



Orchestre de Chambre Fribourgeois | Freiburger Kammerorchester
Direction/Leitung: Laurent Gendre

Soliste/Solist: Thomas Demenga, violoncelle/Cello



Fribourg/Freiburg, Equilibre, 15 novembre 2012, 20h

Igor Stravinsky (1882-1971)

Monumentum pro Gesualdo di Venosa

Orchestration de trois madrigaux de Carlo Gesualdo (1561-1613)

Robert Schumann (1810-1856)

Concerto pour violoncelle en la mineur op. 129

Nicht zu schnell

Langsam

Sehr lebhaft

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphonie no. 38 en ré majeur KV 504 "Prague"

Adagio/Allegro

Andante

Presto



Thomas Demenga, violoncelle/Cello

Né à Berne en 1954, Thomas Demenga est soliste, compositeur et pédagogue de renom international et compte parmi les violoncellistes et personnalités du monde de la musique les plus excellents de nos jours.

Il se produit en tant que soliste et musicien de chambre à de nombreux festivals et dans les plus grandes salles de concert du monde entier, de préférence avec des collègues tels que Heinz Holliger, Gidon Kremer, Thomas Larcher, Hansheinz Schneeberger, Tabea Zimmermann.

En tant que soliste, il est régulièrement invité par des orchestres renommés comme le Konzerthausorchester de Berlin, le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, le ORF-Symphonieorchester de Vienne, le Tonhalle-Orchester de Zurich et le Zürcher Kammerorchester.

Thomas Demenga enseigne à la Haute Ecole de Musique de Bâle. En 2003, il était « artiste étoile » au Lucerne Festival. De 2001 à 2006, il a été directeur artistique du Festival « young artists in concert » à Davos.

Il aborde avec verve les questions liées à l'interprétation et à la création dans les différents styles et époques. L'improvisation et la musique contemporaine sont des aspects importants dans son travail artistique. En tant que compositeur et interprète, il montre un langage musical singulier dans de nombreuses interprétations d'œuvres du 20^e et 21^e siècles.

Ensemble avec son frère Patrick Demenga, il a joué son « Concerto pour deux violoncelles et orchestre » à Lausanne, à Berne, à la Tonhalle de Zurich ainsi qu'aux Kronberg Cello Festival et Los Angeles Cello Festival.

Il a composé la pièce imposée pour le Grand Prix Emanuel Feuermann 2010 à Berlin.

Dès 2011, il est directeur artistique de la Camerata Zürich. Dans la saison 2012-2013 il joue l'intégrale des Suites pour

violoncelle solo de Bach combinées avec des pièces contemporaines pour violoncelle solo dans la prestigieuse Wigmore Hall de Londres.

Une série de disques parus chez ECM New Series documente son parcours artistique et son excellence musicale.

1954 in Bern geboren, international renommierter Solist, Komponist und Pädagoge, gehört zu den herausragenden Cellisten und Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit.

Konzertiert als Kammermusiker und Solist an vielen wichtigen Festivals und Musikzentren der Welt, Auftritte in zahlreichen Konzerten mit MusikerkollegInnen wie Heinz Holliger, Gidon Kremer, Thomas Larcher, Hansheinz Schneeberger, Tabea Zimmermann.

Wird von namhaften Orchestern wie Berliner Sinfonie-Orchester, Boston Symphony Orchestra, L'Orchestre de la Suisse Romande, ORF-Symphonieorchester Wien, Tonhalle-Orchester Zürich und Zürcher Kammerorchester als Solist engagiert.

Intensive Auseinandersetzung und Austausch von Interpretation und Kreation in den verschiedenen Stilepochen. Improvisation und Neue Musik sind wichtige Aspekte in seiner künstlerischen Arbeit. Zeigt eine einzigartige musikalische Sprache als Komponist und Interpret mittels zahlreichen Aufführungen von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts. Dozent an der Hochschule für Musik in Basel.

«artiste étoile» am Lucerne Festival Sommer 2003. Von 2001 bis 2006 Intendant des Davos Festival «young artists in concert».

Aufführungen seines Doppelkonzertes für zwei Celli in Lausanne, Bern, Zürich Tonhalle, Kronberg Cello Festival, Los Angeles Cello Festival mit seinem Bruder Patrick Demenga.

2007/08 Composer in Residence beim Orchestre de Chambre de Lausanne.

Komponierte das Pflichtstück für den Grand Prix Emanuel Feuermann 2010 in Berlin.

Ab 2011 künstlerischer Leiter der Camerata Zürich.

2012/13 Gesamtauführung der Bach Solosuiten kombiniert mit modernen Solowerken in der Wigmore Hall London.

CD-Reihe, erschienen bei ECM New Series, dokumentiert seine künstlerische Arbeit auf eindrucksvolle Weise.





Stravinski : Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum

Igor Stravinski a toujours cultivé – indépendamment des différentes phases stylistiques traversées au cours de sept décennies d'activité créatrice – un rapport très étroit à la musique du passé. Ce rapport ne relève en rien de l'historicisme romantique, ni de la volonté de « réchauffer » certains éléments stylistiques d'autres époques à la sauce de l'avant-garde. Il s'agit plutôt d'un rapport de camouflage, de réappropriation, d'hommage certes, mais également de prise de distance, évitant toute idéalisation et suggérant une conception non historique de la temporalité.

Carlo Gesualdo, prince de Venosa (1561-1613), fut un aristocrate à la biographie tourmentée et un compositeur amateur de génie, auteur de plusieurs recueils de madrigaux et de musique sacrée. Sa position sociale lui permettait de s'adonner librement à sa passion pour une écriture expérimentale, qui choque encore aujourd'hui les auditeurs par sa profusion de chromatismes, de dissonances, de transitions abruptes entre des gammes éloignées. Il n'est pas étonnant que certains musiciens du XX^e siècle aient vu en lui un quasi-précurseur de l'avant-garde moderne et qu'un Stravinski ait décidé, en 1960, de célébrer le 400^e anniversaire de son prédécesseur par ce « monument ». Ce dernier est en forme de suite instrumentale en trois pièces, présentées comme une orchestration de trois madrigaux pour voix seules de Gesualdo (en fait, la première pièce au moins est le fruit d'une recomposition assez radicale des matériaux de l'original). Toutefois, l'opération est paradoxale : pour Gesualdo, comme pour ses contemporains, l'âpreté du langage est justifiée par la teneur affective du texte poétique (ce que Monteverdi appelait « *seconda pratica* »), alors que Stravinski a toujours farouchement refusé d'attribuer à la musique une quelconque dimension émotionnelle. En présentant ces pièces de manière

décontextualisée, sans leur texte poétique et dans une instrumentation souple, analytique et raffinée (différente pour chaque pièce), Stravinski les stérilise, les éloigne. En somme, il semble, au lieu de souligner la modernité de Gesualdo, plutôt se déguiser en compositeur de la Renaissance. Géniale et irritante à la fois, l'approche de Stravinski plaide pour une idée de l'art comme jeu totalement libéré de la rhétorique du progrès et du sens de l'histoire. Du Postmodern avant la lettre ?

Schumann : Concerto en la mineur op. 129

Composé en octobre 1850, le Concerto pour violoncelle en la mineur est probablement l'aboutissement le plus accompli de la phase tardive de l'œuvre de Robert Schumann et, en même temps, l'un des sommets du répertoire consacré à cet instrument. Conçu en trois mouvements qui se succèdent sans interruption, il semble presque renoncer à la dimension d'échange – de « dialogue » entre soliste et orchestre – qui avait caractérisé tout concerto d'un certain niveau depuis l'époque de Mozart. On pourrait le définir comme une sorte de monologue-rêverie du soliste, au caractère essentiellement lyrique avec de rares éclats d'énergie et de virtuosité : même les traits chevaleresques du final sont assez discontinus et laissent souvent la place à des détours imprévisibles. Ce parcours rhapsodique et errant à travers l'espace sonore et le paysage des thèmes (nombreux et centrifuges, quoique liés par des parentés) se déroule sur fond d'un orchestre discret, presque effacé. De temps en temps, le violoncelle, comme dans un état de veille intermittente, semble saisir de cet arrière-plan une cellule, une idée, une suggestion fugitive, qu'il fera sienne et emmènera à nouveau dans ses errements. Dans le premier mouvement, notamment, les 'tutti' pour l'orchestre seul sont réduits, par rapport à la grammaire formelle acceptée, au strict minimum et sont rapidement liquidés, sans même leur laisser le temps de

boucler les thèmes de manière accomplie : à son tour, l'orchestre se 'perd' pour laisser à nouveau la place au soliste....

Dans la démarche du Concerto en la mineur, on trouve donc une sorte de solipsisme (écouter pour s'en convaincre le duo « d'amour » que le violoncelle chante avec soi-même en doubles cordes dans le deuxième mouvement..) ; on ressent un état de fermeté à l'intérieur d'un moi richissime et poétique, mais coupé du monde. Certains ont évoqué, à cet égard, les difficultés de communication, le repli, les troubles mentaux que Schumann développait depuis longtemps et qui le mèneront à la folie dans les années suivantes. Toutefois, l'op. 129, différemment de ce qui se passera dans le Concerto pour violon de 1853 – sa dernière composition orchestrale, tourmentée et problématique – parvient à maîtriser sa logique « autre », erratique, à la fixer et à la transmettre sous la forme d'un discours accompli, ayant sa cohérence et son efficacité. Au-delà, ce sera le gouffre : pour l'instant, Schumann nous offre le fruit tardif et parfait d'une liberté romantique de l'esprit, avant que la nouvelle génération – celle de Brahms – ne s'attèle à la tâche de réconcilier le rêve et la structure.

Mozart : Symphonie en ré majeur K. 504 (« Prague »)

Les catalogues attribuent à Wolfgang Amadeus Mozart une cinquantaine de symphonies : toutefois, elles sont pour la plupart des exercices de jeunesse ou des pièces agréables et divertissantes conçues dans les années salzbourgeoises pour accompagner la vie des salons aristocratiques. Dans la dernière décennie de sa vie, Mozart, désormais compositeur free-lance à Vienne, consacre ses efforts avant tout à l'opéra et au concerto pour piano : seulement cinq symphonies, les dernières, datent de cette période de la maturité et atteignent les sommets de sa pensée musicale. Celle en ré majeur est achevée à Vienne en décembre 1786 ; on la connaît comme « symphonie de Prague » parce qu'elle fut présentée au public en janvier 1787, lorsque Mozart se rendit dans la ville tchèque pour assister à la reprise de ses Noces de Figaro. Contrairement au public viennois, dont la réponse avait été mitigée, celui de Prague apprécie énormément Figaro, ce

qui entraîne la commande d'un nouvel opéra à représenter l'automne suivant : Don Giovanni.

La Symphonie en ré se situe donc entre les deux colosses opératiques mozartiens et participe pleinement de leur esthétique. Il ne s'agit pas vraiment d'une question de citations et d'allusions directes, même si la finale surexcitée rappelle le duo-éclair entre Susanna et Cherubino (« Aprite, presto, aprite ») et l'introduction lente du premier mouvement, notamment dans ses sombres progressions en ré mineur, pourrait annoncer la statue du Commandeur. L'aspect décisif est ailleurs, dans la transformation générale de l'écriture. Nulle part comme ici, Mozart plie son langage musical à une esthétique de la nuance, de l'imprévisible : un motif d'accompagnement qui insensiblement devient une mélodie, une formule de cadence qui semble boucler une phrase mais qui, en réalité, est le début de la suivante, des phrases censées répondre symétriquement aux précédentes qui se prolongent de manière inattendue, une oscillation constante entre majeur et mineur. Chaque mesure, surtout dans l'imposant premier mouvement, met en relief, tout en gardant l'élan de l'ensemble, une facette différente du langage, selon une technique que Mozart employait dans ses opéras afin de dessiner la métamorphose incessante des situations scéniques, des rapports dialectiques, des nuances psychologiques. Au lieu de concevoir la musique instrumentale comme une mécanique abstraite – un « bruit agréable » selon certains théoriciens de l'époque – Mozart en fait du théâtre virtuel. Le jeu de contrastes construit un vrai drame sans paroles (un drame qui menace, dans certaines ruptures déchirantes du deuxième mouvement, de tourner au funeste). Cette impression est renforcée par l'absence du menuet, qui devrait, dans toute symphonie de l'époque, occuper la place entre le mouvement lent et le finale. Nous ignorons pour quelle raison Mozart l'a omis, mais l'omission de cette danse à la régularité cérémonielle contribue à faire de la symphonie en ré une composition plus directe et dramatique. Grâce à de telles œuvres – rares – la richesse vertigineuse de l'expérience humaine investit le domaine de l'écoute et bouleverse le sens même du langage sonore.

Luca Zoppelli
Université de Fribourg



Stravinsky: Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum

Igor Stravinsky hat, unabhängig seiner während sieben Jahrzehnten durchlebten verschiedenen kreativen Phasen, immer einen sehr direkten Bezug zur Musik der Vergangenheit gepflegt. Sein Verhältnis zur Musik vergangener Epochen beschwört weder einen romantischen Historizismus noch hat es die Absicht gewisse stilistische Elemente anderer Epochen in der insgesamt verschiedenste musikalische Strömungen umfassenden Avantgarde aufzuwärmen. Viel eher handelt es sich um eine Technik der Verschleierung, der Zueignahme, sicherlich der Hommage aber gleichzeitig auch der Distanznahme, welche schliesslich jede Idealisierung zu verhindern versucht und eine gänzlich nicht historische Konzeption der Zeit vorschlägt.

Carlo Gesualdo, Fürst von Venosa (1561-1613), war ein Aristokrat mit zweifelhafter Biographie und ein Dilettant von ausserordentlichem Genie. Er ist der Schöpfer mehrerer Madrigalbücher und geistlicher Werke, wobei erst seine soziale Position es ihm erlaubte sich seiner Leidenschaft für ein experimentelles Komponieren frei hinzugeben. Sein musikalischer Stil schockiert selbst heute noch durch die Fülle von Chromatismen, Dissonanzen und abrupten Übergängen. Es überrascht daher nicht, dass einige Musiker des 20. Jahrhunderts in ihm quasi den Vorreiter der modernen Avantgarde gesehen haben, und dass sich Stravinsky 1960 dazu entschieden hatte, dem 400sten Geburtstag seines Vorgängers mittels eines ‚Monuments‘ in der Form einer instrumentellen Suite in drei Sätzen zu gedenken. Dabei handelt es sich um die Orchestrierung von drei Madrigalen Gesualdos (ursprünglich ausschliesslich vokaler Natur), wobei zumindest das erste Stück die Frucht einer ziemlich radikalen Neukomposition auf der Basis des ursprünglichen Materials darstellt. Das Vorgehen muss allerdings als paradox bezeichnet

werden, denn Gesualdo hatte – wie alle seine Zeitgenossen – die Rauheiten der Musiksprache über den affektiven Gehalt des poetischen Textes gerechtfertigt (dies nannte Monteverdi „seconda pratica“), während Stravinsky immer hartnäckig eine derartige emotionelle Dimension der Musik abgestritten hatte. Indem Gesualdos Stücke nun derart dekontextualisiert werden, also ohne ihren poetischen Text und in der Form einer flexiblen, analytischen und raffinierten und für jedes Stück unterschiedlichen Instrumentation auftreten, sterilisiert und entfernt sie Stravinsky. Kurz, anstatt die Modernität Gesualdos zu unterstreichen scheint nun vielmehr Stravinsky selbst als Komponist der Renaissance daherzukommen. Genial und irritierend gleichzeitig plädiert der Zugang Stravinskys für eine Idee der Kunst als völlig freies Spiel, ohne jede Rhetorik des Fortschritts und des Geschichtssinns – Postmoderne ‚avant la lettre‘?

Schumann: Konzert in a-Moll Op. 129

Das Konzert für Violoncello in a-Moll, komponiert im Oktober 1850, ist wahrscheinlich das vollkommenste Werk der Spätphase Robert Schumanns und gleichzeitig einer der Höhepunkte des Repertoires für Violoncello.

Konzipiert in drei Sätzen, die ohne Unterbruch aufeinander folgen, scheint es fast gänzlich auf die Dimension eines Austauschs zu verzichten, d.h. eines Dialoges zwischen Solist und Orchester, welcher doch die Gattung des Konzertes seit der Epoche Mozarts ausgezeichnet hatte. Man könnte es als eine Art träumerischen Monolog des Solisten in einem hauptsächlich lyrischen Charakter, mit seltenen Energieausbrüchen und Virtuosität definieren. Selbst die ‚ritterlichen‘ Züge im Schlusssatz gebären sich als ziemlich unbeständig und lassen vielfach Raum für unvorausehbare Umschweifungen.

Dieser herumschweifende rhapsodische Parcours quer durch den sonoren Raum und die Themenlandschaft – zahlreich und zentrifugal, obschon nahestehend durch Verwandtschaftsverhältnisse – findet über einem diskreten und fast unscheinbaren Orchesterklang statt. Von Zeit zu Zeit, fast wie in einem zeitweiligen Wachzustand, scheint das Cello eine Zelle oder Idee aus diesem Hintergrund aufzunehmen, um schliesslich wiederum desorientiert weiterzuirren. Namentlich im ersten Satz sind die tutti für Orchester alleine, im Vergleich zur Norm, gar auf ein Minimum beschränkt, wobei das Orchester ausserdem schnell wieder verschwindet ohne überhaupt die Zeit zu bekommen die einzelnen Themen gründlich abschliessen zu können. Der Reihe nach verliert sich das Orchester um dem Solist wieder den Platz zu überlassen.

Die Vorgehensweise beim Konzert in a-Moll ist demnach von einer Art Solipsismus geprägt, was sich z.B. im ‚Liebesduett‘ im zweiten Satz zeigt, wo das Cello mittels Doppelgriffen mit sich selbst ‚singt‘. Man erkennt einen Zustand von Verschllossenheit in einem äusserst reichen und poetischen Ich, das jedoch von der Welt abgeschottet lebt. Einige Forscher haben darin bereits die Kommunikationsschwierigkeiten und die mentalen Probleme gesehen, welche Schumann seinerzeit seit längerem entwickelte und die ihn in den folgenden Jahren in den Wahnsinn trieben. Gleichwohl, im Unterschied zu dem, was im problematischen Violinkonzert von 1853

geschehen wird, schafft es das Op. 129 noch seine ‚andersartige‘, unstete Logik unter der Form einer vollendeten musikalischen Rede mit Kohärenz zu fixieren und zu vermitteln. Später wird der Abgrund folgen. Doch momentan offeriert uns Schumann noch die Frucht seines späten und ausgereiften Schaffens bevor die neue Generation, diejenige Brahms‘, sich an die Aufgabe macht Träumerei und Struktur in Einklang zu bringen.



Mozart: Sinfonie in D-Dur KV 504 („Prager Sinfonie“)

Mozarts Werkverzeichnis umfasst über 50 Sinfonien; jedoch wurde der grösste Teil davon als jugendliche Übungsstücke oder als gefällige und unterhaltende Kompositionen für die aristokratischen Salons seiner Salzburger Jahre konzipiert. In seinem letzten Lebensjahrzehnt, Mozart war nun freischaffend in Wien tätig, konzentrierte sich sein Wirken hauptsächlich auf die Oper und das Klavierkonzert. Einzig fünf Sinfonien, die letzten, sind in diese ausgereifte Schaffensphase einzuordnen und erreichen somit den Höhepunkt seines musikalischen Denkens. Diejenige in D-Dur wurde im Dezember 1786 in Wien beendet und ist heute als die ‚Prager Sinfonie‘ bekannt, weil sie dem Publikum im Januar 1787 in Prag vorgestellt wurde, als sich Mozart in die böhmische Stadt begab, um der Wiederaufnahme der Nozze di Figaro beizuwohnen. Im Gegensatz zum Wiener Publikum, das der Oper gegenüber zwiespältig eingestellt war, hatte das Prager Publikum den Figaro mit Begeisterung aufgenommen, was wiederum zu einem Auftrag im darauf folgenden Herbst führte – zu Don Giovanni.

Die D-Dur-Sinfonie situiert sich damit zwischen zwei Opernkolossen Mozarts und bereichert sich vollkommen aus ihrer Ästhetik. Dabei handelt es sich weniger um direkte Zitiereisen oder Anspielungen, auch wenn das aufgeregte Finale in der Tat an das Duo zwischen Susanna und Cherubino („Aprite, presto, aprite“) erinnert und die langsame Einleitung des ersten Satzes, beispielsweise in seinen zahlreichen d-Moll-Progressionen, die Statue des Komturs ankündigen könnte. Der entscheidende Aspekt liegt anderswo, nämlich in der generellen Transformation seiner Kompositionsweise. Nirgendwo wie hier dehnt Mozart seine Musiksprache in Richtung einer Ästhetik von Nuancen und des Unvorhergesehenen: ein Begleitmotiv wird unmerklich zur Melodie; eine Kadenzformel scheint eine musikalische Phrase abzuschliessen, welche aber schliesslich gleich den Anfang einer nächsten bildet; Phrasen, welche

eigentlich symmetrisch auf vorhergehende antworten müssten, dehnen sich auf unerwartete Weise aus und ausserdem erlebt man ein konstantes Pendeln zwischen Dur und Moll. Besonders im imposanten ersten Satz hebt jeder Takt eine andere Facette von Mozarts Musiksprache hervor, ohne dabei den Elan des Ensembles zu verlieren. Diese Technik verwendet Mozart in seinen Opern, um die unaufhörliche Metamorphose der szenischen Situationen, der dialektischen Beziehungen und psychologischen Nuancen nachzuzeichnen und musikalisch umzusetzen. Anstatt die Instrumentalmusik als abstrakte Mechanik zu begreifen – als ‚angenehmen Lärm‘ gemäss einiger Theoretiker der Zeit –, kreiert Mozart daraus ein virtuelles Theater. Das Spiel mit den Kontrasten konstruiert ein augenscheinliches Drama ohne Worte (ein Drama, das in gewissen herzerreissenden Zäsuren im zweiten Satz gar tragische Züge anzunehmen scheint). Dieser Eindruck wird umso mehr durch das Fehlen des Menuetts verstärkt, welches in der Sinfonie der damaligen Zeit den Platz zwischen dem langsamen Satz und dem Finale einnahm. Wir wissen nicht weshalb es Mozart ausliess, aber das Fehlen dieses Tanzes mit strenger Form leistet seinen Beitrag dazu aus der Sinfonie in D eine viel direktere und dramatischere Komposition werden zu lassen. Bei solchen, gleichwohl seltenen Werken der Musikgeschichte, wird durch das Musikhören der atemberaubende Reichtum der menschlichen Erfahrung offengelegt, der Sinn des musikalischen Erleben neu definiert.

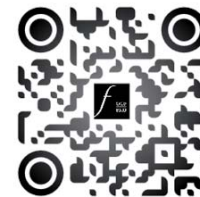
Luca Zoppelli
Universität Freiburg

Übs: Christoph Riedo



OCF | FKO

Violon/Violine 1:	Stefan Muhmenthaler (violon-solo/Konzertmeister), Gabriella Jungo, Delphine Richard, Alba Cirafici, Alexandru Partascu, Ivan Zerpa, Piotr Zielinski, Irmgard Fischli
Violon/Violine 2:	Katja Marbet (solo), Stéphanie Jungo, Filipe Johnson, Anne-Marie Roubaty, Noélie Perrinjaquet, Cyrille Purro
Alto/Viola:	Barbara Steiner (solo), Julika Pache Schmid, Laurence Crevoisier, Dorothea Schmid Bögli
Violoncelle/Violoncello:	Justine Pelnena Chollet (solo), Sébastien Bréguet, Diane Déglise, Simon Zeller
Contrebasse/Kontrabass:	Ivan Nestic (solo), Lionel Felchlin
Flûte/Flöte:	Anne-Laure Pantillon (solo), Aline Glasson
Hautbois/Oboe:	Bruno Luisoni (solo), Aline Chenaux
Clarinete/Klarinette:	Aurèle Volet (solo), Nathalie Jeandupeux
Basson/Fagott:	Laura Ponti (solo), Ryoko Torii
Cor/Horn:	Stéphane Mooser (solo), Julien Baud, Denis Dafflon, Carole Schaller
Trompette/Trompete:	Didier Conus (solo Stravinsky et Schumann), Jean-Marc Bulliard (solo Mozart)
Trombone/Posaune:	Lucas Francey, Jérémy Monnet, Serge Ecoffey
Timbales/Pauken:	Louis-Alexandre Overney



Orchestre de Chambre Fribourgeois

Case postale 1123
CH-1701 Fribourg
www.ocf.ch

Freiburger Kammerorchester

Postfach 1123
CH-1701 Freiburg i.Ü.
www.ocf.ch

Daniel Margot, Administrateur

T+F +41 26 481 28 81
M +41 78 653 52 17
daniel.margot@ocf.ch

Moreno Gardenghi, Chargé de production

M +41 79 413 51 61
moreno.gardenghi@ocf.ch

Avec le soutien de la



ÉT
ÉQUILIBRE