

Criterios teóricos y técnicos para la adaptación pianística académica del pasillo-canción ecuatoriano

Theoretical and Technical Criteria for the Academic Piano Arrangement of the Ecuadorian Pasillo-Canción

Criteri teorici e tecnici per l'adattamento pianistico accademico del pasillo-canción ecuatoriano

José Octavio Peñafiel Solano¹

Email: jpenafiels7@unemi.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-7786-0927>

Yilena Montero Reyes²

Email: ymonteror@unemi.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4515-4700>

Correspondencia: José Octavio Peñafiel Solano¹ **Email:** jpenafiels7@unemi.edu.ec

Artículo de investigación

*** Recibido:** 15-09-2026 *** Aceptado:** 30-09-2026 *** Publicado:** 12-10-2026

1. Maestría en Educación con mención en Docencia e Investigación en Educación Superior, Facultad de Posgrado, Universidad Estatal de Milagro (UNEMI), Milagro, Guayas, Ecuador.
2. Facultad de Posgrado, Universidad Estatal de Milagro (UNEMI), Milagro, Guayas, Ecuador.

Resumen

El pasillo-canción constituye una manifestación representativa de la identidad musical ecuatoriana, sin embargo, persiste la necesidad de sistematizar criterios teóricos y técnicos que orienten su adaptación al lenguaje pianístico académico. El objetivo de esta investigación fue proponer criterios teóricos y técnicos que sustenten la elaboración de adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción ecuatoriano a partir de sus características musicales e interpretativas. Se desarrolló un estudio cualitativo, de carácter descriptivo-interpretativo, sustentado en investigación empírica en base a entrevistas semiestructuradas a cuatro expertos en piano, guitarra, composición e investigación musical. Como fuentes de referencia se analizaron seis pasillos-canción interpretados por el dúo Benítez-Valencia y Carlota Jaramillo, con sus respectivos acompañamientos guitarrísticos. La información obtenida fue procesada mediante análisis cualitativo de contenido, a través de unidades de análisis, codificación, categorización, identificación de patrones, convergencias y divergencias, organizada en diez categorías temáticas. Los resultados permitieron establecer tres principios transversales para la adaptación pianística: la preservación de la identidad musical del pasillo, sustentada principalmente en la melodía, organización rítmica, métrica y carácter expresivo; la transferencia funcional de los recursos de la guitarra, el requinto y la voz; y la transformación de dichos recursos mediante procedimientos idiomáticos del piano. Asimismo, se determinaron criterios para la jerarquización de planos sonoros, selección de recursos técnico-pianísticos, adecuación pedagógica y representación mediante signos de escritura académica. Se concluye que la adaptación pianística del pasillo-canción debe concebirse como un proceso de mediación entre tradición y creación, en el cual la fidelidad estilística no implica reproducción literal, sino preservación de los rasgos identitarios mediante una transformación funcional e idiomática al piano.

Palabras clave: pasillo-canción ecuatoriano, adaptación pianística, identidad musical, guitarra quiteña, estilo de interpretación, escritura pianística, equivalencia funcional

Abstract

The pasillo-canción constitutes a representative expression of Ecuadorian musical identity; however, there remains a need to systematize theoretical and technical criteria to guide its adaptation to the academic piano idiom. The objective of this study was to propose theoretical and technical criteria to support the development of academic piano adaptations of the Ecuadorian pasillo-canción based on its musical and interpretive characteristics. A qualitative, descriptive-interpretive study was conducted, based on empirical research through semi-structured interviews with four experts in piano, guitar, composition, and music research. Six pasillo-canción works performed by the Benítez-Valencia duo and Carlota Jaramillo, together with their respective guitar accompaniments, were analyzed as reference sources. The information obtained was processed through qualitative content analysis involving units of analysis, coding, categorization, and the identification of patterns, convergences, and

divergences, organized into ten thematic categories. The results established three cross-cutting principles for piano adaptation: preservation of the musical identity of the pasillo, primarily grounded in melody, rhythmic organization, meter, and expressive character; functional transfer of the resources of the guitar, requinto, and voice; and transformation of these resources through idiomatic piano procedures. Likewise, criteria were established for the hierarchical organization of sound layers, selection of piano-technical resources, pedagogical suitability, and representation through academic notation symbols. It is concluded that the piano adaptation of the pasillo-canción should be conceived as a process of mediation between tradition and creation, in which stylistic fidelity does not imply literal reproduction, but rather the preservation of identity-defining features through a functional and idiomatic transformation for the piano.

Keywords: Ecuadorian pasillo-canción; piano adaptation; musical identity; Quito guitar tradition; performance style; piano writing; functional equivalence

Riassunto

Il pasillo-canción costituisce un'espressione rappresentativa dell'identità musicale ecuadoriana; tuttavia, permane la necessità di sistematizzare criteri teorici e tecnici che ne orientino l'adattamento al linguaggio pianistico accademico. L'obiettivo del presente studio è stato quello di proporre criteri teorici e tecnici a sostegno dell'elaborazione di adattamenti pianistici accademici del pasillo-canción ecuadoriano, a partire dalle sue caratteristiche musicali e interpretative.

È stata condotta una ricerca qualitativa, di carattere descrittivo-interpretativo, basata su un'indagine empirica mediante interviste semistrutturate a quattro esperti nei settori del pianoforte, della chitarra, della composizione e della ricerca musicologica. Sono stati analizzati, come fonti di riferimento, sei brani appartenenti al repertorio del pasillo-canción, interpretati dal duo Benítez-Valencia e da Carlota Jaramillo, insieme ai rispettivi accompagnamenti chitarristici.

Le informazioni raccolte sono state elaborate mediante un'analisi qualitativa del contenuto, comprendente l'individuazione delle unità di analisi, la codifica, la categorizzazione e l'identificazione di regolarità, convergenze e divergenze, organizzate in dieci categorie tematiche.

I risultati hanno consentito di individuare tre principi trasversali per l'adattamento pianistico: la conservazione dell'identità musicale del pasillo, fondata principalmente sulla melodia, sull'organizzazione ritmica, sulla struttura metrica e sul carattere espressivo; il trasferimento funzionale delle risorse musicali della chitarra, del requinto e della voce; e la trasformazione di tali risorse attraverso procedimenti idiomati propri del pianoforte.

Sono stati inoltre definiti criteri relativi all'organizzazione gerarchica dei piani sonori, alla selezione delle risorse tecnico-pianistiche, all'adeguatezza pedagogica e alla rappresentazione mediante i simboli della notazione musicale accademica.

Si conclude che l'adattamento pianistico del pasillo-canción debba essere concepito come un processo di mediazione tra tradizione e creazione, nel quale la fedeltà stilistica non implica una riproduzione letterale, bensì la conservazione dei tratti distintivi dell'identità musicale attraverso una trasformazione funzionale e idiomatica per il pianoforte.

Parole chiave: pasillo-canción ecuatoriano; adattamento pianistico; identità musicale; tradizione chitarristica di Quito; stile interpretativo; scrittura pianistica; equivalenza funzionale.

Introducción

El pasillo ecuatoriano considerado como la mayor expresión de la identidad musical del Ecuador, fue inscrito por la Unesco como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad el 14 de diciembre del 2021 (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2021). Es fundamental el conocimiento de las características musicales del Pasillo, sus principales compositores, sus intérpretes representativos sean vocales, instrumentales o combinados en sus diferentes formatos, sus características técnico-interpretativas y estilísticas, su historia y su repertorio para plantear una propuesta que tenga un sustento teórico y técnico con miras a un posterior trabajo de transcripciones y adaptaciones al piano académico.

Es necesario conocer la música tradicional del Ecuador como recurso didáctico incluyéndola en el sistema educativo para fortalecer la identidad cultural y la valoración de este patrimonio inmaterial, aunque su incorporación al sistema educativo es limitada, parcial, incompleta. (De Guzman Soria & Gonzalez Martínez, 2023).

Las letras y las melodías de la música tradicional de las naciones, destacan la riqueza intercultural de un País y el proceso evolutivo de las sociedades, busca las conexiones de solidaridad, conocimientos, valores entre los seres humanos y en específico dentro de la sociedad ecuatoriana a través del cancionero nacional y la resistencia ante los grupos elitistas capitalistas que buscan homogeneizar el consumo de la música de manera globalizada, lo que produce que los estudiantes y el público en general el escaso o nulo consumo de la música tradicional ecuatoriana. (De Guzman Soria & Gonzalez Martínez, 2023). Este problema se ve profundizado porque diversos medios de comunicación ven la música únicamente como un producto que se venda, que genere dinero, que la gente consuma, lo que esté a la moda y muchas veces como un producto desechable pero que vende sin tomar en cuenta la importancia de la música tradicional ecuatoriana y en específico del Pasillo.

En el contexto de la formación académica musical en el Ecuador que toma los modelos importados desde Conservatorios europeos, se debería tomar en cuenta las realidades y tradiciones de cada pueblo, de cada localidad, de cada nación, por ello la importancia de conservar estas características a través de la transcripción y adaptación.

Las transcripciones y adaptaciones en la música clásica occidental han facilitado el acceso al repertorio y han desempeñado un rol fundamental para que la música pueda circular entre varios instrumentos, épocas, contextos, etc., actualmente las transcripciones se consideran acciones interpretativas buscando una transferencia lo más real a un nuevo medio sonoro preservando la estructura, el carácter, las características esenciales del original, por lo cual la transcripción y adaptación no son meramente una duplicación o una copia sino una actividad creativa considerando los recursos, las posibilidades expresivas y las limitaciones del instrumento destinatario. (Kouzoupi, 2025). En la presente investigación se establecen criterios

teóricos y técnicos para una posterior realización de transcripciones y adaptaciones de pasillos ecuatorianos al piano académico.

En un contexto académico es una tarea pendiente el estudio minucioso de la música tradicional ecuatoriana, sus características interpretativas, los recursos empleados, el estilo, el carácter, así como todas las características musicales, en este caso el Pasillo y como lo manifiesta De Guzman Soria & Gonzales Martínez (2023): la carencia de una sistematización teórica y técnica de repertorios de música tradicional dentro de un marco académico al igual que la formación profesional de pianistas con el empleo de los recursos de la práctica tradicional de la música tradicional ecuatoriana es una tarea pendiente. Los modelos educativos importados de otros países no se adaptan a las características de los estudiantes ecuatorianos, no se toma en cuenta el contexto socio-cultural, la música popular de los pueblos se basa principalmente en la transmisión oral. (Godoy Aguirre, 2012).

El pasillo-canción ecuatoriano, en su vertiente tradicional y popular, posee una riqueza estética fundamentada en la interpretación de referentes fonográficos de mediados del siglo XX tales como el Dúo Benítez-Valencia, Carlota Jaramillo, Bolívar Ortiz, entre otros, pero en el contexto académico, existe una carencia de criterios teóricos y técnicos que permitan trasladar con fidelidad los recursos interpretativos de la guitarra quiteña, el lenguaje interpretativo del trío tradicional del pasillo-canción basado en la interacción de planos sonoros y los elementos técnico-expresivos de la práctica vocal del pasillo al lenguaje del piano académico, sin embargo muchos elementos característicos de la música tradicional ecuatoriana se han reflejado en composiciones pianísticas propias de compositores del nacionalismo ecuatoriano tales como Luis H. Salgado, Gerardo Guevara, Sixto María Durán, José Ignacio Canelos, etc. (Beltrán, 2026).

La problemática radica en que en el contexto académico-musical, hace falta conocer de manera sistemática como conectar esta tradición sonora de un formato de trío tradicional del pasillo y su transferencia al piano académico que permitan traducir los recursos de la cuerda pulsada y el fraseo vocal al lenguaje de la cuerda percutida del piano académico con todos sus recursos y posibilidades técnicas y expresivas, manteniendo las características técnico-interpretativas del pasillo-canción y tener una base fundamentada para la realización de transcripciones y adaptaciones.

Esta carencia de bases teóricas para la escritura pianística deriva en interpretaciones que omiten aspectos característicos como el rubato, la flexibilidad rítmica característica, la calidez tímbrica de la madera de la guitarra y otros aspectos fundamentales tanto en la interpretación instrumental como vocal resultando en ejecuciones rígidas y esta desconexión entre la práctica tradicional y el rigor académico limita el desarrollo de un repertorio nacional con identidad técnica propia en el contexto académico. Estudios de la música de compositores de otros países latinoamericanos como el mexicano Manuel Ponce muestran como los elementos vernáculos característicos de la música mexicana como los ritmos, modos, armonías, hemiolas, rasgueos de

guitarra, cambios de compases se plasman en sus obras para instrumentos académicos tales como el piano. (Succiu, Szocs, & Dragulin, 2025).

Una propuesta de criterios teóricos y técnicos para la realización de adaptaciones pianísticas académicos del pasillo-canción ecuatoriano son fundamentales como aporte al conocimiento tomando en cuenta los recursos técnico-interpretativos del pasillo y el uso de recursos técnico-pianísticos, signos de escritura pianística de la música occidental europea para la adaptación del pasillo sin perder la esencia tanto musical como interpretativa de este género musical ecuatoriano.

Por lo tanto, se formula el siguiente problema científico:

¿Cuáles son los criterios teóricos y técnicos necesarios para la elaboración de adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción ecuatoriano?

Por lo que se formulan los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Proponer criterios teóricos y técnicos que sustenten la elaboración de adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción ecuatoriano a partir de sus características musicales e interpretativas.

Objetivos específicos:

- Analizar las características musicales del pasillo-canción ecuatoriano tomando en cuenta intérpretes referenciales como el dúo Benítez-Valencia y Carlota Jaramillo junto al acompañamiento de los guitarristas Bolívar Ortiz, Luis A. Valencia, Guillermo Rodríguez, Teodosio Palomeque, Carlos Bonilla, Carlos Carrillo, Segundo Guaña.

- Identificar los recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña y la expresión vocal en la ejecución del pasillo-canción ecuatoriano de intérpretes referenciales como el dúo Benítez-Valencia y Carlota Jaramillo junto al acompañamiento de los guitarristas Bolívar Ortiz, Luis A. Valencia, Guillermo Rodríguez, Teodosio Palomeque, Carlos Bonilla, Carlos Carrillo, Segundo Guaña.

- Comprender la transferencia de recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña y la expresión vocal en la ejecución del pasillo-canción ecuatoriano al lenguaje pianístico académico a partir de grabaciones de intérpretes referenciales como el dúo Benítez-Valencia y Carlota Jaramillo junto al acompañamiento de los guitarristas Bolívar Ortiz, Luis A. Valencia, Guillermo Rodríguez, Teodosio Palomeque, Carlos Bonilla, Carlos Carrillo, Segundo Guaña.

- Establecer una jerarquía de planos sonoros y criterios de escritura pianística académica basados en la estratificación organológica del formato tradicional de interpretación del pasillo (voces, primera y segunda guitarra) como base para la adaptación pianística.

- Determinar criterios teóricos y técnicos para la traducción del discurso vocal al lenguaje pianístico académico
- Proponer los recursos pianísticos y signos de escritura pianística a utilizarse en la adaptación del pasillo-canción ecuatoriano al lenguaje del piano académico.

Antecedentes y revisión de la literatura

Existen diversas composiciones pianísticas académicas propias basadas en varios géneros musicales ecuatorianos pertenecientes a grandes compositores de varias generaciones que emergieron del nacionalismo musical en el Ecuador a partir de la refundación del Conservatorio Nacional de Música tales como Francisco Salgado, Sixto María Durán, José Ignacio Canelos, Luis Humberto Salgado, Corsino Durán, Ines Jijón, Gerardo Guevara entre otros, estas composiciones expresan a través de la técnica musical europea la dualidad indígena-española donde el Romanticismo europeo influyó en gran medida el desarrollo del nacionalismo musical ecuatoriano. (Guerrero, 2002).

Por otro lado, existe la música popular ecuatoriana de tradición oral que se refiere a las expresiones culturales transmitidas de generación en generación por medios que no son ni escritos ni gráficos y el arte popular que se expresa por medio de danzas, música, canciones, artesanías, etc. (Mullo, 2009).

La tradición oral comienza a ser la forma de transmisión de la música popular mestiza ecuatoriana con el acompañamiento infaltable de la guitarra que en el Ecuador adquirió su propia característica de ejecución y sonoridad, cuyos rasgueos o acompañamientos, aunque tienen cierta similitud no son iguales en los diferentes países latinoamericanos, los instrumentos musicales traídos de Europa cambiaron de formas, sonoridades y su uso en los diversos conjuntos instrumentales latinoamericanos en combinaciones rítmicas, melódicas y armónicas, manteniendo los sonidos propios de las escalas pentáfonas indígenas sobre todo en las regiones andinas del Ecuador, Perú y Bolivia. (Guevara, 2002).

Aparecen los ritmos musicales populares mestizos y la forma canción (A-B), sus compases característicos, en tanto que instrumentos musicales como el piano, el órgano y la guitarra aportaron los conceptos de armonía, modulación, tonalidad, etc. Fruto del aporte armónico y contrapuntístico europeo, se empezó a utilizar en las melodías ecuatorianas las 3ras simultáneas muy características hasta la actualidad, se ha conservado la séptima menor muy característica de las piezas antiguas, también a la escala pentáfona menor de 5 sonidos se integró el 2º grado y luego el 6º grado con lo cual se estableció la escala diatónica de 7 sonidos. (Guevara, 2002).

El término música popular mestiza incluye un repertorio de canciones populares compuestas en el periodo 1920-1950 que representan la identidad nacional ecuatoriana y que son creaciones estilizadas de géneros musicales de origen indígena y mestizo, siendo el pasillo catalogado como género mestizo. Al referirnos al pasillo, se debe hablar de autores,

compositores e intérpretes; los autores de las letras de los pasillos fueron poetas, por otro lado, los compositores del pasillo en su mayoría fueron músicos autodidactas, cantautores que grabaron sus canciones, mientras que los intérpretes del pasillo se conformaban en dúos con acompañamiento de guitarra. (Wong, 2013).

En la Sierra ecuatoriana en el período 1940-1960 surgieron guitarristas virtuosos tales como Marco Tulio Hidrovo, Bolívar Ortiz, Guillermo Rodríguez, Segundo Guaña, entre otros quienes desarrollaron un estilo propio de interpretación de la guitarra considerado “la escuela de la guitarra en Quito” y caracterizado por el empleo de cuerdas de acero y una vitela para interpretar la línea de bajo y complejos rasgueos, pero con la introducción del requinto se fue perdiendo la forma de interpretar la guitarra en el registro agudo. (Wong, 2013).

Gonzalo Benítez se integró en 1939 al Grupo Alma Nativa conducido por Marco Tulio Hidrovo e integrado por Guillermo Garzón, Bolívar Ortiz, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintimilla, pero el grupo se mantuvo solo 1 año y medio. Luego el resto de integrantes formaron el Grupo “Los Nativos Andinos” y a la vez surgió el Dúo Benítez-Ortiz quien realizó grabaciones para reed and reed y el sello Víctor en discos de pizarra. En 1942 se conformó el dúo Benítez-Valencia que se mantuvo hasta 1970 en el que murió Luis A. Valencia. Las primeras grabaciones las realizaron para el Sello Víctor y la firma reed and reed, luego para el sello Ecuador hasta 1949, luego para las marcas Rondador, Nacional Onix, Caife. El dúo se presentó a través de la Radio HCJB y en Radio Quito con el programa “canciones del alma”, el dúo tenía el acompañamiento instrumental del conjunto de guitarras “Los Nativos Andinos” que dirigía Marco Tulio Hidrovo. (Guerrero, 2002).

Los Nativos Andinos estaban conformados por cuatro guitarristas: Marco Tulio Hidrovo en la primera guitarra y director, Bolívar Ortiz en la primera guitarra y adornos, Carlos Carrillo en la segunda guitarra y Gonzalo de Veintimilla en la guitarra de acompañamiento. Algunos pasillos se grabaron con los cuatro integrantes de este grupo musical junto a Carlota Jaramillo, mientras que para las grabaciones con el dúo Benítez y Valencia se empleó preferentemente un guitarrista principal que realizaba las introducciones, los punteos, los adornos (primera guitarra) y otro guitarrista que realizaba el ritmo con los bajos (bordoneos con las 3 últimas cuerdas) y la base armónica (segunda guitarra). (Guerrero, 2002).

Según Guerrero (2002) el dúo Benítez-Valencia (1942-1970), es uno de los más importantes con el que haya contado el país, conformado por dos excelentes cantantes con alta calidad técnica y expresiva, uno de los de mayor trascendencia interpretativa y representantes de la música popular ecuatoriana del siglo XX, su manejo correcto de la afinación, rango dinámico, uso de matices fortes y pianos, crescendos y disminuendos, así como su conducción dramática a los clímax en aquellas piezas que lo requieren. En realidad, fueron un trío por el acompañamiento de la primera guitarra realizada por Bolívar Ortiz, la segunda guitarra a cargo de Luis A. Valencia, la primera voz con Gonzalo Benítez y la segunda voz con Luis A. Valencia.

Gonzalo Benitez, cantante y compositor ha creado algunas piezas como: cholita linda (chilena), la pobreza (pasillo), el sauce (pasillo), palomita encantadora (yaraví), soledad (pasillo), tu imagen (pasillo), la vuelta del chagra, etc. mientras que Luis A. Valencia cantante de música popular y compositor, realizó varias grabaciones como solista y segundas voces en los diferentes dúos que conformó, también grabó con Carlota Jaramillo en 1942. Las interpretaciones de Valencia fueron grabadas para los sellos Ecuador, Rondador Granja, Caife, Odeon y Onix. Entre sus composiciones están: acuérdate de mí (pasillo), amor imposible (albazo), aquellos ojos (pasillo), etc. (Guerrero, 2002).

Carlota Jaramillo, conocida como la reina del pasillo, cantante de música popular, estrenó en 1935 el pasillo Sombras, también grabó los pasillos Sendas Distintas, Para mi tu recuerdo, Faltándome tú, etc. Fue la mujer con más larga trayectoria artística en el País y la que más éxitos logró en difusión. (Wong, 2013).

Carlota Jaramillo es considerada una de las más importantes cantantes femeninas de la música popular ecuatoriana, su registro vocal tendía hacia el agudo y su interpretación estaba cargada de matices y dramatismo. Sus primeros discos para la RCA los grabó en los estudios de Radio El Prado de Riobamba en 1938. Grabó entre otros pasillos Amor grande y Lejano, Honda Pena, corazón que no se olvida, etc. con el acompañamiento del Trío Quito (Rafael Carvajal, Plutarco Uquillas y Nelson Chavez) y el violín de Corsino Durán. En 1942 Carlota Jaramillo y Luis A. Valencia grabaron a dúo en Guayaquil con el sello Odeón las piezas Adiós, Apostemos que me caso y bonita guambrita y luego lo hizo con el sello Rondador. Efectuó varios viajes de presentaciones internacionales con Luis Valencia, Bolívar Ortiz y Carlos Carrillo. En 1970 vuelve a grabar con el acompañamiento de guitarristas como Homero Hidrovo, Bolívar Ortiz, Eduardo Erazo y Nelson Dueñas el Disco Eternamente Carlota Jaramillo. (Guerrero, 2002).

Con la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1870 se empezó a impartir la enseñanza de la música académica occidental europea en el Ecuador, tanto asignaturas teóricas como prácticas, las técnica de ejecución de los instrumentos musicales y el repertorio académico de compositores universales y con esto el surgimiento del nacionalismo musical ecuatoriano caracterizado por que los compositores empezaron a crear sus obras basadas en temas populares e indígenas utilizando recursos compositivos de la música académica occidental europea, dando origen a la ruptura entre música académica y popular a finales del siglo XIX. El piano fue traído al Ecuador a mediados del siglo XIX con lo cual se comenzó a impartir la enseñanza formal de este instrumento en el Ecuador (Guerrero, 2002).

El pasillo es un género musical popular que en sus inicios era un baile de pareja entrelazada, tiene su origen en el vals europeo y el bolero español, posteriormente surgió el pasillo canción de movimiento moderado y tonalidad menor, el cual ha permanecido hasta la actualidad en el Ecuador. (Godoy, 2007).

Como lo manifiesta Wong (2013), el pasillo es un poema de amor al que se le ha compuesto música, es así que los músicos populares de los años veinte y treinta del siglo XX componían estas canciones seleccionando primero los poemas de diferentes autores, de tal manera que sus versos fueran apropiados, para luego musicalizarlos. El formato para la interpretación del pasillo es tradicionalmente un dúo de cantantes con acompañamiento de 2 guitarras.

Es un baile y canción mestiza con movimiento moderado en compás de 3/4 y en tonalidad menor, su estructura es binaria A-B-A, consta de una introducción instrumental que también funciona como interludio de 4, 8 o 12 compases; su primera parte está en tonalidad menor y la segunda en tonalidad mayor, en ciertos casos pasa a un tiempo más rápido. (Guerrero, 2004 - 2005).

Alvarado (2019), manifiesta que el pasillo está escrito en compás de 3/4 con diferentes acentuaciones, unos acentúan el primer y tercer tiempo de negra, otros acentúan la tercera y la sexta corchea; las melodías se escuchan en 2, 4 u 8 compases, manifestando que entre canto y acompañamiento hay un contraste rítmico: el canto en 3/4 y el acompañamiento en 6/8 con un tempo alegre o triste. Entre frases suelen presentarse escalas y notas de paso para los cambios de acordes sobre todo en las cadencias armónicas que son adornos llamados “bordoneos”.

Entre los tipos de poesía con música de pasillo se pueden identificar los siguientes: la poesía romántica de comienzos de siglo XX, la poesía modernista, la poesía popular relacionada con el pasillo rocolero y la poesía contemporánea trabajada con más complejidad. (Alvarado, 2019).

Deschausees, (1991) manifiesta que la perfección técnica es una condición necesaria de toda gran interpretación y que no debe fallar, los fraseos exactos, la belleza sonora, una ejecución impecable con la técnica que proporciona seguridad, pero que no deberían eliminar la vulnerabilidad que hay en la persona que interpreta, es decir su calidad humana, su sensibilidad, el lenguaje del corazón y lo que mucho que pueda transmitir.

Para distinguir a un verdadero artista es la capacidad de cantar con el instrumento en especial para el pianista, ya que este instrumento ofrece los recursos técnicos y las posibilidades sonoras para cantar, para interpretar es necesario cantar. (Deschausees, 1991). El piano puede realizar una melodía expresiva, un fraseo de forma natural usando las respiraciones de las frases de canto traducidas al piano, conseguir sonidos ligados con expresión, con intención, con emoción, el piano aunque es un instrumento de cuerda percutida, puede imitar la voz humana usando recursos como el pedal, el control del toque de dedos, la dinámica, agógica, el fraseo, las articulaciones, etc.

López-Cano (2020) manifiesta que según el catedrático de Historia Cultural y museología Ivan Gaskell, los cuadros del destacado pintor barroco Vermeer se establecen tres estrategias fundamentales de interpretación: la asociativa basada en la sensibilidad y emocionalidad del

intérprete sin ninguna información histórica; la segunda, la contextual que es más histórica y académica sustentada en el gusto que se tenía en la época del pintor por las alegorías y emblemas basadas en reglas y la tercera llamada la interpretación generativa que es aquella que incluye la interpretación contextual y a la vez rompe estas reglas.

En la música, la interpretación asociativa sería donde el intérprete cantante o instrumentista libremente desde su emocionalidad, sensibilidad o experiencia personal, percibe, siente, asocia o construye su propio significado de la obra que está ejecutando por ejemplo belleza, melancolía, dolor, misterio, paz, etc.

La interpretación contextual nos lleva a reflexionar que, si la alegoría en la pintura es representar una idea abstracta, amplia o conceptos complejos como la nostalgia, la fe, el amor, la justicia, la vida, etc., mediante imágenes, personajes o símbolos, en la música la alegoría sería representar esas ideas o conceptos mediante el uso de recursos musicales, o en el caso de tener una letra, para dar un mensaje de reflexión al interpretar la obra; mientras que el emblema en la pintura siendo un objeto o símbolo más concreto que representa una idea, un valor, una identidad: un corazón significa el amor, una paloma significa la paz o un escudo la identidad de una nación; en la música serían los recursos, los símbolos específicos armónicos, melódicos, rítmicos, etc. tales como: ornamentos, acentuaciones, cambios agógicos, dinámicas, etc. que tienen su significado. En el caso del pasillo ecuatoriano, se debería respetar el contexto histórico, el estilo del mismo.

En la interpretación generativa que incluye reglas, símbolos, convenciones también se incluye el hecho de romper esas reglas, pero de forma creativa, sin un significado único sino incluye múltiples interpretaciones.

López-Cano (2020) manifiesta que la interpretación solo es una de las posibilidades de generar significado a partir de una obra artística, no agota su valor, o posibilidades estéticas o de disfrute. Es decir que cada vez que una obra musical se interpreta, siempre quedarán nuevas formas de comprenderla, disfrutarla, sentirla.

La subjetividad es una de las funciones principales de la interpretación y del arte pero no como un capricho o un arbitrario deseo de una persona, sino de forma consciente frente a la obra, al estilo, al mundo, cada obra nos presenta varias posibilidades de interacción cognitiva con ella. (Lopez-Cano, 2020). Todo esto implica aspectos importantes como la cultura, historia, identidad, emociones humanas, etc.

López-Cano (2020), manifiesta que la interpretación puede estar basada en reglas, códigos o “convenciones” que se originan de alguna prescripción, método, dictamen, opinión o recurso funcionando a manera de diccionario con el cual se descifra y se comprende los elementos que se muestran en un texto o en un objeto, práctica o expresión cultural. Estas convenciones se van estructurando y reproduciendo por alguna tradición reconocida, como en la música algunas de

estas tradiciones toman forma de disciplinas como la retórica, la hermenéutica o la semiótica musicales.

Es importante conocer las características del pasillo-canción mediante el análisis musical (melódico, armónico, rítmico, formal y textural), las tradiciones interpretativas del pasillo-canción, el empleo de algunos símbolos musicales que traducen estas expresiones y también las teorías u opiniones de expertos en el tema.

La estética es una reflexión filosófica sobre objetos artísticos o naturales que establecen en la persona juicios atribuyendo calificativos como belleza, sublime, fealdad a dichos objetos en el ámbito de los sentimientos y tiene un proceso de tres fases: la afirmación perceptiva y afectiva del sujeto, la aseveración intelectual y la generalización. La estética musical se refiere al estudio de la música en todas sus dimensiones, a la reflexión y juicios sobre las obras musicales y al conocimiento de un período histórico y de esa etapa creativa, tiene que ver con el juicio del gusto, del sentimiento y es subjetivo y universal. (Polo, 2008).

En el presente trabajo investigativo, la afirmación perceptiva se refiere a percibir el timbre, la dinámica, el fraseo, el tempo, el sentir nostalgia, alegría, amor o diferentes emociones de manera subjetiva sin análisis racional, la aseveración intelectual se refiere al análisis crítico y reflexivo, porque la obra tiene su valor, establece criterios musicales, estilísticos y técnicos respondiendo a cánones musicales como armonía, forma, textura, dinámica, estilo, agógica, carácter, reconocer la lógica, la técnica, el equilibrio de la obra, etc. y la fase de generalización que se refiere a la validez universal aunque sigue siendo subjetivo.

El sonido se representa por una onda sinusoidal mediante vibraciones que duran en el tiempo determinado por la amplitud (intensidad del sonido) cuya unidad de medida es el decibel y la frecuencia (altura del sonido) medida en Hertz. Una frecuencia fundamental produce otras frecuencias secundarias en múltiplos enteros llamadas armónicos y determinan el timbre o color del sonido. Para realizar una síntesis de sonido real interviniendo en estas 3 características (amplitud, frecuencia y timbre) también hay que tomar en cuenta los ruidos intrínsecos a cualquier sonido como el arrastre de dedos, sibilancia de los labios, impacto de los mazos, etc. emergiendo la envolvente acústica que representa la evolución de la amplitud del sonido en el tiempo en cuatro fases: ataque, decaimiento, sostenimiento y relajación. (Muñoz Vara, 2002).

Charles Soler (2008) manifiesta que la imitación de la voz es el objeto de la mayoría de los instrumentos musicales por ejemplo el vibrato, la dicción, la articulación en especial los de viento.

La reducción al piano es la reproducción más o menos exacta de una composición realizada para varias partes (voces humanas, instrumentos o ambos elementos combinados) al instrumento piano. Si el objetivo de la adaptación pianística es sustituir la ejecución vocal e instrumental, se presentará el grupo instrumental lo más preciso posible con los recursos que posee el piano. (Riemann, 1968).

Existen algunos recursos técnico-pianísticos e interpretativos tales como: arpeggios, notas dobles, acordes, saltos, articulaciones, pedal, dinámica, tempo, agógica, fraseo, digitaciones, ornamentaciones, etc. (Neuhaus, 1987). Luego de identificar los rasgos característicos técnico-interpretativos del pasillo-canción ecuatoriano se puede trasladar al piano y adaptar los recursos propios del piano y los signos de escritura pianística académica.

La revisión bibliográfica sobre el pasillo-canción ecuatoriano permite reconocer aportaciones relevantes relacionadas con su evolución histórica, sus particularidades rítmicas, melódicas y armónicas, así como con las prácticas interpretativas desarrolladas en la tradición musical ecuatoriana. Asimismo, se identifican trabajos de transcripción, arreglo y adaptación instrumental que han contribuido a la preservación y difusión del repertorio nacional. Sin embargo, la existencia de estas experiencias musicales no supone que se disponga de una fundamentación teórica y técnico-interpretativa suficientemente articulada para orientar la adaptación del pasillo-canción al piano académico, especialmente cuando se pretende conservar las características expresivas de las interpretaciones vocales y guitarrísticas tradicionales.

La relevancia de este problema adquiere mayor importancia si se considera que el pasillo ecuatoriano fue inscrito en 2021 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO, institución que reconoce su vinculación con la identidad cultural, la poesía musicalizada y las prácticas interpretativas transmitidas entre generaciones. En particular, destaca la importancia de la guitarra y el requinto dentro de sus configuraciones instrumentales tradicionales (UNESCO, 2021).

A partir de estos antecedentes, es posible identificar cinco vacíos de conocimiento diferenciados, cuya articulación fundamenta la pertinencia de la investigación titulada Criterios teóricos y técnicos para la adaptación pianística académica del pasillo-canción ecuatoriano.

1. Insuficiente caracterización de los recursos técnico-interpretativos que definen la identidad sonora del pasillo-canción tradicional

Uno de los principales problemas teóricos se relaciona con la necesidad de caracterizar de manera integrada los elementos musicales e interpretativos que confieren identidad al pasillo-canción, más allá de su estructura melódica, armónica y métrica. Aunque las partituras convencionales permiten registrar alturas, duraciones, armonías y determinados signos de expresión, no necesariamente recogen la totalidad de los procedimientos interpretativos que caracterizan una ejecución tradicional.

En las interpretaciones vocales y guitarrísticas, la identidad sonora también se construye mediante particularidades del fraseo, la articulación, la acentuación, la conducción del bajo, la ornamentación melódica, las inflexiones expresivas y las relaciones temporales entre la voz y el acompañamiento. Estas características requieren un análisis que permita distinguir entre los elementos estructurales de la composición y los recursos interpretativos que forman parte de determinadas tradiciones de ejecución.

Figueroa Solano (2018), al estudiar el acompañamiento guitarrístico del pasillo-canción, identifica recursos como las notas de paso, los movimientos melódicos del bajo, los patrones de acompañamiento y diversas posibilidades de ejecución instrumental. Su contribución resulta importante para comprender el papel de la guitarra, pero también permite advertir la necesidad de examinar cómo estos recursos pueden reinterpretarse desde las posibilidades del piano.

El vacío identificado se sitúa, por tanto, en la insuficiente integración entre el análisis de los rasgos musicales característicos del pasillo-canción y la determinación de aquellos recursos interpretativos que deben conservarse, modificarse o recrearse durante su adaptación pianística.

Esta distinción es fundamental, pues una adaptación puede conservar correctamente la melodía y la armonía original y, aun así, debilitar el carácter expresivo de la obra cuando desconoce la función musical de las inflexiones vocales o de los patrones guitarrísticos.

2. Limitada fundamentación del proceso de transferencia funcional entre la voz, la guitarra quiteña, el requinto y el piano académico

Un segundo vacío, de naturaleza técnico-musical, se relaciona con la ausencia de criterios suficientemente explicitados para orientar la transferencia de los recursos sonoros y expresivos de los instrumentos tradicionales hacia el lenguaje pianístico.

La adaptación del pasillo-canción al piano no consiste en trasladar mecánicamente las notas ejecutadas por la guitarra, el requinto y la voz. Cada una de estas fuentes sonoras posee posibilidades técnicas, articulatorias y tímbricas particulares que condicionan la producción y continuidad del sonido.

La guitarra permite construir determinados acompañamientos mediante pulsaciones, arpeggios, rasgueos y movimientos de bajo cuya proyección sonora responde a características diferentes de las del piano. La voz, por su parte, desarrolla el fraseo mediante la respiración, las inflexiones, la articulación del texto y el sostenimiento expresivo de las notas. El piano dispone de otros recursos para recrear estas funciones, como la diferenciación de planos sonoros, el control del ataque, el legado digital, la distribución entre registros, el uso selectivo del pedal y la organización de las voces internas.

Por ello, la transferencia no puede concebirse como una equivalencia instrumental literal, sino como un proceso de reinterpretación de funciones musicales.

Por ejemplo, un arpeggio guitarrístico puede conservar su función de acompañamiento sin reproducir exactamente su disposición original, siempre que la escritura pianística mantenga la continuidad armónica, el impulso rítmico y la relación de equilibrio con la melodía principal. Del mismo modo, una inflexión vocal puede requerir decisiones de articulación, dinámica, respiración musical o distribución del fraseo que permitan sugerir su expresividad sin pretender reproducir las propiedades acústicas de la voz humana.

En consecuencia, se identifica la necesidad de desarrollar criterios de equivalencia funcional que permitan relacionar los recursos tradicionales del pasillo-canción con procedimientos idiomáticos del piano académico, considerando simultáneamente las exigencias de fidelidad estilística, claridad textural y viabilidad interpretativa.

Este vacío constituye uno de los fundamentos más importantes del estudio porque permite diferenciar una simple transcripción de una adaptación pianística sustentada en decisiones musicales conscientes y justificables.

3. Insuficiente articulación entre los fundamentos teóricos del pasillo-canción y los procedimientos técnico-pianísticos de adaptación

Aunque existen experiencias relacionadas con la utilización de repertorio popular ecuatoriano en la enseñanza instrumental, resulta necesario profundizar en la relación entre el conocimiento estilístico del pasillo-canción y las decisiones técnicas que exige su adaptación al piano académico.

El problema no se limita a disponer de partituras adaptadas ni a demostrar que el género puede interpretarse en el piano. La cuestión central consiste en explicar por qué determinados recursos pianísticos resultan adecuados para representar funciones específicas del lenguaje musical tradicional.

Desde esta perspectiva, la elección de octavas, acordes distribuidos, arpeggios, dobles notas, voces intermedias, figuraciones rítmicas o procedimientos de articulación no debería responder exclusivamente a la creatividad del arreglista, sino también a criterios derivados del análisis musical y de las funciones expresivas que desempeñan los elementos originales.

Por ejemplo, cuando la melodía vocal constituye el principal vehículo expresivo de un pasillo-canción, la escritura pianística debe establecer una jerarquía sonora que permita preservar su protagonismo frente a los elementos de acompañamiento. Esto exige tomar decisiones sobre la ubicación de la melodía, la densidad de la textura, los registros utilizados, el equilibrio dinámico y la conducción de las voces.

Asimismo, la reproducción de patrones de acompañamiento guitarrístico plantea dificultades particulares cuando determinadas disposiciones resultan poco naturales para la técnica pianística o generan una densidad sonora que compromete la claridad musical.

Estas decisiones requieren una fundamentación que integre teoría musical, análisis estilístico y técnica pianística, evitando que la adaptación se reduzca a una sucesión de soluciones intuitivas.

En este sentido, el vacío se expresa en la necesidad de establecer relaciones explícitas entre las características musicales del pasillo-canción, las funciones que desempeñan sus recursos tradicionales y los procedimientos técnico-pianísticos seleccionados para representarlas.

Tal articulación contribuiría a que las adaptaciones académicas posean no solamente valor interpretativo, sino también una fundamentación susceptible de ser analizada, enseñada y aplicada a nuevas obras del repertorio.

4. Falta de sistematización de criterios de fidelidad estilística, transformación creativa y representación en la escritura pianística académica

Otro vacío significativo se relaciona con la necesidad de establecer criterios que permitan determinar los límites y posibilidades de la transformación musical durante el proceso de adaptación.

Toda adaptación supone decisiones que modifican, en alguna medida, la disposición de los materiales originales. Sin embargo, no todas las transformaciones poseen las mismas consecuencias estilísticas.

Una modificación de registro, una redistribución armónica o una variación ornamental pueden resultar compatibles con la identidad de una obra, mientras que determinadas alteraciones del patrón rítmico, del fraseo o de la jerarquía melódica pueden modificar sustancialmente su carácter.

Esta problemática exige distinguir entre fidelidad literal y fidelidad estilística.

La primera se orienta hacia la reproducción de los elementos escritos o ejecutados en una fuente de referencia. La segunda requiere reconocer cuáles características resultan esenciales para conservar el sentido musical de la obra, aun cuando sea necesario modificar su realización instrumental.

Desde este enfoque, la adaptación pianística académica del pasillo-canción debería sustentarse en criterios que permitan justificar la conservación, simplificación, redistribución, ampliación u ornamentación de los materiales originales, atendiendo a la función que desempeñan dentro de la composición y su interpretación tradicional.

Igualmente, la escritura académica plantea la necesidad de representar con precisión las decisiones adoptadas. Las indicaciones de articulación, dinámica, fraseo, digitación, pedalización y diferenciación de voces no constituyen elementos accesorios, puesto que pueden resultar determinantes para orientar una interpretación estilísticamente fundamentada.

El vacío identificado consiste, por tanto, en la insuficiente sistematización de criterios que permitan explicar cómo transformar creativamente los materiales musicales del pasillo-canción sin desdibujar sus elementos identitarios y cómo representar esas decisiones mediante procedimientos de notación pianística académica.

Su atención permitiría establecer una relación más rigurosa entre el análisis del repertorio, la intervención creativa del adaptador y las orientaciones dirigidas al intérprete.

5. Ausencia de un marco técnico-metodológico integrado que oriente y permita valorar las adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción

Los vacíos anteriores convergen en una problemática de mayor alcance: la necesidad de disponer de un marco organizado de criterios teóricos, técnicos y estilísticos que fundamente la elaboración de adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción tradicional ecuatoriano.

La existencia de arreglos individuales demuestra que es posible trasladar este repertorio al piano; sin embargo, una obra adaptada no constituye por sí sola un modelo metodológico generalizable. Para construir conocimiento transferible resulta necesario explicitar los principios que orientan la selección del repertorio, el análisis de las fuentes, la identificación de los elementos expresivos y la elección de procedimientos pianísticos.

Este marco debería diferenciar, al menos, el reconocimiento de los rasgos identitarios de la obra, la determinación de las funciones musicales de la voz y de los instrumentos acompañantes, la selección de recursos pianísticos equivalentes, la organización de los planos sonoros y la representación escrita de las decisiones interpretativas.

Asimismo, tendría que incorporar criterios para valorar la coherencia de las adaptaciones, atendiendo tanto a la conservación de las características musicales esenciales como a la adecuación técnica y expresiva de la escritura pianística.

En este sentido, el problema científico no radica únicamente en la escasez de arreglos, sino en la necesidad de transformar conocimientos interpretativos y experiencias de adaptación en un conjunto sistemático de criterios fundamentados, comunicables y susceptibles de aplicación a distintas obras del pasillo-canción.

Esta sistematización contribuiría a superar la dependencia exclusiva de las decisiones intuitivas del arreglista y proporcionaría fundamentos para la creación, interpretación, enseñanza y evaluación de adaptaciones pianísticas académicas.

Metodología

Enfoque de investigación

El tema de investigación se planteó bajo un enfoque cualitativo en concordancia con Roberto Hernández Sampieri que manifiesta que este enfoque se usa cuando el propósito es comprender, interpretar y describir fenómenos, pero sin el propósito de medirlos ni usarlos estadísticamente, se analizan procesos creativos, productos artísticos, fenómenos musicales, pedagógicos, estéticos, es decir se construye el conocimiento desde la interpretación y el análisis. (Sampieri, 2018). De la misma manera Sandra Franco manifiesta que la investigación cualitativa se orienta hacia la descripción, comprensión e interpretación de los fenómenos, basado en la experiencia y dando importancia a la interacción entre el investigador y el objeto de estudio. (Franco, 2024).

La presente investigación no busca medir datos, sino analizar e interpretar las características musicales rítmicas, melódicas, armónicas, texturales, expresivas y técnico-interpretativas tradicionales del pasillo-canción ecuatoriano, a partir del análisis de contenido de entrevistas a expertos, con el objetivo de proponer criterios teóricos y técnicos para su adaptación pianística académica

La orientación de este estudio también se enmarca en investigación artística basada en la práctica como manifiesta Rubén López-Cano que la investigación artística produce conocimiento situado, derivado de la práctica musical y su reflexión sistemática, lo cual es plenamente compatible con el enfoque cualitativo. También manifiesta que la investigación para la práctica artística produce conocimiento o herramientas para el desarrollo musical, recursos teóricos o tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música (López-Cano, 2014). De la misma manera Alejandro Brianza manifiesta que en la investigación en arte, el conocimiento surge de la práctica artística en sí misma y su posterior reflexión, hay casos en que, para un músico o docente musical, investigar es ejecutar el instrumento, buscar digitaciones, interpretar de la mejor manera dicho instrumento. (Briaza, 2023).

En la presente investigación se producen herramientas conceptuales como los criterios teóricos y técnicos para la elaboración de adaptaciones pianísticas a partir del formato tradicional del pasillo-canción mediante el análisis teórico musical, la práctica interpretativa tradicional del pasillo-canción y la propia experiencia práctica de la interpretación pianística, por lo cual se requiere ese conocimiento musical tanto del autor como de los expertos sobre el tema para comprender el problema planteado, reflexionar y realizar la propuesta planteada.

Este enfoque permite analizar las opiniones de expertos en interpretación tanto de la guitarra, del piano y de la voz así como en composición y arreglos musicales. Esta propuesta de establecer criterios teóricos y técnicos para la elaboración de adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción ecuatoriano, se considera un primer paso para una posterior fase metodológica y el posterior producto artístico-académico que serían las partituras pianísticas.

Diseño

Esta investigación se enmarcó en el diseño de investigación documental, es decir en la búsqueda y análisis de bibliografía y además como fuente primaria de investigación, se empleó las entrevistas semiestructuradas realizadas a expertos y en la propia experiencia como lo manifiesta Rubén López-Cano que todo proyecto de investigación parte de una bibliografía especializada que incluye libros, artículos, partituras, grabaciones, archivos multimedia etc. (López-Cano, 2014).

Tipo/Alcance de estudio

El presente trabajo investigativo realizó un tipo de estudio descriptivo-interpretativo ya que se analizó y se interpretó los elementos rítmicos, armónicos, melódicos, formales y texturales del

pasillo-canción y los recursos técnico-interpretativos plasmados en la ejecución de la guitarra quiteña y voces de intérpretes representativos, además el análisis sobre como trasladar estos recursos interpretativos del formato tradicional del pasillo-canción al piano académico. No buscó explicar causalidades, sino que se analizó, se describió y se interpretó las implicaciones para la realización de adaptaciones pianísticas académicas.

Los autores Jorge Izaguirre, Dennis Jordán y Ana López manifiestan que el alcance descriptivo permite identificar, caracterizar y presentar las particularidades de un fenómeno en su contexto, a partir de la información proporcionada por los participantes. (Izaguirre et al., 2024)

Se evidencia también que el autor Dueñas (2026) en su investigación artística en música emplea un enfoque cualitativo con diseño descriptivo-exploratorio para analizar una obra musical, integrando el análisis formal, la organología y el proceso para la realización de un arreglo musical. Esta perspectiva evidencia que el carácter descriptivo puede articularse con el análisis musical y con procedimientos propios de la investigación artística

Población y muestra

La población estuvo conformada por expertos en el ámbito musical en especial pianistas, guitarristas, cantantes, compositores e investigadores conocedores del pasillo-canción tradicional ecuatoriano. La selección de los participantes respondió a criterios de pertinencia y experiencia en ámbitos relacionados con la música ecuatoriana y académica, la interpretación, la composición y los arreglos.

La muestra estuvo conformada por un grupo de cuatro expertos (2 pianistas, 1 guitarrista, compositor y cantante y 1 investigador) para la realización de entrevistas y la obtención de información necesaria sobre el tema planteado.

También se tomó como referencia los pasillos-canción tradicionales ecuatorianos de la región sierra que fueron grabados a inicios y mediados del siglo XX por el dúo Benítez-Valencia con el acompañamiento de los guitarristas Bolívar Ortiz en la primera guitarra y Luis A. Valencia en la segunda guitarra y Carlota Jaramillo con el acompañamiento de Guillermo Rodríguez en la primera guitarra y Teodosio Palomeque en la segunda guitarra pero que también hay grabaciones donde acompañan los cuatro guitarristas del grupo los Nativos Andinos.

La muestra estuvo constituida por seis pasillos representativos que se muestran a continuación:

1. Rosario de Besos: con música de Francisco Paredes Herrera y letra de Libardo Parra Toro grabado por el dúo Benítez y Valencia con el acompañamiento de Bolívar Ortiz en la primera guitarra y Luis A. Valencia en la segunda guitarra.

2. Acuérdate de mí: con letra y música de Luis Alberto Valencia grabado por el dúo Benítez y Valencia junto con el acompañamiento de Bolívar Ortiz en la primera guitarra y Luis A. Valencia en la segunda guitarra.

3. Lamparilla con música de Miguel Angel Casares y letra de Luz Elisa Borja grabado por el dúo Benítez y Valencia junto con el acompañamiento de Bolívar Ortiz en la primera guitarra y Luis A. Valencia en la segunda guitarra.

4. Sendas Distintas con letra y música de Jorge Araujo Chiriboga grabado por Carlota Jaramillo junto con el acompañamiento de los Nativos Andinos con cuatro guitarristas: Marco Tulio Hidrovo en la primera guitarra, Bolívar Ortiz en la primera guitarra, Carlos Carrillo en la segunda guitarra y Gonzalo de Veintimilla en la Guitarra de acompañamiento)

5. Honda Pena con música de Guillermo Garzón Ubidia y letra de Carlos Villafane grabado por Carlota Jaramillo con el acompañamiento de Guillermo Rodríguez en la primera guitarra y de Teodosio Palomeque en la segunda guitarra.

6. Faltándome tú con letra y música de Carlos Alberto Falquez grabado por Carlota Jaramillo junto con el acompañamiento de los Nativos Andinos (cuatro guitarras).

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

En la presente investigación, se obtuvieron los datos a través de técnicas como la entrevista semiestructurada y el instrumento utilizado fue un cuestionario. Para tener una base teórica también fue necesario la búsqueda bibliográfica sobre aspectos teóricos y técnicos del pasillo-canción, el análisis musical e interpretativo, la adaptación musical, los recursos técnico-pianísticos y la propia experiencia como pianista, compositor y docente.

La entrevista semiestructurada: es una técnica de recolección de datos en la que se pueden hacerse preguntas sobre experiencias, opiniones, percepciones, hechos, etc., y donde el entrevistador tiene la posibilidad de realizar más preguntas derivadas de la guía de la entrevista. (Sampieri, 2018).

Se empleó la técnica de la entrevista semiestructurada a cuatro expertos sobre el tema planteado con el empleo de un cuestionario como instrumento y con lo cual se obtuvieron datos sobre las características musicales e interpretativas vocales e instrumentales tradicionales del pasillo-canción ecuatoriano, así como los posibles recursos pianísticos y procedimientos que se pudieran emplear para una posterior elaboración de una adaptación pianística-académica del pasillo-canción.

Las unidades de análisis se enfocaron en base a fragmentos de las respuestas de los entrevistados que contribuyeron con información importante para responder al problema y a los objetivos de la presente investigación. Los datos provenientes de las entrevistas fueron sometidos a un proceso de codificación y análisis por categorías, permitiendo identificar convergencias y

divergencias entre los entrevistados y establecer criterios teóricos y técnicos para la adaptación pianística.

Procedimientos de análisis de datos

El análisis de contenido: intenta encontrar los significados de un documento el cual puede ser textual como la transcripción de una entrevista, un libro, material audiovisual, etc. (Escudero, 2018). Por otro lado, Castillo (2022) manifiesta que el análisis de contenido permite elaborar una estructura de códigos y categorías para organizar la información obtenida de la recolección de datos y avanzar desde la descripción hacia la interpretación.

Para el análisis de la información del presente estudio, se emplearon procedimientos de acuerdo a las fuentes. Para el análisis de las entrevistas semiestructuradas a expertos músicos, se empleó el análisis de contenido cualitativo que consistió en el siguiente proceso: transcripción de las entrevistas, análisis de las respuestas, codificación, establecimiento de categorías y subcategorías, comparación (encontrar semejanzas y diferencias entre las respuestas de los cuatro entrevistados) e interpretación de los datos direccionados al establecimiento de criterios teóricos y técnicos para la adaptación pianística-académica del pasillo-canción ecuatoriano. Como instrumento para este análisis se empleó un cuestionario para la obtención de datos sobre el tema planteado.

El instrumento (guía de entrevista) se elaboró con diez preguntas organizadas en categorías temáticas relacionadas con las características e identidad musical del pasillo-canción, los recursos técnico-interpretativos de la guitarra y la voz, la adaptación a las posibilidades del piano, la distribución de los planos sonoros, los recursos técnico-pianísticos, la identificación de las características estilístico-interpretativos, la expresividad vocal, la relación entre tradición popular y lenguaje académico, los criterios pedagógicos y la escritura pianística. Las preguntas fueron formuladas de manera flexible con el objetivo de permitir que los expertos expusieran sus respuestas desde sus propios conocimientos y experiencias.

Los autores Maream Sánchez, Mariela Fernandez y Juan Díaz manifiestan que la codificación permite comparar segmentos de contenido y generar categorías a partir de sus convergencias y divergencias. (Sánchez et al.,2021).

Recolección y análisis de datos

La información se obtuvo mediante la realización de entrevistas semiestructuradas a cuatro músicos expertos, el análisis de los recursos técnico-pianísticos y procedimientos empleados en la adaptación pianística. Los datos provenientes de las entrevistas fueron sujetos a un proceso de codificación y análisis por categorías, permitiendo identificar similitudes y diferencias entre los entrevistados y se estableció criterios teóricos y técnicos para la adaptación pianística académica del pasillo-canción.

Se realizó mediante un proceso de análisis de contenido cualitativo. En primer lugar, se organizaron las respuestas de los participantes en concordancia con las diez preguntas de la entrevista, luego se identificaron las unidades de análisis y se realizó su respectiva codificación. Estas unidades se agruparon en categorías y subcategorías previamente establecidas y derivadas de los objetivos de investigación y de los contenidos emergentes de las entrevistas, luego se identificaron los indicadores y patrones frecuentes, se establecieron convergencias y divergencias entre las respuestas de los entrevistados.

Posteriormente se realizó el análisis de los datos obtenidos, la interpretación de los resultados y finalmente la formulación de criterios teóricos, técnicos y estilísticos para la adaptación pianística. La codificación permitió organizar la información del contenido de acuerdo al contexto de las respuestas, las manifestaciones individuales fueron convertidos en unidades analíticas comparables.

Las respuestas de los expertos permitieron identificar evidencias, precisar las categorías iniciales y establecer subcategorías y códigos. Por similitudes conceptuales se aplicaron en cada pregunta una categoría y por cada categoría diferentes subcategorías.

Categorías de análisis

Las entrevistas fueron organizadas en diez categorías:

Categoría 1. características musicales e identidad del pasillo-canción ecuatoriano

Categoría 2. recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña y de la expresión vocal

Categoría 3. estilo de interpretación del pasillo-canción ecuatoriano

Categoría 4. Proceso metodológico de análisis, transcripción y adaptación pianística

Categoría 5. Transferencia interpretativa y equivalencia funcional entre guitarra, voz y piano

Categoría 6. textura, jerarquía de planos sonoros y distribución de voces

Categoría 7. recursos técnico-pianísticos e idiomáticos para representar la guitarra y la expresividad vocal

Categoría 8. criterios teóricos, técnicos y estilísticos para la adaptación pianística.

Categoría 9. criterios pedagógicos, nivel de dificultad y adecuación técnico-musical de las adaptaciones pianísticas

Categoría 10: Criterios y signos de escritura pianística académica para la adaptación del pasillo-canción

Estas categorías permitieron organizar la información de manera sistemática y establecer relaciones entre las características musicales e interpretativas del pasillo-canción y las posibilidades idiomáticas del piano. A continuación, se presenta el cuestionario de las entrevistas organizado junto a las categorías de análisis:

Categoría 1. Características musicales e identidad del pasillo-canción ecuatoriano

Objetivo relacionado: objetivo general y OE1.

Pregunta 1 de la entrevista: ¿Cuáles son las características musicales y técnico-interpretativas del pasillo-canción ecuatoriano que deben preservarse para mantener su identidad, esencia y particularidad estética en una adaptación pianística académica?

Categoría 2. Recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña y la expresión vocal

Objetivo relacionado: OE2 y OE3.

Pregunta 2 de la entrevista: ¿Cuáles son los principales recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña y de la práctica vocal tradicional del pasillo que deberían identificarse y considerarse como referentes para su posterior transferencia al piano?

Categoría 3. Estilo de interpretación del pasillo-canción ecuatoriano

Objetivo relacionado: objetivo general, OE1, OE2 y OE5.

Pregunta 3 de la entrevista ¿Qué características del estilo de interpretación del pasillo-canción ecuatoriano deben identificarse en las grabaciones para preservar su carácter expresivo, cantable y estilístico en una adaptación pianística académica?

Categoría 4. Proceso metodológico de análisis, transcripción y adaptación pianística

Objetivo relacionado: objetivo general y OE1, OE2 y OE3.

Pregunta 4 de la entrevista ¿Qué procedimiento metodológico debería seguirse para analizar las grabaciones de referencia, transcribir sus elementos musicales y elaborar una adaptación pianística académica del pasillo-canción ecuatoriano?

Categoría 5. Transferencia interpretativa y equivalencia funcional entre guitarra, voz y piano

Objetivo relacionado: OE3 y OE5.

Pregunta 5 de la entrevista: ¿Cómo deben trasladarse al lenguaje pianístico académico los recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña y la expresión vocal, considerando las diferencias entre los instrumentos y la necesidad de preservar la identidad del pasillo?

Categoría 6. Textura, jerarquía de planos sonoros y distribución de voces

Objetivo relacionado: OE4 y OE6.

Pregunta 6 de la entrevista ¿Cómo deberían organizarse y jerarquizarse en el piano la melodía vocal, los contracantos de la guitarra o el requinto, el bajo y el acompañamiento para conservar la estratificación sonora característica del pasillo?

Categoría 7. Recursos técnico-pianísticos para representar la guitarra y la expresividad vocal

Objetivo relacionado: OE3, OE4, OE5 y OE6.

Pregunta 7 de la entrevista: ¿Qué recursos técnico-pianísticos, de articulación, dinámica, agógica, registro, ornamentación y pedalización pueden utilizarse para representar funcionalmente los recursos de la guitarra y la expresividad vocal del pasillo?

Categoría 8. Criterios teóricos, técnicos, estilísticos y estéticos de adaptación

Objetivo relacionado: objetivo general y OE1, OE3 y OE5.

Pregunta 8 de la entrevista: ¿Qué criterios deberían determinar qué elementos melódicos, armónicos, rítmicos, formales, texturales o estilísticos pueden modificarse y cuáles deberían conservarse para evitar que la adaptación pierda la identidad del pasillo?

Categoría 9. Criterios pedagógicos y adecuación técnico-musical de las adaptaciones

Objetivo relacionado: objetivo general y OE6.

Pregunta 9 de la entrevista: ¿Qué características técnico-pianísticas y pedagógicas debería tener una adaptación del pasillo-canción destinada a estudiantes universitarios de diferentes niveles de formación?

Categoría 10. Criterios y signos de escritura pianística académica para la adaptación del pasillo-canción ecuatoriano

Objetivo relacionado: objetivo general y OE4, OE5 y OE6.

Pregunta 10 de la entrevista: ¿Qué criterios y signos de escritura pianística deberían establecerse como resultado de la investigación para orientar la elaboración de futuras adaptaciones académicas del pasillo-canción ecuatoriano?

Resultados

El propósito de esta investigación ha sido determinar cuáles son los criterios teóricos, técnicos y estilísticos para la realización de adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción ecuatoriano.

Luego de haber realizado un análisis cualitativo de contenido de las entrevistas realizadas a cuatro especialistas, identificados como E1, E2, E3 y E4, permitió identificar dichos criterios mediante categorías elaborado a partir del problema de investigación, el objetivo general, los

objetivos específicos y el marco conceptual y del procedimiento que ha consistido en la identificación de unidades de análisis de la información, codificación, categorización, comparación entre participantes e interpretación de convergencias, divergencias y patrones, se muestran los resultados de acuerdo a cada unidad de análisis, categoría y subcategoría.

Los resultados se organizaron en diez categorías de análisis y se examinaron mediante la identificación de unidades de significado. Para cada categoría se identificaron los principales patrones recurrentes, las convergencias y divergencias entre las respuestas de los participantes y los criterios derivados para la adaptación pianística académica. La síntesis de las respuestas permitió establecer relaciones entre la preservación de la identidad musical del género, la transferencia funcional de los recursos vocales e instrumentales y las posibilidades técnicas y expresivas del piano.

En cuanto a la primera categoría referente a las características e identidad del pasillo-canción, uno de los principales hallazgos fue la importancia de la melodía y la estructura rítmica como elementos fundamentales para preservar la identidad del pasillo-canción, los resultados evidenciaron que la preservación de la melodía, la organización rítmica y el carácter expresivo constituye una prioridad para mantener la identidad del pasillo-canción en una adaptación pianística. E1 destacó la importancia de conservar la melodía, el ritmo, la métrica y el tempo, y advirtió que las modificaciones armónicas excesivas pueden comprometer el reconocimiento de la obra.

E2 coincidió en la relevancia de la melodía y de la estructura rítmica, y señaló particularidades armónicas vinculadas con el lenguaje del género. E3 enfatizó la función organizadora del análisis formal y la permanencia rítmica, mientras que E4 resaltó el carácter romántico, *cantabile* y expresivo, así como las relaciones entre las voces y la coordinación de los recursos interpretativos.

La convergencia principal se situó en la necesidad de preservar los elementos que contribuyen al reconocimiento estilístico del pasillo, aunque los especialistas difirieron en el grado de flexibilidad admisible para modificar la armonía, la forma y la textura. E1 y E2 advirtieron que las modificaciones armónicas excesivas pueden debilitar la identidad estilística, mientras que E3 reconoció las posibilidades de transformación formal, textural y rítmica en función de los objetivos creativos o pedagógicos.

Estos hallazgos indican que la identidad musical no debe entenderse como la reproducción invariable de todos los componentes de la obra, sino como la conservación jerarquizada de sus rasgos fundamentales. Para la adaptación pianística, ello implica priorizar la melodía, la organización rítmica, la métrica y el carácter expresivo, justificando las modificaciones armónicas, texturales y formales en función de su coherencia estilística.

La segunda categoría referente a los recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña y de la expresión vocal permitió en el análisis reconocer como referentes para la adaptación

pianística diversos recursos asociados con la práctica guitarrística y vocal del pasillo. E1 identificó rasgueos, bordoneos, punteos, bajos, adornos y apagados, además de recursos vocales como vibrato, portamento, apoyaturas, *acciaccaturas*, bordaduras y mordentes. E2 destacó el bordoneo, el punteo, el apagado y las líneas contrapuntísticas de la primera guitarra, así como el *rubato*, el portamento vocal particularmente en las cadencias, también señaló el fraseo y los cambios dinámicos y agógicos. E3 señaló la importancia de observar los referentes instrumentales originales y relacionar las decisiones interpretativas con el texto y el tempo, mientras que E4 resaltó las ornamentaciones, las relaciones interválicas y la coordinación de los acentos y del fraseo.

Las respuestas convergen en reconocer que los recursos de la guitarra y de la voz cumplen funciones melódicas, rítmicas, armónicas y expresivas que contribuyen a la identidad del género. Las diferencias se relacionan con el énfasis otorgado a cada procedimiento y a sus posibilidades de transferencia. La interpretación de estos resultados permite establecer que la adaptación requiere identificar la función de cada recurso antes de seleccionar su equivalente pianístico. En consecuencia, el bordoneo, el punteo, el rasqueo, los apagados, los contracantos y los recursos de expresión vocal deben estudiarse como referentes funcionales para construir una escritura pianística que conserve sus aportaciones musicales sin intentar reproducir literalmente las características físicas de los instrumentos originales, es decir traducirlos funcionalmente mediante recursos propios del piano.

En la tercera categoría referente al estilo de interpretación del pasillo-canción ecuatoriano, las respuestas de los especialistas permitieron identificar el carácter *cantabile*, el fraseo expresivo, la flexibilidad temporal, la ornamentación y la articulación como aspectos relevantes del estilo interpretativo del pasillo-canción. E1 destacó la relación entre melodía, ritmo y expresión, así como la necesidad de reconocer las particularidades interpretativas presentes en el repertorio. E2 señaló el empleo del *rubato* y del portamento, especialmente en las cadencias, y advirtió que el exceso de flexibilidad temporal y ornamentación puede afectar la coherencia interpretativa. E3 relacionó la libertad del tempo con el texto, el discurso expresivo y las características de las interpretaciones de referencia. E4 destacó la coordinación de los acentos, las ornamentaciones y los cambios expresivos entre los intérpretes.

La convergencia principal radica en considerar que el estilo del pasillo no se define exclusivamente por sus componentes escritos, sino también por las decisiones interpretativas que intervienen en la ejecución. La divergencia se manifiesta en el grado de libertad expresiva y en la moderación con que deben aplicarse determinados recursos. Estos resultados sugieren que el análisis de grabaciones debe atender tanto a los elementos musicales identificables en la partitura como a las variaciones de tempo, fraseo, articulación y ornamentación presentes en las interpretaciones. Para la adaptación pianística, ello implica utilizar las grabaciones como referentes para reconocer el carácter estilístico y traducirlo mediante indicaciones de dinámica,

articulación, agógica, fraseo y ornamentación, evitando tanto la rigidez interpretativa como la incorporación indiscriminada de efectos expresivos.

En la cuarta categoría referente a proceso metodológico de análisis, transcripción y adaptación pianística, los resultados relacionados con el procedimiento de análisis y adaptación destacaron la necesidad de examinar los materiales musicales originales antes de elaborar la escritura pianística. E1 señaló la importancia de analizar la melodía, la armonía, el ritmo, la forma y la textura para comprender la organización de la obra. E2 diferenció la representación del material musical original de su adecuación al instrumento receptor, mientras que E3 destacó la revisión de transcripciones existentes, la identificación de dificultades de ejecución y el uso de grabaciones y herramientas tecnológicas para reconocer los elementos musicales. E4 enfatizó la necesidad de considerar las características del piano al seleccionar los procedimientos de escritura y los recursos interpretativos.

En conjunto, estas respuestas muestran una convergencia en torno a la necesidad de fundamentar las decisiones de adaptación en el análisis previo de la obra, aunque los participantes otorgaron distinto énfasis al análisis estructural, la revisión de transcripciones y la resolución de problemas instrumentales. La interpretación de los datos permite establecer que la adaptación no constituye una operación exclusivamente notacional, sino un proceso de análisis, selección, transformación y reorganización de los materiales musicales.

Como implicación, se propone organizar el procedimiento en etapas sucesivas: selección y escucha analítica de las fuentes, identificación de los componentes melódicos, rítmicos, armónicos, formales y expresivos, reconocimiento de las funciones instrumentales, transcripción de los materiales relevantes, selección de equivalencias pianísticas, elaboración de la partitura y revisión de su viabilidad técnica y estilística. Esta secuencia constituye una sistematización metodológica derivada de los resultados y deberá contrastarse con el análisis efectivo del repertorio seleccionado.

En la quinta categoría referente a la transferencia interpretativa y equivalencia funcional entre guitarra, voz y piano, uno de los hallazgos centrales fue la necesidad de trasladar las funciones musicales de la guitarra y de la voz al piano mediante procedimientos idiomáticos, en lugar de reproducir literalmente sus recursos instrumentales. E1 planteó que el piano puede aproximarse funcionalmente a las fórmulas de acompañamiento y reforzar determinados acentos mediante el registro grave. E2 señaló que, cuando un recurso guitarrístico no puede reproducirse literalmente, debe buscarse una solución que cumpla una función musical equivalente. E3 destacó la importancia de revisar las transcripciones y las grabaciones para reconocer los materiales que necesitan adaptación, mientras que E4 subrayó el empleo de articulaciones, registros, ornamentaciones y texturas adecuadas a las propiedades del piano.

Las respuestas convergen en la necesidad de considerar las diferencias organológicas entre los instrumentos y de mantener las funciones musicales esenciales de los materiales originales.

No obstante, difieren en los procedimientos específicos propuestos para resolver esa transferencia. Este patrón permite interpretar la equivalencia funcional como un principio articulador de la adaptación pianística: la fidelidad a la obra no depende de imitar literalmente la ejecución guitarrística o vocal, sino de conservar sus funciones dentro del conjunto musical. En consecuencia, el piano puede representar el soporte armónico-rítmico mediante acordes, patrones de acompañamiento y bajos; los contracantos mediante líneas melódicas diferenciadas; y la expresividad vocal mediante fraseo, articulación, dinámica, agógica y ornamentación. La selección de estos recursos debe responder a su eficacia musical y no únicamente a su semejanza superficial con los instrumentos de origen.

En la categoría seis referente a la textura, jerarquía de planos sonoros y distribución de voces, los resultados mostraron la importancia de organizar jerárquicamente la melodía principal, los contracantos, las respuestas instrumentales, el bajo y el acompañamiento rítmico-armónico. E1 diferenció la función de la voz principal, las líneas complementarias de la primera guitarra y el soporte de la segunda guitarra. E2 destacó la melodía vocal, las introducciones e interludios del requinto y las funciones rítmico-armónicas de las guitarras. E3 señaló las posibilidades del piano para construir texturas homofónicas y polifónicas, y distribuir la melodía entre ambas manos o incorporarla en diferentes registros. E4 enfatizó la presencia de motivos instrumentales en los espacios entre las frases vocales.

La convergencia principal consiste en reconocer que los distintos materiales cumplen funciones diferenciadas que deben conservarse o reorganizarse en la adaptación. Las divergencias se relacionan con las posibilidades de distribución y elaboración de esos materiales en la escritura pianística. La interpretación de los resultados indica que la preservación de la textura no exige mantener la disposición original de los instrumentos, sino reproducir de manera perceptible las relaciones entre sus funciones musicales.

Para la adaptación pianística, esto implica jerarquizar la melodía mediante registro, dinámica y articulación; distribuir los contracantos de forma que complementen la línea principal; y organizar los bajos y patrones de acompañamiento sin enmascarar los elementos melódicos. También supone aprovechar los espacios entre frases para incorporar respuestas instrumentales, siempre que su inclusión resulte coherente con la estructura y el carácter de la obra.

En la séptima categoría referente a recursos técnico-pianísticos para representar la guitarra y la expresividad vocal, los especialistas identificaron recursos pianísticos que pueden emplearse para construir equivalencias funcionales con los procedimientos guitarrísticos y vocales. E1 mencionó el uso de registros graves, octavas y ornamentaciones como apoyaturas, acciaccaturas y mordentes, además de destacar la necesidad de controlar la resonancia del pedal. E2 enfatizó la selección de recursos adecuados a las características del instrumento y el mantenimiento de la claridad sonora. E3 señaló las posibilidades de los arpeggios, las escalas, las octavas, las variaciones y la polifonía, así como la importancia de la digitación y la articulación. E4 propuso

diferenciar los planos mediante el *legato* de la melodía, el *staccato* de determinados elementos secundarios y el uso controlado del pedal.

Las respuestas convergen en considerar que los recursos técnico-pianísticos deben responder a funciones musicales y expresivas concretas. Las diferencias se encuentran en la selección de procedimientos específicos y en el énfasis concedido al registro, la articulación, la ornamentación y la pedalización. La interpretación de estos resultados indica que la elección de recursos debe partir de las necesidades de la obra y de la función que desempeña cada plano sonoro. En consecuencia, la adaptación puede emplear octavas, arpeggios, acordes, escalas, ornamentaciones, diferencias de articulación, contrastes dinámicos y cambios registrales, siempre que contribuyan a representar los materiales originales y mantengan la claridad de la textura. La pedalización, en particular, debe ajustarse a la armonía, la articulación y la densidad sonora para evitar la acumulación de resonancias que dificulte la percepción de la melodía y de las voces secundarias.

La categoría ocho referente a los criterios teóricos, técnicos y estilísticos de adaptación, el análisis permitió identificar una distinción entre los elementos musicales que deben conservarse prioritariamente y aquellos que admiten mayor transformación. E1 y E2 coincidieron en la importancia de preservar la melodía y la estructura rítmica, aunque reconocieron que la armonía puede modificarse si se mantiene la identidad del género. E3 manifestó una mayor apertura a la experimentación formal, métrica, textural y estilística, particularmente cuando responde a objetivos creativos o pedagógicos. E4 destacó la conservación del carácter romántico, *cantabile* y expresivo, junto con los rasgos interpretativos asociados con la voz y la ornamentación.

La convergencia se sitúa en la necesidad de evitar que las modificaciones eliminen los rasgos fundamentales del pasillo; la divergencia se concentra en el grado de libertad que puede concederse a la transformación musical. Esta diferencia permite reconocer un continuo entre adaptaciones orientadas principalmente a la conservación y reelaboraciones con una intervención creativa más amplia. Para la adaptación pianística, el hallazgo implica establecer previamente el propósito artístico, interpretativo o pedagógico de la obra y determinar qué elementos deben mantenerse, cuáles pueden reorganizarse y cuáles admiten modificaciones. De este modo, las decisiones sobre armonía, forma, textura y complejidad técnica pueden justificarse en relación con los objetivos de la adaptación y con la preservación de los rasgos identitarios del pasillo-canción.

La categoría nueve, referente a criterios pedagógicos y adecuación técnico-musical de las adaptaciones, los resultados evidenciaron que la adecuación técnica y pedagógica constituye un aspecto relevante en la elaboración de adaptaciones destinadas a estudiantes universitarios de distintos niveles. E1 señaló la posibilidad de trabajar aspectos como la ejecución melódica, el acompañamiento, las dobles y triples notas, la velocidad, el contrapunto y la distribución de materiales entre las manos. E2 destacó la necesidad de equilibrar la dificultad técnica con la satisfacción estética y la posibilidad de comunicar expresivamente la obra. E3 enfatizó la

comodidad de las posiciones, la movilidad a través del teclado y la correspondencia entre las exigencias técnicas y el nivel del estudiante. En la respuesta disponible de E4 no se registra un desarrollo específico de esta dimensión, por lo que no es posible establecer su posición particular sobre ella.

La convergencia entre E1, E2 y E3 permite identificar la adecuación de la dificultad y la funcionalidad de la escritura como criterios relevantes para el diseño de materiales pedagógicos. Las diferencias se relacionan con el énfasis concedido al desarrollo de habilidades, la experiencia estética y la ergonomía de la ejecución. La interpretación de estos resultados sugiere que una adaptación pedagógica debe responder tanto a las características del repertorio como a las capacidades del intérprete y a los objetivos de aprendizaje. Por ello, se recomienda graduar la densidad textural, la independencia de las voces, la complejidad rítmica, la ornamentación y las exigencias de coordinación, sin perder los rasgos esenciales del género. La finalidad pedagógica no debería limitarse a reducir la dificultad, sino procurar que el estudiante comprenda la organización musical, desarrolle recursos técnicos pertinentes y construya una interpretación estilísticamente fundamentada.

La categoría diez, referente a Criterios y signos de escritura pianística académica para la adaptación del pasillo, el análisis de las respuestas permitió establecer un conjunto de criterios relativos a la representación escrita de los materiales musicales y de las decisiones interpretativas. E1 destacó la necesidad de contemplar la melodía, el ritmo, el acompañamiento, los bajos, los registros, la ornamentación, la dinámica, el fraseo, la articulación y el pedal. E2 subrayó que la escritura debe responder a las características del piano y representar funcionalmente los patrones rítmicos, las voces y los contracantos. E3 señaló la utilización coherente de registros, octavas, arpeggios, escalas, polifonía, articulación, dinámica, agógica y pedalización, así como la conveniencia de sugerir digitaciones cuando sean necesarias. E4 destacó la diferenciación entre melodía, acompañamiento y contracantos mediante el registro, la articulación, la dinámica y la pedalización.

La convergencia entre los participantes radica en la necesidad de que la partitura comunique con claridad las funciones musicales y las decisiones interpretativas; las diferencias se relacionan con el grado de detalle requerido y con los recursos de escritura considerados prioritarios. Estos resultados indican que la notación constituye el medio para concretar y transmitir los criterios de adaptación, y no una etapa meramente mecánica del proceso. Como implicación, la escritura pianística debe diferenciar los planos sonoros, precisar las articulaciones y dinámicas relevantes, indicar las ornamentaciones necesarias y orientar la pedalización cuando su función expresiva o textural lo requiera.

Las digitaciones y otras indicaciones técnicas deben incorporarse cuando faciliten la ejecución o aclaren una decisión interpretativa. La partitura resultante deberá examinarse en función de su legibilidad, viabilidad técnica, coherencia estilística y capacidad para representar las funciones musicales del pasillo-canción.

Objetivo específico 1. Características musicales y expresivas del pasillo-canción

El examen de las respuestas de E1–E4 permitió establecer un núcleo de preservación integrado por la línea melódica, la organización rítmica, la métrica y el carácter cantabile. No se trata de cuatro atributos intercambiables: la melodía sostiene la reconocibilidad del tema; el patrón rítmico y la acentuación mantienen su pertenencia estilística; la métrica organiza el movimiento; y el fraseo expresivo confiere continuidad entre la composición y su interpretación. E1 jerarquizó melodía, ritmo, métrica y tempo; E2 añadió el peso de las relaciones armónicas; E3 destacó el análisis formal; y E4 subrayó la coordinación y el carácter romántico-expresivo. La divergencia entre E1/E2 y E3 respecto a la modificación armónica o formal delimita un problema de decisión artística: conservar las relaciones estructurales significativas no equivale a prohibir cualquier reelaboración.

A partir de esta evidencia se propone distinguir entre elementos de conservación prioritaria (contorno y articulación de la melodía, organización del pulso y acentos característicos, frases y puntos de llegada expresivos) y elementos susceptibles de redistribución pianística (registro, disposición de acordes y densidad de acompañamiento). La distinción es un criterio construido desde las entrevistas; para atribuir rasgos concretos a cada uno de los seis pasillos es necesario presentar fragmentos notados o referencias auditivas verificables. Tampoco debe suponerse que todos los pasillos del repertorio comparten idéntico patrón armónico o estructura formal.

Objetivo específico 2. Recursos técnico-interpretativos de guitarra quiteña y expresión vocal

Las entrevistas distinguieron recursos guitarrísticos de producción y organización sonora —bordoneos, rasgueos, punteos, bajos, apagados, adornos y contracantos— y recursos vocales de inflexión expresiva —portamento, vibrato, apoyaturas, mordentes, fraseo, rubato y variaciones dinámico-agógicas—. E1 ofreció el inventario más explícito de ambos tipos; E2 enfatizó bordoneos, punteos, apagados y contrapunto de la primera guitarra, así como flexibilidad vocal en las cadencias; E3 insistió en su interpretación contextual respecto del texto y del tempo; y E4 destacó acentos, ornamentaciones y coordinación entre partes. La convergencia no implica equivalencia acústica entre recursos: un bordoneo de bajo estructura el movimiento hacia otro acorde, mientras un portamento vocal aporta continuidad entre alturas y una pausa respiratoria organiza la frase.

El resultado más relevante de este objetivo es la clasificación de los recursos por función, no solamente por nombre técnico: función de soporte armónico-rítmico, función de enlace grave, función de respuesta o contracanto, función de realce ornamental y función de conducción expresiva de la melodía. Esta clasificación aporta el paso analítico que faltaba entre la descripción de la tradición y la toma de decisiones pianísticas. Su aplicación demanda anotar en los seis ejemplos seleccionados qué instrumento realiza cada función y si esta aparece constante, alternada o superpuesta a la voz.

Objetivo específico 3. Transferencia funcional al idioma del piano académico

La convergencia entre los especialistas permite formular la equivalencia funcional como criterio rector: la adaptación ha de preservar la tarea musical desempeñada por el material original, aunque cambie su realización instrumental. E1 señaló el potencial del registro grave para representar impulsos de acompañamiento; E2 exigió buscar soluciones alternativas cuando la técnica guitarrística no tenga correspondencia literal; E3 defendió el análisis previo de grabaciones y transcripciones; y E4 enfatizó la selección idiomática de articulaciones, ornamentación, texturas y registros. La diferencia organológica impide prometer reproducción exacta: el sonido sostenido de la voz o el decaimiento de la cuerda pulsada no se traducen mecánicamente a la cuerda percutida del piano.

Como resultado interpretativo se derivan correspondencias posibles que deberán probarse en arreglos concretos: el bordoneo puede reinterpretarse mediante un bajo direccional con notas de paso; el rasgueo, mediante acordes distribuidos o ataques rítmicos diferenciados; las respuestas de guitarra y requinto, mediante contracantos breves en registro contrastante; y la conducción vocal, mediante legato, respiración fraseológica, control dinámico y agógica medida. El rubato no debe convertirse en fluctuación indiscriminada del pulso; la ornamentación debe responder a la sintaxis melódica y a la cadencia. Estas correspondencias constituyen propuestas inferidas de los discursos expertos, no una medición de superioridad acústica de una solución frente a otra.

Objetivo específico 4. Jerarquía de planos sonoros y estratificación textural

Las respuestas permiten reconocer al menos cuatro funciones que pueden coexistir en el formato de referencia: melodía vocal, contracantos y respuestas instrumentales, línea de bajo, y sustento armónico-rítmico. E1 y E2 diferenciaron las funciones vocales y guitarrísticas; E3 destacó la posibilidad de organizar texturas homofónicas o polifónicas y distribuir materiales entre registros y manos; E4 identificó el valor de los motivos instrumentales que ocupan los espacios entre frases. El problema de la adaptación para piano solo no consiste en reproducir simultáneamente todas las notas, sino en decidir qué debe escucharse primero y cómo se relacionan los estratos.

Se deriva una jerarquía perceptiva condicionada por el pasaje musical: prioridad a la línea cantabile cuando la voz conduce el discurso; contracantos complementarios que se activan especialmente en silencios o cierres de frase; bajo suficientemente definido para conservar la dirección armónica; y acompañamiento con densidad controlada para no ocultar los otros estratos. La jerarquía puede invertirse temporalmente en introducciones e interludios, cuando el instrumento originalmente secundario asume la iniciativa temática. Registro, espaciado, balance dinámico, articulación y pedal constituyen medios de diferenciación; por sí sola, una distribución por manos no garantiza independencia audible. Esta distinción proporciona un criterio concreto

para revisar futuras partituras: identificar en cada sección el plano protagonista y verificar que los demás no lo enmascaren.

Objetivo específico 5. Traducción del discurso vocal a la escritura pianística

El carácter cantabile reconocido por E1–E4 y la observación de E2 sobre el portamento y el rubato en cadencias permiten considerar el discurso vocal como fuente de decisiones de temporalidad y articulación, no como una secuencia de alturas. La adaptación debe reconocer respiraciones, apoyos expresivos, prolongaciones, ornamentaciones y cambios de intensidad que articulan el sentido de la frase. Una transcripción estrictamente cuantizada puede conservar las duraciones generales y perder, sin embargo, el movimiento expresivo que organiza la interpretación de referencia.

El piano no puede producir un vibrato vocal continuo ni deslizarse entre alturas con las mismas propiedades acústicas; por ello, se propone representar sus funciones —tensión, llegada, continuidad y reposo— mediante inflexión agógica moderada, articulación ligada, jerarquía de ataques, ornamentos escritos cuando corresponda y pedalización no invasiva. Las marcas de respiración o separación de frase deben surgir de una escucha analítica, no de una asignación mecánica cada cierto número de compases. El resultado relevante es una definición operacional de “cantar en el piano”: construir continuidad perceptiva de la melodía y una orientación expresiva del tiempo sin simular literalmente la voz humana.

Objetivo específico 6. Recursos pianísticos, criterios pedagógicos y notación académica

E1 mencionó octavas, ornamentos y control de resonancia; E2 privilegió la adecuación del recurso al instrumento y la claridad; E3 destacó arpeggios, escalas, polifonía, digitación y ergonomía; E4 diferenció planos mediante legato, staccato y pedal. En la dimensión pedagógica, solo E1–E3 aportaron desarrollos expresos; por tanto, el resultado debe atribuirse a esos tres especialistas y no afirmarse como consenso pleno de los cuatro. La convergencia observada permite asociar cada recurso con una finalidad musical reconocible antes de decidir su inclusión en la partitura.

Se propone graduar la complejidad con criterios verificables: amplitud de la mano y saltos, coordinación entre melodía y bajo, independencia de voces, densidad armónica, precisión de figuraciones, ornamentación, equilibrio sonoro y manejo del pedal. Una versión inicial puede reducir capas secundarias sin alterar el contorno principal o el impulso rítmico; una versión avanzada puede integrar contracantos, elaboraciones y polifonía si mantiene legible la estructura. En la notación, las indicaciones de dinámica, articulación, fraseo, agógica, digitación y pedal deben explicitar decisiones relevantes y evitar tanto la ausencia de orientación como la sobrecarga editorial. El criterio no es la cantidad de signos, sino su pertinencia para preservar funciones e informar decisiones interpretativas.

Las diez categorías convergen en una cadena de operaciones analíticas: identificar rasgos de identidad musical; establecer la función de cada capa en la fuente vocal-guitarrística; seleccionar equivalentes pianísticos posibles; distribuirlos según jerarquía perceptiva; y codificar en la notación sus exigencias expresivas y técnicas. La equivalencia funcional actúa como nexo entre el análisis musicológico y la intervención pianística. Su aportación principal es establecer un criterio de decisión: no preguntar “qué notas o gestos debo copiar”, sino “qué función cumple este gesto y qué recursos del piano pueden cumplirla sin desfigurar la identidad musical”.

La diversidad de respuestas expertas plantea, además, un continuo de intervención entre adaptación conservadora, reelaboración de concierto y adaptación pedagógica. Este continuo constituye una propuesta interpretativa del estudio, no una clasificación comprobada mediante arreglos terminados. Para contrastarlo será necesario producir versiones comparables y someterlas a escucha especializada, revisión notacional y prueba instrumental.

Síntesis integradora de los resultados

La integración de las diez categorías permitió identificar tres principios transversales para la adaptación pianística académica del pasillo-canción ecuatoriano. El primero corresponde a la preservación de la identidad musical, sustentada en la importancia atribuida a la melodía, la estructura rítmica, la métrica y el carácter expresivo. El segundo es la transferencia funcional de los recursos vocales e instrumentales, que requiere reconocer las funciones de la voz, la guitarra y el requinto para reinterpretarlas mediante las posibilidades idiomáticas del piano. El tercero es la organización técnico-estilística de la escritura pianística, que comprende la jerarquización de los planos sonoros, la selección de recursos instrumentales, la adecuación pedagógica y la representación notacional de las decisiones interpretativas.

Las principales convergencias entre los entrevistados se concentraron en la necesidad de conservar los rasgos identitarios del pasillo, comprender las funciones de los recursos vocales e instrumentales y aprovechar las posibilidades del piano sin perder claridad textural ni coherencia estilística. Las divergencias se relacionaron principalmente con el grado de libertad permitido para transformar la armonía, la forma, la textura y el estilo, así como con la selección de recursos técnicos y expresivos específicos. Estas diferencias evidencian que la adaptación puede responder a distintas finalidades, desde la conservación de una obra de referencia hasta su reelaboración creativa o pedagógica.

En relación con el problema de investigación, los resultados permiten establecer que los criterios para la adaptación pianística académica del pasillo-canción deben articular la conservación de sus rasgos musicales esenciales con la transferencia funcional de los recursos vocales e instrumentales y su transformación mediante procedimientos idiomáticos del piano. Esta articulación ofrece una base para decidir qué elementos preservar, cuáles reorganizar y cómo representar la melodía, los contracantos, los bajos, el acompañamiento y la expresión interpretativa. Los criterios identificados constituyen una orientación fundamentada en las

entrevistas para la elaboración de futuras adaptaciones; su eficacia musical y técnica deberá contrastarse mediante el análisis de las fuentes originales, la revisión de las partituras resultantes y, cuando corresponda, la ejecución y valoración de las adaptaciones.

Discusión

Los resultados obtenidos permiten sostener que la adaptación pianística académica del pasillo-canción ecuatoriano constituye un proceso de transformación musical en el que deben articularse preservación de la identidad, transferencia funcional de recursos y utilización idiomática de las posibilidades del piano. Esta interpretación coincide con investigaciones recientes que han abordado la incorporación del piano a la música popular ecuatoriana y la elaboración de repertorio pianístico basado en géneros nacionales. Gualavisí Guzmán (2022), por ejemplo, evidencia que el piano puede asumir funciones dentro de diversos géneros ecuatorianos mediante recursos de rearmónización, ritmo, textura e interpretación, generando configuraciones sonoras nuevas sin abandonar necesariamente el referente genérico. De manera semejante, Sánchez Bonilla (2023) plantea la adaptación de repertorio ecuatoriano para el aprendizaje pianístico como una vía metodológica para incorporar géneros nacionales a la formación instrumental. Estos antecedentes respaldan el hallazgo central de esta investigación: el traslado de música ecuatoriana al piano no debe concebirse como una simple sustitución instrumental, sino como un proceso de adaptación que requiere decisiones técnicas, musicales y pedagógicas.

Identidad del pasillo y equilibrio entre conservación y transformación

Uno de los resultados más relevantes fue la identificación de la melodía, la organización rítmica, la métrica y el carácter expresivo como elementos de conservación prioritaria. Esta tendencia resulta coherente con la consideración del pasillo como una manifestación musical estrechamente vinculada con la identidad cultural ecuatoriana. Sin embargo, los resultados también evidenciaron que la identidad no depende de la conservación literal de todos los componentes musicales. Los especialistas admitieron distintos grados de transformación armónica, formal y textural, siempre que no se pierdan los rasgos que permiten reconocer el género.

Este resultado adquiere especial importancia al compararlo con Gualavisí Guzmán (2022), cuyo trabajo demuestra que la incorporación del piano a repertorios populares ecuatorianos puede involucrar rearmónización, transformaciones rítmicas y modificaciones texturales. Desde esta perspectiva, la transformación no constituye necesariamente una ruptura con la identidad, sino que puede funcionar como mecanismo de actualización y apropiación del repertorio. No obstante, los resultados de la presente investigación permiten introducir una precisión: la libertad de transformación debe estar subordinada a una jerarquía de elementos identitarios. Así, no toda modificación posee el mismo impacto sobre la percepción del género.

Esta consideración también encuentra correspondencia con Coloma Carrera (2021), quien, al trasladar elementos del lenguaje del pasillo hacia un producto audiovisual, plantea un proceso de transformación artística orientado a conservar y comunicar valores culturales asociados al género. La comparación permite interpretar que la identidad del pasillo puede mantenerse incluso cuando sus materiales se trasladan a otros lenguajes, siempre que permanezcan reconocibles determinadas relaciones musicales, expresivas y culturales. En el ámbito pianístico, esto significa que la adaptación puede modificar la superficie sonora sin eliminar los elementos estructurales y estilísticos que sustentan su reconocimiento.

Por tanto, el principal aporte de los resultados consiste en proponer una concepción jerarquizada de la fidelidad: ser fiel al pasillo no significa reproducir literalmente todos sus elementos, sino preservar aquellos que cumplen una función estructural, estilística y expresiva esencial.

De la imitación instrumental a la equivalencia funcional

Los resultados relativos a la guitarra quiteña, el requinto y la expresión vocal muestran que los especialistas no consideran conveniente reproducir literalmente en el piano los procedimientos propios de los instrumentos originales. El rasgueo, el bordoneo, el punteo, los apagados, los contracantos y los recursos vocales deben ser comprendidos en función de su papel dentro del discurso musical y posteriormente traducidos a recursos pianísticos.

Este resultado presenta una correspondencia directa con Gualavisí Guzmán (2022), quien demuestra que el piano puede integrarse a la música popular ecuatoriana mediante recursos rítmicos, texturales y armónicos propios del instrumento, produciendo nuevas configuraciones sonoras. La presente investigación profundiza esta perspectiva al establecer que la adaptación debe realizarse desde la función musical y no desde la apariencia instrumental. En otras palabras, el objetivo no consiste en lograr que el piano “suene como una guitarra”, sino en que pueda desempeñar en el nuevo contexto una función equivalente a la que la guitarra, el requinto o la voz cumplen en la versión de referencia.

Este principio permite explicar por qué determinados procedimientos pueden ser representados mediante acordes, octavas, patrones rítmicos, bajos, líneas contrapuntísticas, cambios de registro, articulaciones u ornamentaciones. La equivalencia se produce cuando el recurso pianístico conserva la función perceptiva y estructural del procedimiento original.

En este sentido, los resultados amplían el concepto de adaptación pianística presente en estudios anteriores: no se trata únicamente de trasladar un repertorio al piano, sino de establecer una correspondencia entre función musical de origen y recurso idiomático de destino. Esta distinción constituye uno de los aportes conceptuales más importantes de la investigación.

El estilo interpretativo como componente de la adaptación

Los resultados muestran que la identidad del pasillo-canción no se encuentra únicamente en los elementos que pueden representarse gráficamente en una partitura. El fraseo, el rubato, la agógica, la dinámica, la ornamentación, el portamento y la relación entre texto y melodía forman parte de la dimensión interpretativa del género.

Este hallazgo permite complementar las aproximaciones centradas exclusivamente en el análisis estructural. La adaptación pianística de una obra vocal exige considerar que la melodía originalmente está vinculada con una respiración, una prosodia y una dirección expresiva determinadas por el texto. En consecuencia, la escritura pianística necesita generar mecanismos equivalentes para producir continuidad melódica, tensión, reposo y direccionalidad.

Coloma Carrera (2021) proporciona un antecedente relevante desde otra disciplina artística, al demostrar que determinados rasgos expresivos asociados con el pasillo pueden trasladarse a un lenguaje audiovisual sin perder su capacidad de comunicar emociones y significados culturales. Aunque el medio es diferente, el principio resulta comparable: la adaptación de un lenguaje artístico exige identificar qué elementos producen su efecto expresivo antes de trasladarlos a otro sistema.

Los resultados de esta investigación permiten aplicar esta premisa al piano. La expresividad vocal no debe ser copiada literalmente, sino reinterpretada mediante recursos pianísticos como el fraseo, la dinámica, la articulación, la agógica, el rubato y la ornamentación. Así, el carácter cantabile se convierte en un criterio de escritura y no únicamente en una indicación interpretativa posterior.

Textura y jerarquía de los planos sonoros

La investigación encontró una coincidencia significativa respecto de la necesidad de diferenciar la melodía vocal, los contracantos del requinto o de la guitarra, el bajo y el acompañamiento. Esta jerarquización constituye un elemento esencial porque la adaptación al piano concentra en un solo instrumento funciones que originalmente se distribuyen entre varios intérpretes.

La problemática adquiere particular relevancia si se considera que los estudios sobre adaptación pianística de repertorio ecuatoriano han mostrado la posibilidad de generar nuevas configuraciones mediante modificaciones texturales. Gualavisí Guzmán (2022) incorpora precisamente recursos texturales como parte del proceso de transformación del repertorio popular ecuatoriano. Los resultados de esta investigación coinciden con esa posibilidad, pero establecen una condición adicional: la transformación textural debe mantener perceptibles las relaciones jerárquicas existentes en el material original.

La adaptación pianística, por tanto, no debe intentar reproducir simultáneamente todos los componentes de la agrupación original si ello produce una textura excesivamente densa. El criterio debe ser selectivo: la melodía requiere máxima claridad; los contracantos deben complementar y no competir con ella; el bajo debe proporcionar estabilidad; y el acompañamiento debe sostener la estructura rítmico-armónica sin ocultar los demás planos.

Este resultado tiene una implicación directa para la escritura pianística: la reducción instrumental debe ser una reorganización jerárquica y no una acumulación de todos los materiales originales.

Recursos pianísticos e idiomática instrumental

Los especialistas identificaron registros, octavas, arpeggios, escalas, acordes, polifonía, ornamentaciones, articulaciones, dinámica, agógica y pedalización como recursos adecuados para la adaptación. Este resultado confirma que la escritura pianística debe aprovechar las posibilidades propias del instrumento en lugar de intentar reproducir de forma artificial los procedimientos de la guitarra o de la voz.

La investigación de Gualavisí Guzmán (2022) resulta nuevamente pertinente porque demuestra que la introducción del piano en la música popular ecuatoriana permite desarrollar recursos de rearmonización, textura, ritmo e improvisación que producen nuevas sonoridades. La presente investigación coincide con esta concepción, pero establece una diferencia relacionada con el propósito: mientras la rearmonización y la transformación pueden constituir procedimientos creativos, en una adaptación orientada a preservar la identidad del pasillo deben estar subordinadas a los rasgos estilísticos esenciales.

La importancia del criterio idiomático también se relaciona con la dimensión pedagógica. Una escritura que resulta técnicamente incómoda, excesivamente densa o poco natural para las manos puede impedir que el intérprete comunique el carácter expresivo de la obra. Por ello, la selección de recursos pianísticos debe responder simultáneamente a criterios musicales, ergonómicos, técnicos y expresivos.

Adaptación pianística y formación musical

Los resultados de la categoría pedagógica muestran que las adaptaciones deben ajustarse al nivel técnico del estudiante, procurando un equilibrio entre dificultad, expresividad y funcionalidad. Este hallazgo coincide de manera particularmente directa con Sánchez Bonilla (2023), quien desarrolló una propuesta metodológica para el aprendizaje del piano mediante repertorio ecuatoriano y planteó adaptaciones de obras pertenecientes a géneros nacionales, incluido el pasillo. El estudio evidencia la pertinencia de organizar el repertorio ecuatoriano dentro de procesos pedagógicos estructurados.

Asimismo, Lojano Cajamarca y Molerio Rosa (2025) encontraron que la incorporación de repertorio ecuatoriano adaptado al piano puede favorecer tanto el desarrollo de capacidades instrumentales como la conciencia cultural, y señalan como una dificultad la limitada disponibilidad de materiales pedagógicos adaptados. Aunque su estudio se centra en el pasacalle y en estudiantes de nivel inicial, el principio es transferible al problema planteado en esta investigación: la existencia de repertorio nacional no garantiza por sí misma su utilidad pedagógica; es necesario disponer de materiales técnicamente adecuados y metodológicamente organizados.

Un aporte adicional proviene de Silva Esparza (2026), quien desarrolló arreglos pianísticos de pasillos de Constantino Mendoza destinados a estudiantes con conocimientos básicos de piano. Su trabajo confirma la necesidad de ajustar la dificultad, la escritura y la finalidad pedagógica al nivel del intérprete, al tiempo que relaciona el aprendizaje instrumental con la valoración de la identidad cultural.

Los resultados de la presente investigación amplían estos antecedentes al proponer que la adecuación pedagógica no debe limitarse a simplificar la partitura. Una adaptación pedagógicamente pertinente debe conservar los rasgos estilísticos esenciales y, simultáneamente, utilizar la dificultad técnica como medio para desarrollar habilidades musicales concretas. De este modo, la adaptación puede convertirse en un recurso para trabajar melodía, acompañamiento, independencia de voces, ornamentación, articulación, pedalización, polifonía y expresión estilística.

La escritura pianística como resultado de la investigación

Los resultados indican que la escritura constituye el punto de convergencia de los criterios identificados. La diferenciación de planos mediante registro, dinámica y articulación, la indicación de ornamentaciones, la utilización de pedal y la inclusión de digitaciones cuando sean necesarias permiten convertir los criterios abstractos de adaptación en decisiones musicales concretas.

Esta conclusión coincide con Sánchez Bonilla (2023) y Silva Esparza (2026), cuyos trabajos muestran que la incorporación de repertorio ecuatoriano al aprendizaje pianístico requiere producir materiales específicamente adaptados al instrumento y al nivel del estudiante. La diferencia fundamental es que la presente investigación no se limita a elaborar un repertorio adaptado, sino que busca establecer los criterios que permiten orientar su construcción.

Desde esta perspectiva, los resultados permiten considerar la escritura pianística como un producto de tres procesos articulados: análisis de la fuente, interpretación funcional de sus materiales y traducción idiomática al piano. La partitura deja de ser una simple representación gráfica y se convierte en el lugar donde se materializan las decisiones sobre identidad, textura, técnica y expresión.

Aporte metodológico del análisis cualitativo

Desde el punto de vista metodológico, la identificación de convergencias y divergencias entre los cuatro especialistas permitió evitar una interpretación basada exclusivamente en la opinión de un participante. El análisis mediante categorías, códigos y patrones permitió transformar discursos individuales en unidades comparables y establecer regularidades relacionadas con el problema de investigación.

Este procedimiento es coherente con Vives Varela y Hamui Sutton (2021), quienes destacan la función de la codificación y categorización para hacer manejables los datos cualitativos y avanzar desde unidades iniciales de información hacia niveles interpretativos de mayor complejidad. De manera complementaria, Sánchez et al. (2021) señalan la utilidad del análisis de contenido, la codificación y la triangulación para reconocer perspectivas coincidentes y contrapuestas y reducir posibles sesgos derivados de una única técnica de obtención de información.

En consecuencia, las convergencias encontradas en esta investigación no deben interpretarse como una simple contabilización de opiniones. Su valor reside en que permiten identificar núcleos conceptuales recurrentes y relacionarlos con las decisiones concretas que exige la adaptación pianística. Del mismo modo, las divergencias no constituyen necesariamente inconsistencias metodológicas; representan diferentes concepciones acerca de los límites de transformación del género y enriquecen la interpretación del fenómeno estudiado.

Contribución de la investigación frente a los antecedentes

La revisión de los estudios recientes permite identificar tres líneas de trabajo relacionadas con la presente investigación: la incorporación del piano a la música popular ecuatoriana, la adaptación de repertorio ecuatoriano con fines pedagógicos y la transformación creativa del lenguaje del pasillo. Gualavisí Guzmán (2022) demuestra las posibilidades del piano como instrumento de arreglo e improvisación dentro de la música popular ecuatoriana; Sánchez Bonilla (2023) evidencia la utilidad pedagógica de adaptar repertorio nacional para el aprendizaje pianístico; Lojano Cajamarca y Molerio Rosa (2025) destacan la necesidad de materiales adaptados para incorporar géneros ecuatorianos a la formación pianística; y Silva Esparza (2026) demuestra la aplicación concreta de arreglos de pasillos a un nivel instrumental determinado.

Frente a estos antecedentes, el aporte específico de la presente investigación radica en integrar en un mismo modelo analítico las dimensiones identitarias, técnico-interpretativa, metodológica, funcional, textural, pianística, estilística, estética, pedagógica y notacional del proceso de adaptación del pasillo-canción. En lugar de limitarse a presentar una adaptación concreta, se busca fundamentar los criterios que permiten construirla.

Por consiguiente, el resultado central puede sintetizarse mediante el principio de preservación de la identidad mediante transformación idiomática: la adaptación pianística

académica debe conservar los rasgos que permiten reconocer el pasillo-canción, transferir funcionalmente las características de la voz, la guitarra y el requinto, y transformar sus procedimientos mediante recursos propios del piano. Esta formulación representa una síntesis de los hallazgos obtenidos y constituye la principal contribución conceptual del estudio.

Conclusiones

Las conclusiones se presentan en correspondencia con el objetivo general y los seis objetivos específicos vinculados con las categorías de análisis.

Se determinaron las principales características musicales, estilísticas y técnico-interpretativas que sustentan la identidad del pasillo-canción ecuatoriano. Los resultados evidenciaron que la melodía, la organización rítmica, la métrica y el carácter cantabile y expresivo constituyen elementos de conservación prioritaria. Asimismo, se estableció que la identidad del género no depende exclusivamente de componentes estructurales, sino también de recursos interpretativos como el fraseo, la agógica, el rubato, la ornamentación y la relación expresiva entre melodía y acompañamiento.

Se identificaron los principales recursos técnico-interpretativos de la guitarra quiteña, el requinto y la práctica vocal tradicional que funcionan como referentes para la adaptación pianística. Entre ellos se encuentran el rasgueo, bordoneo, punteo, apagado, bajos, contracantos, ornamentaciones, portamento, vibrato, apoyaturas, mordentes, fraseo, rubato y recursos dinámico-agógicos. Estos elementos deben ser considerados por su función musical y estilística y no únicamente por su forma instrumental original.

Se estableció que la transferencia de los recursos vocales e instrumentales al piano debe realizarse mediante un principio de equivalencia funcional. La adaptación no consiste en reproducir literalmente las técnicas de la guitarra o de la voz, sino en identificar sus funciones melódicas, rítmicas, armónicas y expresivas y reconstruirlas mediante recursos idiomáticos del piano. Este principio permite articular fidelidad estilística y libertad de escritura instrumental.

Se determinaron criterios para organizar la textura pianística y jerarquizar los diferentes planos sonoros. La melodía vocal debe mantener una posición perceptivamente predominante; los contracantos y respuestas del requinto o de la guitarra deben incorporarse como planos complementarios; y los bajos y patrones de acompañamiento deben proporcionar soporte armónico-rítmico sin ocultar la línea principal. La diferenciación de planos puede lograrse mediante registro, dinámica, articulación, densidad textural y distribución de las voces entre ambas manos.

Se establecieron criterios teóricos y técnicos para determinar qué elementos pueden conservarse, modificarse o transformarse en una adaptación pianística académica. La melodía, la estructura rítmica, la métrica y el carácter expresivo requieren mayor grado de conservación, mientras que la armonía, la textura, el registro y determinados procedimientos formales

presentan mayor posibilidad de transformación. La modificación debe estar sustentada por una finalidad musical, técnica, pedagógica o estética y no debe comprometer la reconocibilidad del género.

Se determinaron criterios pedagógicos y de escritura pianística orientados a la elaboración de adaptaciones destinadas a estudiantes de diferentes niveles. La dificultad técnica debe corresponder con las capacidades del intérprete y contribuir a objetivos musicales concretos. Asimismo, la partitura debe incorporar los signos necesarios para comunicar con claridad la articulación, dinámica, agógica, ornamentación, pedalización, distribución de voces, registros y, cuando resulte pertinente, digitación. La adaptación pedagógica debe procurar simultáneamente accesibilidad técnica, calidad musical, expresividad y preservación estilística.

En respuesta al objetivo general, se determinaron criterios teóricos y técnicos para la elaboración de adaptaciones pianísticas académicas del pasillo-canción ecuatoriano. Estos criterios se articulan en torno a tres operaciones fundamentales: preservar los elementos que sustentan la identidad del género, transferir funcionalmente los recursos vocales e instrumentales y transformar dichos recursos mediante procedimientos idiomáticos del piano. En consecuencia, la adaptación pianística académica se concibe como un proceso de mediación entre tradición y creación, en el que la innovación instrumental no implica necesariamente pérdida de identidad cuando las transformaciones se encuentran justificadas y mantienen los rasgos esenciales del género.

Primera (OE1). El análisis cualitativo identificó un conjunto de rasgos de conservación prioritaria en el pasillo-canción: melodía, organización rítmica, métrica y carácter cantabile, articulados con fraseo, ornamentación y flexibilidad agógica. Esta conclusión no implica fijar una única realización válida; reconoce que la identidad estilística emerge de la relación entre elementos estructurales e interpretativos y que sus manifestaciones concretas deben documentarse por obra y versión fonográfica.

Segunda (OE2). Los especialistas distinguieron recursos guitarrísticos —bordoneo, rasgueo, punteo, bajo, apagado, adorno y contracanto— y vocales —fraseo, rubato, portamento, vibrato y ornamentos— cuya importancia radica en las funciones que cumplen dentro del conjunto. La clasificación por soporte rítmico-armónico, enlace melódico, respuesta instrumental y conducción expresiva permite pasar de un inventario descriptivo a criterios útiles para la adaptación.

Tercera (OE3). Se fundamentó la equivalencia funcional como principio para trasladar al piano el papel musical de los recursos vocales y guitarrísticos, sin presuponer equivalencia tímbrica literal. Los bajos direccionales, acordes distribuidos, contracantos, articulaciones contrastadas y recursos dinámico-agógicos constituyen soluciones potenciales cuya eficacia debe comprobarse en pasajes concretos.

Cuarta (OE4). La jerarquía de planos sonoros resultó decisiva para organizar una textura pianística que diferencie melodía protagonista, respuestas instrumentales, bajo y acompañamiento. Esta jerarquía es variable según la sección y exige gestionar registro, dinámica, densidad, articulación y pedalización para evitar que la condensación instrumental oscurezca el discurso principal.

Quinta (OE5). La traducción del discurso vocal requiere interpretar la función del fraseo, las respiraciones, las inflexiones y la flexibilidad temporal antes de elegir signos o recursos pianísticos. En consecuencia, el cantabile se concibe como continuidad melódica y dirección expresiva, no como imitación acústica imposible de sostener de manera literal en el piano.

Sexta (OE6). Los criterios de escritura pianística se organizaron en torno a la funcionalidad musical, la ergonomía de ejecución, la claridad notacional y la adecuación al nivel formativo. La complejidad debe graduarse considerando independencia de voces, amplitud, figuración, articulación, ornamentación y pedal; en este componente, la evidencia pedagógica procede explícitamente de E1–E3 y no de los cuatro especialistas.

La investigación propone un marco de criterios articulado en tres operaciones: preservar los rasgos identitarios reconocibles del pasillo-canción, transferir funcionalmente las aportaciones de la voz y las guitarras, y transformarlas mediante procedimientos propios de la escritura pianística académica. El aporte es conceptual y técnico-metodológico: establece fundamentos razonados para futuras adaptaciones. No se ha demostrado todavía la eficacia estética, técnica o pedagógica de esos criterios mediante la ejecución y valoración de partituras terminadas; tal contrastación constituye una fase posterior imprescindible.

Referencias

- Alchourron, R. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Alchourrón, R. (2006). *COMPOSICION Y ARREGLOS DE MUSICA POPULAR*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Alonso, J. (1954). *Ensayo sobre la técnica trascendente del piano*. Madrid: Unión musical española.
- Alvarado, J. (2019). *Música y Literatura en Cuenca*. Cuenca: Don Bosco.
- Beltrán, M. (17 de Abril de 2026). Criterios para la Transcripción y Adaptación Pianística Académica del Pasillo-Canción ecuatoriano. (J. Peñafiel, Entrevistador)
- Brenet, M. (1962). *DICCIONARIO DE LA MÚSICA*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil.
- Briaza, A. (2023). ¿Teoría o práctica? Sobre las definiciones que rodean a la investigación-creación. Perspectivas Metodológicas. *Perspectivas Metodológicas*. doi:<https://doi.org/10.18294/pm.2023.4673>
- Cárdenas, L. (23 de 02 de 2017). Adaptaciones y Arreglos para piano de música ecuatoriana. *Maestría en Educación Musical I cohorte*. (J. Peñafiel, Entrevistador)
- Carrera, V. (1966). *NOCIONES DE LA MODERNA TÉCNICA PIANÍSTICA*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Casella, A. (1936). *EL PIANO*. Buenos Aires: Ricordi.

- Charles Soler, A. (2008). *Instrumentación y Orquestación Clásica y Contemporánea*. Valencia: Rivera Mora.
- Cortot, A. (1928). *Principios Racionales de la Técnica Pianística*. París: Ediciones Murice Senart.
- Cortot, A. (1928). *Principios Racionales de la Técnica Pianística*. París: Maurice Senart.
- Cortot, A. (1934). *Curso de Interpretación*. París: Librairie Musicale.
- De Guzman Soria, G. O., & Gonzalez Martínez, E. (2023). La música tradicional ecuatoriana como elemento fortalecedor de la identidad cultural en estudiantes de quinto año de educación básica. *Cognosis*.
- Deschausees, M. (1988). *EL INTÉRPRETE Y LA MUSICA*. París: Rialp.
- Deschausees, M. (1991). *El Intérprete y la Música*. Madrid: Rialo, S.A.
- Dueñas, M. (2026). Sinfónico y andino en diálogo: investigación-creación en el arreglo de «Amanecer Andino» para ensamble de instrumentos andinos. *Revista Rodolfo Holzmann*. doi:<https://doi.org/10.65296/rrh.5.1.47>
- Escudero, C. (2018). *Técnicas y Métodos Cualitativos para la Investigación Científica*. Machala: UTMACH.
- Franco, S. (2024). Métodos de investigación cualitativa para la construcción de conocimiento científico. *Elite Revista científica*.
- Gerou Tom & Lusk, L. (2004). *Diccionario esencial de la Notación Musical*. Barcelona: Robinbook, s.l.
- Gerou Tom, L. L. (2004). *Diccionario Escencial de la Notación Musical*. (M. NonTropo, Ed.) Barcelona, España: Robinbook.
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Godoy, M. (2007). *Breve historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporacion editora nacional.
- Godoy, M. (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación editora nacional.
- Grier, J. (2008). *La Edición Crítica de Música*. Madrid: Akal.
- Guerrero, P. (2001, 2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Vol. 1). Quito, Pichincha, Ecuador: Conmusica.
- Guerrero, P. (2001, 2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Conmusica.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Conmusica.
- Guerrero, P. (2004 - 2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo II*. Quito: Conmusica.
- Guevara, G. (2002). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Apligraf.
- Herrera, E. (1995). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antony Bosch.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (2021). *El Pasillo patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad*. Quito. Obtenido de <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/el-pasillo-ecuadoriano-es-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad/>
- Jorge Izaguirre, Dennys Jordan, Ana López. (2024). Investigación descriptiva para la determinación de línea base de la Comuna de Engabao, Ecuador. *Espíritu emprendedor TES*. doi:DOI: 10.33970/eetes.v8.n4.2024.391
- Kawakami, G. (1975). *Guía práctica para arreglos de la música popular*. Tokyo: Yamaha Music Foundation.
- Kawakami, G. (1975). *Guía Práctica para arreglos de la Música Popular*. Tokio, Japón: Yamaha Music Foundation.

- Kouzoupi, M. A. (2025). Adaptación del repertorio de guitarra clásica y piano para percusión melódica: Un estudio de transcripción, arreglo y práctica interpretativa. *International Journal of Music and Performing Arts*.
- Leimer-Giesecking. (1951). *Rítmica, Dinámica, Pedal*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- López-Cano, R. (2014). *Investigación artística en Música*. Barcelona: ESMUC.
- Lopez-Cano, R. (2020). *La Música Cuenta*. Barcelona: ESMUC.
- Mantilla, P. (1986). Propuesta de Composición y Arreglistica para el Cancionero Nacional. *Proyeccion de la Musica Popular*, 4.
- Maream Sánchez, M. F. (2021). Técnicas e instrumentos de recolección de información Análisis y Procesamiento realizado por el investigador cualitativo. *Uisrael Revista Científica*. doi:<https://doi.org/10.35290/rcui.v8n1.2021.400>
- MasDevesa, M. (2007). *Fundamentos de Composición*. Quito: Rivera editores.
- Mola, J. (1977). *Escuela Elemental de Piano*. Barcelona: Casals.
- Mullo, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Muñoz Vara, E. (2002). Generación de tonos digitales ADSR empleando un procesador digital de señales. *REVISTA TECNIA*.
- Neuhaus, H. (1987). *El Arte del Piano*. Madrid: Real Musical.
- Polo, M. (2008). *La Estética de la Música*. Barcelona: UOC.
- Ramos, E. (1 de Julio de 2018). *Métodos y Técnicas de investigación*. Obtenido de Gestiópolis: <https://www.gestiopolis.com/metodos-y-tecnicas-de-investigacion/>
- Reizábal, M. L. (2004). *Análisis Musical*. Barcelona, España: Boileau.
- Remache, S., & Castillo, C. (2024). Aproximación al proceso metodológico de la edición crítica de repertorio pianístico del compositor Manuel de Jesus Lozano. *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical-JOIM 2022*, 22,23.
- Riemann, H. (1968). *Reducción al Piano de la Partitura de Orquesta*. México: Editora Nacional.
- Sampieri, R. H. (2018). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill Interamericana Editores.
- Succiu, M. M., Szocs, B., & Dragulin, S. (2025). Adaptación y transformación de elementos vernaculares mexicanos en la música artística: un estudio de caso de la sonata para violín y piano de Manuel Ponce. *STUDIA UBB MUSICA*.
- Wong, K. (2013). *LA MUSICA NACIONAL*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional, identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura ecuatoriana.