

BALLET *PETIT DIUMENGE*. GRAFISME MUSICAL I TEORIA DE LA INFORMACIÓ.

“La meua influència no va ser en Cage, pròpiament, sinó que va ser en Brossa”¹.

Aquesta afirmació posa de relleu part de l'univers estètic i creatiu, principalment conceptual, d'en Mestres Quadreny. Mestres va admirar a Brossa, va veure en ell un referent creatiu, una font d'inspiració que el va sacsejar de dalt a baix. Per altra banda, posa en evidència les referències i influències del compositor en la seva època de formació: les extramusicals. En l'àmbit artístic, Mestres i Brossa, van trobar llocs comuns, van compartir “la concepció de l'art”, en paraules d'Albert Mestres,

“[...]entesa com a un objecte artístic més autònom, sense vinculacions referencials amb la realitat, on serà el receptor qui crearà un significat per a aquest objecte.”²

Entre els anys 1961 i 1962, anys de fecunda activitat i cabdal importància en el catàleg del compositor³, Mestres Quadreny escriu un total de tres ballets, *Roba i Ossos* (1961), *Petit Diumenge* (1962) i *Vegetació submergida* (1962), on per primera vegada el compositor aborda el format simfònic. Davant l'interès del compositor en musicar alguns ballets, va ser el mateix Brossa qui va fer la selecció dels mateixos.

Pròpiament la concepció musical d'aquests tres ballets està molt influenciada pel contacte personal que va tenir el compositor amb Abraham Moles, i en especial, la teoria de la informació i la seva aplicació en la composició musical. Serà també en aquesta època on Mestres, paral·lelament, aplica i reafirma una concepció musical més propera al camp sonor en la seva globalitat, fugint de l'element melòdic com a fil conductor de la música.

Tal i com explica el mateix compositor⁴, va ser a través de Rafel Santos Torroella que es produeix el contacte entre Moles i Mestres, el mateix any 1961. Mestres ja havia llegit *Les musiques expérimentales* de l'autor francès

¹ Fons #05: Josep Maria Mestres Quadreny. Procés de treball. MACBA.

<https://www.youtube.com/watch?v=08prb4ihBH8>. Consultat el 19 de març de 2021

² MESTRES, Albert. *Brossa-Mestres Quadreny: cinquanta anys de cordada*. Irradiacions brossianes. Amb motiu del centenari Joan Brossa. *Edicions de la Revista de Catalunya*, 05, Coord. Pilar Gràcia Sedas. 2019. pàgines 109-120.

³ Amb obres com *Tramesa a Tàpies*, *Cop de poma*, *Quartet de catroc*, o *Divertimento “la Ricarda”*.

⁴ MESTRES QUADRENY, Josep Maria; *Tot recordant amics*. Arola Editors. Tarragona. 2007. Pàg. 135

on, posteriorment, amb la relació personal d'ambdós van mantenir, el compositor va poder aprofundir en l'aplicació musical de la teoria de la informació que li va transmetre Moles, així com l'incipient ús dels ordinadors en la creació musical, ja que el compositor català també va tenir l'oportunitat, a través del propi Moles, de conèixer a Pierre Barbaud, figura cabdal d'aquells anys en el terreny de la informàtica musical.

Per tant, el ballet *Petit diumenge*, presenta dos de les més importants influències en la obra del compositor català: Brossa i Moles.

El text del ballet *Petit diumenge* d'en Brossa es troba inclòs en un seguit de ballets recollits sota el títol de *Normes de mascarada*, textos escrits entre els anys 1948-1950 i 1954, amb un total de 49 ballets. De forma general, tots presenten aspectes comuns: acostumen a ser texts breus, que poden estar dividits en diferents números i que, en el marc de la poesia escènica d'en Brossa

*“els ballets constitueixen una de les àrees d'experimentació del teatre d'acció més desconegudes [...] Són peces breus amb un marcat caràcter experimental, lúdic i dinàmic.”*⁵,

fet que connecta als dos artistes amb un dels aspectes més importants per al poeta i compositor: el factor lúdic en l'obra d'art.

El text de *Petit diumenge* està estructurat en dos parts on apareixen elements importants en l'imaginari del poeta, com l'Arlequí i en Pierrot. La partitura no va ser composta per ser ballada i, segons el mateix autor, va seguir el procediment, a la manera de contrapunt, d'aplicar més acció musical - més so - quan hi havia menys acció teatral - menys moviment - i a l'inrevés, menys so quan hi havia més protagonisme escènic.

La partitura, datada al maig de 1962, conté tres moviments per a gran orquestra, amb una durada total de 13-14 minuts aproximadament. El 1r i 3r moviment presenten semblances en quant a la instrumentació: 4 flautes, oboè, corn anglès, 4 clarinets en sib, 1 clarinet baix, 2 fagots, 1 contrafagot, 4 trompes, 4 trompetes, 4 trombons, 1 tuba i una extensa secció de corda, 20

⁵ Xavier Serrat, “A l'entorn del ballet”. Del pròleg a *Poesia escènica XIV: Ballets i òperes*. Ed. Hector Mellinas. Arola Editors. Tarragona. 2017

violins (10 violins primers i 10 violins segons), 8 violes, 6 violoncel·ls i 6 contrabaixos. El 2n moviment, de durada més breu, presenta una plantilla instrumental més reduïda: només 1 representant dels diversos instruments de vent, corda (sense divisió) i afegeix un grup de percussió dividit en tres grups: al grup 1 amb el bongo, caixa, tambor i wood block, al grup 2 plats penjats i tumba, i al grup 3 amb bombo i tam-tam.

Cada moviment presentarà característiques particulars que els definiran pròpiament, donant-los un caràcter propi a cadascun d'ells. Però el fet més rellevant que uneix als tres moviments, i que atorgarà una novetat a la partitura i a la creació musical en general del compositor, és la importància del grafisme, ja que serà el grafisme qui marcarà les pautes generals de tota la partitura. Mestres concep la obra des de una perspectiva de camp sonor global, sense cap referència melòdica – no hi ha motius musicals en tota la obra -, i sense fer ús de cap de les formes tradicionals que, fins llavors, havien pogut articular el discurs sonor. Serà a través dels propis gràfics que crea el compositor, on queda palès la intenció musical de l'autor,

“unos gráficos determinan el plan general de la obra: altura, duraciones, forma y timbre. Así, si en un sistema de coordenadas consideramos el eje de ordenadas como equivalente a alturas y al eje de abscisas equivalente a duraciones, las alturas vendrán determinadas por el lugar en que aparezcan los correspondientes diseños. En este caso no hay complejas elaboraciones sino que un simple dibujo lo define todo.”⁶

i serà, a través dels arxius personals del compositor, on apareixen els gràfics dels dos primers moviments, cinc làmines quadriculades on les quatre primeres fan referència al 1r moviment, i la cinquena al 2n moviment. Aquest fet ens podria fer reflexionar diverses qüestions: que el ballet en el seu inici va ser concebut amb només dos moviments, en sintonia amb les dos parts que conté el text d'en Brossa, o que per contra es desconeix la plantilla gràfica del 3r moviment ja que potser des d'un inici la partitura va ser ideada amb tres moviments, o inclús que els tres moviments ja estan concebuts en concordança amb les 2 parts del text del poeta.

⁶ GASSER, Lluís; *La música contemporànea a través de la obra de Josep Maria Mestres-Quadreny*. Ed. Universitat d'Oviedo. Oviedo. 1983. Pàg. 39.

S'esmenta aquest fet ja que en la col·lecció de ballets que el compositor musicarà en aquesta època, el compostat amb anterioritat (*Roba i ossos*) i el que compondrà posteriorment (*Vegetació submergida*), ambdós són moviments simfònics únics, sense cap divisió, en concordança amb el text del poeta.

Observem algunes de les elaboracions que duu a terme el compositor. Per tal de mostrar un exemple del procés compositiu del ballet, però sense fer un anàlisi exhaustiu de tota la partitura, esmentarem algunes de les característiques principals que mostren la idea i procediment del compositor amb aquest ballet. En sintonia amb el pensament del compositor, no gaire favorable als anàlisis de partitures, recordem que no és propòsit aquí de mostrar un anàlisi – nota per nota – de la partitura, però sí mostrar aspectes que considerem rellevants donar-los a conèixer, per tal de mostrar aspectes tècnics o idiomàtics que emprà el compositor per tal de materialitzar sonorament la idea creativa que sustenta el ballet.

El 1r moviment presenta un total de 240 compassos, en compàs 2/4 i relació metronòmica de 60; és a dir, que es dedueix una durada aproximada d'aquest moviment de 8 minuts aproximadament. Tal com dèiem anteriorment, la plantilla instrumental és de gran orquestra simfònica, tot i que en aquest 1r moviment la percussió no té participació, però sí en els dos moviments restants. Tot i tractant-se d'una plantilla simfònica completa, el compositor no en fa ús mai d'aquesta de forma simultània; és a dir, les intervencions musicals estan relacionades amb les famílies d'instrument, corda i vent, en forma de diàleg, tot i que molt puntualment es superposen les sonoritats d'ambdues famílies, però sempre d'una forma concisa, ja que la idea general que plasma el compositor és que una família agafarà el relleu de l'altra, fent palès aquest "diàleg" sonor.

El que sí que estableix el compositor és el tractament que rebrà cada família on, de forma general, podem concloure dos aspectes importants: primer que la corda aglutina un enorme divisi (40 veus) i que els valors mètrics emprats són llargs o molt llargs, amb valors lligats durant molts compassos que dependrà de la durada que la forma gràfica estableixi. Justament aquesta durada li permet al compositor anar desglossant veu per veu la sonoritat desitjada (sonorament resultarà un clúster), on justament les entrades i sortides de cada veu

“dibuixarà” en el pentagrama l’equivalència gràfica de la plantilla original. Per tant, el total de la corda comptarà amb una tessitura molt extensa, fet que permetrà traduir musicalment els gestos ascendents i/o descendents de la plantilla gràfica. L’altre aspecte és el tractament de la família dels instruments de vent que, en contraposició als de corda, sempre tindran unes intervencions molt més breus, tant de durada com de valors mètrics, així com la tessitura, que també serà més reduïda que els de la família de corda, fet que lògicament correspondrà amb les intencions plasmades a la plantilla gràfica. En molts dels exemples que citarem, ens fixarem en les tessitures que assoleixen les diferents famílies i/o instruments d’aquestes – no tant en el total de notes que conté la tessitura -, ja que ens permetrà enllaçar i seguir el dibuix gràfic, ascendent o descendent, en la qual es basa la partitura.

Com podem veure en el següent exemple gràfic⁷, se’ns mostra el principi de la obra del 1r moviment, a la part inferior podem veure les notacions del temps en segons, i serà el propi gràfic qui determinarà l’altura dels sons i el moment que aquests hi participaran. El color vermellós correspondrà a la família de la corda, mentre que el blavenc serà assignat als vents. La correspondència d’agut i greu serà indicada al gràfic per si es troba en la part més inferior (greus) o en la part superior (aguts) del gràfic.

Exemple 01

Per altra banda, el gràfic ens mostra el paper quadriculat que utilitza el compositor, on cada 5 quadrats principals corresponen a 20 segons (20, 40, 60 segons, etc.), i on cada quadrat pot ser subdividit en 2, oferint un total de 10 quadrats més petits, quadrats aquests que també poden ser subdividits – per la quadrícula que utilitza el compositor – i així successivament fins arribar a mesures temporals més precises. Aquest fet no és casual, sinó que li permet al compositor, amb el traç del gràfic, traspasar-ho posteriorment a la partitura en valors musicals concrets, tal i com veure posteriorment.

Per tant, és el gràfic i el traç qui determina les altures i la temporalitat de la música, és el gràfic la partitura original, i aquesta – la partitura - una traducció posterior, una adaptació, de la idea musical del compositor.

⁷ Arxiu personal del compositor.

“Si la altura de las notas no guarda ya relación con su sentido tradicional, ni está sujeta a ningún condicionamiento académico, pues ni procede de una serie ni sirve a ningún proceso tonal, se valoraran más otros parámetros de las notas que pueden tener un sentido formal, como las duraciones, el registro y el timbre.”⁸

Si observem el principi d'aquest 1r moviment, el gràfic ens mostra una primera forma gràfica, de caire irregular, en format ascendent que arribarà a un punt àlgid i després baixarà lleugerament. Observant les indicacions temporals inferiors de la quadrícula, el punt àlgid d'aquesta primera figura succeeix en el segon 28, que correspon a la partitura als compassos 14 i 15 (per exemple amb les notes *do*, *re bemoll* i *re natural* 5 dels primers violins).

Una mirada atenta a les notes i àmbits de tessitura utilitzats en aquest primer segment de la partitura, ens mostrarà clarament una tendència, ja present en obres anteriors i posteriors del compositor, com serà la importància de l'ús d'interval·ls de 7^a, tritó, augmentats o disminuïts. Entre els compassos 1 i 32, que corresponen a les tres primeres figures gràfiques vermelloses, per tant, de la família de la corda, podem observar les següents tessitures, per ordre d'aparició (indicant principi i final de les mateixes):

Exemple 02

Exemple 03

Exemple 04

Exemple 05

Aquest esquema ja ens permet contemplar l'espectre total de les altures que plasma el compositor, des del *si bemoll* del contrabaix fins el *re5* dels violins, on en aquest 33 primers compassos, mostra el gest ascendent general de la grafia. Tal com s'esmentava amb anterioritat, cal prestar atenció a les intervàliques de les tessitures: el contrabaixos amb una 8^a augmentada, els violoncels amb tritó i segments d'interval·ls cromàtics, les violes 7^a disminuïdes i majors, i el violí amb seccions de 7es disminuïdes. A nivell gràfic, per tal de precisar en aquest aspecte, i tal com mostra la grafia en la plantilla

⁸ GASSER, Lluís; *La música contemporánea a través de la obra de Josep Maria Mestres-Quadreny*. Ed. Universitat d'Oviedo. Oviedo. 1983. Pàg. 39

quadriculada del compositor, la figura comença en un punt determinat (sol 1 del violoncel) assolint ràpidament notes més greus amb la incorporació dels contrabaixos – ja que la grafia mostra un traç descendent – i, a mesura que la grafia ascendeix, van intervenint els altres instruments i tessitures – violes i violins - cada cop amb notes més agudes fins arribar al punt més àlgid que, de nou, ens portarà a un gest descendent. Les entrades de cada divisió es succeeixen de forma constant, fet que permet plasmar musicalment la intenció gràfica. Si observem ara els primers compassos de la partitura, captarem tot aquest gest gràfic i musical.

Exemple 06

Per tal de mostrar el tractament de la família dels instruments de vent, fet que ens permetrà copsar la diferència abans esmentades entre vents i corda, fixem-nos ara en com prossegueix la partitura, a tall d'exemple, un cop ha acabat aquesta primera intervenció de la corda que donarà pas als instruments de vent, a partir del compàs 34. Aquí ens trobem amb una 1^a intervenció d'un grup d'instruments: flautes, clarinets, trompetes i tubes, que entre tots ells es ceneixen a la tessitura de tritó, i intervals de 3^a menor amb valors metronòmics molts breus (semicorxeres, corxeres, negres i negres amb punt)

Exemple 07

que posteriorment, compassos 40 a 48, amb la intervenció de la resta d'instruments de la secció de vents, s'amplia la tessitura en la part greu, així com els valors metronòmics, arribant a 2, 3 i 4 temps, i algun d'ells amb lligadura alguns compassos

Exemple 08

Aquesta cinquantena de compassos ens permet conèixer el procediment del compositor en aquest 1r moviment, ja que el mantindrà de forma constant durant tot el moviment, evidentment ampliant i reduint tessitures, combinacions de les diferents famílies instrumentals, però sempre amb una predilecció per les intervàliques ja esmentades: 7es (majors, disminuïdes), tritons, cromatismes, etc.

El segon moviment és el més breu del ballet, presenta un total de 60 compassos, en 2/4, i valor metronòmic de 80 la negra, amb una durada aproximada de 2 minuts, convertint-se així amb el més ràpid dels tres moviments. Tal com esmentàvem al principi, aquest moviment presenta la incorporació de la percussió, dividit en tres grups: grup 1 amb el bongo, caixa, tambor i wood block, grup 2 plats penjats i tumba, i grup 3 amb bombo i tam-tam. La corda ja no està tractada en forma de divisi, sinó en format més convencional (violins 1 i 2, violes, violoncels i contrabaixos), al igual que la família de vents, on només consta 1 instrument per tipus d'instrument.

De forma general el tractament tant dels instruments de corda com de vent, és de caire més puntillista en aquest 2n moviment, fent intervencions molt breus. De fet, els instruments de vent intervenen amb una sola nota, un parell o tres com a màxim, tal com mostra el següent esquema (els exemples en do).

Exemple 09

Exemple 10

Respecte la família de la corda, en aquesta ocasió el compositor distribueix un número de notes concretes per a cada instrument, variant les durades però no les altures. En el següent esquema mostrem les notes assignades a cada instrument

Exemple 11

Exemple 12

Exemple 13

Exemple 14

Exemple 15

La relació de notes estan exposades en ordre ascendent, que no corresponen a l'ordre d'aparició en la partitura, però que ens ajuda a copsar de nou les preferències intervàliques de l'autor, on continuen predominant tritons, 8es i 7es disminuïdes, i altres tons augmentats.

Al marge de la combinació d'aquestes notes, la intenció del compositor, tal i com ens mostra la plantilla gràfica següent⁹ d'aquest 2n moviment, és la plasmar musicalment la combinació de rectangles, triangles i formes de caire més ovalades. Si ens fixem en la gràfica, el color vermellós (rectangles i triangles) s'assigna a la corda - com en el 1r moviment -, els punts blaus als vents (triangles) i les formes ovalades en color negres pertanyerien a la percussió.

Exemple 16

Tal i com ens recorda Lluís Gàsser

“El segundo movimiento de Petit Diumenge se construye solo con puntos. Cada familia instrumental toca los puntos que definen el perímetro de una figura característica: la cuerda rectángulos, lo que quiere decir que sus puntos forman dos líneas paralelas (alturas repetidas). El viento marca los tres vértices de triángulos en posición regular, por tanto dos ataques a una misma altura y otro más agudo justo en la mitad de los dos anteriores. La percusión marca figuras irregulares, lo que supone ataques más frecuentes para definir esos perímetros.”¹⁰

Tot i que caldria matisar, observant la gràfica, que no és exactament com ens comenta l'autor; és a dir, els triangles configurats per les intervencions dels instruments de vent no són regulars, ja que justament evita atacs al mateixa altura. Per altra banda, no exclusivament els instruments de corda queden assignats als rectangles, ja que també es poden observar triangles, que són els que formen la interacció dels violoncels i dels contrabaixos, assignant llavors els rectangles a violins i violes.

Per exemple, si observem el primer triangle que apareix a la part superior (punts blaus) que correspondria a les notes de la trompeta, flauta i trombó, en aquest ordre, podrem observar la gràfica que busca l'autor.

Exemple 17

Per altra banda, la plantilla gràfica ens permet també observar els rectangles de les cordes, de forma més uniforme, que presenten uns punts en els seus

⁹ Arxiu personal del compositor

¹⁰ GASSER, Lluís; *La música contemporánea a través de la obra de Josep Maria Mestres-Quadreny*. Ed. Universitat d'Oviedo. Oviedo. 1983. Pàg. 127

respectius extrems, sumant un total de 12 alçades diferents, que correspondrien a les 12 notes dels violins (1 i 2) i violes: 4 del violí 1, 4 del violí 2, i 4 primeres de la viola .

D'aquesta manera, i durant tot aquest 2n moviment, es va construir el discurs sonor del mateix.

Per finalitzar, el 3r moviment ens retorna a l'ampli espectre simfònic, incloent la percussió, en tempo de 60, amb un total de 109 compassos, que ens retorna al tempo del 1r moviment, tancant el cercle de la partitura. La durada aproximada és d'uns 3 minuts i mig aproximadament. No es coneix plantilla gràfica d'aquest moviment, però la partitura és meridiana en aquest sentit. Aquest moviment és la combinació d'uns rectangles o quadrats uniformes, distribuïts normalment per seccions instrumentals (corda, vent fusta o vent metall), on cadascuna d'ells reuneix un seguit de notes en forma de clúster, ja que totes sonen alhora, com a blocs sonors, sense cap gest melòdic o rítmic individual. Tot el moviment està impregnat per les formes uniformes i la seva combinació i juxtaposició, en total contraposició als dos moviments anteriors.

Cada unitat, alhora, també és uniforme; és a dir, no hi ha cap moviment de notes, ritmes, ni altures, etc, cada rectangle o quadrat és estàtic a nivell sonor, només apareix la graduació dinàmica en cada bloc, que quasi sempre és la mateixa: de *p* a *f* (amb totes les seves variants). Un exemple gràfic d'algun fragment d'aquest 3r moviment podria ser el següent:

Exemple 18

Les diferents formes es combinen de formes molt diverses i, inclús, sovint apareixen moments de separació entre elles, traduïent-se en un quants compassos de pausa, silencis funcionals ja que, tal com dèiem al principi de l'article, la pausa també contribueix a l'articulació entre la representació del ballet i la música. La percussió té un paper purament anecdòtic, amb la intervenció molt puntual en dos moments de la partitura. Per tant, aquest 3r moviment, presenta un cert minimalisme en relació al anteriors, ja que les diverses intervencions musicals sempre es manifesten de forma molt similar.

Si ens fixem en el principi del moviment, les notes que contenen cada bloc en els primers 10 compassos, ja ens permet fer una interpretació general del tractament que seguirà durant la resta del moviment.

Exemple 19

Secció corda

Exemple 20

Secció vents fusta

Exemple 21

Secció vents metall

Aquests tres exemples (corda, vent fusta i vent metall) mostren la superposició d'acords de cada secció, on a nivell sonor s'acaba percebent com a un *clúster*.

Per finalitzar, llavors, caldria fer incís, encara que breu, en l'aplicació musical de la teoria de la informació en aquesta obra. ¿On és? ¿Com s'aplica?. Segons ens explica el mateix compositor, la teoria de la informació és l'eina que va utilitzar Abraham Moles per definir i quantificar el caos: l'entropia, que és l'eina científica adequada,

“Aquesta teoria dona una mesura de la quantitat d'informació continguda en un missatge sonor constituït per una successió de signes.[...] La informació mesura la quantitat d'originalitat del missatge sonor i es demostra que aquesta quantitat d'originalitat és proporcional al cabal de símbols que constitueixen el missatge”¹¹

A tall de resum, direm que hi ha els dos pols principals des del punt de vista de la teoria de la informació: els missatges banals i els originals, sent els banals aquells que tenen poc interès i els originals el que contenen gran quantitat d'informació arribant a ser, fins i tot, intel·ligibles per a l'oient.

¹¹ MESTRES, Josep Maria; *Pensar i fer música*. Ed. Proa. Barcelona. 2000. Pàg. 114

“En conseqüència, des del punt de vista de l’auditori, el missatge musical, perquè sigui comprensible, haurà de trobar-se en un punt d’equilibri entre el banal i l’original.”¹²

En aquest sentit, al ballet *Petit diumenge*, el 2n moviment se’ns mostra com un exemple ideal per aquesta contraposició d’originalitat i banalitat, ja que aquesta dualitat és molt present en alguns fragments: la combinació de valors rítmics (d’una certa irregularitat) i altures d’algun fragment de les cordes seria un exemple d’aquest nivell d’entropia que, seguidament es combina amb algun passatge dels instruments de vent, amb la seva intervenció puntillista i abundants silencis, aportaria la part “banal” (en quant a poca informació) del missatge sonor.

Exemple 22

Exemple 23

Aquest exemple, lògicament es pot aplicar a fragments més extensos i, des d’un punt de vista de relacions, també a la combinació dels diferents moviments del ballet; és a dir, la contraposició del missatge sonor entre, per exemple, entre el 1r moviment, amb el gran divisi de 40 instruments en la secció de corda, on cadascun d’ells intervé amb una nota, altura i ritme diferent, es contraposa clarament als bloc sonors uniformes del 3r moviment, on no hi ha cap moviment melòdic i harmònic, ni divisi, i es presenta com a un gran bloc sonor estàtic.

Aquest ballet és un clar exemple de les preocupacions estètiques i creatives del compositor Josep Maria Mestres Quadreny, en aquells primers anys de la dècada de 1960, on el compositor va saber aglutinar i plasmar en les seves obres els diferents punts cardinals que guiaran la seva futura carrera: les seves influències plàstiques, el rigor de la formació musical i l’esperit científic.

¹² ibídem

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BROSSA, Joan; Poesia escènica XIV: Ballets i òperes, Ed: Héctor Mellinas. Arola Editors. Tarragona. 2017.

GASSER, Lluís; *La música contemporánea a través de la obra de Josep Maria Mestres-Quadreny*. Ed. Universitat d'Oviedo. Oviedo. 1983.

MESTRES QUADRENY, Josep Maria; *Pensar i fer música*. Ed. Proa. Barcelona. 2000

MESTRES QUADRENY, Josep Maria; *Tot recordant amics*. Arola Editors. Tarragona. 2007.

MESTRES I EMILIÓ, Albert; *Brossa-Mestres Quadreny: cinquanta anys de cordada*. Irradiacions brossianes. Amb motiu del centenari Joan Brossa. *Edicions de la Revista de Catalunya*, 05, Coord. Pilar García Sedas. 2019