había excitado en vos el deseo de ver representaciones podrían producir en el público parisiense un efecto favorable y acaso saludable tal vez. Habéis contribuído más que otro alguno, á inspirarme confianza en mi empresa; excusadme si, en recompensa de tan delicadas atenciones, os he infligido la fatiga de leer estas explicaciones demasiado difusas, así lo temo; perdonadme el celo, excesivo quizá, que he empleado en contestar á vuestros deseos; perdonadme también

el haber intentado dar á los amantes de mi arte, que se encuentran aquí, una idea de mis miras, que hubiera deseado exponer con más claridad, pues no tengo derecho á que vayan á buscarla en mis escritos sobre el arte publicados en otra época.

RICARDO WAGNER

París 15 Septiembre 1860.

RIENZI

OPERA EN CINCO ACTOS