

## FUNDAMENTOS PARA UNA ÉTICA PROFESIONAL DE LA MÚSICA: REVISIÓN CONCEPTUAL Y PROPUESTA DEONTOLÓGICA MÍNIMA

*FOUNDATIONS FOR A PROFESSIONAL ETHICS IN MUSIC: A  
CONCEPTUAL REVIEW AND A MINIMAL DEONTOLOGICAL  
PROPOSAL*

**JUAN GONZÁLEZ-CASTELAO MARTÍNEZ-PEÑUELA**

Doctor en Historia del Arte (Especialidad de Musicología)  
Universidad Internacional de La Rioja  
Logroño, La Rioja, España  
Profesor Contratado Doctor/Profesor de Universidad Privada  
juan.gonzalez-castelaomartinez-penuela@unir.net  
Orcid: 0000-0003-2160-9088

Recibido: 19/09/2025  
Revisado: 07/01/2026  
Aceptado: 16/02/2026

*Resumen:* En comparación con las profesiones que requieren la pertenencia a un colegio profesional y poseen códigos deontológicos establecidos, el mundo académico y los profesionales de la música han prestado menos atención a la ética de la profesión. Esta investigación se propone contribuir a la fundamentación de una ética profesional de la música mediante una revisión conceptual exhaustiva que permita articular el marco referencial de dicha ética y el diseño una propuesta deontológica mínima. Para ello se aúnan distintas perspectivas, como la sociología laboral y de las profesiones, la ética general, la ética aplicada, la ética de las profesiones, la *Stakeholder Theory* (teoría de los agentes interesados), la ética de roles y la ética de la responsabilidad. Para el diseño de la propuesta deontológica se siguen cuatro pasos: exponer los bienes internos que caracterizan a la profesión; determinar los mecanismos necesarios para promover los bienes internos de la música; precisar los principios fundamentales y valores que tendrían que poner en práctica los músicos en relación con los distintos grupos agentes interesados de las industrias musicales para que se puedan lograr esos bienes internos a través de los mecanismos disponibles; y traducirlos a una propuesta deontológica mínima.

*Palabras clave:* agente interesado, deontología, ética, industrias musicales, música, profesión, sociología laboral, Stakeholder Theory

*Abstract:* Compared to professions that require membership in professional associations and possess established codes of ethics, academia and musicians have paid less attention to professional ethics. This research aims to contribute to the foundation of a professional ethics of music through a comprehensive conceptual review that allows the articulation of the referential framework of said ethics and the design of a minimum deontological proposal. To this end, various perspectives are combined, such as the sociology of work and professions, general ethics, applied ethics, the ethics of professions, Stakeholder Theory, role ethics, and the ethics of responsibility. The design of the deontological proposal follows four steps: identifying the intrinsic goods that characterize the profession; determining the mechanisms necessary to promote the intrinsic goods of music; specifying the fundamental principles and values that musicians should put into practice in relation to the various stakeholder groups in the music industries so that these internal goods can be achieved through the available mechanisms; and translating them into a minimum deontological proposal.

*Keywords:* deontology, ethics, music, music industries, occupational sociology, profession, stakeholder, Stakeholder Theory.

## 1. INTRODUCCIÓN

La ética profesional de la música, o ética de la música como profesión, es un ámbito poco tratado en el mundo académico y está prácticamente ausente como asignatura específica en los planes de estudios de música en España, tanto en conservatorios como en la universidad. Esta carencia se explica en gran medida por las reticencias a considerar la música como una profesión en sentido estricto —frente a la idea de oficio—, por su carácter generalmente no regulado ni colegiado, y por el hecho de que en muchos contextos se trata de una actividad libre y no titulada. No obstante, también en el ámbito musical resulta ineludible una reflexión ética, en la medida en que “lo moral”, o “la moralidad”, constituye una dimensión esencial de la vida humana que nos obliga a tomar decisiones y a dar razón de ellas (Cortina y Martínez, 2001, pp. 17, 22). Una sociedad justa y democrática requiere buenos profesionales (competentes) y profesionales buenos (éticos) (Hortal, 2002).

El estado de la cuestión muestra una notable dispersión de bibliografía específica. Aunque existen algunos códigos éticos promovidos por sindicatos o asociaciones musicales, no existe una investigación académica integral sobre la ética profesional de los músicos, y los estudios encontrados abordan aspectos parciales. Zanudin y Ali (2011) subrayan la necesidad de investigación en este ámbito, mientras que Palazzolo (2024c) sostiene que la práctica musical tiene profundas implicaciones éticas para los músicos como potenciales agentes morales. Su carácter relacional les confiere una responsabilidad moral que remite

a planteamientos propios de la ética del cuidado (Mantie, 2023; Morelli, 2023; Palazzolo, 2024b; Hoegen y Spronck, 2024).

Trondalen (2023) ofrece una aproximación exploratoria basada en casos prácticos de problemas éticos vinculados a la “musicalidad”. Un enfoque similar adoptan Phillips-Hutton y Nielsen (2020) y Cobussen y Nielsen (2012), quienes analizan la música como concepto práctico y su aportación a los debates teóricos en ética. Por su parte, Warren (2014) desarrolla un estudio exploratorio desde la ética de la responsabilidad inspirada en Lévinas.

Otros trabajos se centran en ámbitos específicos del ejercicio profesional. Texeira y Ferraz (2018) y Palazzolo y Giombini (2024) concluyen que la ética de la interpretación musical debe abordarse desde la frónesis (Φρόνησις), mientras que Palazzolo (2024a) analiza la responsabilidad del intérprete en la recreación fiel de la obra a partir de la partitura, destacando la humildad como virtud relevante en el músico (Palazzolo, 2025). La improvisación ha recibido una atención limitada, con estudios aislados como el de Rodríguez (2020). En composición predominan trabajos centrados en cuestiones concretas, como la ética del uso de la inteligencia artificial (Zanzanella, 2020; Wang, Zuo y Zhang, 2025) y del sampleado (Zahradka, David, Leska y Krsa, 2025). La literatura sobre dirección musical es igualmente escasa, con aportaciones puntuales de Scarabino (2012), Ramos (2023) y De Caro y Palazzolo (2024).

Otras investigaciones, como Higgins (2018), remiten a las teorías clásicas del ethos y al uso de la música con fines humanizadores, como la promoción de la paz. Cox y Levine (2012) analizan la influencia de la música en el carácter moral, mientras que diversos autores estudian la formación del carácter a través de la música (Sánchez González, 2022; Chung, 2023; Gonzalez-Llopis, 2024), incluso en relación con su potencial transformador en la ética empresarial (Yan, 2022).

Por último, una parte significativa de la actividad profesional de los músicos se desarrolla en el ámbito educativo, donde la reflexión ética ha sido mayor. En los últimos cinco años, Web of Science y Scopus registran más de cincuenta trabajos, y en Dialnet, tras Zaldívar (2015), destacan aportaciones como Lorenzo de Reizábal (2024), Castro (2021), López (2024, con el precedente de Bates, 2004), Bennett (2023), Bowman (2014), Díaz (2022) y Gertrúdix (2025), centradas en la ética, la responsabilidad, la virtud y el impacto de las TIC y la inteligencia artificial en la educación musical.

Esta investigación se propone subsanar este vacío y contribuir a la fundamentación de una ética profesional de la música mediante una revisión conceptual exhaustiva que permita articular el marco referencial de dicha ética y el diseño de una propuesta deontológica mínima. Se trata de un estudio de enfoque cualitativo y diseño no experimental, según la clasificación de Hernández, Fernández y Baptista (2014). Para ello se aúnan distintas perspectivas, como la

sociología laboral y de las profesiones, la ética general, la ética aplicada, la ética de las profesiones, la *Stakeholder Theory* (teoría de agentes interesados), la ética de roles y la ética de la responsabilidad.

La parte de la propuesta deontológica se inspira en los pasos propuestos por Martínez Navarro (2010, pp. 90-94) y Cortina (2005): exponer los bienes internos que caracterizan a la profesión; determinar los mecanismos necesarios para promover los bienes internos de la música, como medios, recursos o instituciones, y así poder valorar la elección de medios y sus consecuencias; precisar los valores y principios que tendrían que poner en práctica los músicos en relación con los distintos grupos agentes interesados para que se puedan lograr esos bienes internos a través de los mecanismos disponibles; y expresar los valores y principios señalados en una propuesta deontológica mínima. El resultado final debe ser revisable a través del debate público en diversas instancias (Cortina, 2003) en un proceso que describe un círculo hermenéutico o de mediación permanente entre los principios y las situaciones y ayuda a incorporar innovaciones y necesidades impuestas por la realidad (Martínez Navarro, 2010, p. 94).

## 2. MARCO REFERENCIAL

### 2.1. Trabajo, profesión y ocupación

Este trabajo aborda la ética de la música como profesión y, por ello, el marco referencial parte necesariamente de la definición de trabajo, profesión y ocupación. Desde la perspectiva marxista retomada por Brown (citado en Giner, Lamo y Torres, 2006), el trabajo comprende toda actividad —física o mental— orientada a la producción o distribución de bienes y servicios y a la expansión del conocimiento humano. La profesión es “una característica de la cualificación de la persona, adquirida por formación o experiencia, cuyo reconocimiento social otorga derechos a ejercer ciertas ocupaciones retribuidas” (Giner, Lamo y Torres, 2006, p. 682).

La base teleológica de esta propuesta se apoya en la concepción de la profesión como práctica, siguiendo la distinción de MacIntyre (1987, p. 233) entre actividades y prácticas, entendidas estas como actividades humanas cooperativas orientadas a la consecución de bienes internos ligados constitutivamente a ellas y a la excelencia en su realización.

La ocupación se define como actividad productiva a la que se dedica el tiempo de trabajo remunerado (Giner, Lamo y Torres, 2006, p. 682) y como conjunto de trabajos caracterizados por tareas y funciones similares (International Labour Organization, 2023, p. 15). Las ocupaciones constituyen una herramienta central para el análisis socioeconómico, especialmente mediante la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO-08), y permiten situar las profesiones en marcos comparables de cualificación y desempeño.

La profesionalización de los oficios, observable desde finales del siglo XIX, está vinculada a la institucionalización de la formación técnica y a la progresiva especialización de los saberes (Giner, Lamo y Torres, 2006, p. 917). En este contexto, Hortal (2002) propone una definición tipológica de profesión basada en la semántica de los prototipos que permite distinguir grados de profesionalización según el cumplimiento parcial o pleno de sus rasgos característicos, en consonancia con los criterios formulados por Millerson (1964) (véase la Tabla 1).

**Tabla 1.** *Criterios que definen una profesión según Millerson (1964) y Hortal (2002).*

Millerson (1964)	Hortal (2002)
1. Utilización de capacidades basadas en conocimiento teórico.	1. Prestación institucionalizada de un servicio social específico.
2. Educación y formación en estas capacidades.	2. Estabilidad laboral de sus miembros.
3. Garantía de competencia de los individuos debida a exámenes.	3. Existencia de un colectivo que regula el ejercicio profesional.
4. Código de conducta que garantice la integridad profesional.	4. Obtención de una acreditación basada en formación teórica y práctica.
5. Realización de un servicio para el bien público.	
6. Existencia de una asociación profesional que organice a los miembros.	

Fuente: Millerson (citado en Abercrombie, Hill y Turner, 1992, pp. 193-194) y Hortal (2002, p. 51).

Estos criterios permiten evaluar el grado de profesionalización de las ocupaciones y están relacionados con la distinción entre profesionalismo, entendido como búsqueda de estatus, y profesionalidad, referida al conjunto de capacidades, habilidades y procedimientos propios de la práctica profesional (Hoyle, 1975). En esta línea, Calvo (2019) distingue cuatro tipos de profesiones —libres, reguladas, tituladas y colegiadas— según su grado de sujeción al ordenamiento jurídico, la exigencia de titulación y la obligatoriedad de colegiación.

## 2.2. *Ética, moral y metaética*

Pasando de la sociología a la filosofía, el segundo grupo conceptual abarca ética, moral y metaética. En la introducción se definió “lo moral” como aquello que obliga a tomar decisiones y a dar razón de ellas, en relación con la persona como sujeto moral, capaz de regirse por su conciencia y su libertad, y consciente de las consecuencias sociales y ambientales de sus actos. La distinción entre “ética” y “moral” depende del uso estipulado en cada contexto teórico, pues en la vida cotidiana ambos términos se emplean de forma prácticamente intercambiable (Ortiz, 2016, p. 116). Esta ambigüedad refleja una crisis de valores derivada de la fragmentación moderna y posmoderna de la comprensión del ser humano y la vida social (Morgado, 2022).

La Tabla 2 recoge los conceptos tal como se emplean aquí, mostrando coincidencias entre las propuestas de Cortina y Martínez (2001) y Etxeberria (2008), compartidas por otros autores contemporáneos (Lorenzo, 2024, citando a Calderón, 2013 y Boff, 2003).

**Tabla 2.** *Los conceptos de metaética, ética y moral.*

	Cortina y Martínez (2001)	Etxeberria (2008, pp. 23-24)
Metaética	“Metalenguaje ocupado en dilucidar los problemas tanto lingüísticos como epistemológicos de la ética”.	Tercer nivel: “analiza el discurso de la ética [segundo nivel] en lo relativo a sus pretensiones y a sus límites”.
Ética	“Disciplina filosófica que constituye una reflexión de segundo orden sobre los problemas morales”; “filosofía moral”.	Segundo nivel: “nivel del pensamiento o filosofía que tiene por objeto de reflexión el primer nivel”.
Moral	“Conjunto de principios, normas y valores que cada generación transmite a la siguiente [...] sobre el modo de comportarse para llevar una vida buena y justa”.	Primer nivel: “conjunto de valores, normas e instituciones morales, existentes en una sociedad dada”.

Fuente: Cortina y Martínez (2001, pp. 22-28) y Etxeberria (2008, pp. 23-24).

En el segundo nivel se incluyen cuatro cuestiones para orientar la acción: precisar lo moral, identificar los bienes o imperativos últimos, fundamentar las propuestas éticas y aplicar los principios éticos a los distintos ámbitos de la vida (Cortina y Martínez, 2001, p. 23; Etxeberria, 2008, pp. 24, 192). Situada entre los saberes prácticos, la ética es un saber orientado a la acción que guía decisiones prudentes y moralmente justas (Cortina, 1994, p. 18). Presenta dos dimensiones complementarias —el bien y la norma—, articuladas aquí mediante una ética de bienes de inspiración aristotélica, complementada por una ética de principios deontológica de base kantiana (Camps, 2013, pp. 395–396; Etxeberria, 2008).

### 2.3. Éticas aplicadas, ética de las profesiones y deontología profesional

Se acaba de precisar que una de las cuatro cuestiones que aborda la ética es aplicar los principios éticos a los distintos ámbitos de la vida. A este ámbito se lo denomina ética aplicada, o éticas aplicadas, por la especificidad de su objeto de estudio, y está situado en la convergencia entre ética personal y ética social. Atiende tanto a problemas estructurales de la sociedad (p. ej., la bioética), como al ejercicio de actividades profesionales concretas (p. ej., la ética de empresa) (Etxeberria, 2008, p. 192). Se trata de una denominación discutida, ya que toda ética implica aplicación (Hortal (2017).

La ética de las profesiones, como ética aplicada, no se limita a la aplicación de principios generales, sino que incluye también la fundamentación racional de las normas que regulan la práctica profesional (Cortina y Martínez, 2001, p. 157). En este contexto se sitúa la deontología profesional, vinculada al deber (*deon*) y referida a las obligaciones exigibles en el ejercicio profesional, habitualmente recogidas en códigos deontológicos. De este modo, lo relativo al bien tiene un carácter ético general, mientras que lo vinculado al deber posee un carácter específicamente deontológico (Hortal, 2002, p. 193). Aunque ética profesional y deontología pudieron considerarse intercambiables, hoy se distinguen en relación con los enfoques teleológicos y deontológicos. La ética profesional reflexiona sobre lo que los profesionales hacen, deben hacer o es bueno que hagan para ser éticos en su práctica (Hortal, 2007, p. 41), mientras que la deontología se centra en los deberes exigibles (Hortal, 2002, p. 193).

La ética aplicada es necesariamente interdisciplinar y los códigos resultantes han de ser revisables mediante el debate público, siguiendo un modelo discursivo y dialógico (Cortina, 1993, 2003). Desde finales del siglo XX predominan dos metodologías: el principialismo y la casuística (Hall, 2016). Desde la definición de MacIntyre (1987) de la profesión como práctica, el bien de una práctica es aquello a lo que se orienta y por lo que se realiza, siendo ético en la medida en que se integra en el *telos* de la vida buena (Hortal, 2017, p. 75). El buen profesional distingue los bienes internos de los externos —fama, dinero, poder

o prestigio— da prioridad a los primeros. Korsgaard (1996) los denomina bienes intrínsecos y extrínsecos, en línea con Moore (1993), mientras que Ricœur (2008) diferencia entre una ética teleológica de la vida buena y una ética normativa vinculada a la aplicación prudencial de principios.

Por último, el compromiso ético no debe confundirse con el mero cumplimiento de la legalidad vigente, ya que la consecución de los bienes internos exige mecanismos propios de las sociedades modernas y una ética de la responsabilidad (Cortina, 2005, p. 131).

#### *2.4. La ética de roles y la ética de la responsabilidad*

De la definición de ocupación de la International Labour Organization (2023) se desprenden dos conceptos clave para el ámbito profesional: el rol y la responsabilidad derivada de asumirlo. El art.º 22 del Estatuto de los Trabajadores (Real Decreto Legislativo 2/2015, de 23 de octubre) exige la descripción de tareas, funciones y responsabilidades, lo cual justifica la importancia de la ética de roles y de la ética de la responsabilidad. Desde la sociología, el rol constituye el nexo entre estructura social y conducta individual (Franks, 2007).

El rol profesional no se limita a una función descriptiva, sino que incorpora una dimensión normativa, al generar expectativas legítimas y compromisos. Se construye en contextos institucionales, culturales y sociales mediante la interacción, y da lugar a criterios de evaluación ética del desempeño profesional (Hortal, 2003; Hindin, 2007).

La ética de roles interpreta las obligaciones éticas en relación con las metas, responsabilidades y bienes asociados al rol desempeñado. Desde una concepción relacional de la persona, este enfoque permite analizar ocupaciones y profesiones como roles con responsabilidades específicas y formas de excelencia vinculadas a virtudes características (Swanton, 2016; Ramsey, 2016).

Por otro lado, la ética aplicada ha de ser una ética de la responsabilidad frente a una ética de la convicción (Weber, 1967). La responsabilidad se entiende como relacional, vivida con y para los otros (Lévinas, 1987, 1991) y de forma inseparable del medioambiente (Jonas, 2008). Se trata de una responsabilidad ineludible, vinculada a un yo de carácter social (Musholt, 2018), que presenta una doble faceta: responsabilidad ante uno mismo, relacionada con la autorrealización, y responsabilidad imputable por las propias acciones (Etxeberria, 2008, pp. 176–183; Imran, 2025).

## 2.5. Principios, valores y deberes éticos

Siguiendo la mencionada división entre el principialismo y la casuística, este trabajo adopta la primera perspectiva, sin excluir su complementación posterior con otros enfoques. Dado que los hechos no proporcionan por sí mismos pautas de actuación, las éticas aplicadas requieren principios que orienten la deliberación moral sobre lo aceptable o deseable de las acciones (Hortal, 2002, pp. 89, 92). Es un momento normativo de carácter deontológico.

En la ética contemporánea, los principios son afirmaciones o mandatos que sirven de premisa en la argumentación moral (MacIntyre, 2003, p. 12). Son proposiciones universalistas que expresan valores o metas valiosas y pueden concretarse en máximas, deberes o normas, con validez *prima facie*, esto es, válidas inicialmente mientras no entren en conflicto con otros principios o generen consecuencias inaceptables (Hortal, 2002, pp. 92–94; 2017, pp. 69–73). Más que aplicarse, se aducen; y antes de aducirse se invocan (Hortal, 2017, p. 72). Al depender del contexto, es necesario aplicar un círculo hermenéutico o de mediación permanente entre los principios y las situaciones (Hortal, 2017, p. 69), apoyado en formas de razonamiento práctico como la intuición, la experiencia, la abstracción y la frónesis (Hortal, 2017, pp. 72–73). La aplicación de los principios puede seguir razonamientos ascendentes o descendentes, con recurso a la abstracción o la inducción ante cambios sociales y culturales (Hortal, 2017, p. 73).

Para la ética del profesional de la música se toman como referencia los cuatro principios de la bioética —beneficencia, autonomía, justicia y no maleficencia— (Beauchamp y Childress, 1999), a los que se añade el principio de responsabilidad. Este principio está estrechamente vinculado al principio de justicia, entendida como dar a cada uno lo que le corresponde (Hortal, 2007, p. 174), y está orientado al sentido social y a la búsqueda del bien común, del *telos* de una vida plena para toda la sociedad. En este marco se sitúa la idea de *kyosei* (共生), que expresa cooperación y convivencia por el bien común e incluye la relación con el medioambiente (Kaku, 1997, p. 55).

En cuanto a los valores, Josephson (1996, p. 7) sostiene que son más fundamentales que los principios, al derivar de ellos las reglas de conducta. Su conceptualización resulta problemática por la ausencia de una teoría unificada y por su carácter elusivo (Rokeach, 2007; Kaiser, 2024). Pueden adquirir un significado deóntico en el discurso normativo o entenderse como términos evaluativos vinculados al bien (Kaiser, 2024). Según Schwartz (2012, pp. 3–4), son un componente nuclear del ser y se caracterizan por su orientación a objetivos, su función como criterios de evaluación y su ordenación jerárquica, constituyendo un componente central del desempeño profesional. En este marco, los bienes internos y externos de la práctica pueden interpretarse también como valores o beneficios con significado intrínseco o extrínseco para el individuo.

## 2.6. La Stakeholder Theory theory o teoría de los agentes interesados

Junto a las éticas aplicadas y a las éticas de roles y de la responsabilidad, este trabajo adopta el enfoque de la *Stakeholder Theory*, procedente de la ética de la empresa y adaptado a la actividad económica de los profesionales de la música. El término *stakeholder* se traduce aquí como “agente interesado”, siguiendo el Tesauro de la UNESCO (UNESCO, 2025), para referirse a los grupos o individuos afectados por una actividad profesional (Del Pozo, 2005, p. 554). Esta teoría propone una gestión estratégica centrada en valores, basada en la identificación y el cuidado de las relaciones con los agentes interesados como condición de legitimidad y sostenibilidad (Parmar et al., 2010).

La *Stakeholder Theory* se ha consolidado como enfoque normativo dominante en la ética empresarial, vinculado al planteamiento de R. E. Freeman, que defiende la creación de valor para todas las partes interesadas y no solo para los inversores (Smith, 2023, p. 9). En esta teoría, un agente interesado es “cualquier grupo o individuo que pueda afectar al logro de los objetivos de una organización, o que pueda verse afectado por aquel” (Freeman, 1984, p. 46), superando así la referencia exclusiva a los *shareholders*, o accionistas (Donaldson y Preston, 1995).

Existen diversas clasificaciones de los agentes interesados. Byars y Stanberry (2018) distinguen entre agentes normativos, funcionales, dispersos y habilitantes, e incluyen a los medios de comunicación (Fig. 1). Desde la ética aplicada, Camacho, Fernández y Miralles (2009) y Cortina (1994, p. 134) sitúan a los agentes interesados como referencia central de la ética de la empresa, en relación con la ética de la responsabilidad y con las obligaciones mutuas que impone el marco relacional de la vida social (Kaptein, 2025).

Camacho, Fernández y Miralles (2009, pp. 31–34) identifican como principales agentes interesados (grupos de interés, en su terminología) a propietarios y accionistas, trabajadores, consumidores, competidores, administración pública, entorno inmediato y medio ambiente. Cortina (1994, p. 134) distingue entre agentes internos y externos. En una actividad profesional no existirían *sensu stricto* agentes interesados internos, por ejemplo cuando los músicos actuaran como empresarios o trabajasen por cuenta ajena. Todos estos grupos se recogen en el Anexo I en relación con los músicos y las industrias musicales.

**Figura 1.** Agrupación de los agentes interesados en categorías significativas según los tipos de relación.



Fuente: adaptado y traducido de Byars y Stanberry, 2018, p. 75.

### 3. FUNDAMENTACIÓN DE UNA ÉTICA PROFESIONAL DE LA MÚSICA

La ética no es completamente independiente de la concepción que se tenga de la música, del mismo modo que las teorías de la música tampoco son independientes de la concepción que se tenga de la ética en general y de las responsabilidades éticas que tienen quienes se dedican a la práctica de la música. Por ello, siguiendo a Hortal (2007), en esta parte se abordan cinco cuestiones clave con el fin de fundamentar la ética de la música como profesión.

#### 3.1. Terminología y teoría de la música

La diversidad de la música hace que se resista a clasificaciones y definiciones. No obstante, un uso mínimo de la teoría, incluidas definiciones o taxonomías, resulta necesario para la comunicación y el debate académico. En la tradición occidental, la música se ha adscrito tanto a las artes escénicas como a las bellas artes, pudiendo definirse como “el arte de combinar sonidos vocales, instrumentales o ambos a un tiempo, de manera que produzcan un efecto estético o expresivo” (Almarza, 2012, def. 3), entendiendo el arte como “manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo

imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (RAE, 2014, def. 2). Esta organización de sonidos y silencios se realiza mediante la composición, la improvisación, la interpretación o la dirección.

Desde el punto de vista ético, resulta especialmente relevante la concepción de la obra musical. Frente a la idea tradicional de obra como objeto fijado en la partitura, la musicología contemporánea subraya su carácter procesual y performativo, así como la noción de texto como tejido de significados (Taruskin, 1995). En esta línea se sitúan el modelo tripartito de dimensiones poética, neutra y estética de Nattiez (1975) y Molino (1975), la noción de *musicking* de Small (1998) y las concepciones de la música como interpretación propuestas por Bowen (1993), Cook (2012) y Leech-Wilkinson (2020).

Por último, la música presenta una dificultad derivada de su naturaleza no lingüística, que obliga a recurrir al lenguaje para hablar de ella. De ello se desprenden diversas polaridades, adaptadas de Hortal (2007, p. 68): entre composición e interpretación; entre dimensiones objetivas y subjetivas del lenguaje musical; entre comprender al compositor y reinterpretar la obra desde el propio contexto; y entre el lenguaje musical y la práctica en la que adquiere pleno sentido.

### 3.2. Tipos de música

La diversidad de la música dificulta también su clasificación. La taxonomía convencional de la musicología occidental distingue tres tipos —tradicional, popular y clásica—, aunque su validez es limitada, ya que los rasgos distintivos suelen solaparse. Además, esta clasificación no resulta adecuada para la música anterior al siglo XVIII y solo se consolida a mediados del XIX, manteniéndose en el siglo XXI con una delimitación cada vez menos clara de significados, funciones y usos (Von Glahn y Broyles, 2012).

Existen múltiples tipos de música y criterios clasificatorios, condicionados por la evolución constante de los estilos, su hibridación, la diversidad de enfoques académicos y los intereses de las industrias musicales. Como señala Martí (2000, pp. 223, 251–252), esta triple subdivisión no se basa en criterios estrictamente sonoros, sino en factores socioculturales: la tradición en las músicas tradicionales, la academia en la música culta y la noción de pueblo en la música popular.

Cada uno de estos ámbitos presenta particularidades poéticas, neutras y estéticas que inciden en la definición de su bien interno y en sus problemas éticos específicos (Nattiez, 1975; Molino, 1975). De este modo, las músicas tradicionales se apoyan en la transmisión oral; las populares están mediadas por los medios y las industrias musicales; y la música clásica depende de la tradición escrita y de la diferenciación funcional entre compositor, intérprete y director.

Por todo ello, se adopta aquí la triple taxonomía como referencia mínima, entendida como un continuo en torno a tres espectros en constante intersección e hibridación, intensificada por la globalización y los medios (Martí, 2000).

### 3.3. *La necesidad de la música*

El tercer aspecto tiene que ver con la necesidad de la música. La música cumple un papel fundamental en numerosas sociedades, especialmente como marco de integración de actividades sociales, formando parte de un comportamiento humano prácticamente universal (Merriam, 2001; Blacking, 1973/2015). Merriam (2001, pp. 285–295) identifica funciones como la expresión emocional, el goce estético y el refuerzo de instituciones y ritos sociales.

Desde las teorías de las necesidades humanas, la música está relacionada con la afiliación, la seguridad y el reconocimiento, y de forma especialmente intensa con la autorrealización y la creatividad (Maslow, 1991), así como con el ocio, la creación, la participación y el entendimiento, en función de la persona y el contexto (Max-Neef, 2010, p. 23).

### 3.4. *La música como práctica profesional*

Un cuarto elemento importante es la constatación de la música como profesión. Aunque “músico” se define como la persona que se dedica a la música, especialmente de forma profesional (Almarza, 2012, def. 1), pocas definiciones precisan su esencia como intérprete, compositor o director (Webster’s New World, 2014, def. 4), a lo cual se añaden la improvisación y el carácter frecuentemente colaborativo de la práctica musical.

Su reconocimiento profesional queda respaldado por su inclusión en la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones, en la cual “Músicos, cantantes y compositores” constituyen el grupo primario n.º 2652 (Organización Internacional del Trabajo, 2007, p. 9), y en la Clasificación Nacional de Ocupaciones española, que define la ocupación “Compositores, músicos y cantantes” (n.º 2932) por tareas como componer, interpretar o dirigir música (Instituto Nacional de Estadística, 2011, pp. 113–114), dejando ocupaciones afines como la docencia musical en otros grupos.

La música cumple varios de los criterios de profesionalización explicados antes, como el uso de conocimientos especializados, la formación y la orientación al bien público (Millerson, 1964), y satisface parcialmente los requisitos propuestos por Hortal (2002), si bien se trata en general de una profesión no regulada ni colegiada y, salvo en la música clásica, no titulada.

El ejercicio profesional de la música exige atender a los tipos de música practicados, a los conocimientos y habilidades requeridos y a los procesos

formativos. La actividad se desarrolla en el mercado de las industrias musicales, bajo condiciones laborales diversas según el régimen profesional y el contexto de mercado (Hortal, 2002, 2007).

### *3.5. Los contextos de la práctica profesional*

El quinto y último elemento clave para comprender la práctica profesional de la música es el análisis de sus contextos, en particular el de las industrias musicales, entendidas en plural (Nordgård, 2018; Williamson y Cloonan, 2007; Jones, 2012). Están integradas en las industrias culturales y creativas (ICC), definidas por la UNESCO como sectores dedicados a la producción, difusión y comercialización de bienes y servicios culturales o artísticos protegidos por la legislación de propiedad intelectual (UNESCO, 2010, p. 17).

Las industrias musicales comprenden las actividades económicas vinculadas a la creación, gestión y explotación de la propiedad intelectual musical, e incluyen a personas físicas y jurídicas y a los diversos agentes que intervienen en sus procesos. El músico ocupa una posición central en estas industrias, que transforman su creatividad en bienes simbólicos comercializables (Jones, 2012). Entre sus principales ámbitos se encuentran la edición musical, la industria fonográfica, la música en directo, la representación artística, la construcción de instrumentos, la educación musical y la gestión colectiva de derechos. Su análisis suele apoyarse en la idea de cadena de valor (Porter, 1985), así como en la teoría de sistemas y de redes.

Desde esta perspectiva se han propuesto modelos como el de las cuatro redes de Leyshon —creatividad, reproducción, distribución y consumo— (Leyshon, 2001), vinculadas al circuito de la cultura (Du Gay et al., 1997), ampliado posteriormente al modelo de red de valor de Álvarez (2017; véase anotación anterior), que identifica una amplia diversidad de agentes interesados. En este último, los músicos constituyen el nodo central de la red de la creatividad y generan el principal *input* de las industrias musicales.



#### 4. HACIA UNA ÉTICA DE LA MÚSICA COMO PROFESIÓN: PROPUESTA DEONTOLÓGICA MÍNIMA

Una vez establecido el marco referencial y los cinco pilares de fundamentación relacionados con la música como profesión, se procede a la formulación de una propuesta deontológica mínima para la música como profesión, siguiendo los pasos metodológicos expuestos en la parte final de la Introducción.

##### 4.1. *El bien interno de la profesión musical*

El primer paso consiste en determinar el bien interno que persigue la profesión musical. Desde un punto de vista tradicional, el ejercicio profesional de la música tiene como fin proporcionar a la sociedad música —experiencias musicales o *musicar*— que contribuya tanto al desarrollo de la profesión como al *telos* de una vida humana digna y plena para músicos y sociedad. Este bien interno se concreta en partituras, interpretaciones, improvisaciones y grabaciones, según se trate de compositores o de intérpretes (cantantes, instrumentistas o directores). En el ámbito de la música clásica o académica, en el cual existe una partitura cuya plasmación depende de una interpretación adecuada, la dimensión ética de la práctica interpretativa adquiere especial relevancia.

No obstante, la definición del bien interno de la música presenta dificultades específicas, ya que las funciones de la música son múltiples y frecuentemente independientes de la intención original del compositor. Como advierte Davies (2012, p. 8), la función no resulta un criterio estable para definir la música. Por ello, el bien interno debe formularse de manera general como “proporcionar a la sociedad música (experiencias musicales o ‘musicar’) acorde con el uso o función a la que vaya destinada”, en aquellos casos en que la música haya sido concebida expresamente para un uso o función determinados, como, por ejemplo, música litúrgica, de danza o ceremonial.

##### 4.2. *Mecanismos para la promoción de los bienes internos de la música*

Una vez identificado el bien interno de la profesión musical, el siguiente paso consiste en analizar los mecanismos, instituciones y recursos necesarios para promoverlo en las sociedades pluralistas contemporáneas. En primer lugar, desempeñan un papel fundamental los mecanismos jurídicos, como la legislación sobre propiedad intelectual, la libertad de empresa y el libre mercado. En segundo lugar, las industrias musicales y su red de agentes interesados actúan como filtros de acceso (*gatekeepers*) que permiten la puesta a disposición de los bienes internos de la música en el mercado (Jones, 2012). A través de este entramado institucional —que incluye editoriales musicales, eventos de música en directo, fonogramas, plataformas de difusión, auditorios, orquestas, estudios de

grabación, sociedades de gestión colectiva, concursos y centros de difusión—, la música llega al público. A estos mecanismos se suman las tecnologías de sonido y audiovisuales, las TIC, la construcción de instrumentos, los medios de comunicación y las instituciones educativas, en las que se forman los músicos y con las que colaboran en la transmisión de conocimientos y valores a futuros profesionales y ciudadanos.

#### *4.3. Principios fundamentales de la ética de la música como profesión*

El tercer paso se centra en el análisis de los principios fundamentales que deben orientar la ética del músico profesional, siguiendo el apartado 2.3. En relación con el bien interno definido, destaca en primer lugar el principio de beneficencia, inseparable de su reverso, la no maleficencia. Este principio exige proporcionar música que contribuya al bien de la profesión y a una vida humana digna y plena, respetando además la dignidad del compositor, letrista o arreglista en el proceso interpretativo. Implica además un compromiso con la preservación y transmisión.

El principio de autonomía implica el respeto a la capacidad de decisión, la dignidad y los derechos de todas las personas implicadas en la práctica musical. Concretamente, conlleva respetar la obra del compositor y ensayarla diligentemente, actuar con cortesía hacia el público, evitar el paternalismo respecto de clientes y consumidores, respetar los acuerdos contractuales y los derechos de propiedad intelectual, así como garantizar la calidad y seguridad de los productos y servicios ofrecidos.

El principio de justicia se manifiesta de manera diversa según el tipo de relación considerada. En el plano contractual, exige el cumplimiento de acuerdos, obligaciones fiscales y cotizaciones sociales. En el plano de la justicia social, implica contribuir, con sentido social, a una sociedad más justa y evitar prácticas que generen o perpetúen situaciones de injusticia. Este principio se extiende más allá de los agentes directamente implicados e incluye todas las personas potencialmente afectadas por la actividad musical, así como el medioambiente.

Por último, el principio de responsabilidad está vinculado a la asunción del rol profesional del músico. Dado que la profesión tiene un sentido social y genera expectativas legítimas, el músico debe responder de sus acciones y de sus consecuencias, proporcionando el bien interno de su práctica en beneficio del bien común. Esta responsabilidad exige evitar daños, rechazar el corporativismo y el paternalismo corporativista, y se mantiene con independencia de la situación laboral concreta del músico, ya sea como autónomo, trabajador por cuenta ajena, funcionario o empleador.

#### 4.4. Propuesta deontológica mínima

La formulación de orientaciones deontológicas para los músicos profesionales exige evitar tanto el normativismo excesivamente concreto como la vaguedad. Finalmente, se propone aquí una deontología mínima que permita alcanzar los bienes internos de la profesión y asumir el rol profesional de forma responsable ante los agentes interesados, basada en el análisis de la práctica musical, sus valores, los principios éticos fundamentales, la ética de los roles y la ética de la responsabilidad.

##### 4.4.1. Deberes derivados de los roles profesionales

La ética profesional de la música se concreta en primer lugar en deberes específicos vinculados a los distintos roles que los músicos pueden asumir.

Sin perjuicio de la vigencia general de los principios fundamentales —beneficencia, no maleficencia, autonomía, justicia y responsabilidad—, cada rol genera obligaciones particulares moduladas por la función desempeñada y por la relación con los agentes interesados. Antes de pasar a detallarlos, sobresalen algunos deberes comunes: integridad, honestidad, confidencialidad, competencia y excelencia (formación y mejora continua), transparencia y lealtad a clientes, empleadores y compañeros.

##### a) Los intérpretes

Los intérpretes deben orientarse al bien interno de la práctica musical y realizar una interpretación diligente y competente, lo cual exige preparación adecuada y un nivel técnico y artístico suficiente (beneficencia). Deben respetar la obra y la voluntad de los creadores cuando sean discernibles (autonomía y justicia). Dado el carácter cooperativo de la interpretación, han de actuar con lealtad, cooperación, transparencia y respeto mutuo, cumpliendo los acuerdos artísticos y organizativos y evitando conductas negligentes que perjudiquen a colaboradores, público u organizaciones (beneficencia, no maleficencia y responsabilidad). La conducta escénica y extramusical debe ajustarse a criterios de respeto y profesionalidad, atendiendo a la dimensión social de la actuación.

##### b) Los compositores

Los compositores deben ejercer su actividad creativa con responsabilidad respecto a las consecuencias culturales y sociales de su obra (responsabilidad y sentido social), facilitar indicaciones claras cuando el contexto lo requiera (transparencia) y respetar los derechos de terceros, evitando el plagio y el uso indebido de materiales ajenos (justicia, integridad y autonomía).

#### c) Los directores musicales

Los directores asumen una responsabilidad específica de coordinación y liderazgo, que debe ejercerse con respeto a la dignidad y autonomía de los músicos. Les corresponde promover la cohesión interpretativa y distribuir funciones de manera equitativa, orientando su autoridad al bien interno de la práctica colectiva (beneficencia y justicia). Cualquier trato coactivo o vejatorio vulnera el principio de no maleficencia.

#### d) Los músicos docentes y formadores

Los músicos docentes deben ofrecer una orientación rigurosa y honesta, respetuosa con la autonomía del alumnado y orientada a su desarrollo musical y personal (beneficencia y autonomía). Han de atender a la diversidad, evitar discriminaciones injustificadas (justicia), fomentar el juicio crítico y la honestidad intelectual, impulsar su carrera y proporcionar orientación ética para el ejercicio profesional.

### 4.4.2. Deberes en relación con los agentes interesados

Una vez expuestos los deberes derivados de los distintos roles profesionales, a continuación se abordan sus deberes en relación con los distintos agentes interesados, en el marco de su actividad en el seno de las industrias musicales. Tomando como referencia las categorías generales de agentes interesados recogidas en el Anexo I, los deberes de los músicos se organizan aquí en torno a los agentes externos e internos —cuando existan estos—.

#### 4.4.2.1. Agentes interesados externos

En primer lugar, se enumeran los deberes para con los agentes externos.

##### 4.4.2.1.1. Clientes

En la música como práctica profesional, la relación con los clientes —tanto el público o consumidor final como los demandantes profesionales e institucionales— exige deberes éticos mínimos orientados a la justicia, la calidad y la responsabilidad en la prestación musical.

De cara al público, los músicos deben obrar con justicia y equidad, ofreciendo productos y servicios a precios justos, proporcionando información clara sobre sus condiciones y atendiendo, cuando proceda, a la reparación de daños, las garantías y los mecanismos de reclamación. Los productos y servicios musicales han de responder a intereses económicos equitativos, velando por la veracidad y la seguridad antes, durante y después de la prestación.

La comunicación y la publicidad asociadas a la actividad musical deben respetar los principios de legalidad, veracidad, autenticidad y libre competencia, permitiendo al destinatario identificar claramente la naturaleza del producto o servicio y ejercer su autonomía sin engaños ni coacciones.

Asimismo, los músicos deben cumplir plazos y compromisos, actuar con diligencia y transparencia en la comunicación y fomentar relaciones basadas en la confianza y la reciprocidad. En relación con las instituciones contratantes, compartir información relevante, colaborar lealmente y, cuando proceda, establecer alianzas profesionales contribuye a la consecución de objetivos comunes y a la sostenibilidad de la práctica musical. La excelencia y la originalidad del trabajo artístico constituyen, en este marco, una exigencia ética derivada de los roles profesionales de los músicos.

#### 4.4.2.1.2. Proveedores

La relación de los músicos profesionales con sus proveedores debe basarse en la beneficencia, la autonomía, el respeto mutuo y la responsabilidad compartida. Esto implica actuar con justicia y veracidad en todas las transacciones, especialmente en lo relativo a precios, licencias y derechos, evitando cualquier forma de coacción o conflictividad innecesaria. Asimismo, los músicos deben contribuir a relaciones estables y duraderas, basadas en la calidad, la competencia y la seriedad profesional, favoreciendo la cooperación mediante el intercambio transparente de información y la integración razonable de los proveedores en los procesos de planificación. El cumplimiento puntual de los pagos conforme a las condiciones pactadas constituye una exigencia básica de justicia contractual, al igual que la selección de proveedores cuyas prácticas respeten la dignidad humana. En conjunto, estos deberes expresan valores como integridad, honradez, diligencia, confianza y responsabilidad social.

##### 4.4.2.1.2.1. Servicios profesionales, técnicos y de representación

Los músicos deben actuar con honradez, transparencia y buena fe con mágnagers, representantes, agentes, técnicos y estudios, respetar su competencia y autonomía profesional, evitar exigencias irrazonables pongan en riesgo la seguridad (no maleficencia, prudencia), mantener un trato respetuoso y cumplir las condiciones contractuales y plazos acordados (legalidad).

##### 4.4.2.1.2.2. Sellos, producción discográfica y distribución musical

Los músicos deben garantizar la originalidad y calidad del material entregado (integridad, beneficencia), respetar compromisos de confidencialidad y exclusividad con lealtad y responsabilidad, declarar con veracidad su participación en

las obras y evitar conductas que perjudiquen la explotación legítima de los fonogramas (no maleficencia). Al contratar a otros músicos, deben respetar su autonomía, incentivar la colaboración y asegurar una remuneración justa, transparente y conforme a la legalidad laboral.

#### 4.4.2.1.2.3. Editorial musical y licencias

Los músicos deben respetar la autoría y la integridad de las obras, evitar usos no autorizados respetando la legalidad, actuar con lealtad en los acuerdos editoriales y declarar de forma correcta y veraz las obras y ejecuciones.

#### 4.4.2.1.2.4. Tecnología y equipamiento

Los músicos deben utilizar tecnologías conforme las licencias y condiciones de uso (legalidad), respetar con honestidad la propiedad ajena, devolver los materiales en buen estado (responsabilidad) y colaborar en el mantenimiento adecuado de los recursos técnicos (diligencia, cooperación).

#### 4.4.2.1.2.5. Distribución y promoción de eventos

Los músicos deben cumplir horarios, ensayos y condiciones técnicas (responsabilidad, diligencia), comunicar con antelación sus necesidades (transparencia), evitar cancelaciones injustificadas (no maleficencia, integridad) y cooperar en el buen desarrollo de los eventos (beneficencia).

#### 4.4.2.1.2.6. Marketing, comunicación y financiación

Los músicos deben evitar prácticas engañosas en la promoción (honradez, no maleficencia), mantener coherencia entre imagen pública y práctica profesional (integridad), utilizar responsablemente los recursos financieros y no instrumentalizar causas éticas con fines oportunistas (honestidad).

#### 4.4.2.1.3. Inversores externos y patrocinadores

Los músicos deben actuar con honestidad respecto a los riesgos y expectativas de los proyectos, utilizar los recursos invertidos conforme a los fines acordados (responsabilidad), evitar conflictos de interés (integridad) y rendir cuentas cuando proceda (justicia). Deben respetar los acuerdos de patrocinio e inversión sin que peligre su autonomía o integridad artística, evitar asociaciones que vulneren principios éticos básicos (no maleficencia) y mantener transparencia en el uso del apoyo recibido. Asimismo, han de preservar la coherencia entre el

patrocinio y el bien interno de la profesión (responsabilidad), atender justamente las sugerencias y reclamaciones de inversores y patrocinadores, proporcionar información relevante y legalmente aceptada para la consecución de objetivos comunes (transparencia), así como conservar, proteger e incluso incrementar en la medida de lo posible sus bienes.

#### 4.4.2.1.4. Competidores

Los músicos deben abstenerse de prácticas de competencia desleal (justicia), respetar la reputación y el mérito profesional de sus compañeros, evitar la apropiación indebida de obras o ideas (integridad) y contribuir a un entorno profesional basado en el reconocimiento mutuo y la buena fe (cooperación, equidad). Asimismo, deben respetar el libre mercado, evitando monopolios, oligopolios y cárteles, y abstenerse de publicidad agresiva o denigratoria de la competencia.

#### 4.4.2.1.5. Administraciones públicas

Los músicos deben reconocer la función del Estado de velar por los intereses generales y su competencia para recaudar impuestos de forma equitativa. Asimismo, han de cumplir la legislación vigente, atender sus responsabilidades fiscales, actuar con veracidad y honradez ante los organismos públicos, colaborar con las políticas culturales orientadas al interés general (responsabilidad social) y evitar cualquier forma de fraude o simulación (integridad).

#### 4.4.2.1.6. Medios de comunicación

Los músicos deben comunicar con veracidad, transparencia y diligencia información sobre sí mismos, sus servicios y productos, evitando la difamación o manipulación de terceros (no maleficencia, justicia) y respetando la privacidad ajena. Deben ejercer prudencia y responsabilidad en el uso de las redes sociales, tanto en nombre propio como cuando faciliten información a medios de comunicación, crítica musical, prescriptores o profesionales del marketing, la publicidad y las relaciones públicas. Asimismo, han de respetar la autonomía y el deber de verdad de los medios, evitar conflictos de interés y abstenerse de comisiones, gratificaciones o sobornos.

#### 4.4.2.1.7. Asociaciones profesionales y sindicatos

Los músicos deben respetar los estatutos y normas internas (lealtad institucional), participar de forma responsable en los procesos deliberativos (responsabilidad cívica) y contribuir al fortalecimiento ético y profesional del sector (beneficencia, cooperación).

#### 4.4.2.1.8. Sociedad

En su relación con la sociedad, los músicos profesionales tienen el deber de contribuir al bien cultural común (beneficencia) mediante una práctica responsable que promueva el desarrollo humano, la convivencia democrática y el respeto a la dignidad de las personas. Esto exige evitar contenidos discriminatorios u ofensivos, respetar los derechos humanos, la diversidad cultural y la integridad de las culturas locales, así como ejercer responsabilidad educativa cuando actúen como formadores o referentes sociales. Este compromiso implica también cumplir las obligaciones cívicas y legales, incluida la contribución fiscal justa, y colaborar con las instituciones educativas, culturales y sociales en la mejora de la calidad de vida colectiva. En conjunto, los músicos deben mantener una conducta coherente con la dignidad del rol profesional, basada en la integridad, la responsabilidad y el sentido social.

#### 4.4.2.1.9. Medioambiente

Los músicos tienen el deber de minimizar el impacto ambiental de su actividad (no maleficencia), promover prácticas sostenibles (responsabilidad) y utilizar los recursos naturales de forma consciente (prudencia).

#### 4.4.2.2. Agentes interesados internos

Tal como se ha explicado en el marco referencial, los agentes internos aparecen cuando los músicos son empresarios o cuando trabajan por cuenta ajena en una empresa o institución. A continuación, se expresan los deberes mínimos desde estos dos puntos de vista.

##### 4.4.2.2.1. Directivos

Como asalariados, los músicos deben actuar con lealtad institucional, respeto y obediencia hacia las decisiones adoptadas por los órganos directivos dentro de la legalidad y la justicia, realizar sus tareas con diligencia y calidad, mantener confidencialidad y transparencia, evitar la competencia desleal, y observar las normas de higiene y seguridad.

Como empresarios, si son directivos, deben realizar con diligencia y profesionalidad las funciones de liderazgo, planificación, organización y control. Son responsables del cumplimiento legal y normativo, guardar la confidencialidad mínima exigida, proporcionar condiciones de trabajo y remuneraciones justas, establecer una comunicación clara, abierta y veraz con los trabajadores, incentivar el desarrollo personal y profesional de estos, y contribuir a un clima de cooperación y respeto en el entorno de trabajo (respeto, integridad, igualdad).

#### 4.4.2.2. Propietarios, socios y accionistas

Los deberes de los músicos como trabajadores hacia los propietarios, socios y accionistas están centrados en la lealtad, diligencia, integridad y buena fe, buscando el beneficio de la empresa. Esto incluye cumplir con el trabajo asignado con profesionalismo y cumplimiento legal y normativo, cuidar los recursos (responsabilidad), guardar confidencialidad, no competir de forma desleal y actuar con honestidad para proteger y aumentar el valor de la empresa, cumpliendo también normativas de seguridad y salud y las instrucciones del empleado. Por supuesto, deben evitar conductas que perjudiquen injustificadamente a los proyectos artísticos o empresariales (no maleficencia). De ser propietarios, socios o accionistas, los músicos deben lealtad a la empresa, anteponiendo el interés social al propio, diligencia, transparencia, evitación de conflictos de interés y contribución responsable (aportación de capital y cumplimiento de obligaciones estatutarias).

#### 4.4.2.2.3. Trabajadores y empleados

Los músicos deben mantener un trato respetuoso hacia el personal técnico, administrativo y artístico, evitar abusos derivados del prestigio o la autoridad artística (integridad, no maleficencia) y reconocer el valor del trabajo ajeno como condición necesaria para la consecución del bien interno de la práctica musical. Como asalariados, debe actuar con diligencia, lealtad y responsabilidad, tratar a sus compañeros con respeto y dignidad, colaborar honradamente, mantener tanto una buena comunicación como la confidencialidad debida, y velar por la salud propia y ajena. Si son empresarios, deben tenerse en cuenta sus obligaciones como directivo para con los trabajadores.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo ha partido de la constatación de un vacío significativo en la bibliografía académica sobre la ética profesional de la música, especialmente si se la compara con otras profesiones consolidadas que cuentan con marcos deontológicos explícitos y sistematizados. Frente a esa carencia, el objetivo principal ha sido realizar una revisión conceptual exhaustiva para articular el marco referencial de una ética profesional de la música y diseñar una propuesta deontológica mínima.

Desde este planteamiento, el estudio ha mostrado que la música puede analizarse legítimamente como práctica profesional, aun tratándose de una profesión no regulada, no colegiada y con un alto grado de heterogeneidad interna, con pluralidad de trayectorias laborales, roles y marcos contractuales. El análisis desde la sociología laboral y de las profesiones permite situar la actividad

musical en distintas escalas de profesionalización, lo cual hace posible abordar su dimensión ética sin exigir modelos institucionales propios de profesiones clásicas como la medicina o el derecho.

El trabajo ha partido de la delimitación del bien interno de la práctica profesional musical, entendido como provisión responsable de experiencias musicales competentes y contextualizadas, acordes con los fines, usos y expectativas legítimas de los distintos contextos de práctica. Los ‘buenos músicos’ son quienes logran ese bien interno. Los ‘músicos buenos’ saben distinguir los bienes internos de los bienes externos (fama, dinero, poder, estatus, prestigio) y centrarse primero en la consecución de los bienes internos.

Sobre esta base teleológica se ha articulado una propuesta de ética profesional apoyada en principios universalizables y de validez *prima facie*, que resultan aplicables a la diversidad de situaciones profesionales de los músicos. La identificación de los principios de beneficencia, no maleficencia, autonomía, justicia y responsabilidad permite ofrecer un marco normativo suficientemente general, pero a la vez operativo, para orientar la toma de decisiones éticas en el ejercicio profesional, sin caer en un moralismo maximalista ni en un relativismo acrítico.

La incorporación de la *Stakeholder Theory*, o teoría de los agentes interesados, ha permitido ampliar el alcance de la reflexión ética más allá de la relación directa entre los músicos y la obras, situando la práctica musical en una red compleja de relaciones económicas, sociales, institucionales y culturales. Ha permitido hacer una propuesta deontológica mínima basada en los deberes de los músicos, y en los valores en los que se fundamentan, para con sus principales agentes interesados.

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo se ha desarrollado en forma de estudio teórico-conceptual de carácter sistemático para articular el marco referencial de una ética profesional de la música y diseñar una propuesta deontológica mínima. Se trata de un estudio de enfoque cualitativo y diseño no experimental, que aúna distintas perspectivas, como la sociología laboral y de las profesiones, la ética general, la ética aplicada, la ética de las profesiones, la *Stakeholder Theory* (teoría de agentes interesados), la ética de roles y la ética de la responsabilidad.

Entre las principales limitaciones del estudio cabe señalar la ausencia de contrastación empírica de las expectativas y percepciones de los distintos agentes interesados. Estas limitaciones abren líneas claras para futuras investigaciones, orientadas tanto a estudios de caso como a estudios cuantitativos y cualitativos con encuestas y entrevistas semiestructuradas a representantes de los distintos agentes interesados, que permitan el debate público.

En conjunto, este trabajo aspira a contribuir a la consolidación de la ética profesional de la música como campo legítimo de investigación dentro de la ética aplicada, ofreciendo un marco conceptual que permita avanzar desde la

reflexión teórica hacia la construcción dialogada de referentes éticos compartidos por la profesión. En un contexto de profundas transformaciones de las industrias musicales y de creciente complejidad de las prácticas profesionales, disponer de estos referentes resulta no solo pertinente, sino necesario.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abercrombie, N., Hill, S. y Turner, B. S. (1992). *Diccionario de sociología*. Cátedra.
- Almarza, N. (Dir.) (2012). *Diccionario Clave: diccionario de uso del español actual*. SM.
- Álvarez, R. R. (2017). *The Music Industry in the Dawn of the 21st Century*. Rapport 05/2017. ElverumKunnskapsverket/National Centre for Cultural Industries.
- Bates, V. (2004). Where Should We Start? Indications of a Nurturant Ethic for Music Education. *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 3(3), 1–16.
- Beauchamp, T. L. y Childress, J. F. (1999). *Principios de Ética Biomédica*. Masson, 1999.
- Bennett, C. (2023). A Grounded Theory of Culturally Responsible Music Teaching. *Journal of Research in Music Education*, 71(2), 229-259.  
<https://doi.org/10.1177/00224294231165681>
- Blacking, J. (2015). *How Musical is Man?* Alianza. (Trabajo original publicado en 1973).
- Boff, L. (2003, julio 4). *Ética y moral*. <https://servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=020>
- Bowen, J. A. (1993). The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*, 11(2), 139–173. <https://doi.org/10.2307/764028>
- Bowman, W. (2014). The Virtues of Philosophical Practice in Music Education. En C. Randles (Ed.), *Music Education. Navigating the Future* (pp. 43-60). Routledge.
- Byars, S. M. y Stanbeery, K. (2018). *Business Ethics*. OpenStax. <https://openstax.org/details/books/business-ethics>
- Calderón, J. (Coord.) (2013). *Teoría y desarrollo de la investigación en educación comparada*. Plaza y Valdez.
- Calvo, L. (2019). El derecho y las profesiones. *Revista Española de Educación Física y Deportes: REEFD*, (425), 65-91. <https://doi.org/10.55166/reefd.vi425.742>
- Camacho, I., Fernández, J. y Miralles, J. (2009). *Ética de la empresa* (6 ed.). Desclée de Brouwer.
- Camps, V. (2013). *Breve historia de la ética*. RBA.
- Castro León, E. (Coord.) (2021). *Oportunidades y retos para la enseñanza de las artes, la educación mediática y la ética en la era postdigital*. Dykinson.
- Chung, F. M. Y. (2023). Implementing moral and character education policy through music integration: Perspectives of school leaders in Hong Kong. *Cogent Education*, 10(2). <https://doi.org/10.1080/2331186X.2023.2286416>
- Cobussen, M. y Nielsen, M. (2012). *Music and Ethics*. Routledge.
- Cook, N. (2012). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial.
- Cortina, A. (1993). *Ética aplicada y democracia radical*. Tecnos.
- Cortina, A. (1994). *Ética de la empresa. Claves para una nueva cultura empresarial*. Trotta.

- Cortina, A. (2000). El sentido de las profesiones. En A. Cortina y J. Conill (Dirs.), *El sentido de las profesiones* (pp. 14-28). Verbo Divino.
- Cortina, A. (2003). El quehacer público de las éticas aplicadas: ética cívica trasnacional. En A. Cortina y D. García Marzá (Eds.), *Razón pública y éticas aplicadas* (pp. 13-44). Tecnos.
- Cortina, A. (2005). El estatuto de la ética aplicada. *Hermenéutica crítica de las actividades humanas. Agora Philosophica. Revista Marplatense de Filosofía*, VI(12), 7-22.
- Cortina, A. y Martínez, E. (2001). *Ética*. Akal.
- Cox, D. y Levine, M. (2012). Music and ethics: The very mildly interesting view. En Oxford Handbooks Editorial Board (Ed.), *The Oxford Handbook Topics in Music* [edición en línea, Oxford Academic, 1 Apr. 2014].  
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.145>
- Davies, S. (2012). On Defining Music. *The Monist*, 95(4), 535–555. <https://www.jstor.org/stable/42751232>
- De Caro, M. y Palazzolo, C. (2024). The ethical model of orchestra conducting: a psychological and philosophical perspective. *Philosophical Psychology*, 39(2), 497–521.  
<https://doi.org/10.1080/09515089.2024.2417980>
- Díaz Morillo, F. (2022). La educación musical y las TIC. La práctica docente en los conservatorios de música. *Educare*, 26(3), 366-378. <https://doi.org/10.46498/reduipb.v26i3.1726>
- Donaldson, T. y Preston, L. E. (1995). The Stakeholder Theory of the Corporation: Concepts, Evidence, and Implications. *The Academy of Management Review*, 20(1), 65–91.  
<https://doi.org/10.5465/amr.1995.9503271992>
- Du Gay, P., Hall, S., Janes, L., Mackay, H. y Negus, K. (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Sage.
- Etxeberria, X. (2008). *Temas básicos de ética*. Desclée De Brouwer.
- Franks, D. D. (2007). role theory. En G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology* (pp. 3959-3962). Blackwell Publishing.  
<https://doi.org/10.1002/9781405165518.wbeosr076>
- Freeman, R. E. (1984). *Strategic Management: A Stakeholder Approach*. Harpercollins College.
- Gertrúdx, F. (2025). De las TIC a la IChatbot en la didáctica de la música. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 116, 184-197.  
<https://doi.org/10.33349/2025.116.5930>
- Giner, S., Lamo, E. y Torres, C. (Eds.). (2006). *Diccionario de Sociología*. Alianza.
- González-Llopis, D. (2024). Instrumental practice to shape character: Educational possibilities from a perspective of musical craftsmanship. *Revista Española de Pedagogía*, 82(287), 67-77. <https://doi.org/10.22550/2174-0909.3928>
- Hall, R. T. (2016). Casuística y principialismo. *Dilemata*, 20, 33-48. <https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/421>
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw Hill/Interamericana Editores.
- Higgins, K. M. (2018). Connecting music to ethics. *College Music Symposium: Journal of the College Music Society*, 58(3). <https://doi.org/10.18177/sym.2018.58.sr.11411>
- Hindin, M. J. (2007). role. En G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology* (pp. 3953-3956). Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9781405165518.wbeosr078>
- Hoegen, P. y Spronck, V. (2024). How We Wish to Work: An exchange on participation, connectivity and care. *Performance Research*, 29(2), 82–87.

- <https://doi.org/10.1080/13528165.2024.2417566>
- Hortal, A. (1999). Sobre lo que viene llamándose ética aplicada. En J. J. Alemany y X. Quinzá (Comp.), *Ciudad de los hombres. Ciudad de Dios. Homenaje a Alfonso Álvarez Bolado* (pp. 77-90). Universidad Pontificia de Comillas.
- Hortal, A. (2002). *Ética general de las profesiones*. Desclée De Brouwer.
- Hortal, A. (2003). Ética aplicada y conocimiento moral. En A. Cortina y D. García-Marzá, *Razón pública y éticas aplicadas. Los caminos de la razón práctica en una sociedad pluralista* (pp. 91-119). Tecnos.
- Hortal, A. (2017). Chapter 4. Applied Ethics and Moral Knowledge. En A. Cortina y D. García Marzá (Eds.), *Public Reason and Applied Ethics. The Ways of Practical Reason in a Pluralist Society* (pp. 63-83). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315602967>
- Hortal, A. (2007). *Ética profesional de traductores e intérpretes*. Desclée De Brouwer.
- Hoyle, E. (1975). *Professionalism, professionalism and control in teaching*. Ward Lock Educational y Open University Press.
- Imran, M. H. (2025). Responsibility toward the “Other”: A critical examination of Levinas's ethical philosophy. *Metaphilosophy* 56(5): 551–567. <https://doi.org/10.1111/meta.70011>
- International Labour Organization (2023). *The International Standard Classification of Occupations (ISCO-08) companion guide*. Department of Statistics, International Labour Organization.
- Instituto Nacional de Estadística (2011). *Clasificación Nacional de Ocupaciones 2011 (CNO2011)*. [https://www.ine.es/daco/daco42/clasificaciones/cno11\\_notas.pdf](https://www.ine.es/daco/daco42/clasificaciones/cno11_notas.pdf)
- Jonas, H. (2008). *El principio de responsabilidad: ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Herder.
- Jones, M. L. (2012). *The Music Industries. From Conception to Consumption*. Palgrave Macmillan.
- Josephson, M. (1996). *Making Ethical Decisions*. Josephson Institute of Ethics.
- Kaku, R. (1997). The Path of Kyosei. *Harvard Business Review*, (julio-agosto), 55-63.
- Kaptein, M. (2025). Stakeholder ethics: Defining the ethical responsibilities of stakeholders to and for companies. *Business and Society Review*, 130(2), 209–232. <https://doi.org/10.1111/basr.70010>
- Korsgaard, C. M. (1996). Two Distinctions in Goodness. En *Creating the Kingdom of Ends* (pp. 249-274). Cambridge University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2020). *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Versión 2.3 (junio de 2025). <https://challengingperformance.com/the-book/>
- Lévinas, E. (1987). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Sígueme.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e Infinito*. Visor.
- Leyshon, A. (2001). Time-Space (and Digital) Compression: Software Formats, Musical Networks, and the Reorganisation of the Music Industry. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 33(1), 49-77.
- Lorenz, E. N. (1972, diciembre 29). Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set off a Tornado in Texas. *American Association for the Advancement of Science*. Publicado como Appendix 1. The Butterfly Effect en Lorenz, E. N. (1999), *The Essence of Chaos* (pp. 181-184). University of Washington Press.

- Lorenzo de Reizábal, M. (2024). Ética, moral, códigos y valores en los conservatorios superiores de música. *Revista Internacional de Educación Musical*, 12(1), 15-25. <https://doi.org/10.1177/23074841241270315>
- MacIntyre, A. (1987). *Tras la Virtud*. Crítica.
- MacIntyre, A. (2003). *Primeros principios, fines últimos y cuestiones filosóficas contemporáneas*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Mantie, R. (2023). The ethics of care in community music. *International Journal of Community Music*, 16(3), 233–236. [https://doi.org/10.1386/ijcm\\_00085\\_2](https://doi.org/10.1386/ijcm_00085_2)
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- Martínez Navarro, E. (2010). *Ética profesional de los profesores*. Desclée de Brouwer.
- Maslow, A. H. (1991). Una teoría de la motivación humana En A. H. Maslow, *Motivación y personalidad* (pp. 21-48). Ediciones Díaz de Santos.
- Max-Neef, M. A. (2010). *Desarrollo a escala humana. Opciones para el futuro*. Biblioteca CF+S.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical.
- Merriam, A. P. (2001). Usos y funciones de la música. En F. Cruces et al., *Las culturas musicales* (pp. 285-295). Trotta.
- Millerson, G. (1964). *The Qualifying Associations*. Routledge & Kegan Paul.
- Molino, J. (1975). Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en Jeu*, 17, 37-62.
- Moore, G. E. (1993). *Principia Ethica. Revised Edition*. (T. Baldwin, Ed.). Cambridge University Press.
- Morelli, J. (2023). (Un)caring: A framework for understanding care in community music(k)ing1. *International Journal of Community Music*, 15(3), 323–340. [https://doi.org/10.1386/ijcm\\_00066\\_1](https://doi.org/10.1386/ijcm_00066_1)
- Morgado, M. (2022). Ética ou Moral, ou Ética e Moral? *Revista Portuguesa de Ciência Política*, 17, 39-52. <https://doi.org/10.33167/2184-2078.RPCP2022.17/pp.39-52>
- Musholt K. (2018). Self and others. *Interdisciplinary Science Reviews*, 43(2), 136-145. <https://doi.org/10.1080/03080188.2018.1453245>
- Nattiez, J.-J. (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Union Générale d'Éditions.
- Nordgård, D. (2018). *The Music Business and Digital Impacts. Innovations and Disruptions in the Music Industries*. Springer Nature Switzerland.
- Organización Internacional del Trabajo. (2007, diciembre 6). *Resolución sobre la actualización de la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones*. <https://webapps.ilo.org/public/spanish/bureau/stat/isco/docs/resol08.pdf>
- Palazzolo, C. (2024a). It's Not Just Music: The Ethics of Musical Interpretation, *Argumenta*, 1-16. <https://doi.org/10.14275/2465-2334/20240.pal>
- Palazzolo C. (2024b). Philosophy of Musical Relationships: Care Ethics and Moral Responsibility of Musical Agency. *Philosophies*, 9(6):183. <https://doi.org/10.3390/philosophies9060183>
- Palazzolo, C. (2024c). Playing with Virtue: Exploring Musical Expertise Through Julia Annas's Lens. *International Journal of Philosophical Studies*, 1–21. <https://doi.org/10.1080/09672559.2024.2427592>
- Palazzolo, C. (2025). Music and the Virtue of Humility Philosophical and Psychological Foundations. *Intersezioni* 45(1), 57-79. <https://doi.org/10.1404/114610>

- Palazzolo, Ch. y Giombini, L. (2024). Classical music as ethical practice: A professional perspective, *Journal of Moral Education*, Mayo, 1-16.  
<https://doi.org/10.1080/03057240.2024.2342273>
- Parmar, B. L., Freeman, R., Harrison, J. S. et al. (2010). Stakeholder Theory: The State of the Art. *Management Faculty Publications*. 99.  
<https://doi.org/10.5465/19416520.2010.495581>
- Phillips-Hutton, A. y Nielsen, N. (2020). Ethics. En T. McAuley, N. Nielsen, J. Levinson y A. Phillips-Hutton (Eds.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy* (pp. 117–135). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199367313.013.15>
- Pozo, J. R. del (2005). *Diccionario de expresiones y términos económicos y financieros Inglés-español/español-inglés*. Marcial Pons.
- Porter, M. E. (1985). *Competitive Advantage. Creating and Sustaining Superior Performance*. Los Ángeles, CA: The Free Press [ed. cast.: *Ventaja competitiva. Creación y sostenibilidad de un rendimiento superior*, Ediciones Pirámide, 2010].
- Ramos Franco, G. (2023). *La ética en las prácticas de directores de coro. Un acercamiento desde las perspectivas filosófica y de la teoría fundamentada* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM Biblos-e Archivo. <https://repositorio.uam.es/entities/publication/7fb9afaf-5915-4cd1-a0cb-f2c6fb95ccc6>
- Ramsey, J. (2016). Confucian Role Ethics: A Critical Survey. *Philosophy Compass*, 11, 235–245. <https://doi.org/10.1111/phc3.12324>
- Real Academia Española (2014). Arte. En *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [versión 23.4. en línea]. <https://dle.rae.es/arte>
- Ricoeur, P. (2008). De la moral a la ética y a las éticas. En *Lo justo 2. Estudios, lecturas y ejercicios de ética aplicada* (pp. 47-57). Editorial Trotta.
- Rokeach, M. (2007). *The Nature of Human Values*. Free Press.
- Rodríguez, F. (2020). Notas para una ética de la improvisación: una aproximación desde la ecología del sujeto. Panambí: Revista de investigaciones artísticas, 11. Panambí: *Revista de investigaciones artísticas*, 11, 17-27 <https://doi.org/10.22370/panambi.2020.11.2100>
- Sánchez González, M. G. (2022). Music as a tool for ethics. *Multidisciplinary Journal for Education Social and Technological Sciences*, 9(2), 81–102.  
<https://doi.org/10.4995/muse.2022.17497>
- Scarabino (2012). 1. Ethics of Conducting. En *Theory of Conducting*. Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Schwartz, S. H. (2012). An Overview of the Schwartz Theory of Basic Values. *Online Readings in Psychology and Culture*, 2(1). <https://doi.org/10.9707/2307-0919.1116>
- Small, C. (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Smith, J. (2023), Academic Business Ethics in the United States. En D. C. Poff y A. C. Michalos (Eds.), *Encyclopedia of Business and Professional Ethics* (pp. 8-11). Springer Nature Switzerland.
- Swanton, C. (2016). A virtue ethical theory of role ethics. *The Journal of Value Inquiry*, 50(4), 687–702. <https://doi.org/10.1007/s10790-016-9582-5>
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford University Press.
- Teixeira, W. y Ferraz, S. (2018). Musical performance ethics. *Debates in UNIRIO*( 20), 27–47.

- Trondalen, G. (2023). *Ethical Musicality*. Routledge.
- UNESCO (2010). *Política para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. División de Expresiones Culturales e Industrias Creativas, Sector de la Cultura, UNESCO. <https://acortar.link/BfomGA>
- UNESCO (2025, noviembre 10). *Tesaurus de la UNESCO*. <https://vocabularies.unesco.org/exports/thesaurus/latest/20251110-160126-unesco-thesaurus-es.pdf>
- Von Glahn, D. y Broyles, M. (2012). Art music. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2227279>
- Wang, Y., Zuo, Y. y Zhang, X. (2025). The Practice and Challenges of “Human-AI Co-creation” in Music Composition. En: H. Degen y S. Ntoa (Eds.), *Artificial Intelligence in HCI. HCII 2025. Lecture Notes in Computer Science*, vol. 15820. Springer. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-93415-5\\_13](https://doi.org/10.1007/978-3-031-93415-5_13)
- Warren, J. R. (2014). *Music and Ethical Responsibility*. Cambridge University Press.
- Weber, M. (1967). La política como vocación. En *El político y el científico*. Alianza.
- Webster’s New World (2014). Musician. En *Webster’s New World College Dictionary, 4th Edition* [version en línea]. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. Versión en línea: <https://www.yourdictionary.com/musician>
- Williamson, J. y Cloonan, M. (2007). Rethinking the Music Industry. *Popular Music*, 26(2), 305–322. <https://doi.org/10.1017/S0261143007001262>
- Yan, L. (2022). 14. Music brings business ethics alive. En C. C. Glen y T. L. Fort Eds.), *Music, Business and Peacebuilding*. Editorial: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003017882>
- Zahradka, P., David, I., Leska, R. y Krsa, M. (2025). Copyright and the ethics of sampling: The lesson of the Czech music scene. *Popular Music and Society*, 48(2), 169–193. <https://doi.org/10.1080/03007766.2024.2448927>
- Zaldívar, A. (2015). Nulla aesthetica sine ethica: los retos de una nueva, solidaria y colaborativa formación artística superior. *Revista Internacional de Educación Musical*, 3, 59–67. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2015-3-p059-067>
- Zanudin, H. y Ali, A. Z. Y. (2011). Towards a Code of Ethics in Music: Issues in Education, Music Business And Industrial Practice. *Sarjana*, 26(2), 87-100.
- Zanzarella, I. (2020, septiembre). The Problem of Musical Creativity and its Relevance for Ethical and Legal Decisions towards Musical AI. (Seminar paper, Faculty of Philosophy and Education Science, Ruhr University Bochum). <https://philpapers.org/archive/ZANTPO-12.pdf>

## ANEXO I. LOS AGENTES INTERESADOS DE LOS MÚSICOS PROFESIONALES

<b>Categorías de agentes interesados*</b>	<b>Agentes interesados</b>	<b>Grupo en la clasificación de Álvarez (2017)</b>	<b>Grupo en la clasificación de Byars y Stanberry (2018)</b>	<b>Ámbitos profesionales</b>
<b>1. AGENTES EXTERNOS</b>				
<b>1.1. Clientes</b>	Directores musicales	∅	F	PG, PA
	Promotores de eventos	IMD	F	PG, PA
	Festivales	IMD	F	PG, PA
	Compañías de distribución y venta de entradas	IMD	F	PA
	Recintos/escenarios musicales	IMD	F	PG, PA
	Compositores y letristas	IEM	F	PG, PA
	Consumidores	AIS	F	PG, PA
	Fabricantes de videojuegos	AIS	F	PG, PA
	Industria cinematográfica	AIS	F	PG, PA
	Intérpretes	AIS	F	PG, PA
	Proveedores de servicios de música de fondo	AIS	F	PA
<b>1.2. Proveedores</b>				
1.2.1. Servicios profesionales, técnicos y de representación	Directores musicales	∅	F	PG, PA
	Agencias de contratación de intérpretes	IMD	F	PG, PA
	Representantes/managers de compositores y letristas	IEM	F	PG, PA
	Estudios de grabación	ID	F	PG, PA
	Estudios de masterización	ID	F	PG, PA
	Productores de música	ID	F	PG, PA
	Servicios de sellos discográficos	ID	F	PG, PA
	Intérpretes	AIS	F	PG, PA
	Representantes/managers de intérpretes	AIS	F	PG, PA
	Servicios de asesoría fiscal y legal	AIS	F	PG, PA

	Servicios de mensajería instantánea	AIS	F	PG, PA
	Servicios financieros y de contabilidad	AIS	F	PG, PA
1.2.2. Sellos, edición y distribución musical	Bases de datos de música online	ID	F	PG, PA
	Distribuidores de música	ID	F	PA
	Distribuidores y agregadores de música digital	ID	F	PA
	Fabricantes de soportes físicos	ID	F	PA
	Minoristas de formato físico	ID	F	PA
	Redes P2P	ID	F	PG, PA
	Sellos discográficos	ID	F	PG, PA
	Servicios de música híbrida	ID	F	PA
	Servicios de <i>streaming</i> a la carta	ID	F	PA
	Servicios de <i>streaming</i> de vídeo	ID	F	PA
	Servicios de transmisión de música no interactivos	ID	F	PA
	Servicios para compartir vídeos	ID	F	PG, PA
	Taquillas de música	ID	F	PA
	Tiendas de pago por descarga	ID	F	PA
	Tonos de llamada de móviles	ID	F	PG, PA
1.2.3. Editorial musical y licencias	Agencias de licencias y representantes de sincronización	IEM	F	PG, PA
	Agregadores de letras y editores online	IEM	F	PA
	Compositores y letristas	IEM	F	PG, PA
	Editores de música	IEM	F	PG, PA
	Editores en soporte papel	IEM	F	PG, PA
	Licencias Copyleft y Creative Commons	IEM	F	PG, PA
	Organizaciones de gestión de derechos de autores	IEM	F	PG, PA
	Servicios <i>online</i> de recaudación de licencias y regalías	IEM	F	PA
1.2.4. Tecnología y equipamiento	Constructores de instrumentos musicales	AIS	F	PG, PA

	Criptomonedas	AIS	F	PG, PA
	Fabricantes de equipos de audio para el hogar	AIS	F	PG, PA
	Fabricantes y vendedores de productos musicales/merchandising	AIS	F	PG, PA
	Reconocimiento automático de contenidos	AIS	F	PA
	Smart Contracts	AIS	F	PG, PA
	Tecnología AIDC	AIS	F	PA
	Tecnología Blockchain	AIS	F	PG, PA
1.2.5. Distribución y promoción de eventos	Guías de espectáculos/conciertos	IMD	F	PA
	Streaming de música y eventos en directo	IMD	F	PG, PA
	Vendedores y revendedores de entradas	IMD	F	PA
1.2.6. Marketing, comunicación, financiación	Blogs de música	AIS	F	PG, PA
	Marcas y publicidad	AIS	F	PG, PA
	Organizaciones de gestión colectiva de derechos de intérpretes	AIS	F	PG, PA
	Plataformas de <i>crowdfunding</i>	AIS	F	PG, PA
	Plataformas multimedia	AIS	F	PA
	<i>Podcasts</i>	AIS	F	PG, PA
<b>1.3. Inversores externos</b>	Inversores externos	∅	H	PG, PA
	Patrocinadores	∅	H	PG, PA
<b>1.4. Competidores</b>	Directores musicales	∅	N	PG, PA
	Compositores y letristas	IEM	N	PG, PA
	Intérpretes	AIS	N	PG, PA
<b>1.5. Administraciones Públicas</b>	Órganos y organismos gubernamentales	AIS	N, H	PG, PA
<b>1.6. Asociaciones profesionales</b>	Asociaciones profesionales	∅	N, H	PG, PA
	Sindicatos	∅	N, H	PG, PA

<b>1.7. Medios de comunicación</b>	Guías de espectáculos/conciertos	IMD	D	PA
	Blogs de música	AIS	D	PG, PA
	Listas de éxitos musicales	AIS	D	PA
	<i>Podcasts</i>	AIS	D	PG, PA
<b>1.8. Sociedad</b>	Sociedad en general	∅	D	PG, PA
	Organizaciones no gubernamentales	∅	D	PG, PA
	Concursos y premios musicales	AIS	D	PG, PA
	Instituciones educativas y alumnado	AIS	D	PG, PA
	Instituciones científicas	∅	D	PG, PA
<b>1.9. Medioambiente</b>	Medioambiente (aire, tierra, agua; planeta; sistema solar)	∅	D	PG, PA
<b>2. AGENTES INTERNOS</b>				
<b>2.1. Directivos</b>	Directivos y consejos de administración	∅	H	PG
<b>2.2. Propietarios</b>	Accionistas	∅	H	PG, PA
	Socios	∅	H	PG, PA
<b>2.3. Trabajadores</b>	Trabajadores (empleados)	∅	F	PG, PA

\* Clasificación propia, inspirada en Cortina (1994) y Camacho, Fernández y Miralles (2009), teniendo en cuenta Álvarez (2017) y Byars & Stanberry (2018).

**Leyenda:** ∅ = ausente en la clasificación (añadido aquí); IMD = industria de la música en directo; IEM = industria de la edición musical; ID = industria discográfica; AIS = agentes interesados secundarios; N = normativo; F = funcional; D = disperso; H = habilitante; PG = ámbito profesional general; PA = ámbito profesional autogestionado.

