
Canon y música contemporánea: el ciclo 'Colón Contemporáneo'

Fabián Beltramino | Universidad Nacional de Lanús | fbeltramino@unla.edu.ar

› RESUMEN

Este escrito es resultado parcial del proyecto de investigación en curso titulado “¿Qué tan contemporánea es la música contemporánea?”. El problema a abordar es, por un lado, la cuestión del canon –habitualmente planteada con relación al repertorio clásico/romántico–, pensada aquí con relación a esas “nuevas” músicas surgidas a partir de fines del siglo XIX y comienzos del XX; y, por otro, la definición de lo que puede entenderse hoy como música de dicho género. La pregunta de investigación es si es factible postular la existencia de un núcleo relativamente invariante dentro de lo contemporáneo, lo cual lleva, inevitablemente, a problematizar su definición, en la que de un modo complejo se combinan una dimensión estética y otra cronológica.

Palabras clave: música contemporánea, canon, historicismo, contemporaneidad cronológica, estetización, centro-periferia

Canon and Contemporary Music: the 'Colón Contemporáneo' cycle

› ABSTRACT

This work is a partial result of the ongoing research project entitled “How contemporary is contemporary music?”. The problem to be addressed is, on the one hand, the question of the canon –usually raised in relation to the classical / romantic repertoire–, thought here in relation to those “new” music that emerged from the end of the 19th century and the beginning of the 20th; and, on the other, the definition of what can be understood today as music of this genre. The research question is whether it is feasible to postulate the existence of a relatively invariant nucleus within the contemporary, which inevitably leads to problematizing its definition, in which an aesthetic and a chronological dimension are combined in a complex way.

Keywords: contemporary music, canon, historicism, chronological contemporaneity, aesthetization, center-periphery

› Introducción

Este escrito es resultado parcial del proyecto de investigación titulado “¿Qué tan contemporánea es la música contemporánea?”¹, que llevo adelante junto al equipo que dirijo en la Universidad Nacional de Lanús. Es claro, a partir de tal nominación, que el problema a abordar es, por un lado, la cuestión del canon –habitualmente planteada con relación al repertorio clásico/romántico–, pensada aquí con relación a esas “nuevas” músicas surgidas a partir de fines del siglo XIX y comienzos del XX; y, por otro, la definición de lo que puede entenderse hoy como música de dicho género.

La pregunta de investigación es si es factible postular la existencia de un núcleo relativamente invariante dentro de lo contemporáneo, lo cual lleva, inevitablemente, a problematizar su definición, en la que de un modo complejo se combinan una dimensión estética y otra cronológica.

Contemporánea es, entendemos, por un lado, toda música compuesta y ejecutada en el presente, lo que correlativamente lleva a que un compositor de música contemporánea deba ser, necesariamente, un compositor vivo, en diálogo real con el contexto en el que su texto acontece como enunciado significativo destinado a hacer, justamente, sentido con ese entorno inmediato. Pero, sabemos, en el universo de la llamada música de tradición escrita, académica o clásica, no toda música contemporánea es música contemporánea. Y aquí aparece la dimensión estética del concepto. Contemporánea es sólo aquella música que, en dicho universo, establece una relación de ruptura con la tradición, que se erige en tendencia innovadora o transformadora respecto de lógicas o estructuras tradicionales. Esta música contemporánea es aquella que, como afirma Pierre-Michel Menger (1988: 111, nota 2), establece “rupturas más o menos completas con la tradición tonal, hayan tenido lugar hace 40 años o anteayer, hayan muerto o no sus creadores”, poniendo en tensión, precisamente, la dimensión cronológica del concepto. Esta tensión se vincula directamente con la cuestión del canon, de la “canonización” de ciertos repertorios, a partir de la cual la música contemporánea no haría sino replicar la lógica de la música tradicional, estableciendo eso que Javier Noya (2017: 109) denomina la “dictadura” de la oferta, basada en soportes institucionales que favorecerían ese gesto “conservador”.

Lo que intentamos observar, precisamente, en las programaciones analizadas, es si la tendencia apun-tala o privilegia una u otra de las dimensiones mencionadas, y de qué modo, con qué sesgo; si se trata de programaciones de conciertos de corte “historicista”, que ponen el acento en el valor que ciertas músicas del pasado tuvieron en su momento, reconociéndoles a esas músicas y a sus creadores un rol casi mitológico, o se trata de apuestas por la música del presente, por los discursos de hoy de los compositores de hoy, en función de un diálogo quizás menos solemne pero seguramente mucho más comunicativamente intenso con el público, en lo que frente a los repertorios canonizados constituiría un gesto progresista, remitiéndonos, en este sentido, a aquello que William Weber (2003: 83) describe como paradoja respecto de la transformación del gusto musical en un gusto por la música del pasado a partir del segundo tercio del siglo XIX: la persistencia en el gusto por la música del presente fue, en aquel momento, un gesto conservador respecto de la innovación que representaba, de la mano del

1 Universidad Nacional de Lanús, Instituto de Comunicación y Cultura / Departamento de Humanidades y Artes (2020-2022)

fenómeno del concierto público, el gusto por la música del pasado. Lo que se trata de observar, en este caso, es si esa paradoja se resuelve o no, revirtiéndose, en la programación de esta clase de conciertos.

El proyecto se propone el análisis de las programaciones de los tres ciclos más estables de la Ciudad de Buenos Aires en los últimos años: Colón Contemporáneo, Centro de Experimentación (Teatro Colón) y Ciclo de Música Contemporánea (Teatro General San Martín). Como se ve, se trata de tres instituciones públicas, factor que permitirá introducir, además, con relación a los perfiles y las particularidades que surjan, problemáticas de gestión y política cultural. Como señala Pierre-Michel Menger en el trabajo ya citado (1988: 109), la música contemporánea constituye un mercado casi exclusivamente dependiente de la inversión pública, un servicio cultural público totalmente subvencionado, lo que permite poner en discusión, no sólo como investigadores sino también como ciudadanos, las decisiones que los programadores devenidos funcionarios toman a la hora del ejercicio de su trabajo.

En el presente escrito se analiza la programación del ciclo Colón Contemporáneo, del Teatro Colón, en todo su trayecto hasta el momento, desde aquel concierto inaugural de fines de 2011 hasta el último de la última temporada completada, la octava, de fines de 2019, previo al inicio de las restricciones causadas por la pandemia de Covid 19.

Tanto en este como en los otros ciclos a analizar salta a la vista, en primer lugar, el intento por establecer una diferenciación respecto de las programaciones tradicionales desde la propia denominación: "contemporáneo", "experimental", "nuevo", son adjetivos que tanto aquí como en el resto del mundo vienen a confirmar aquello señalado por William Weber, en el sentido que estos nombres son "la prueba más contundente de la existencia de un canon y de un repertorio básicamente conservador" (2011: 15). Lo que intentaremos establecer es en qué medida estos espacios adolecen de o avanzan hacia ese conservadurismo al que, se supone, han venido a enfrentar.

› Antecedentes de la investigación

Los estudios empíricos sobre el canon, que tienen su inicio en el ámbito anglosajón, parten del pionero trabajo de Joseph Kerman (1983), de comienzos de los '80, "Algunas variaciones canónicas", y encuentran en William Weber a uno de sus mejores representantes. Uno de los trabajos que más se destaca en esta línea, sobre todo por el largo del período histórico que aborda, es el de T. Dowd, K. Liddle, K. Lupo y A. Borden (2002), titulado "Organizando el canon musical: los repertorios de las principales orquestas sinfónicas de los Estados Unidos, de 1842 a 1969".

Luis Merino Montero (2006), por su parte, en el trabajo titulado "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", ha abordado la construcción y el reconocimiento del canon musical, concibiendo a las instituciones musicales como agentes de comunicación.

Más cerca en el tiempo, aparece el trabajo de Pierre-Antoine Kremp (2010), "Innovación y Selección: Orquestas Sinfónicas y la construcción del Canon Musical en los Estados Unidos (1879-1959)".

En el ámbito local, esta es la tercera investigación que dirijo dedicada al relevamiento de programaciones de concierto. La primera de ellas enfocada en el repertorio tradicional,² y la segunda en correlacionar ese repertorio con los programas de estudio y formación musical.³

Uno de los impulsos para el presente proyecto fue, por un lado, uno de los trabajos surgidos de los relevamientos anteriores (Beltramo: 2016b), en el que afirmábamos que uno de los efectos de la llegada tardía a los repertorios generales de obras connotadas como “modernas” o “contemporáneas”, llegada que se produce entre medio y un siglo después, es que ese acontecer tardío atenúa cualquier potencia crítica que esas obras pudieran haber tenido al momento de su composición. Los repertorios “modernos” y “contemporáneos”, afirmábamos, son integrados a los repertorios generales más como elementos “residuales” que “emergentes”, dicho en los términos de la teoría cultural de Raymond Williams (1977), es decir, en relación de utilidad y funcionalidad respecto de lo hegemónico.

La inquietud, entonces, fue trasladada a los repertorios específicos, específicamente definidos como modernos, contemporáneos, de vanguardia o experimentales. Con relación a éstos, y evocando lo afirmado por Omar Corrado (2004-2005: 35), quien sostiene, en línea con lo anterior, que las obras canónicas, aún las compuestas en los siglos XX o XXI, cuando finalmente se consumen, se consumen como cualquier otra mercancía, desactivadas en su potencial crítico y utópico, fue que se dio forma definitiva a la investigación en curso, en la que se intenta establecer, justamente, “cuándo” se consume la música contemporánea, ¿en su contemporaneidad o en una contemporaneidad de alguna manera “extemporánea”.

› El ciclo

Colón Contemporáneo tuvo su primer concierto el 3 de noviembre de 2011, en el Teatro Colón, en el que el Ensemble Perceum y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires ofrecieron un programa íntegramente dedicado a Edgar Varèse, compositor fallecido más de cuarenta años antes de ese momento (1965). Se tocaron seis de sus obras (Américas, Hiperprisma, Octandre, Integrales, Arcana e Ionización) compuestas, en promedio, ochenta y cinco años antes del evento (1925). Evidentemente, en ese primer acontecer, la noción “contemporáneo” se impuso en toda su dimensión estética y no cronológica. Se trató, es claro, de un concierto “historicista” o de “música clásica del siglo veinte”, podría decirse.

El último concierto del ciclo hasta el momento, que tuvo lugar el 29 de octubre de 2019, también en el Teatro Colón, estuvo a cargo de las pianistas Katia y Marielle Lebécque, quienes junto con el guitarrista y compositor electrónico David Chalmin, ofrecieron un programa dedicado a la estética minimalista, con obras compuestas, en promedio, en 2012, pertenecientes a cuatro compositores que fueron, además del propio Chalmin, Bryce Dessner, Philip Glass y Thom Yorke, todos vivos al momento del evento. Vemos aquí el punto de llegada de un proceso, de un arco que va de un extremo al otro del concepto

2 “Más de lo mismo. La programación de conciertos de música académica. Su incidencia en la reproducción de un oyente conservador” (UNLa, 2013-2014), cuyos resultados han sido publicados en Beltramo, F. (2016)

3 “Canon y formación musical académica” (UNLa, 2017-2018), cuyos resultados están a punto de ser publicados en Beltramo, F. (2021)

puesto en juego: del historicismo al énfasis en la música del presente. Idéntico perfil y recorrido al que describe Pierre-Michel Menger respecto de la programación del *Ensemble Inter-Contemporain* de París: preponderancia de los clásicos del siglo veinte en el período inaugural, y luego una apertura hacia la difusión de obras nuevas o, por lo menos, de una etapa más actual (1988: 130).

Entre estos dos conciertos hubo otros 35, es decir, lo que se analiza en este trabajo es la lógica de programación de 37 conciertos distribuidos a lo largo de 1 concierto inaugural (2011) y 8 temporadas completas (2012-2019).

En esos 37 eventos se ejecutaron 114 obras compuestas, en promedio, en 1972, es decir, de una “anti-güedad” promedio de entre 40 y 47 años.

En cuanto a los compositores, las 114 obras programadas pertenecen a 52 autores nacidos, en promedio, en 1929, es decir, entre 83 y 90 años antes del momento de la ejecución de su música. Con respecto a esta dimensión es importante considerar el siguiente dato: entre el 0% y el 100% del primer y el último concierto mencionados, el promedio de obras de compositores vivos al momento de realización del concierto es, en total, del 58%, lo que nos presenta un perfil equilibrado en lo que hace al balance entre el peso de lo estético y lo cronológico establecidos como tendencias posibles en lo “contemporáneo”.

Si observamos el detalle por temporada, apreciamos una oscilación, que en algunas exacerba la tendencia hacia lo estético-historicista (2015), y en otras (2018) hacia lo contemporáneo cronológico.

Tabla 1 Porcentaje de compositores vivos programados

Temporada	Vivos
2011	0%
2012	44%
2013	38%
2014	60%
2015	25%
2016	45%
2017	44%
2018	71%
2019	100%

La temporada 2015, la más “historicista” luego de la primera, tuvo cinco conciertos, dos de ellos, a la manera de aquél, dedicados íntegramente a la obra de un único compositor. En este caso se trató, por un lado, de György Ligeti, fallecido en 2006, con obras compuestas, en promedio, en 1983 y, por otro, de Gérard Grisey, fallecido en 1998, con obras compuestas, en promedio, en 1980. De los otros seis compositores programados, sólo dos estaban vivos al momento del concierto: Beat Furrer y Philippe Manoury; los otros cuatro pertenecían a lo que a esta altura podría calificarse como el “clasicismo” del siglo veinte: Igor Stravinsky, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman y Iannis Xenakis.

La temporada 2018, en cambio, a lo largo de sus cinco conciertos, programó obras de 14 compositores, 10 de ellos vivos al momento del evento. Nuevamente, entre los “históricos”, se destacan Ligeti, con su *Requiem* como obra de cierre de temporada, y Xenaxis, a quien el Cuarteto Arditti dedica la primera parte de su presentación con la ejecución de cuatro obras compuestas, en promedio, en 1981. El mismo gesto se observa en la temporada 2014, que programa un 60% de compositores vivos y dedica el concierto de cierre a Luciano Berio, con la ejecución de sus *Coro*, de 1977, y *Sequenza III*, de 1965.

En las restantes cuatro temporadas (2012, 2013, 2016 y 2017), que aparecen por debajo del promedio general de programación de compositores vivos, vuelve a destacarse, entre los “históricos”, la presencia de Ligeti, Berio y Xenaxis, quien en 2013 vuelve a tener un concierto íntegramente dedicado a su obra, esta vez con 4 composiciones orquestales a cargo de la Filarmónica de Buenos Aires compuestas, en promedio, en 1967. Se destaca, en este caso, que en propio programa se señala que se trata de la “primera audición” de estas obras, lo cual conlleva en sí un doble conflicto inherente a lo “contemporáneo” que consiste, por un lado, en el defasaje entre “producción” y “reconocimiento” debido a decisiones de programación y, por otro, a una lógica centro-periferia como lógica de “difusión”. Ambas cuestiones son las que estarían justificando la programación de obras nunca programadas en el ámbito local, más allá de su fecha de composición, siempre y cuando se trate de obras de alguno de los compositores considerados relevantes y “necesarios”.

El desfase entre producción y recepción es, aun hoy, notable en este campo. Que los programadores justifiquen la presencia de obras compuestas hace casi medio siglo bajo el lema “primera audición” habla de ello y justifica su decisión en función del achicamiento de tal brecha, en función de paliar un supuesto “retraso” de la demanda respecto de la oferta, algo recurrentemente señalado por Menger, quien además remarca que esto ocurre a pesar de que no estamos hablando de un público compuesto por “consumidores profanos” sino por consumidores medianamente “calificados” que serían, según sus observaciones, productores artísticos y profesionales de los mercados culturales más cercanos –sobre todo músicos, específicamente compositores– (1988: 120).

Privilegiar o persistir en la programación de obras “viejas” no hace sino condenar a las obras “nuevas” a un destino similar: proyectar su estreno o su primera audición en distintos ámbitos para dentro de una cantidad indeterminable de años o, incluso, enfrentarse a un posible silencio como destino medianamente cierto.

› El canon

¿Hay un canon, un núcleo duro en lo “contemporáneo”? Sí, lo hay. Cada ciclo lo sostiene y lo consagra a su manera. En el caso del ciclo que se analiza, si uno repasa el listado de las 114 obras programadas y las ordena de acuerdo a la reiteración y la incidencia de ciertos compositores sobre otros, se encuentra con el dominio de los contemporáneos “de antes”, por sobre los contemporáneos “de ahora”, como muestra la tabla siguiente, en la que vemos que entre los 5 compositores más programados (que concentran un tercio del total), nacidos en promedio en 1924, sólo uno estaba vivo al momento del concierto:

Tabla 2 Compositores más programados

Nº de obras	Compositor	Año de nacimiento	Vivo al momento del concierto
11	Xenakis Iannis	1922	No
8	Ligeti György	1923	No
8	Sciarrino Salvatore	1947	Sí
6	Grisey Gérard	1946	No
6	Varèse Edgard	1883	No

Iannis Xenakis vendría a tener en este ciclo, salvando las distancias, la incidencia que Mozart posee en la programación de conciertos generales, descrita en un trabajo previo (Beltramo: 2016). Que se hayan programado 11 obras suyas, otorgándole algo así como el 10% de la programación total, cuando casi un tercio del repertorio comprende la ejecución de una sola obra por compositor, habla de una valoración y una preferencia claras por su música.

› La cosa pública y lo local

El listado de los compositores programados revela, además de decisiones de índole estética, decisiones de orden político-cultural, dado que estamos analizando la programación de uno de los espacios de la principal institución pública de difusión de música académica en nuestro país. Y lo que se intenta plantear tiene que ver con la nacionalidad, pero no sólo con ella, sino con una perspectiva respecto de la nacionalidad, vinculada con la ya aludida lógica centro-periferia, es decir, un esquema basado en la existencia de centros desde los cuales se supone se "irradia", se "difunde", hacia las periferias que, se supone también, deben celebrar ser partícipes, así, de esa cultura supuestamente "universal" aunque básicamente europeo-norteamericana.

De los 52 compositores programados a lo largo del ciclo, sólo 6 no son europeos o norteamericanos: 5 argentinos (Martín Matalón –radicado en Francia–, Marcos Franciosi, Gerardo Gandini, Mauricio Kagel –radicado en Alemania– y Oscar Strasnoy –radicado en Alemania–) y 1 mexicana (Hilda Paredes –radicada en Gran Bretaña–), en todos los casos con una sola obra. Seis sobre cincuenta y dos, un 11,5%, algo así como lo que para una sala de conciertos de "allá" sería una cuota digna de presencia de compositores de "acá" que, como vemos, son, en varios casos, en realidad, también de "allá".

El problema es que la sala es de acá, es una sala pública, y es una de las principales vidrieras de exposición y de construcción de "valor" en torno a lo expuesto. El Teatro Colón, en el ámbito interno del que se trate, sabemos, es constructor eminente de legitimidad de por sí. La pregunta, entonces, sería, ¿qué clase de valor musical es el que se pretende construir, reforzar y sostener cuando se toma la decisión, por ejemplo, de celebrar el estreno local de numerosas obras de numerosos compositores nacidos en Alemania, Francia o Estados Unidos desde 1950 en adelante, cuando una cantidad igual o mayor de compositores argentinos de la misma generación esperan un espacio y una oportunidad semejante sabiendo, además, que difícilmente los tendrán en una institución similar en los países mencionados?

Es claro el sesgo y es clara la intención, estética y extra-estética que, en política de gestión cultural, se ha adoptado a la hora de definir la programación del ciclo analizado.⁴

› A modo de cierre

Sabemos que este tipo de políticas no resulta la panacea, ni resuelve las problemáticas que aún presenta la necesidad de la renovación o de los cambios en la formación docente. Somos conscientes de que faltan muchas decisiones políticas al respecto, por ejemplo, el apoyo en la mejora de la infraestructura de nuestro instituto (edificio que fue declarado Monumento Histórico), becas para que lxsalumnxs no deserten por razones de trabajo, así como becas para material bibliográfico (la mayoría de lxsalumnxs finaliza su carrera o su formación inicial sin haber comprado un libro), entre otras, pero queremos destacar que cuando los recursos llegan y se distribuyen, impactando en las prácticas formativas, se generan cambios, volviéndose procesos pedagógicos que trascienden las aulas. Debemos recordar que cuando el contexto permite a las personas hacerse de herramientas diversas de interpretación de lo real, es cuando es posible la recreación de la cultura desde espacios de significación ricos y variados, que ya no necesitan atarse a modelos rígidos. Creemos que es la educación el ámbito por excelencia que necesita de sujetxs con poder de cambio no sólo de lo que sucede en las aulas, sino que impacten en la realidad toda.

› Conclusiones

El ciclo Colón Contemporáneo describe un arco que va, entre el primero y el último de sus conciertos, de lo historicista a lo cronológico, sosteniendo a lo largo de ese trayecto un relativo equilibrio entre ambos perfiles, con un claro sesgo electivo en cuanto a los compositores que conforman el “núcleo duro” de su historicismo: Xenakis, Ligeti, Varése, Berio, con un notable predominio del primero por sobre el resto.

Por otro lado, es notable como perfil del ciclo la preferencia y preponderancia que en él poseen las músicas de compositores europeos y norteamericanos, en lo que constituye una clara decisión excluyente hacia los compositores locales, rasgo problemático dado que se trata de una institución pública de altísimo presupuesto que debería servir como vidriera de lo local hacia afuera en lugar de lo contrario. La programación, en este sentido, funciona como lo haría la de un ciclo organizado por un servicio cultural diplomático o semejante.

Y si bien las estéticas musicales puestas en juego no fueron objeto de este trabajo en particular, cabe dar cuenta de la preponderancia que tienen, en la programación analizada, las músicas compuestas para medios tradicionales (vocales o instrumentales) en detrimento de las músicas por tecnología que, sabemos, conforman desde 1950 una parte más que relevante de lo musical contemporáneo.

⁴ Martín Bauer, programador de este ciclo, como del ciclo del Teatro San Martín entre 1997-2016 y del Centro de Experimentación del Teatro Colón entre 2003-2007, es en gran medida el responsable de lo que ha ocurrido en el ámbito de la música contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires (además de su gestión en el Teatro Argentino de La Plata), en los últimos casi 25 años, en lo que puede caracterizarse como una línea coherente en cuanto a criterio de inclusión y exclusión.

› Bibliografía

- › Beltramino, Fabián (2016): "La música en números. Relevamiento de la programación de conciertos: Permanencias, dominios y resistencias", en *Revista Argentina de Musicología*, n° 15-16, Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, ISSN: 1666-1060, pp. 339-354.
- › Beltramino, Fabián (2016b): "Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la programación de conciertos generales. Su relación con lo antiguo, lo moderno y lo contemporáneo", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, n° 30, ISSN: 1515-050X, pp. 85-100.
- › Beltramino, Fabián (2021): "Canon y educación musical. Análisis de los programas de formación en relación con los programas de concierto en la región metropolitana de la Argentina", *Revista del ISM*, Universidad Nacional del Litoral, n°18, pp. 227-239.
- › Corrado, Omar (2004-2005): "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", en *Revista Argentina de Musicología*, n° 5-6, Buenos Aires, pp. 17-44
- › Dowd, T., Liddle, K., Lupo, K. Y Borden, A. (2002): "Organizing the musical canon: the repertoires of major U.S. symphony orchestras, 1842 to 1969". En *Poetics*, v.30, n°1-2, Mayo, pp. 35-61.
- › Kerman, Joseph (1983): "A few canonic variations". En *Critical Inquiry*, v.10 n°1, Septiembre.
- › Kremp, Pierre-Antoine (2010): "Innovation an Selection: Symphony Orchestras and the construction of the Musical Canon in the United States (1879-1959)". En *Social Forces*, v.88 n°3, pp. 1051-1082.
- › Menger, Pierre-Michel (1988): "El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea", en *Papers: revista de sociología*, p. 109-152 [publicado originalmente en francés en *Revue française de Sociologie*, XXVII, núm. 3 (1986), pp. 445-479, CNRS, traducción de Neus Arqués]
- › Merino Montero, Luis (2006): "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena". En *Revista Musical Chilena*, v.60 n°205, Santiago, Junio, pp. 26-33.
- › Noya, Javier (2017), *Sociología de la Música. Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*, Madrid: Tecnos
- › Weber, William (2003): "Consequences of canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical music", en *Common Knowledge*, 9 (1), pp. 78-99.
- › Weber, William (2011): *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires: FCE.
- › Williams, Raymond (1977): *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1997.