

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA



Facultad de Artes

Departamento de Música

Interpretación - Guitarra

**Influencia del folclor Cubano en las Tres danzas concertantes para guitarra
y orquesta de cuerdas de Leo Brouwer.**

Daniel Ortiz

Junio 12 de 2009

TABLA DE CONTENIDO

1. Objetivos

2. Introducción

3. Cuba

4. Leo Brouwer

5. La obra, Tres danzas concertantes

5.1. Allegro

5.2. Andantino quasi allegretto

5.3. Tocatta

6. Conclusiones

7. Bibliografía

8. Anexos

1. OBJETIVOS

Objetivo general

Enriquecer la interpretación de las Tres danzas concertantes para guitarra y orquesta de cuerdas del compositor Leo Brouwer, y parcialmente de la música compuesta por el en general, ya que se buscaran elementos usados por el junto con sus orígenes, entendiendo la evolución y constantes cambios de un estilo musical a través de las culturas. Así mismo tomando como punto de partida aspectos históricos, se fundamentara como Leo Brouwer usa materiales provenientes de la música popular cubana, y los adapta a su propio lenguaje musical.

Objetivos específicos

- Definir como, cuando y porque la música popular de Cuba se fusiona con la música académica, su evolución y legado en Latinoamérica.
- Hacer un análisis musical de las Tres danzas concertantes, con el fin de identificar los diferentes materiales, su origen y adaptación.
- Complementar investigaciones y análisis de diferentes profesionales acerca de la música de Leo Brouwer, contextualizando toda una obra con sus raíces culturales.
- Entender con profundidad el significado musical de las Tres danzas concertantes con el fin de enriquecer cualquier interpretación de esta obra.
- Mostrar la realidad del compositor como pieza fundamental de la obra.

2. INTRODUCCION

Al abordar una obra, gran número de académicos se concentran en la partitura, anotaciones, simbología, armonía, melodía, antecedente, consecuente, etc. ignorando o simplemente subestimando la importancia de su origen y raíces. Muy pocos involucran la vida del compositor como parte determinante en la música, muy pocos entran a entender aspectos culturales o sociales que el compositor a tenido que sobrellevar y que definitivamente tuvieron importancia a la hora de crear una obra. Al tratar de pensar lo mismo que el compositor, y al ver a través de sus ojos, la visión de una obra no solo se amplía sino que puede llegar a cambiar completamente. Por eso un estudio parcial de la música popular de Cuba nos puede marcar un nuevo punto de partida para un análisis más real, ya que la música antes que nada, es un lenguaje, que ha sido creado universal y personalmente.

Se busca hacer un análisis musical de las Tres danzas concertantes, que encuentre el verdadero porque de las diferentes características de la obra, ya que todo será contextualizado con una realidad que indudablemente esta dentro de la música, y que no solo servirá para una mejor interpretación de esta obra, sino también para cualquiera del repertorio de música académica con influencias de la música popular Cubana. Música que actualmente esta viajando cada vez mas alrededor del mundo, por su capacidad de sintetizar elementos populares con técnicas clásicas, fundamentalmente hablando de Leo Brouwer.

3. CUBA

El siglo XVI en Cuba como en cualquier país conquistado y colonizado de América, fue un periodo donde empezó un cambio constante en muchos

aspectos, se encontraron tres culturas diferentes e inicio un proceso de intercambio, imposición o sincretismo. Hablando particularmente de Cuba, se dio un sincretismo natural y exitoso como en ninguna otra parte de América. La raza indígena se exterminó dejando el territorio en manos de dos culturas ajenas a él, africanos y españoles. Tanto africanos como españoles mantuvieron sus costumbres sin desangrar al otro, lo que conformó la cultura cubana como se conoce hoy en día.

La guitarra junto a la vihuela entró a las Antillas en el mismo siglo XVI, siendo fundamental en la cultura española llegó a tierras Americanas para tomar protagonismo y formar parte de su identidad. En el siglo de oro de la guitarra (s.XIX), se ve reflejado en Cuba un gran avance y proyección en cuanto a lenguaje musical guitarrístico, todo esto resultado de los grandes aportes de compositores europeos como Mauro Giuliani, Mateo Carcassi, Fernando Sor, Napoleón Coste, Dionisio Aguado, entre otros. Cabe anotar que Dionisio Aguado afectaría directamente la historia de la guitarra en Cuba ya que fue maestro de José Prudencio Mungol, primer guitarrista cubano formado en la escuela española, que estuvo involucrado permanentemente en la vida musical de la Habana. Llegando al final de este siglo lleno de mejoras para el guitarrista surge el español Francisco Tárrega que sintetiza con gran éxito lo que se ha venido estableciendo en cuanto a lenguaje, técnica y arte de la guitarra. Un gran amigo de él, Luis de Soria fue el que introdujo esta nueva técnica y manera de tocar a Cuba.

En el siglo XX, empezaron a verse los frutos de las semillas dejadas por la influencia europea. Se empezó por establecer la escuela de Tárrega en Cuba, gracias a Severino López y posteriormente a Clara Romero que le incorpora elementos folklóricos. Isaac Nicola (1916 - 1997), hijo de Clara Romero, es quien se involucra en la tarea pedagógica y funde las técnicas aprendidas del maestro Emilio Pujols en España con las de su madre. Por lo que es reconocido hasta la actualidad como miembro insignia del pensamiento pedagógico musical cubano.

Por otro lado y casi simultáneamente está el legado del maestro Vicente González-Rubiera (Guyún) (1908 - 1987) perteneciente a la trova tradicional cubana, quien desarrolla la música instrumental en la guitarra partiendo de lo popular, y haciendo arreglos de diferentes piezas con grandes dificultades técnicas, las que se volverían repertorio de guitarristas clásicos. Por esto se considera que funde la técnica clásica con lo más propio de la música popular cubana, influenciando a todo músico cubano, como cualquiera perteneciente a la trova.

La trova, es un canto típico de alguna región, en donde se expresan los pensamientos populares. En el caso cubano el instrumento acompañante principal ha sido la guitarra y a través de los años ha tenido dos cambios fundamentales, entonces serían tres periodos de la trova cubana. La trova tradicional que inicia en la década de 1920, la trova de Filin que surge en 1940 aproximadamente y la nueva trova o simplemente trova cubana que pertenece a la década de 1970.

La trova tradicional que tiene inicio en la década de 1920, debido a su antecesor Pepe Sánchez, es el movimiento musical popular cubano que sintetiza todo el pensamiento del pueblo en música y servirá de influencia fundamental para la música cubana. Sindo Garay y María Tereza Vera entre otros fueron exponentes importantes de esta corriente, siempre involucrados con la cultura popular cubana.

Trova de Filin (sentimiento) es el movimiento que lleva más allá la trova tradicional introduciendo elementos del Blues y del Jazz Norteamericano. Sumándole diversas armonías a esta música y volviéndola mucho más compleja. Lo que le permite a músicos cubanos como Leo, conocer un lenguaje musical moderno por medio de la tradición.

Pablo Milanes y Silvio Rodríguez, serán los mayores exponentes de una trova posterior que incluye temas políticos, lo que refleja la realidad de Cuba después de la revolución en 1959. Aunque Pablo Milanes inicio como compositor de Filin, este trascendió con sus contemporáneos y con su realidad nacional.

Tanto Leo Brouwer como Flores Chaviano, Carlos Molina, y toda esta generación de guitarristas, respondió al legado y la tradición popular de la Trova Cubana junto con la importancia académica impulsada por el principal pedagogo Cubano Issac Nicola. Recibiendo influencias de ambos estilos, y en el caso de Brouwer agregándoles nuevos procedimientos técnicos en su faceta de compositor.

Por otro lado, la raza negra proveniente de África, nunca abandono sus raíces religiosas o musicales, ya que la música es un resultado de sus manifestaciones rituales. En el caso de Cuba estamos hablando de la cultura Yoruba, proveniente de Nigeria. Sobresalientes por su gran tradición en percusión con gran variedad de instrumentos, se dividían en tres grupos principales. Santeros, Paleros y Abakuas, cada unos con su ideología, instrumentos y cantos particulares.

Esto marcara fuertemente la esencia cubana, dicho por el mismo Leo Brouwer en una entrevista con la cubana Marisel Caraballo, “Las raíces cubanas más importantes son de origen ritual. Las músicas rituales africanas tienen lo esencial rítmico”¹. Poniendo el legado africano por encima del español (ritmo prima sobre melodía).

Mucho antes de que Brouwer dijera estas palabras había existido un compositor cubano que descubrió esta riqueza rítmica afro, y la presento al mundo con su

¹ Marisel Caraballo “Leo Brouwer: estrictamente universal”, en: Temas, No. 8, 1996.

música. Amadeo Roldan (1900 - 1939) es el músico descubridor y pionero en fusionar ritmos afro con música sinfónica, un ejemplo son sus piezas sinfónicas con instrumentos de percusión afro-cubanos. Descubrimiento que será solo el inicio de una búsqueda continuada por sus contemporáneos.

4. LEO BROUWER

Leo Brouwer nace el 1 de marzo de 1939. Llegando a la mitad del siglo XX Arnold Schomberg ya había iniciado un pensamiento musical que rompía todos los esquemas tonales y proponía una atonalidad libre, manteniendo formas clásicas. Pierre Boulez continuando con esta mentalidad lo lleva mas allá, estableciendo un sistema serial para melodías y posteriormente para formas, ritmo, dinámicas, etc. Este periodo de pensamiento modernista se proponía hacer un cambio radical en contraposición a lo anterior. Por eso se busco un

sistema rígido que no diera lugar a la intuición o sensibilidad humana, sino por el contrario estuviera todo calculado.

Mientras tanto, en Latinoamérica, habían surgido compositores con fuertes ideales nacionalistas que buscaban llevar los ritmos y las melodías folclóricas para el mundo, mediante las técnicas europeas de principios de siglo. Es el caso de Carlos Chávez, Alberto Ginastera y Heitor Villalobos. Mentalidad modernista a su manera, ya que se buscaba el cambio con la inclusión de ritmos y melodías populares a la música culta.

Leo Brouwer claramente influenciado por ambas historias y con un pensamiento “posmodernista” propone una “música de fusión” como el mismo la llama, tomando elementos tanto de música culta como popular como herramientas de trabajo, y luego plasmar su visión del momento con las herramientas adquiridas, sin plantear una fórmula que suma dos elementos, sino recoger y apropiarse de diversos conocimientos para luego poder hablar con eso.

Leo Brouwer, alumno de Isaac Nicola, estuvo inmerso en el mundo de la música desde temprana edad, lo que le permitió apropiarse del lenguaje e ir más allá. Entendió la técnica minimalista del momento y la reprodujo de un modo muy personal, partiendo de pequeñas células, creo un minimalismo que atrapa al oyente por sus cambios y contrastes constantes, reorganizando y mutando estas células creo frases y formas que no se podrían entender con técnicas anteriores, lo que podría llamarse un minimalismo sui generis, por su habilidad de involucrar raíces culturales en una técnica de vanguardia de una manera tan concreta.

Con gran influencia Yoruba, Leo plasma la variedad de tambores de esta cultura en la guitarra, creando saltos puntillistas no solo entre nota y nota sino entre células lo que da la sensación de apariciones y desapariciones de ideas o ideas simultáneas con gran independencia. Otra forma de ver esta cultura en la música de Brouwer es desde una perspectiva lingüística, tanto las células de Leo como

las palabras Yoruba son esdrújulas, tienen un acento inicial que sirve de impulso en el caso de las células, típico de la música de Leo.

Teniendo en cuenta esta influencia lingüística se puede entender mejor el manejo celular en la música de Brouwer. Leo inicia este experimento celular con su obra Tres Danzas Concertantes, en la cual incluye gran cantidad de células dejando material sin desarrollar, pero creando gran contraste entre ideas. Con esto no solo inicio su propio lenguaje musical y exploración en formas extra musicales, sino que también dejó células o palabras pendientes por definir, es por esto que escuchamos el mismo material en diferentes obras. Para dar un ejemplo podemos ver la célula del compás 47 del tercer movimiento de las tres danzas concertantes (tocatta), que es retomada y desarrollada en la sonata para guitarra, mientras que en la tocatta es usada como una célula contrastante para el clímax.

Si entendemos la manera de pensar de un compositor, nos estamos acercando a su forma de ver el mundo, por lo tanto, sus obras. Se tomaran conceptos puntuales de entrevistas hechas a Leo Brouwer reflejando su significado en una de su obra, Tres Danzas Concertantes, ejercicio que se debe hacer con cualquier pieza para una interpretación acorde con su realidad de creación y punto de inspiración.

Leo Brouwer dice a Marisell Caraballo en su artículo "Leo Brouwer: estrictamente universal", que su manera de tomar material de la música popular cubana consiste en aislar una célula popular y eliminar sus repeticiones, llevándola a su forma más simple, ya que su música no debe ser ni repetitiva ni predecible, de lo que resulta un tejido de células con un orden impredecible. Esto lo vemos a través de toda la obra, un ejemplo de esto se encuentra en el tercer movimiento entre el c.9 y el c.12, donde Leo usa la primera célula del ritmo de clave cubana sin que sea evidente como tal. Este ritmo de clave tiene un par de ajustes, está en el segundo y tercer tiempo de una métrica de 3/4 en vez de estar en 2/4, y tiene

un pedal en LA que llena el espacio entre cada nota estructural. Después Brouwer introduce una célula contrastante en el c.12, un seisillo sin su primera nota seguido de cuatro semicorcheas y otro seisillo, lo que quita estabilidad al pasaje no siendo para nada predecible. El resultado es una frase de 5 células con dirección indefinida y cambios súbitos.

Leo Brouwer habla en la misma entrevista de como se debe llevar un instrumento folklórico o popular al campo sinfónico. Dejando claro que considera un error el hecho de hacerlo de manera ortodoxa, es decir, darle el mismo papel que cumple en el ámbito popular. Brouwer comenta que si las maracas por dar un ejemplo se quieren usar en la música sinfónica no se pueden usar de la misma forma que se usan en un septeto de son, sino se les debe dar un rol de solista para poder borrar los arquetipos de sus maneras de sonar. Esto es aplicado por Leo en el ámbito popular de sus diferentes obras por medio de la guitarra, en el caso de las Tres Danzas Concertantes no solo se elimina el papel acompañante de la guitarra sino que se representan diferentes instrumentos por medio de ella. Vemos pasajes donde la guitarra canta y se acompaña ella misma, como la sección del c. 36 del primer movimiento, o vemos como simula ser un conjunto de tambores Yoruba que alternan sus apariciones en el principio del mismo movimiento. Estos y otros muchos ejemplos de este tipo se deben tener en cuenta para realizar cambios súbitos en la interpretación y hacer evidente estas ideas del compositor.

“Articulación y respiración son los secretos de la interpretación”, es lo que dice Leo Brouwer en su libro Gajes del oficio. En una obra donde los motivos son células con la misma importancia y su reorganización es la manera de conformar las frases musicales es fundamental que el intérprete articule y de espacios de respiración ya que por no ser una música predecible y por la constante mutación de las ideas se puede caer en una interpretación confusa. Así que en este caso donde el compositor llena de ideas la partitura, es trabajo del intérprete dejar claro cuál es cada célula encontrando esos lugares para contrastar

timbricamente, respirar y articular en favor de la obra, a pesar de que el lenguaje de Leo tiene un orden bastante claro y orgánico.

Por otro lado, está la razón por la que un compositor decide crear cierta obra. Encontrar sus objetivos e inspiraciones resulta de gran utilidad para el intérprete, ya que le permite continuar el proceso creativo iniciado previamente.

En el octavo volumen de Revista de Música Latinoamericana, Leo explica: “Donde estaba el Bartok de la guitarra? No había Bartok de la guitarra . . . Donde estaba el Concierto para clave y 5 instrumentos que de Falla hizo? . . . No había octeto como el de Stravinsky, tampoco Danza Sagrada y Profana de Debussy para cuerdas y arpa . . . toda esta música fue un descubrimiento para mi . . . y dije, voy a componer para guitarra y cuerdas, y resultaron las Danzas concertantes”.

Este pequeño párrafo nos da muchas pistas a seguir a la hora de abordar cualquiera de sus obras, pero en especial las Tres Danzas Concertantes. Información clave como esta muchas veces es imposible de conseguir y se debe recurrir a deducciones personales o estudios generales sobre algún estilo, pero teniendo tan claras las influencias de Leo en este momento y los objetivos buscados es fundamental que el intérprete se involucre y busque el mismo fin.

5. LA OBRA - 1958

5.1. ALLEGRO

La obra inicia con un acorde de dominante con novena sostenida, propio del Filin, color particular y protagonista de esta pieza, tocado por el acompañamiento al inicio, y expuesto en pasajes de guitarra en fortísimo y guitarra sola. Esto es seguido por un moto ritmo en corcheas que da lugar al primer elemento popular apenas alcanzando el segundo compás, es el inicio del ritmo de clave cubano aumentado rítmicamente, dando la sensación de ser un instrumento de percusión dentro del acompañamiento. Esta sección introductoria dura ocho compases y crea un carácter rítmico importante, presentando células en contratiempo que serán vistas durante toda la pieza.

La guitarra inicia con sucesiones de notas repetidas que conforman pequeñas

células por compás. Estas notas dan la sensación de ser planos independientes, como si la guitarra estuviera siendo tratada como un set de percusión. Mostrando uno de los métodos compositivos de Brouwer, tratar la guitarra como una orquesta y la orquesta como una guitarra. Después de presentar cada célula, Leo inicia un intercambio de materiales para alargar o acortar cada una creando un desarrollo minimalista de estas, lo que hace que cada nota sea igual de importante como parte fundamental de la célula.

Esta danza tiene una forma ABA', donde B (c.36) es una sección contrastante por su cambio de tempo y carácter, ya que por primera vez aparece la guitarra como instrumento melódico y acompañante, con una línea superior melódica que se presta para un sonido dulce, y un acompañamiento sincopado que va de la mano con el acompañamiento del piano. Este carácter expresivo y cantable contrasta con los motivos rítmicos que requieren precisión y potencia de la sección A y A', lo cual debe ser evidente en la interpretación de la pieza, usando el sonido metálico (mano derecha hacia el puente) que es claro y sin resonancia para A y A', y el sonido redondo y resonante generado por tocar en el centro de la boca de la guitarra usarlo en la sección B.

5.2. ANDANTINO QUASI ALLEGRETTO

Este movimiento está inspirado en la guajira cubana, género cantable con cierta similitud a la criolla, también típico de este país. Lo más característico de estos dos estilos es la superposición de un 6/8 sobre un 3/4, o la alternancia de estas dos métricas. La guajira usa estrofas versificadas a manera de décima debido a su origen campesino, la cual consiste en una estrofa de diez versos, cada uno de ocho sílabas con la forma abbaaccddc, según la terminación de cada verso. Estos procedimientos serán adaptados por Brouwer según sus necesidades y gustos, fusionándolos con el lenguaje académico, como es propio de él.

El piano inicia estableciendo una métrica de 3/4 durante cuatro compases, en el quinto compás entra una voz superior con una melodía en 6/8, lo que hace alusión a la criolla, ya que el 3/4 inicial se mantiene en una voz intermedia y se escucha la superposición de métricas. Este motivo melódico en 6/8 tiene 8 notas lo que equivaldría a las ocho sílabas del verso de la décima. En el c.9 está el mismo motivo rítmico a manera de melodía con alturas diferentes (segundo verso), y en el c.13 nuevamente sucede lo mismo (tercer verso). En los tres casos encontramos células muy propias de Brouwer, ya que tienen la esencia rítmica de la música popular y la sonoridad cuartal de la academia. Para una interpretación clara y acertada se deben resaltar estas dos características.

En el c.25 entra la guitarra con gran protagonismo ya que no hay parte acompañante. La guitarra propone cuatro frases cada una de cuatro compases, en la que se presentan todas las células de las que se surge todo el movimiento. La primera frase es una métrica de 6/8 + 3/4 (guajira) donde se evidencian dos tiempos fuertes en un compás seguido de tres en el siguiente. Contrastando con esto, en la segunda frase se pueden escuchar las dos métricas simultáneamente, lo que le da un poco de libertad al intérprete con el juego de estas dos. La tercera frase es nuevamente el 6/8 + 3/4 aun más exagerado y claro, dado por dos acordes de negra con puntillo y tres de negra. Y terminando este ciclo está la cuarta frase que inicia como la primera pero con el refuerzo del piano que marca el cambio de métrica, concluyendo con la misma célula expuesta por el piano en la introducción, igualmente con un 3/4 en la voz intermedia y un 6/8 en la voz superior (melodía).

5.3. TOCCATA

El término toccata se refiere a una pieza improvisatoria en la que se pretende mostrar el virtuosismo del intérprete, lo que Brouwer logra con posiciones

paralelas en la guitarra, usando su experiencia como guitarrista para crear obras aptas y cómodas para el intérprete.

En este movimiento Leo crea atmósferas que van cambiando gradualmente, con un desarrollo en espiral que posteriormente lo caracterizaría. Inicia con un motivo minimalista en el acompañamiento con un rango muy cerrado, escuchándose algo similar a las masas sonoras de Ligeti.

Tiene células repetitivas y largos ritmos prolongados, como es acostumbrado en el culto a los Orishas y en general en la música afro, donde se canta lo mismo mientras los tambores se desarrollan.

Brouwer demuestra que tiene una nueva percepción de tiempo y espacio. Volviéndose algo característico en su obra, crea ciclos que aunque tienen un desarrollo lineal, dan la sensación de una constante expansión que culmina con una bajada súbita en dinámica y textura, para dar inicio al siguiente ciclo.

Es un movimiento lleno de ostinatos que se pueden relacionar con la música de Alberto Ginastera, ya que estamos hablando de dos compositores latinoamericanos que tienen raíces en común. Aunque puede no ser una influencia directa si hay otras ideas musicales tomadas de compositores cubanos y adaptadas. Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, compositores principalmente de piano impulsaron el desarrollo de este instrumento en Cuba notablemente. Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla reconocieron ritmos e instrumentos afro-cubanos como fundamentales, y los usaron en fusión con música académica. Leo Brouwer en esta tercera danza muestra cierta influencia de cada uno de ellos. En la versión con piano es más evidente que el acompañamiento es usado con cierta similitud a las danzas cubanas de Cervantes y Saumell, y como en toda su música fusiona células rítmicas afro con técnicas minimalistas.

El manejo celular iniciado por Brouwer con las Tres Danzas Concertantes llega a su máxima expresión en este movimiento, donde propone demasiado material nuevo que se encontrara desarrollado en obras posteriores, creando un desarrollo por medio del cambio de atmosfera continuo en vez un desarrollo melódico o motivico como era acostumbrado. Por esta razón el interprete debe marcar cambios súbitos y acentuaciones precisas en cada célula. Respiraciones y articulaciones planeadas permitirán buena dicción en los casos de las células que solo aparecen en un pasaje.

6. CONCLUSIONES

Con un acercamiento a la cultura cubana desde el siglo XIX se conocen datos históricos que nos llevan a entender el porque de cada realidad musical. Vemos que la Trova Cubana es el inicio para cualquier músico, siendo una tradición importante; por esto mismo a sufrido una evolución musical que ha enriquecido principalmente a la guitarra, fusionándose con música académica, jazz, blues y con técnicas españolas junto con ritmos afro.

Particularmente en las Tres Danzas Concertantes, entendemos que Leo Brouwer pretende iniciar un nuevo método de composición celular junto con formas extramusicales, por lo que se considera esta obra pionera en un nuevo periodo del compositor y en la guitarra del siglo XX. Aunque solo sea mostrado un ejemplo de cada procedimiento característico de Leo Brouwer, es evidente que estos se repiten constantemente en toda la obra.

Todo esto resultado de una necesidad de Leo por tener música de vanguardia para guitarra y orquesta. Debido a la inspiración o motivación de Leo por crear esta obra, resulta útil para el interprete conocer este mismo repertorio, ya que le

permite entender mejor la idea que tenía Brouwer en el momento creativo. Obras de Igor Stravinsky, Bela Bartok, Claude Debussy, etc.

Contrastando con la época Leo escoge el camino sensorial de la música, en vez del calculador de tipo serial. Lo que le permite fusionar elementos libremente.

Bastante importante es mantener los cambios súbitos en la interpretación junto con los acentos particulares de cada célula, generalmente en sincopa y de manera esdrújula. Así será claro y conciso cada presentación celular.

7. BIBLIOGRAFÍA

Brouwer, Leo. Tres danzas concertantes para guitarra y orquesta de cuerdas 1958. Editions Durand.

Brouwer, Leo. Tres danzas concertantes para guitarra y piano acompañante. Editions Durand.

HERNÁNDEZ, Isabelle. Leo Brouwer: Editora Musical de Cuba (EMC) 2000, La Habana, Cuba.

BROWER. Leo. Gajes del Oficio: Editorial letras cubanas 2004, La Habana, Cuba.

CENTURY, Paul. Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba: Revista de Música Latinoamericana, Vol. 8

MATTERA, Carlos. La Estética Musical y Leo Brouwer: http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubeelectronicas/estetica/num6/carlos_matera.pdf

SUZUKI, Dean. The Solo guitar works of Leo Brouwer. Tesis de Master University of Southern California (1981) (USC).

CENTURY, Paul. Idiom and intellect: stylistic synthesis in the solo guitar music of Leo Brouwer, Tesis de master University of California. (1985).

CENTURY, Paul. Principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar. Tesis doctoral, santa Bárbara, C.A University of California (1991).

QUIPO RODRIGUEZ, Carolina. Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de Vanguardia, Valladolid. Abril del 2002.

GONZALEZ, Reinaldo. "Hablar con Leo".

http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n176_09/176_18.html

MCKENNA, Constance. An interview with Leo Brouwer. Guitar Review No. 75, <http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>

BETANCOURT, Rodolfo. A Close encounter with Leo Brouwer.

<http://www.musicweb.uk.net/brouwer/rodolfo.htm>

DALY, Andy. Leo Brouwer, <http://www.musicweb.uk.net/brouwer/index.htm>

ZICK, William J. Leo Brouwer Afro-Cuban composer, guitarist and conductor, <http://chevalierdesaintgeorges.homestead.com/Brouwer.html>