

Аделіна ЄФІМЕНКО

“МУЗЕЙНА” ТА “РЕЖИСЕРСЬКА” ОПЕРИ: ДВА ПОГЛЯДИ НА РОССІНІ

(“Севільський цирульник” і “Гільом Телль” у Мюнхені)

Для кожного, хто хоч раз побував на оперному фестивалі Россіні в Пезаро, абсолютно очевидно, що лише в цьому чудовому старовинному містечку на березі Адріатики відбувається послідовне, цілісне відродження оперного *Oeuvre* італійського генія. Репертуарні афіші інших театрів навіть у часи фестивалів не вражають щодо Россіні різноманітністю. У Мюнхені 2014 року можна було побачити і почути лише традиційні шедеври – “Севільський цирульник” і “Гільом Телль”. Ця незмінна пара часто зустрічається у репертуарі великих оперних театрів світу. Але Мюнхенська опера навіть у своїх найтрадиційніших акціях завжди приховує несподіванку для публіки. Мені це добре відомо з багаторічного досвіду оперного оглядача і рецензента з “пропискою” в “Баварській державній опері”.

“Севільський цирульник” - “музейна коштовність” Баварської державної опери

Літній оперний фестиваль у Мюнхені вже давно відлунав, але згадати його варто. Найперше тому, що його кульмінаційним фіналом став незрівнянний “Севільський цирульник” у блискучому виконавському складі. Добре відомо, що участь зірок світової оперної сцени є *Markenzeichen* кожного оперного театру. Проте, унікальний *tenore di grazia* Гуан Дієго Флорес у Мюнхені рідкий гість, що не можна сказати про Пезаро. На минулорічному россінівському фестивалі тенор неперевірено співав у героїчній партії Арнольда Мельхтала, тепер же мав втілити контрастну роль – винахідливого молодого графа Альмавіви. Спектакль з участю Гуана Дієго Флореса – завжди значна подія. Колоратурна майстерність Флореса, виняткове, іскристе володіння технікою повнозвучного виспівування віртуозних пасажів здаються конгеніальними композиторському генію Россіні. А якщо співак, крім рідкісного дзвінкого россінівського тенору, обдарований чудовим акторським темпераментом, забезпечений не просто успіх, а тріумф. У “Севільському цирульнику” Флорес був, як завжди, найголовнішим *brillianto*-персонажем спектаклю. Після виконання мега-віртуозної арії Альмавіви “*Cessa di più resistere*“, яку часто скорочують через її трансцендентну складність, спектакль на декілька хвилин перервався від шквалу овацій. Зрозуміла причину, чому Россіні спочатку назвав оперу “*Almaviva, ossia*



Сцена з опери “Севільський цирульник” Дж. Россіні.
Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.



Родіон Погосов та Гуан Дієго Флорес в опері “Севільський цирульник” Дж. Россіні. Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.

Р. Джіроламі, Гуан Дієго Флорес, Кейт Ліндсі в опері “Севільський цирульник” Дж. Россіні. Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.



L'inutile precauzione“ (“Альмавіва, або даремна обачність”). Як справедливо зауважив оперний рецензент Г'ю Каннінг, “Цирульник” – це опера тенора, а не баритона. Россіні спочатку писав “Альмавіву” для великого *tenore leggero* Мануеля Гарсія, і вже тому цю партію не можна скорочувати”[1].

Лише гідний партнер-баритон може створити ідеальну рівновагу з теноровою партією Альмавіви. У мюнхенській постановці на цю роль був запрошений російський співак Родіон Погосов. М'який ліричний тембр його голосу, який по праву можна вважати росінівським, сформувався не стільки під впливом російської, скільки італійської вокальної школи. Багаторічний досвід ведення белькантових партій Погосов здобув на провідних оперних сценах світу як соліст Метрополітен-опери.

Ансамбль з росінівськими солістами-чоловіками удосконалили чудові жіночі голоси. Молода сопраністка Баварської опери Ганна Елізабет Мюллер, титулована в номінації “найкраща молода виконавиця” 2014 р., виступила у ролі служниці; американська вокалістка Кейт Ліндсі, володарка оксамитового, глибокого мецо-сопрано – у ролі Розіни. Молода талановита вокалістка нетрадиційно обіграла романтично-мрійливий образ майбутньої графині, показавши впертий у досягненні мети, водночас грайливий і дотепний, хитрий і витончений характер.

Комедійні ситуації опери дотепно розігрувалися разом із сучасними жартами. Наприклад, у сцені з другої дії, коли Альмавіва пробирається до Розіни, вдаючи вчителя співів Дона Алонсо, виявляється, що насправді граф назвався іменем не якогось невідомого музиканта, а ушлюбленого італійського маестро Рікардо Муті; дружній шарж на маестро Флорес створив, імітуючи його ходу, манеру поведінки, диригентські жести. Коли розкішна перука “під Рікардо Муті” випадково падає з гордо піднесеної голови Флореса, він, звертаючись до публіки, чітко вимовляє німецьке *Entschuldigung* (вибачте). Яскравий буфонний номер став звабом для німецької публіки, яка захоплено, оплесками і сміхом, зустріла ці чемні вибачення Альмавіви. Треба згадати і про гарний синтез сценічної та вокальної свободи Ренато Жіроламі, неперевершеного *basso buffo*, який ефектно відтворив контрасти образу Бартоло – капризного старигана, злостивого ревнивця, який у центральній арії “*A un dottor della mia sorte*” постав як зневірений у самому собі псевдоавторитет. Дещо випадав з ансамблю зірок Петер Розі у ролі Базіліо. Його бас прозвучав сухо і невизначно, а акторська гра виглядала блідою, без віддачі.

Та загалом, прекрасний вокально-акторський ансамбль блискуче одухотворив життєрадісну ауру россінівської музики – втілення вишуканої звукової естетики *belcanto*. Адже колоратурна віртуозність вокалу для Россіні, за висловом Оноре де Бальзака, не “простий орнамент, арабеска, а вища форма виразу мистецтва” [2].

Витончена стилістика італійського бельканто, емоційно піднесена музика Россіні прекрасно пролунали на тлі традиційної сценографії. Баварська опера відсвяткувала повернення справжнього россінівського шедевра у відновленій автентичній версії 1989 р., яку здійснив італійський режисер і актор Ферруччо Солері. У наш час таку постановку називають “музейною”, але ця оцінка сприймається з великим знаком “плюс”.

Оперний театр зберігав у своїй репертуарній скарбниці постанову Солері як коштовний діамант, який після 25 років не тільки не втратив свого блиску, а й навпаки, значно піднявся в ціні. Це був справжній сюрприз для опероманів від Баварської опери, яка хоч і рідко, але влучно повертає традицію, відновлюючи “музейні” вистави, яким ще не відома проблемна дилема режисер/композитор з її осучасненнями, переосмисленнями, а інколи й відвертими, “чужими” оперному жанрові, егоцентричними провокаціями режисерів.

Сценічна атрибутика “Севільського цирюльника” від характерних для Просвітництва костюмів (Уте Фрjюлінгс) до живописних декорацій (сценограф Карло Томмасі) була пронизана сонячною атмосферою



Гуан Дієго Флорес – граф Альмавіва у опері “Севільський цирюльник” Дж. Россіні. Режисер – Ферруччо Солері. Баварська державна опера.

Італії часів Россіні. У першій дії колізії розгорталися на маленькій вуличці Севільї, в другій герої легко опинялися у помешканні Розіни, коли пересувна сцена елементарно розверталася іншим боком. Щоб театральні ситуації з вигадливими буфонними інтригами, переодяганнями, дотепним побутовим гумором, режисерові знадобився мінімум сценічних засобів і найпростіший набір театральних реквізиту. А я ще раз переконалася, що у Мюнхені можна побачити все, навіть справжнього россінівського “*Almaviva, ossia L'inutile precauzione*”, гідного найкращих фестивалних постанов Россіні в Пезаро.

Новий “Гільом Телль” про Україну [3]

Іншу несподіванку вдалося розкрити на фестивалній прем’єрі “Гільома Телля” Россіні, на жаль, зі знаком “мінус”. Здійснити постанову було доручено молодому театральному режисерові з Німеччини Анту Ромеро Нуньєсу (португальцю за походженням). Міркування дебютанта в оперній галузі про оригінальні ходи авторської режисури були заздалегідь опубліковані в анонсах преси, але чомусь не надихали відвідати спектакль, хоча я часто виступаю апологетом режисерської опери [4]. На моїй пам’яті – багато по-справжньому талановитих і оригінальних



сучасних авторських трактувань класичних опер, в тому числі, і неперевершена минулорічна прем'єра "Гільома Телля" (у французькій редакції без скорочень), поставлена у режисурі Грегема Віка в Пезаро. Ця персональна режисерська концепція яскраво і переконливо трактувала оперу Россіні з повагою і глибоким знанням композиторського оригіналу. Поєднання політичної символіки з фольклорно-романтичними стилізаціями органічно репрезентували естетику умовного "театру представлення". При цьому була збережена важлива для россінієвської оперної драматургії рівновага сольних, ансамблевих і хорових сцен, включаючи оригінально вирішені танцювальні дивертисменти [5]. Перевантажена сценографія нової мюнхенської постанови "Гільома Телля", мальовничо відтворена на театральних афішах, не вкладалася, на перший погляд, у прокрустове ложе театральної умовності. Цілком ймовірно, що я пропустила б прем'єру (благо, вибір спектаклів під час фестивалю майже неосяжний), коли б не прочитала рекламне повідомлення про прем'єру "Гільома Телля" в спеціалізованому журналі Баварської державної опери "Макс Йозеф" [6]. У повідомленні побіжно згадувалося, що Анту Ромеро Нуньє під час роботи над россінієвською оперою думав про Україну. Мене ця теза дуже зацікавила – ще один з багатьох доказів, що після подій Євромайдану думки про Україну не обминають жодного європейця. З цього приводу трохи відхилився від теми "Россіні" і згадаю одну цікаву паралель, яку випадково побачила в оперній рецензії на повторну виставу мюнхенського "Макбета". Прем'єра спектаклю з провокативною режисурою

*Сцена з опери "Гільом Телль" Дж. Россіні.
Режисер – Анто Ромеро Нуньєс.
Баварська державна опера.*

Мартіна Кушея в 2008 р. завершилася скандалом. В цьому році вистава, завдяки, зокрема, участі Анни Нетребко, мала приголомшливий успіх. Оперна діва примирила слухачів з режисером і, водночас, репрезентувала перспективи свого нового драматичного амплуа, чим і викликала у пресі порівняння втіленого нею образу Макбет з політичними амбіціями Юлії Тимошенко [7].

Що ж стосується випадку мюнхенського "Гільома Телля", у свідомості режисера враження від українських революцій асоціювалося, очевидно, з подіями *Grand opéra*, де йдеться про національно-визвольну боротьбу швейцарців за незалежність від габзбургської Австрії на початку XIV століття, очолену легендарним героєм Гільомом Теллем. У прем'єрі була передбачена типова для сучасної опери експансія новаторської режисури і сценографії, пертурбацій у національному питанні і, в цілому, кардинальне переосмислення композиторського оригіналу. На жаль, режисер не пояснив тих імпульсів, що наштовхнули його на порівняння россінієвської опери з українським питанням. Отже мені залишався шанс самостійно віднайти сенс тези Нуньєса, відвідавши виставу. Пропустити мюнхенського "Гільома Телля" про Україну я вже не могла. Бажання побувати на виставі остаточно підкріпив добірний виконавський склад на чолі з улюбленими солістами – німецьким

баритоном Міхаелем Фолле (Гільом Телль) і блискучою латвійською сопраністкою Мариною Ребекою (Матильда).

Після перегляду роздуми про режисерську концепцію Анту Ромеро Нуньеса синтезувалися в ключовій фразі “очевидне неймовірне”. У межах короткої статті неможливо проаналізувати кожен деталь, тому доведеться обмежитися саме тими фрагментами, які “пунктирно” окреслять важливі імпульси-враження від нуньєсового режисерського прочитання опери “Гільом Телль”. Перше “очевидне неймовірне” виявилось при зовнішньому оформленні оперної дії: ті компоненти постави, які мали б виконувати функцію “тла”, зухвало взяли на себе “рельєфну” місію, яка, між іншим, дуже заважала слухати музику і стежити за ходом важливих в опері подій.

Атмосфера розкішного швейцарського пленеру россінієвської опери трансформувалася у зовні ефектну урбаністичну конструкцію, виготовлену з масивних металевих труб різної ширини і довжини (сценограф Флоріян Льоше). Я спробувала відмовитись від пошуку відповідей на запитання, як декорації відображали контекст швейцарсько-української теми, і сконцентруватися на музиці. Проте на мене знову очікувало ще одне “очевидне неймовірне” – відсутність знаменитої россінієвської увертюри. Потім вона таки прозвучала, після генеральної павзи, котру режисер-новатор просто переніс в інше місце, услід за славнозвісною сценою пострілу в яблуко в третьому акті.

Хід подій опери, як це не парадоксально, був сконцентронаний на монументальній “хореографії” велетенських металевих труб, які то повільно рухалися, то зупинялися над сценою у вертикальних або горизонтальних проєкціях. Їх візуальна самодостатність нагадувала ефектне дизайнерське шоу. Майже гіпнотичне враження виникло у великій хорovій сцені зібрання кантонів Урі, Швіца та Унтервальдена – історичній події, яку Россіні увічнив в опері: заснування Конфедерації незалежності Швейцарії від габсбургської Австрії. Хор озвучив легендарну присягу на горі Рютлі (“Des profondeurs du bois immense” з фіналу другої дії) як політичний ритуал з факельним полум’ям. Таємниче освітлення сцени віддзеркалювалося у десятках металевих проєкцій, асоціюючись майже з містеріальним простором літургійного дійства. Рельєфне сценічне втілення знайшла тут ораторіяльна лінія “великої опери”. Декорації символічно відтворили властиву для жанру ораторії філософську абстрактність. При акценті на вагомій ролі хорovих масових сцен “Гільома Телля” металеві “атрибути” сценографії органічно вписалися і в концепцію “умовного” театру представлення. Проте я губилася у здогадках, що ця ідея означала в контексті цілісної концепції режисера, адже вона, на жаль, не мала продовження.

Мої сподівання пояснити постановчі ідеї ораторіяльними рисами *Grand opéra* до кінця спектаклю так і не виправдалися. Натомість “узагальнення через жанр” опери на всіх рівнях театральної режисури Нуньеса являло приклади безкомпромісного розвитку *Regie Oper* як ілюстративного, суто візуального проєкту, що безпеліційно конкурував з музичною природою оперного жанру.

З погляду канонічних законів опери режисерські ідеї “Гільома Телля” виявилися не тільки псевдоноваторськими, а й анти-оперними. Пів біди, що функції “тла” помінялися місцями з “рельєфом”. Металеві конструкції стали головним абстрактним персонажем опери і активним “співучасником” драми. “Очевидне неймовірне” чатувало і на слухачів, які під впливом масивної сценічної машинерії мимоволі втрачали зв’язок з музичним процесом, перетворившись на глядачів, заворожених пластикою металевих об’єктів. Сценографія гіпнотизувала з метою (“очевидно неймовірною” для опери) систематично відвертати увагу присутніх від музичної дії. Не приховую, що

Сцена з опери “Гільом Телль” Дж. Россіні.
Режисер – Анто Ромеро Нуньес.
Баварська державна опера.



нав'язливого психологічного впливу цього “металевого об'єкта” я час від часу позбувалися, заплющивши очі. Так я могла зосередитися на інтонаційній виразності особливо інтимних сольних номерів – лірико-колоратурній арії Матильди “Sombre foret, desert, triste” з 2 дії (Марина Ребека) і ламентозній арії Арнольда в батьківській хаті “Asile héréditaire” з 4 акту (Брайан Гумель).

Проте “металевий” учасник дії знову і знову інспірував “вмикання” особистісної фантазії, досвіду, характеру сприйняття. Одні уявляли ‘під музику’ стилізований футуристичний ліс [8], інші – зброю масового знищення [9]. В моїй уяві вимальовувався модерний храмовий комплекс, а металічна бутафорія дуже нагадувала труби органу, що залежно від ситуації інтегрувалися в простір то як музичний інструмент, то як пік архітектурного ансамблю, то як центральний компонент літургійного Gesamtkunstwerk. У цей час змістовий простір “Гільома Телля” конвертувався в іншу віртуальну реальність, далеку від роснієвського джерела. Навіть за умови такої “перевернутої” констеляції “рельєфу” і “тла” складно було зрозуміти сенс перестановок та скорочень роснієвської партитури, наприклад, згаданого казусу з увертюрою або драматургічно “вузлового” жіночого терцету Матильди, Гедвігі і Джеммі (Марина Ребека, Дженніфер Джонстон, Євгенія Сотнікова) з четвертого акту. Режисер не пошкодував і танцювальних дивертисментів, які в різних поставах “Гільома Телля” завжди зберігалися як фольклорна зваба опери. Але причину останнього скорочення мені все-таки вдалося зрозуміти. Фольклорна лінія опери Роснієва не цікавила режисера. Хорові номери героїко-патріотичної опери, чітко і зібрано озвучені хором Баварської державної опери (керівник хору Сьорен Екгоф), не були фокусом сценічної драматургії, адже не вписувалися в нове трактування центрального конфлікту драми. “І поволі кружляючи” навздогін режисерській фантазії, поступово втрачалася і надія зрозуміти, що саме режисер “думав про Україну”. Проте “очевидним неймовірним” стала Нуньєсова ‘пряма трансляція’ героїчного конфлікту опери Роснієва у руслі антигероїчної риторики центральних протагоністів Телля і Геслера. Їхня сценічна поведінка нагадувала дуель-поєдинок двох альфа-персон і демонструвала не національне протистояння, а особисту ненависть. При тому Телль і швейцарці справили національно нейтральне враження, а австрійський намісник Геслер поза сумнівами втілює образ “справжнього арійця”: блондин, високий ставний офіцер в уніформі (галіфе, військові чоботи). Його роль блискуче виконав австрійський бас Гюнтер Гройссбюк. “Очевидне неймовірне” в образі Геслера з шоломом-биком на голові, а також його квазі-нацистської команди з квазі-європейським

прапором, білим з чорними зірочками (критика Евросоюзу? нео-міфологічне “викрадення Європи”?), тільки розширили нескінченний ряд “питань без відповідей” до постанови Анту Ромеро Нуньєса [10].

Нерозв'язаним залишилося і “українське питання”. Обіцяної режисером політичної кінцівки довелося чекати аж до самого завершення вистави. Але фінал неочікувано вразив трагічно болючим відчуттям зневіри у світлому майбутньому на “тлі” (нарешті “тло” здобуло належне місце!) холодної металевої тиші сцени. “Театр представлення” новітніх ідей металевої дизайнерської пластики перетворився на одну мить в експресивно психологічну пантоміму-монолог головного персонажа. Гільом Телль, сповнений оптимізму, проголошує очікувану незалежність. Але він – єдиний на сцені, хто після бою ще втримує рівновагу. Всі інші – поранені, покалічені, вбиті. Той, хто залишився живим – немічний, скривавлений, виснажений і байдужий до всього від горя втрати близьких. Телль закликає народ до віри на кращі зміни на тлі руїн і жахливих картин випаленого поля битви, укритего полеглими. Він підводить на ноги то одного, то іншого, проте знесилені поранені падають знову і знову. Отже, радість перемоги Телля народ не може ані підтримати, ані розділити.

Так завершив Анту Ромеро Нуньєс роснієвського “Гільома Телля”. Дозволимо з цього приводу поставити риторичне запитання: чому режисер замінив щасливу розв'язку останньої опери Роснієва песимістичним фіналом, проігнорувавши характер ствердження національної ідеї в заключній хоровій юбіляції звільненого від чужоземного ярма швейцарського народу? Виявляється, все дуже просто: можна змінити лише одну деталь у змісті опери (див. програму) [11], щоб зробити “біле” “чорним”, велику ідею перетворити на фарс або злочин. Коротко прокоментуємо цю зміну сюжету за Нуньєсом, яка мала фатальні наслідки для Роснієвського “Гільома Телля”. Арнольд, закоханий у габсбургську принцесу Матильду, служить у Геслера. Щоб привернути його на свій бік, Телль убиває старого Мельхтала, батька Арнольда. Це лаконічне посилення у змісті на таємний злочин Телля залишилося за межами сценічного розвитку подій, проте для режисера означало початковий імпульс для подальшого жорстокого морального вбивства легендарного героя. Гільом Телль Нуньєса – антигерой, перевертень, цинічний скептик, підлий злочинець, який заради досягнення об'єктивно благородної мети позбавляє життя людину. Телль робить зі свого народу жертву, колективного суб'єкта маніпуляцій проти свого заклятого ворога Геслера, перетворює на живий щит для здійснення власних політичних амбіцій.

Висновок з цього лаконічний і, можливо, не позбавлений суб'єктивності. Анту Ромеро Нуньєс, за-

хоплений персональним трактуванням опери Россіні, забув про... Россіні. Режисер легковажно обійшовся з істиною, яка свідчить про те, що режисура класичної опери і сучасного експериментального театру – цілком різні професійні амплуа. Знавці творчості режисера зауважують: “Анту Ромеро називає свої вистави “ескізами”, “пробами” або “спробами”, чим заперечує в театрі “стан спокою”. Як і живий перебіг життя, його театр ніколи остаточно не “готовий” [12]. Опера як музично-театральний жанр не завжди уживається з такими правилами “без правил”, тим більше, коли режисер ігнорує зміст партитури. Ставлячи оперу, сучасний театральний режисер може виграти тільки в тому випадку, якщо головне слово залишить за музикою.

З думками про Україну і з метою представити образ українського вождя, який очолив революцію не заради любови до української нації, а з ненависти до свого ворога-опонента і, не в останню чергу, через власні політичні амбіції (утримаюся від прямих аналогій), Анту Ромеро Нуньєс згавбив добре ім’я легендарного героя Швейцарії Гільома Телля. На запитання, чи режисер діяв запрограмовано чи ненавмисне, не замислюючись над тим, що глибоко ранив при цьому національну гордість швейцарців, може відповісти лише сам Нуньєс.

Зі свого боку можу дозволити відповісти Анту Ромеро Нуньєсу лише на українське питання. Його думки про Україну зворушливі, але глибоко помилкові. Хоч ‘нова історія’ Нуньєса про “Гільома Телля” і не має нічого спільного з оперою Россіні, спільна з подіями на Україні ідея останньої – не сліпа і бездумна довіра до вождя, хай би ким він був, а здатність цілої нації до суверенної боротьби за свободу і гідність, віра в честь і славу справжніх героїв, які не вмирають і стають легендами.

1. Каннінг, Г'ю. “The Sunday Times”, 11 листопада 2001. Публікація і переклад з англійської М. Деміної. Цит. за: Бельканто, об опере в России и за рубежом. [Електронний ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/florenz.html>

2. Honoré de Balzac, Massimilia Doni. [Електронний ресурс]. URL: <http://operasora.eu/?p=106>

3. Опера Россіні йшла в Мюнхені у французькій (скороченій до 4 актів) редакції з французькою транскрипцією назви “Гільом Телль”, позначеній на прем’єрній афіші.

4. Режисерська опера: актуальні зразки співавторства / Аделіна Єфіменко // Український театр. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – № 2. – С. 52-56.

5. Про постановку “Гільома Телля” у Пезаро див. у: Viva Rossini! / Аделіна Єфіменко // Український театр.

Науково-популярний журнал Міністерства культури України. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. – № 5. – Київ, 2013. – С. 32-35.

6. Eilers Dorte Lena. Spiel mit mir das Lied vom Tod. Im Theater von Antú Romero Nunes... In: Max Joseph: Münchner Opernfestspiele 2014. – München, 2014. – S. 70-76.

7. “Невідома леді Нетребко є честолюбним “амбіційним духом”, який характеризує її з першого ж звернення до чоловіка у підкреслено атакованій звукоподачі. Дивно, що під час боротьби Анни Нетребко (Макбет) за владу, її жорсткого підйому вгору, де очікує порожнеча і затьмарення розуму, думалося про Україну, про розкіш олігархів та їхніх співгравців, а також про Юлію Тимошенко з розплетеною косою, що свідчила про марну стійкість такого положення. Оперна вистава тільки виграла від цього і здобула більшого реалізму”. (“Netrebkos namenlose Lady ist dabei immer der “ambizioso spirito”, der ehrgeizige Geist, als den sie gleich bei ihrem ersten, attackiert gesungenen Ton eigentlich ihren Mann charakterisiert. Seltsam, bei Anna Netrebkos Kampf um die Macht, ihrem zähen Aufstieg nach oben, wo dann nur die Leere und die Umnachtung gähnen, musste man immer an die Ukraine denken, an luxusgierige Oligarchen-Gespielinnen, auch an eine Julia Timoschenko mit aufgelöstem Zopf, die vergeblich ihre Stellung behauptet. So bekam diese Opernaufführung mehr Realismus”). // Springer Axel. Ein Dolch für die Diva Anna Netrebko. In der Zeitung “Die Welt” – URL: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article129565388/Ein-Dolch-fuer-die-Diva-Anna-Netrebko.html>

8. Wolf-Dieter Peter. Zwischen Bürgermief und Gewalt – Die Münchner Opernfestspiele beginnen mit einer “Guillaume Tell“- Missdeutung // Neue Musikalische Zeitung. nmz – 29.06.2014. – URL: <http://www.nmz.de/online/zwischen-buergermief-und-gewalt-die-muenchner-opernfestspiele-beginnen-mit-einer-guillaume-te>

9. Tell als unsympathischer Fanatiker Stand: 30.06.2014. – URL: <http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/allegro/premierenkritik-tell-100.html>

10. Ще один нюанс, не такий важливий, щоб включати його у текст статті, але гідний згадки у посиланні: в сцені появи Геслера перед швейцарським народом очевидна цитата (а може плагіат?) з минулорічної авторської інтерпретації “Бориса Годунова” (каталонський режисер Каліксто Бісто): народ організовано тріумфує, за командою несамовито вимахує прапорами”. Про це див. у: Мюнхенський “Борис Годунов” / Аделіна Єфіменко // Музика: Науково-популярний журнал Міністерства культури України. – ДП “Газетно-журнальне видавництво Міністерства культури і туризму України”, 2013. – № 2. – С. 24-27.

11. Rossini Gioachino. Guillaume Tell: das Programmheft der Bayerischen Staatsoper. – München, 2014. – S. 6-8.

12. Анту Ромеро Нуньєс. Leonidluchkins Journal [Електронний ресурс]. – URL: <http://leonidluchkin.livejournal.com/20842.html>