

Per **SERGI CARDÓ, MÍRIAM GARCIA i SERGI SALAZAR**

— Què és per vostè la posada en escena?

Pau Monterde: — Per mi, el que jo faig, és portar dalt d'un escenari un text o un espectacle, en principi escrit prèviament. Treballo sempre amb textos a partir de zero.

— A quina generació pertany? I per què?

P.M.— Home, si més no per raons d'edat, a la generació del teatre independent, però no a la primera, sinó a la segona, juntament amb Joan Font, Frederic Roda fill (Frederic Roda Fàbregas), Joan Castells, Jordi Mesalles, tot i que, aquest darrer, és més jove...

— Quina és la seva generació anterior? I la posterior?

P.M. — L'anterior devia ser la primera del teatre independent: la d'en Ricard Salvat, Feliu Formosa, Frederic Roda Pérez i tota aquesta gent. La nova generació, la d'en Sergi Belbel, per entendre'ns.

— Com treballa els textos abans de posar-los en escena?

P.M. — Generalment els treballo molt temps. Em documento molt, depenent de cada cas, perquè cada text em suggereix coses diferents. Recullo molta informació, llegeixo molt, miro moltes pel·lícules, llegeixo novel·les, depèn. Quan vaig fer *Home per home*, de Brecht, vaig començar a rastrejar les influències del text, des que comença a fer els primers esbossos de l'obra, fins a l'estrena: en aquest interval transcorren tretze o quinze anys en què passen coses diverses que influencien l'obra que ens ocupa. Vaig trobar-hi influències de Joseph Rudyard Kipling i per tant vaig rastrejar les seves narracions perquè podien estar lligades amb el text. També mirava la novel·la, que com a part de l'obra de Brecht, està inspirada en la filosofia marxista. Tot això obre camins de recerca. Recullo molta informació i intento explicar-me a mi mateix d'on ve el text, i aquí és on se t'acudeixen coses. I unes et porten a les altres, i...

— De quina tasca, en gaudeix més: de la de director o de la d'escenògraf?

P.M. — D'escenògraf, n'he fet molt poc, jo. He fet arquitectura, sóc arquitecte, i en teatre això lliga més amb l'escenografia, però m'agrada més fer de director d'escena. Com a director d'escena he discutit molt i he demanat molt, i no allò que habitualment es diu: "fes-me, i a sobre ja hi muntaré el que sigui". Normalment hem partit sempre del contrari, de discutir prèviament molt.

— **Per això sempre ha treballat amb Joan Jorba?**

P.M. — La majoria de coses les he fetes amb ell perquè ja s'ha creat una manera de treballar. A vegades parles i no saps quin serà el resultat, i no saps si t'acaben d'entendre. Hi ha una certa desconfiança de veure què et portarà; i quan t'ho porten, t'agrada molt..., o no. Amb en Joan aquest recel no hi és perquè ja hem treballat molt. Potser surt una cosa que t'interessa o no; no és tant allò que "no m'agrada", sinó d'"escolta, vols dir que no funcionarà més bé allò altre"?

— **Hi ha directors que pensen que dirigir òpera és més difícil per la quantitat d'elements que hi intervenen i perquè els cantants no són actors. Què n'opina, d'això?**

P.M. — Difícil, difícil, jo diria que no ho és més. En el fons, és el mateix dirigir actors que cantants, però l'espectacle és molt més complex. També has de saber algunes normes i t'has de saber moure en el camp de l'òpera. Tots els directors teatrals, al primer muntatge d'òpera, paguen la patenta. Ho comentava amb en Lluís Pasqual, que si jo havia fet això i ell allò... Coincidíem en el fet que, és clar, el ritme d'assaigs és diferent, el procés d'assaig també ho és. En el teatre vas fent de mica en mica; els cantants, a mesura que vas avançant, enlloc de cantar més canten menys, la qual cosa et sorprèn molt perquè amb els actors és al revés, comencen i no troben la manera de fer, però a poc a poc van afegint més aspectes i quan arriba l'estrena és quan ja tens tot l'espectacle a la ment. En l'òpera fins que no estrenes no veus com ha quedat l'espectacle. Primer els cantants comencen a cantar a plena veu, però després es van guardant la veu i canten *accenando*, baixet. Avui un et canta baix, demà l'altre. I el fet de no cantar a tota veu, vol dir que la interpretació tampoc no serà absoluta. És anar posant una sèrie d'ingredients perquè al final allò surti, però no vas veient l'efecte immediatament, com al teatre. El fet que els cantants no siguin actors ho dificulta, perquè no tenen tècnica d'actors. N'hi ha pocs que tinguin una tècnica d'interpretació com els actors. Quan treballes amb actors ho fas a partir del fet que comptes que tenen una tècnica i per tant parles un llenguatge, i saps que l'actor ho sap fer i no li has d'explicar res. En l'òpera ho has de fer d'una altra manera, perquè com el cantant no té aquesta tècnica has d'anar indicant un pas, marcant un gest... Hi ha diferències. A part, hi ha l'orquestra i el cor i un nombre de gent important que se't poden escapar de les mans. I en l'òpera te n'adones que l'assaig ja ha començat, perquè el director musical ja ha començat a tocar. Has de saber-ho, tot això; no pots tallar l'assaig i dir "ara corregeixo això". És tota una sèrie de coses que així que les coneixes tampoc és tan difícil.

— **Vostè de què és més partidari, d'una posada en escena d'acord amb les acotacions de l'autor, i per tant més realista, o d'una posada en escena de caràcter més simbòlic?**

P.M. — Depèn del text o de l'autor. Hi ha autors que aporten moltes acotacions i que expliquen moltes coses, que pots tenir en compte o no. Per exemple, Shaw, en les acotacions descriu les sales, els personatges, la seva història... També la partitura en l'òpera. En teatre treballes sobre paraules, i en l'ò-

pera treballes sobre paraules i música. La partitura t'explica coses, també depenent de l'autor, perquè hi ha partitures que t'aporten moltes explicacions que has de desxifrar i t'aclareixen l'escenificació. Mozart, per exemple: si t'estudies bé la partitura trobaràs moltes claus que després serveixen per escenificar-lo, i que amb el text sol no t'adonaries, com la relació entre els personatges de cara a la situació que es produeix a l'escena. No hi ha altre remei que entrar dins la partitura i explicar per què està fet així... També et permet fer diverses lectures de l'obra, unes de més senzilles i d'altres de més simbòliques. També una que et permeti mostrar les dues al públic, oi?

— **Que té en compte la possible reacció del públic quan munta un espectacle com ara *Il trovatore* a Sabadell?**

P.M. — Que el vau veure? Em fa gràcia que em pregunteu això. Aquest muntatge va ser... Jo sempre penso en el públic, però no com a grup social que veu l'obra. A vegades s'hauria de pensar més, però a vegades és allò que te n'oblides. Sempre intento explicar o fer una posada en escena que intenti explicar el que passa a l'obra, sobretot molt més a l'òpera. El fet d'estar amb música costa més d'entendre i, a més, si no està subtitulat, intento que es pugui seguir, que l'escenificació expliqui al màxim de bé la història. M'he trobat, a més a més, amb el fet que estàs explicant una història, que ja costa per si de creure, que el públic ja la dóna per sabuda i per perduda, "ja sabem que té aquest argument, passem d'això". Sempre he intentat, abans de donar-lo per inútil, dir: "bé, hi ha alguna manera d'explicar aquest argument d'una manera que sigui més o menys creïble. Com podria ser explicat, perquè a l'espectador li arribi? I és clar, que s'interessi per la història". El fet d'intentar això a vegades m'ha fet canviar d'època, l'època que l'autor del llibret dóna, cosa que és un mètode infal·lible perquè parlin de tu. Ja ho pots fer convencional, que segurament et dedicaran tres ratlles al final de la crítica. Si canvies d'època, segurament començaran parlant de tu, se't carregaran, però la qüestió és que aleshores en parlen. No vull dir que jo ho faig perquè parlin de mi; he utilitzat la solució de canviar d'època per intentar aproximar més l'espectador, i perquè ell també ho vegi diferent, perquè si sempre veus les coses iguals pot ser que quan les canviïs vegis coses noves. El cas d'*Il trovatore* va ser una cosa especial, perquè a Sant Cugat em van picar de peus i em van xiular, i jo que em pensava que el públic no coneixia la figura del director d'escena! Ho sabien perfectament, perquè vaig sortir amb l'escenògraf a saludar i va ser una picada de peus increïble. El muntatge va ser un intent d'explicar-ho bé. Passa durant una guerra civil. Dos germans, que no saben que ho són, són un a cada bàndol. Si ho posàvem a la Guerra Civil Espanyola era allò de dir "vull, però no puc". Llavors vam agafar com a referència la guerra de Bòsnia, un parell de cotxes cremant i uns sacs, referents que no eren de l'art gòtic, precisament. Al final, sortia el dolent i el matava amb una pistola, allí, darrere un enreixat. El públic sempre veu el mateix, però mai s'ho qüestiona.

— **Com definiria el futur de la posada en escena a Catalunya?**

P.M. — No us ho sé dir gens, això. Els que puguen, diria que parteixen d'un realisme molt minimalista. Però jo tinc la sensació que canviarà, que torna-



Àngels Poch en una escena de Tafalitats, de Karl Valentin. Direcció: Pau Monterde. Companyia: El Globus de Terrassa. Teatre Romea, juny de 1981. (Fotografia: Pau Barceló).

rem a veure uns muntatges on predominaran més els aspectes plàstics, i el realisme perdrà pes. Però bé, això és una sensació que pot ser equivocada.

— **Qui diria que han estat els seus mestres o les persones que més l'han influït?**

P.M. — Directament, persones del primer teatre independent com Formosa, Nel·lo... D'altres de qui llegeixes textos o mires coses com ara Brecht, Brook, Meyerhold, Josep Milà...

— **Què li diuen els noms de Ronconi, Sellars, Visconti, Brook...?**

P.M. — Luca Ronconi és un dels grans directors d'escena italians. En Peter Sellars també és un gran director d'escena, que pots ser pel que ha fet al món de l'òpera té aquest caràcter d'*enfant terrible*. Té posades en escena que surten més rodones que d'altres, ja que voler apostar sempre pel mateix tipus de proposta... Tot i això, sempre estan ben resoltes escènicaament. En Lucchino Visconti és un mag, però de la seva generació. És d'aquells que tanquen una etapa. En el seu moment va renovar molt, i fa muntatges amb rigor. Crec que és qui va donar a l'òpera la importància que després ha tingut. Peter Brook és una persona molt sàvia en teatre. Giorgio Strehler tenia una poesia, però en Brook és com l'essència del teatre, grans muntatges escenogràfics al costat d'altres de totalment sobris. Per exemple, en Visconti no te l'expliques si no hi ha tot el decorat, el vestuari... En Sellars també costa d'entendre si prescindeixes d'una sèrie d'elements. Però en Brook és sempre en Brook.

— **Quina política ha dut a terme a l'Institut del Teatre aquests anys com a director?**

P.M. — Quan jo vaig agafar el càrrec hàviem de fer que l'Institut estigués a l'alçada dels seus homònims europeus. El primer fou dotar d'assignatures opcionals i obligatòries com si fos una universitat amb intercanvis d'alumnes, etc. Hem intentat ampliar el programa d'estudis que feia l'Institut, ja que hi ha estudis que no s'havien fet fins ara, com els de dramaturgia. D'altra banda, relançar el centre de documentació. Un primer pas era fer la biblioteca, i un altre que fem ara, és la catalogació de fonts escenogràfiques i fotogràfiques. A més a més, hem intentat donar una certa projecció a l'Institut. És un dels que té més alumnes i dels pocs que ofereix una oferta d'assignatures tan variada i àmplia. Per tant, el que sí que hem intentat és tenir un pes, que a l'Estat espanyol ja teníem, però que en l'àmbit europeu estàvem una mica "penjats". I una última cosa és dotar d'infraestructura l'Institut, i a baix, en sortir, veureu la maqueta de la Ciutat del Teatre.

— **Què opina de la política del Teatre Nacional de Catalunya?**

P.M. — Aquest és un tema sobre el qual preferiria no opinar, perquè ho faria personal, i en raó del càrrec institucional que tinc, no em sembla correcte.

Teatrografia

Pau Monterde va néixer a Terrassa el 1949 i cursà estudis a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, on obtingué el títol d'arquitecte l'any 1973.

Va ser membre fundador de la companyia de teatre El Globus i del Centre Dramàtic del Vallès, del qual va ser director fins l'any 1992. Des del 1974 és professor d'interpretació a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, del qual n'és director des del 1992.

Ha realitzat prop de trenta muntatges teatrals com a director d'esce-
na, entre els quals podem destacar: *L'oncle Vània*, d'Anton Txèkhov, *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais, *Anna Christie*, d'Eugene O'Neill, *El casament dels petits burgesos*, de Bertolt Brecht, *El càntir trencat*, d'Heinrich von Kleist, que li valgué el premi nacional de Direcció 1987, *La disputa*, de Marivaux, *Tafalitats*, espectacle de Karl Valentin i *Home per home*, de Bertolt Brecht, amb el qual obtingué el premi de la crítica Serra d'Or 1992 i fou finalista del premi ADE de direcció 1991.

També ha dirigit diverses òperes, com *Cosí fan tutte*, de Mozart, amb la Wiener Taschenoper, *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, *Don Pasquale*, de Donizetti, *Madame Butterfly*, de Puccini, i *Un ballo in maschera*, de Verdi, amb l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell.

El seu debut com a director escènic d'òpera es produí de manera gai-
rebé casual l'any 1986 amb *Il barbiere di Siviglia*: "Amb molt poc temps Mirna Lacambra em va oferir la possibilitat de dirigir *Il barbiere di Siviglia*. Com que feia pocs anys que jo havia muntat l'obra de Beaumarchais, vam quedar que fariem servir el mateix muntatge teatral. Això em va servir per adonar-me de les particularitats del gènere: la diferència més important entre dirigir òpera i teatre és que hi ha una altra manera de treballar. En el teatre s'assaja més temps i això et permet fer més proves, mentre que a l'òpera has de tenir des d'un bon principi les idees molt clares. També hi ha una altra diferència i és que els cantants sovint no han estudiat interpretació teatral i no hi ha models de cantants que interpretin bé. Hi ha models de cantants que canten bé i per aquest motiu qui té unes qualitats naturals per al teatre ho fa millor i qui no, ho fa pitjor. El que no s'admet és que un cantant no faci res, però el que actua, encara que sigui d'una manera molt convencional, ja és acceptat per part del públic."

La major part de les produccions que ha dirigit a Sabadell canvien el lloc de l'acció. Això sovint no ha agradat ni al públic ni a la crítica. Pau Monderde ho explica així: "No és una qüestió de modes o una idea preconcebuda. Hi ha dos condicionants i n'hi ha un d'extern: fer òpera amb pocs mitjans econòmics i amb recursos escènics limitats com passa a Sabadell. A més, sabent que la producció s'ha de representar a teatres de dimensions i condicions diferents. Això fa molt difícil pensar en una producció més convencional, perquè es pot caure molt fàcilment en un espectacle que vol ser i no és. Per altra banda, s'ha d'intentar que l'òpera no sigui una cosa morta. La gent sovint pensa que són uns arguments hiperromàntics i melodramàtics i ja està, però quan llegeixes els textos t'adones que es poden treure més coses que no pas una successió de tòpics, traient l'argument del seu context t'adones que podràs explicar més. Fer veure aspectes que, de la manera tradicional, passen desapercebuts. Jo diria que la crítica, en general, aprofundeix molt poc en



El barber de Sevilla, de Caron de Beaumarchais. Direcció: Pau Monterde. Companyia El Globus de Terrassa. Teatre Romea, juny de 1981. (Fotografia: Pau Barceló).

el fet escènic de les òperes i parlen una mica d'oïda i refugiant-se en dos o tres tòpics, com per exemple que no hi ha hagut un treball a fons de dramaturgia, però mai no entren a valorar la interpretació dels cantants com a actors. Moltes vegades la crítica et jutja per coses molt externes, suposo que perquè també hi ha la creença que el director d'escena és una mena de terrorista que va a fer-se notar. De tota manera, el que trobo més greu és que la crítica, en general, fa crítica de cant o d'interpretació musical. Encara que mai no es parteix d'una anàlisi musical de l'obra, sinó d'una anàlisi històrica de qui l'ha fet, de quan s'ha fet, del color de la veu, etc. Jo intento que les solucions que dono vinguin de la partitura, però veus que la crítica això t'ho ignora, perquè segurament el crític no ha anat a la partitura. Això amb el teatre no passa, perquè el crític coneix el text. El director d'escena treballa amb la partitura, perquè si no ho fa en un assaig no saps on ets: la partitura t'ajuda. La partitura et diu moltes coses i, si es pot, s'ha de treballar amb la de l'orquestra, perquè l'orquestració també et diu moltes coses. Respecte del públic de l'òpera? En general, és un públic més especialitzat que no el de teatre. El problema és que, precisament per això, les seves referències són sempre operístiques."

La direcció de l'Institut del Teatre l'impedeix dirigir teatre i només de tant en tant pot dirigir òpera perquè els períodes d'assaig són més curts. A més, imparteix una assignatura optativa a l'Institut sobre direcció escènica d'òpera.

Temporada 1987-88

La disputa, de P. Marivaux / C. Berga. Traducció i adaptació: J. Casas. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Direcció: Pau Monterde. Escenografia: J. Jorba. 16-02-88 / 28-02-88: Centre Cultural de Terrassa. 07-04-88 / 17-04-88: Sala Gran.

El càntir trencat, d'Heinrich von Kleist. Traducció i adaptació: Feliu Formosa. Companyia Centre Dramàtic del Vallès. Direcció: Pau Monterde. Escenografia: J. Jorba. 24-02-87 / 01-03-87. Sala Villarroel.

Temporada 1988-89

Tafalitats, de K. Valentin. Traducció i adaptació: Feliu Formosa. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Direcció: Pau Monterde. Escenografia: C. Vidal. 01-07-88 / 01-07-88: La Lira (el Vendrell). 10-09-88 / 10-09-88: Teatre Ateneu. 02-10-88 / 02-10-88: L'Ateneu (Igualada). 08-10-88 / 08-10-88: Comte d'Urgell (Balaguer). 23-10-88 / 23-10-88: La Lira (Tremp). 25-10-88 / 25-10-88: La Sala (Rubí). 28-10-88 / 28-10-88: Cercle Català (Badalona). 04-11-88 / 04-11-88: Teatre Municipal (Palafrugell). 05-11-88 / 05-11-88: Ateneu (Cerdanyola). 08-11-88 / 13-11-88: Centre Cultural de Terrassa.

04-12-88 / 04-12-88: Sala Ciutat (Manresa). 27-01-89 / 27-01-89: C. Municipal Cultural (el Prat). 11-05-89 / 28-05-89: Sala Villarroel.

Temporada 1990-91

Home per home, de Bertolt Brecht. Traducció i adaptació: Feliu Formosa. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Direcció: Pau Monterde. Escenografia: J. Jorba. 15-02-91 / 05-05-91: Teatre Alegria (Terrassa).

Temporada 1991-92

Cosí fan tutte, de W. A. Mozart / L. da Ponte. (Òpera). Companyia: Centre Dramàtic del Vallès, Wiener Taschenoper, Cor Montserrat. Direcció: J. Grimalt / Pau Monterde. Escenografia: A. Movellon. 18-09-91 / 18-09-91. Palau de la Música.

Don Pasquale, de G. Donizetti / G. Ruffini. (Òpera). Orquestra Simfònica del Vallès, Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Direcció: I. Auguelau / Pau Monterde. Escenografia: J. Jorba. 29-01-92 / 31-01-92. Teatre La Faràndula (Sabadell).

Madame de Meiteuvil, de H. Miller. Traducció i adaptació de Sergi Belbel. Companyia Institut del Teatre de Terrassa. Direcció: Pau Monterde. 07-09-91 / 07-09-91: Plaça de la Palla.

Temporada 1992-93

Misteri de dolor, d'Adrià Gual. Compositor: Joan Alavedra. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Producció: TV3, Canal 33. Direcció: Feliu Formosa. Escenografia: Pau Monterde. 16-10-92 / 08-12-92: Teatre Alegria (Terrassa).

De cara a la paret, o l'art de crear-se enemics, de Francesc Trabal. Adaptació: Col·lectiu la Mòmia. Companyia: La Mòmia. Direcció: Jordi Vilà. Escenografia: Pau Monterde. 11-09-92 / 11-09-92: Sala Central (Tàrraga, XII Fira de Teatre al Carrer). 20-11-92 / 22-11-92: Sala Maria Plans (Terrassa).

Madame Butterfly, de Giacomo Puccini / Giuseppe Giacosa. (Òpera). Direcció musical: Javier Pérez Batista. Companyia Amics de l'Òpera de Sabadell. Direcció d'escena: Pau Monterde. Direcció: Mirna Lacambra. Escenografia: Joan Jorba. 12-05-93 / 14-05-93: Teatre Municipal la Faràndula (Sabadell). 18-05-93 / 18-05-93: Teatre Fortuny (Reus). 20-05-93 / 20-05-93: Teatre Municipal (Girona). 22-05-93 / 22-05-93: Teatre Monumental (Mataró). 29-05-93 / 29-05-93: Teatre de la Passió (Olesa).

Temporada 1993-94

Monsieur Barnet, de Jean Anouilh. Compositor: Joan Alavedra. Traducció: Cinta Massip. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Direcció escènica: Joan Anguera. Escenografia: Pau Monterde. 15-10-93 / 21-11-93 Teatre Alegria (Terrassa).

Un ballo in maschera, de Giuseppe Verdi / Antonio Somma. (Òpera). Direcció musical: Josep Ferré. Coreògraf: Agustí Ros. Companyia: Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell. Direcció escènica: Pau Monterde. Escenografia: Joan Jorba. 17-11-93 / 19-11-93: Teatre Municipal la Faràndula. 23-11-93 / 23-11-93: Teatre Fortuny (Reus). 27-11-93 / 27-11-93: Teatre Monumental (Mataró). 04-12-93 / 04-12-93: Teatre de la Passió (Olesa). 07-12-93 / 07-12-93: Teatre Municipal (Girona).

Romeo et Juliette, de Charles Gounod / Jules Barbier / Michel Carré. (Òpera). Direcció musical: Javier Pérez Batista. Companyia: Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell. Direcció escènica: Pau Monterde. Escenografia: Joan Jorba. 06-05-94 / 06-05-94: Teatre el Jardí (Figueres). 11-05-94 / 13-05-94: Teatre la Faràndula (Sabadell). 16-05-94 / 16-05-94: Teatre Fortuny (Reus). 21-05-94 / 21-05-94: Teatre Monumental (Mataró). 27-05-94 / 27-05-94: C. Cultural St. Cugat del Vallès.

Temporada 1994-95

Hi ha tigres al Congo?, de Bengt Ahlfors / Johan Bargum. Compositor: Joan Alavedra. Traducció: Feliu Formosa. Companyia: Centre Dramàtic del Vallès. Direcció escènica: Pep Gómez. Escenografia: Pau Monterde. 22-10-94 / 04-12-94: Sala Maria Plans (Terrassa).

La cenerentola, de Gioacchino Rossini / Jacopo Ferretti. (Òpera). Direcció musical: Elisabetta Maschio. Companyia: Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell, Orquestra Simfònica del Vallès. Direcció escènica: Pau Monterde. Escenografia: Joan Jorba. 09-11-94 / 11-11-94: Teatre Municipal la Faràndula (Sabadell). 15-11-94 / 15-11-94: Teatre Fortuny (Reus) 24-11-94 / 24-11-94: Teatre Municipal (Girona). 13-11-94 / 13-11-94: Teatre de la Passió (Olesa). 26-11-94 / 26-11-94: C. Cultural St. Cugat del Vallès. 13-12-94 / 18-12-94: Teatre Condal (Barcelona).

Il trovatore, de Giuseppe Verdi / Salvatore Cammarano. (Òpera). Direcció musical: Javier Pérez Batista. Companyia: Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell, Orquestra Simfònica del Vallès. Direcció escènica: Pau Monterde. Escenografia: Joan Jorba. 15-02-95 / 17-02-95: Teatre Municipal la Faràndula (Sabadell). 21-02-95 / 21-02-95: Teatre Fortuny (Reus). 02-03-95 / 02-03-95: Teatre Municipal (Girona). 11-03-95 / 11-03-95: C. Cultural St. Cugat del Vallès.

Temporada 1995-96

Il barbiere di Siviglia, de Gioacchino Rossini / Cesare Sterbini. (Òpera). Direcció musical: Albert Argudo. Companyia: Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell, Orquestra Simfònica del Vallès. Direcció: Pau Monterde. 14-11-95 / 14-11-95: Teatre Municipal (Girona).

21-11-95 / 21-11-95: Teatre Fortuny (Reus). 08-12-95 / 12-12-95:
Teatre Municipal la Faràndula (Sabadell). 24-12-95 / 24-12-95: C.
Cultural St. Cugat del Vallès.

Temporada 1998-99

Il barbiere di Siviglia, de Gioacchino Rossini / Cesare Sterbini.
(Òpera). Direcció musical: Albert Argudo. Companyia: Cor dels
Amics de l'Òpera de Sabadell, Orquestra Simfònica del Vallès.
Direcció: Pau Monterde. 26-05-99 / 26-05-99: Teatre Municipal la
Faràndula (Sabadell).