

# Le nozze di Figaro

Wolfgang Amadeus Mozart

## Intrigue

### Acte 1

Figaro et Susanna veulent se marier, mais la situation est loin d'être simple. En effet, le maître de Figaro, le Comte Almaviva, convoite Susanna et fait tout pour empêcher leur union. Marcellina, possède une reconnaissance de dette de Figaro, dans laquelle il s'engage à l'épouser s'il ne peut pas la rembourser. Comme il n'y parvient pas, elle envisage de lui intenter un procès pour l'obliger à convoler. Par ailleurs, l'adolescent Cherubino crée la confusion, étant épris de toutes les femmes. Par inadvertance, il surprend le Comte faisant la cour à Susanna, ce qui pousse ce dernier à vouloir s'en débarrasser au plus vite. Il nomme alors Cherubino officier d'un régiment censé partir aussitôt.

### Acte 2

La Comtesse souffre de l'infidélité de son mari et souhaite le reconquérir. Elle accepte la proposition de Figaro pour duper le Comte: une lettre doit lui parvenir, laissant entendre qu'elle a un amant. En parallèle, Susanna fait croire au comte qu'elle accepte un rendez-vous galant avec lui, mais à sa place, c'est Cherubino, travesti, qui est envoyé. Ainsi, le Comte est compromis. Pendant que Cherubino est avec les dames pour un essayage, le Comte, furieux, fait irruption, à la recherche du prétendu amant de sa femme. Cherubino parvient de justesse à s'enfuir à moitié nu tout en faisant croire au Comte que Susanna est venue seule chez la Comtesse. De son côté, Figaro tente de sauver la situation en improvisant habilement. Cependant, un autre problème surgit avec Marcellina, qui, assistée de Bartolo et Basilio, fait valoir son droit au mariage avec Figaro.

### Acte 3

La comtesse élabore alors son propre plan pour reconquérir son mari. Susanna doit faire miroiter au Comte le rendez-vous tant espéré – mais c'est la Comtesse elle-même, vêtue comme Susanna, qui ira à sa rencontre. Le Comte se croyant sur le point d'accomplir ses désirs avec Susanna, lorsqu'il surprend les paroles que celle-ci adresse à Figaro: «Tu as déjà gagné le procès». Déçu et en colère, il comprend qu'il a été berné et décide de manœuvrer pour que le procès tourne en faveur des noces de Marcellina et Figaro. Mais il n'en sera rien: il s'avère que Figaro est le fils de Marcellina et Bartolo, disparu quand il était enfant. Le mariage de Figaro et Susanna peut donc enfin avoir lieu. Les parents de Figaro profitent de l'occasion pour se marier aussi. La Comtesse fidèle à son plan dicte alors à Susanna une lettre dans laquelle elle invite une nouvelle fois le Comte à un rendez-vous. Lors de la double cérémonie, Susanna remet la lettre en mains propres au Comte.

### Acte 4

Jusque-là, Figaro se croyait maître de la situation. Cependant, il ignore l'échange de rôles entre la Comtesse et Susanna. Il tombe donc des nues lorsqu'il apprend, par la naïve Barbarina, l'existence du rendez-vous imminent entre «Susanna» et le Comte. Furieux et déçu, il se lance dans une tirade contre toutes les femmes. Les quiproquos atteignent alors leur apogée: Cherubino, venu retrouver Barbarina, fait des avances à la prétendue «Susanna», suivi du Comte. Tous deux ignorent qu'ils sont en réalité face à la Comtesse. Figaro, quant à lui, découvre rapidement que la prétendue «Comtesse» est en fait Susanna, et, pour plaisanter, il lui fait la cour, ce qui lui vaut quelques gifles de sa part. Finalement, le Comte croyant surprendre sa femme en flagrant délit avec Figaro,

**TOBSI!**

Programme numérique «Le nozze di Figaro»

convoque tout le monde et se montre irréconciliable. Jusqu'à ce que la vraie Comtesse se manifeste et qu'il se réalise qu'il est seul à avoir eu tort. Consterné, il demande pardon à sa femme, qui le lui accorde. La folle journée trouvera-t-elle enfin une fin heureuse?...

# TOBSI!



# Le premier opéra commun de Mozart et de Da Ponte

## Le meilleur partenariat possible

«J'ai facilement parcouru 1000 livres – voire plus –, mais je n'en ai presque pas trouvé un seul dont je puisse être satisfait; du moins, il faudrait changer beaucoup de choses ici et là. – Et si un poète veut se contenter de cela, il ferait peut-être bien d'en faire un tout nouveau; – et le nouveau est toujours mieux».

Ainsi écrivait Wolfgang Amadeus Mozart à son père en 1783. La première de sa précédente œuvre scénique datait déjà d'un an auparavant. Il s'agissait d'un Singspiel allemand, «L'Enlèvement au sérail», créé en 1782 avec grand succès. L'empereur Joseph II avait alors commandé cette œuvre en personne, dans l'intention de faire contrepoids à l'opéra de cour italien avec le genre du «singspiel national». Mais dès l'année suivante, c'est à nouveau l'opéra buffa italien qui prévalait sur la scène musicale à Vienne: un solide ensemble italien et des compositeurs de renom comme Antonio Salieri, Giuseppe Sarti et Giovanni Paisiello façonnaient désormais la vie musicale de la ville. Mozart, bien que grand adepte de l'«opéra allemand», était très désireux s'insérer dans ce genre musical. Il avait déjà composé huit pièces scéniques italiennes, de l'œuvre de jeunesse «La finta semplice» (1768) à l'opéra seria «Idomeneo» (1781). Mais, comme l'atteste la lettre à son père, la recherche d'un livret approprié pour un opéra buffa italien n'était pas simple, dû évidemment aux exigences élevées de Mozart, en faveur d'un texte d'opéra, définies entretemps: la «poésie» devait être de haute qualité et de grande cohérence dramaturgique, mais aussi «fille obéissante de la musique», comme il l'avait écrit à son père. Mais où trouver un livret qui réponde à ces deux exigences?

La solution se présenta avec la rencontre du poète Lorenzo Da Ponte. Ce dramaturge expérimenté arriva à Vienne en 1783 par l'intermédiaire d'Antonio Salieri, pour lequel il écrivit peu après un premier livret qui suscita bientôt l'intérêt de Mozart. Voici un auteur de théâtre doté non seulement d'un excellent sens dramaturgique, mais aussi d'un sens aigu des exigences de chaque musicien pour lequel il écrivait ses pièces. Entre Mozart et Da Ponte commença alors un partenariat qui marqua l'histoire de la musique, bien qu'il ne devait aboutir qu'à trois opéras... Le point de départ fut donné avec «Le nozze di Figaro»: une œuvre qui n'aurait en fait jamais dû voir le jour. Car les représentations de la pièce de théâtre «La folle journée» ou «Le Mariage de Figaro» de Beaumarchais, dont elle s'inspire, avaient d'abord été interdites en France, puis dans l'empire de Joseph II. Le fait que Mozart commence à composer avant même d'avoir obtenu l'autorisation était tout à fait hasardeux. Mais l'empereur mélomane, qui appréciait Da Ponte, s'était manifestement laissé convaincre que tout ce qui «serait contraire au bon goût ou à la morale publique» pouvait être renié ou contourné, il autorisa ainsi la diffusion de la partition. Du moins, Da Ponte l'affirme-t-il dans ses mémoires. Il fallut certes surmonter encore d'autres résistances, mais le 1er mai 1786, la création put enfin avoir lieu au Burgtheater: ce n'était pas encore un succès retentissant, mais il allait venir très rapidement. Quelques mois plus tard à peine, une série de représentations marqua le début de la marche triomphale des «nozze di Figaro» ce qui en fit jusqu'à aujourd'hui l'un des opéras les plus joués et appréciés.

## Da Ponte

Le poète italien Lorenzo Da Ponte (1749-1838), né sous le nom d'Emmanuele Conegliano, était originaire de la République de Venise. Après quelques années consacrées à être prêtre et enseignant, il rencontra des difficultés à Venise, qui le menèrent finalement à l'exil. Installé à Vienne, il devint rapidement l'un des librettistes d'opéra les plus demandés. Sa première collaboration avec Mozart, «Le nozze di Figaro», fut suivie de «Don Giovanni» et de «Cosi fan tutte». Ces trois œuvres sont considérées comme

TOBSI!

des exemples parfaits de collaboration fructueuse entre un compositeur et un librettiste de haut niveau. Dès 1804, Da Ponte vécut aux Etats-Unis et, à un âge avancé, il se consacra à la promotion de l'opéra, encore peu connu outre-Atlantique. Il joua notamment un rôle crucial dans la recherche de sponsors pour la construction de la première salle d'opéra américaine.

## Beaumarchais

Beaumarchais, de son vrai nom Pierre-Augustin Caron (1732-1799), homme aux multiples talents, est surtout célèbre en tant qu'auteur de pièces de théâtre, notamment «Le Barbier de Séville» et sa suite «La folle journée ou Le Mariage de Figaro», créée en 1784. Outre son intrigue comique, cette œuvre se distingue par une critique acerbe de l'aristocratie et un fort plaidoyer en faveur de la justice sociale, ce qui en fait un texte pionnier des idées qui ont nourri la Révolution française. Beaumarchais était lui-même politiquement engagé et a joué un rôle important dans le soutien du mouvement d'indépendance américain, en fournissant des armes et de l'équipement tout en travaillant comme espion pour la France. Il fut également le fondateur de la première association de défense des droits d'auteur, œuvrant pour la protection de ces droits.

## Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) est considéré comme l'un des plus grands prodiges de la musique. Il composait déjà ses premières pièces à l'âge de cinq ans. Son père, Léopold Mozart, reconnut très tôt le talent exceptionnel de son fils et l'encouragea de manière intensive. Dès son plus jeune âge, Mozart voyagea déjà dans toute l'Europe, donnant des concerts, composant et se forgeant une grande renommée. Il créa plus de 600 œuvres, soit des opéras, des symphonies, des concertos et de la musique de chambre, devenant l'un des plus grands maîtres dans tous ces genres. Parmi ses 22 œuvres scéniques, les «trois Opéras de Da Ponte» ainsi que «La Flûte enchantée» sont aujourd'hui encore immensément populaires dans le monde entier.

## Susanna omniprésente

En plus de nombreux airs et de quelques chœurs, «Le nozze di Figaro» propose une variété d'ensembles: six duos (en fait des «duettini»), deux tercets, un sextuor et les finales. Et Susanna participe à tous ces numéros! S'y ajoutent ses deux airs et de nombreux récitatifs. Dans leur ensemble, ils font de Susanna l'un des rôles féminins les plus complets de tout le répertoire de l'opéra.

## Das zweite Finale

Le final du deuxième acte de «Le nozze di Figaro» est considéré comme un exemple parfait de la capacité de Mozart à combiner musique et drame au plus haut niveau. Avec une durée d'environ 20 minutes, ce final est exceptionnellement long. Il débute par un duo entre le Comte et la Comtesse, puis se transforme en un trio avec Susanna, puis en un quatuor avec Figaro, un quintette avec le jardinier Antonio et enfin, après l'arrivée de Marcellina et son d'autres personnages, un septuor. Divers motifs musicaux, tonalités et dynamiques s'enchaînent habilement, chacun des personnages en action conservant sa propre identité musicale et dramaturgique. Le suspense ne cesse de croître jusqu'à la fin, avec de nouvelles complications et rebondissements à chaque apparition.

**TOBSI!**

# Interviews

## «Être sur scène et ne pas jouer, c'est toujours jouer»

Deborah Epstein évoque son travail sur «Le nozze di Figaro»

**Après plusieurs productions théâtrales remarquées, «Le nozze di Figaro» est désormais votre première mise en scène d'opéra au TOBS! L'élaboration d'un opéra diffère-t-elle?**

Donner vie au texte musical, c'est déjà un tout autre défi, la musique avance en permanence. Dans le théâtre parlé, on peut s'asseoir tranquillement, boire un café et manger un croissant avant de franchir le pas, inévitable à un moment donné, jusqu'à la scène de répétition. Dans le théâtre parlé, je suis amenée à créer en premier lieu une atmosphère de travail basée sur la confiance, afin que les acteurs soient prêts, dans le meilleur des cas, à libérer leur intériorité, à se dévoiler. L'opéra joue selon des règles totalement différentes. J'aimerais bien aller plus vite, mais dans cette course, la musique gagne à tous les coups. Les chanteurs.euses sont très rapides dans leur interprétation et sont heureux de savoir ce qui les attend. Lorsque je suis sous l'emprise de la musique, je perds facilement le fil du récit. Les «Nozze» sont si complexe : il est difficile de trouver une convergence de la dramaturgie et de la musique plus géniale que dans cette comédie. Quel cadeau, quel honneur de pouvoir mettre en scène cet opéra.

**Quelle est l'importance du texte dans la mise en scène?**

J'aimerais que les récitatifs soient traités comme des mots parlés, car c'est ainsi qu'ils sont conçus. Toutefois, c'est le «texte musical», c'est-à-dire ce qu'exprime la composition de Mozart à chaque instant, qui retient mon attention. Cette musique magnifique ne doit être ni doublée ni commentée. L'état intérieur des personnages est si accessible, si clair, à travers la musique, que je peux m'y fier. Je suis reconnaissant au chef d'orchestre lorsqu'il me signale des moments que je ne reconnais pas ou qu'il m'avertit si je tombe dans un cliché. Prenons l'exemple de Cherubino, nous voyons toujours le pauvre dans son adolescence, ses hormones s'échappant par tous les pores, il tremble, il frémit... Le fait que Cherubino soit en fait lui aussi depuis longtemps un petit Conte et qu'il soit en passe de devenir tout aussi manipulateur est une approche bien plus passionnante. C'est Sébastien Rouland qui a attiré mon attention sur ce point. Comme on succombe volontiers au charme de cette musique! La douleur, la brutalité et même la violence côtoient la tristesse, la perte et le désespoir. C'est ce qui m'intéresse. Les malentendus, les faux-pas, les erreurs dans lesquelles nous nous reconnaissons, parce que nous sommes humains: ce dualisme engendre du comique. Nous rions et nous pleurons parce que nous nous regardons dans toute notre imperfection.

**Quel rôle joue le fait que la pièce est incroyablement connue et a été jouée à d'innombrables reprises? Peut-on seulement en faire abstraction?**

On pense d'abord: tu ne peux pas faire ça, c'est trop grand, c'est trop sacré. Mais ensuite, il se trouve que nous pouvons toujours croire joyeusement aux lois du théâtre. Nous devons toujours nous rappeler notre naïveté. Le plus important, c'est d'oublier le mot stupide d'«erreur». Il faut vouloir commettre des erreurs pour aller plus loin, pour atteindre l'extraordinaire.

**À quoi ressemble alors le jeu?**

Dès le moment où l'on décide de jouer, on joue «complètement», que ce soit avec tendresse, avec véhémence, avec pathos, pour, se laisser jouer entièrement l'instant d'après, comme si on n'avait jamais joué. Bien sûr, on joue quand on est sur scène: être sur scène et ne pas jouer, c'est toujours jouer. C'est une évolution. Nous avons fait en sorte que l'ensemble du personnel, c'est-à-dire tous nos rôles de solistes, montent d'abord sur scène, c'est-à-dire au travail. Là, ils vont peut-être d'abord rester un peu

# TOBS!

statiques, puis repartir, et c'est là que l'action commence. Petit à petit, quelque chose commence à se contracter, à devenir urgent. Puis l'on passe à des choses de plus en plus sérieuses et terribles. Mais le clin d'œil demeure: nous continuons à faire du théâtre. Cela peut nous toucher en plein cœur ou au creux de l'estomac, et tout à coup, c'est reparti. Mais y avait-il bien quelque chose? Le psychologisme ne m'intéresse pas.

Chaque personnage, que ce soit chez Ibsen, Tchekhov ou Mozart/Da Ponte, fait d'abord tout. Tout est possible: à un moment donné, cela, et l'instant d'après, le contraire. Chaque être humain est par ailleurs erratique et imprévisible, indéchiffrable aussi, à la fois ange et démon. Avec tout ce qui se trouve entre les deux.

## «On ne ressent pas le passage du temps»

Le chef d'orchestre Sébastien Rouland évoque le chef-d'œuvre de Mozart

**En tant que chef d'orchestre, vous maîtrisez de nombreux styles musicaux, du baroque au moderne. Comment interprétez-vous Mozart?**

Mon approche est fortement inspirée du style classique, avec des réminiscences du baroque tardif. Le répertoire est typique du classicisme, hérité entre autres de Haydn. Le style de Mozart, en soi, n'est pas extrêmement complexe harmoniquement, mais il demande une maîtrise précise du phrasé, de l'interprétation et du style théâtral. Les nuances dans la musique de Mozart sont souvent très contrastées, et j'accorde une grande importance aux dynamiques écrites dans la partie d'orchestre, ce qui est souvent négligé. Les contrastes marqués nécessitent une certaine discipline. Mozart écrit avec une précision extrême ce qu'il veut entendre, il s'agit alors avant tout de réaliser ce qui est écrit, et de rester fidèle au style de l'époque. Tout a déjà été fait dans cette œuvre, et il serait prétentieux de prétendre y apporter une révolution. La véritable révolution réside dans l'œuvre elle-même et sa magie à chaque fois renouvelée.

**«Le nozze di Figaro» était-il stylistiquement une œuvre moderne en 1786?**

Ce qui est remarquable avec Mozart, c'est qu'il n'a rien inventé d'un point de vue formel. En comparaison, Haydn est plus aventureux. Cependant, Mozart est un génie universel ; dès que l'on entend une de ses œuvres, on reconnaît immédiatement sa signature. En termes de style et d'orchestration, tout reste extrêmement classique. Pourtant, son génie réside dans son art du théâtre, de la mélodie, et dans la structure de ses œuvres.

**Peut-être est-ce la raison pour laquelle il n'a pas innové davantage ?**

Il n'en avait pas besoin, en fait. C'est cela qui est extraordinaire.

**Mozart était enthousiasmé par l'idée d'un «Singspiel allemand». Sa dernière pièce de théâtre musical avant «Le nozze di Figaro» était «L'Enlèvement au sérail». Pourquoi un opéra buffa italien a-t-il suivi?**

Je ne crois pas que Mozart ait eu beaucoup de liberté dans ses choix artistiques. Il a souvent dû accepter les opportunités qui se présentaient à lui, avec la pression financière constante qu'il subissait.

**«Le nozze di Figaro» est assez long. Pourtant, on n'y supprime que peu de choses. Est-ce audacieux?**

«Le nozze di Figaro» durent trois heures, mais à l'époque, ce n'était pas une durée anormale. Bien des œuvres contemporaines des «Nozze» étaient bien plus longues! La différence entre Mozart et beaucoup d'autres compositeurs est que ses œuvres, quelle que soit leur forme ou leur longueur, sont écrites de manière si fluide et évidente qu'on ne ressent pas le passage du temps. Nous avons néanmoins opté pour les coupures traditionnelles qui, comme leur nom l'indique, résultent d'une longue tradition qui respecte la

# TOBSI!

dramaturgie de l'œuvre et ne dénature pas son propos, pour rester en dessous des trois heures d'exécution.

**En ce qui concerne la version interprétée, dépend-elle beaucoup de la mise en scène ou posez-vous des intentions pour la version musicale?**

Je pense qu'il est essentiel de toujours travailler en collaboration avec le metteur ou la metteuse en scène. Travailler avec un sens mutuel de l'écoute est toujours beaucoup plus enrichissant et productif. Tout le monde doit avoir le désir d'atteindre un objectif commun, celui de créer un spectacle nouveau. Avec Deborah Epstein, nous travaillons dans la concorde, elle est très réceptive à mes suggestions et je suis aussi toujours prêt à faire des compromis si nécessaire pour le bien de la production.

**Comme se déroule la collaboration avec les musicien-ne-s?**

Je suis très heureux de travailler avec cette distribution qui rassemble des artistes expérimenté-e-s mais aussi d'autres plus jeunes à l'avenir prometteur. Je les sens réceptifs et demandeurs de mes suggestions et de ma vision de l'œuvre. Ils font preuve d'un grand professionnalisme et d'une grande flexibilité.

L'Orchestre Symphonique Bienne Soleure TOBS! est une phalange remarquable, je suis très intéressé par l'approche presque chambriste, due à l'effectif réduit qui nous donne l'opportunité de faire un travail très en détail sur les couleurs notamment, ce qui est moins possible avec un orchestre plus important.

**Un passage a-t-il votre préférence dans «Le nozze di Figaro»?**

Il m'est difficile de faire un choix, cet opéra étant une telle perfection. Si je devais néanmoins choisir, le finale du deuxième acte pour sa perfection formelle et la variété extraordinaire de ses thèmes et les tous derniers instants de l'œuvre ont ma préférence. Mais il n'y a pas grand-chose dans «Le nozze di Figaro» que l'on pourrait qualifier de superflu. C'est un chef-d'œuvre absolu.

**TOBS!**



# Distribution

Direction musicale Sébastien Rouland  
Mise en scène Deborah Epstein  
Décors, costumes et vidéo Florian Barth  
Conception lumière Samuele D'Amico  
Chef de chœur Valentin Vassilev  
Dramaturgie Meike Lieser  
Assistance à la mise en scène et régie de plateau Larissa Copetti  
Reprise de direction et répétiteur Francis Benichou  
Reprise de direction et répétiteur Riccardo Fiscato

Figaro Benjamin Molonfalean  
Conte Almaviva Simon Schnorr  
Contessa Rebekka Maeder  
Susanna Marlene Chevalley Knoepfler  
Marcellina Gemma Ní Bhriain | Clara Schmidt  
Bartolo / Antonio Valerian Ruminski  
Cherubino Julia Deit-Ferrand  
Curzio / Basilio Konstantin Nazlamov  
Barbarina Valérie Fleur Ryser | Claudia Mackay  
Chœur Chœur TOBS!  
Orchestre Orchestre Symphonique Bienne Soleure TOBS!

# Technique

Directeur technique Günter Gruber  
Responsable des décors et ateliers Vazul Matusz  
Responsable atelier couture Gabriele Gröbel  
Responsable technique Adrian Kocher

Menuiserie Simon Kleinwechter (Responsable) | Steven McIntosh | Raphael Schärer  
Atelier peinture Daniel Eymann (Responsable) | Julian Scherrer  
Atelier décoration Ursula Gutzwiller

Maquillage et perruques opéra Sandra Widmer (Responsable) | Miriam Krähenbühl  
Accessoires Sara Fichera (Préparation) | Sara Fichera | René Jäger (Représentations)

Atelier couture Natalie Zürcher | Catherine Blumer (Tailleuses dames) | Sarah Stock | Janine Bürdel (Tailleuses hommes) | Christine Wassmer (Adjointe administrative) | Katrin Humbert | Dominique Zwygart  
Habilleuses Lara Stude | Museng Fischer | Pascale Berlincourt | Verena Graber

Chef de plateau Bienne Samuele D'Amico  
Chef de plateau Soleure Rémy Zenger  
Chef éclairagiste Bienne Mario Bösemann  
Éclairages Samuele D'Amico | Pia Marmier  
Agencement technique Antoine Camuzet  
Son et vidéo Matthias Daprà | Levin Heid

et toute l'équipe technique TOBS!

Responsable doublure lumière Michèle Péquegnat  
Surtitres Stephan Ruch  
Conduite des surtitres Valentina Bättiq, Ruben Monteiro Pedro, Stephan Ruch

*Les décors ont été réalisés dans nos propres ateliers.*

# Partenaires institutionnels

Ville de Bienne

Ville de Soleure (avec le soutien du canton et des communes de la repla espace Solothurn)

Canton de Berne

Syndicat Biel/Bienne-Seeland-Jura bernois pour la culture

## Impressum

Droits de représentation:

Alkor Edition Kassel GmbH, éditée par Ludwig Finscher (Neue Mozart-Ausgabe)

Éditeur:

Théâtre Orchestre Bienne Soleure TOBS!

[www.tobs.ch](http://www.tobs.ch)

Saison 2024/25

Programme n° 1

Directeur général: Dieter Kaegi

Rédaction: Meike Lieser

Traduction: Isabelle Wäber

Création: Republica AG

Photos de la générale piano et orchestre: Joel Schweizer

Choix des photos: TOBS!

Septembre 2024

Pour des raisons de droits d'auteur, il est interdit de faire des photos et des enregistrements audio et vidéo pendant les représentations.

Les affiches de la production peuvent être achetées à la caisse du théâtre.

Références bibliographiques:

Les textes sont des contributions originales pour ce programme. Les interviews avec Sébastien Rouland et Deborah Epstein ont été réalisés par Meike Lieser les 14 et 19 août 2024.

## Informations complémentaires

Vous trouverez toutes les dates de représentations, les billets, les vidéos, les photos et les biographies sur notre site web: [www.tobs.ch](http://www.tobs.ch)

# TOBS!