

INFORME

para el Juzgado Letrado de Primera Instancia en lo Civil de 12º turno

Expediente 2-32065/2007 caratulado

Da Silva Roberto y otros c/ Warner Music Spain (Dro-Atlantic), daños y perjuicios

I - Primera comparación entre “Uruguay, te queremos ver campeón” de Alberto Triunfo y Roberto da Silva y “Soñaré” de Rosana Arbelo.

Una escucha distraída produce indudablemente una sensación de proximidad entre los estribillos de estas dos canciones, debido a una gran coincidencia entre la primera parte de uno y otro. Una escucha más detenida permite precisar el parecido, que se da simultáneamente a nivel de lo melódico y de lo armónico, y deslindar lo que pueda ser creativo de lo que es simplemente una cita de lugares comunes.

Corresponde en primer término explicar quizás esta presencia de lugares comunes. Se trata de algo habitual en música, por un principio básico de la teoría de la comunicación. Todo producto artístico posee un porcentaje de redundancia y un potencial porcentaje de novedad. Si lo novedoso es excesivo, el mensaje resultará incomprensible. Si la redundancia es excesiva, el mensaje resultará banal, pero tendrá la posibilidad de comunicar rápidamente, y – en el caso de la música – de penetrar en el público con esa rapidez y de lograr alguna masividad. Esta característica es explotada tanto por la industria de la música publicitaria (“jingles”) como por la música popular de intención comercial, músicas a las cuales no les interesa la permanencia sino el impacto inmediato.

Así como en el lenguaje verbal, en el musical hay un elevado porcentaje de lugares comunes, de gestos sonoros que son parte importante de esa redundancia a que nos referíamos. La originalidad de un compositor se mide tanto por el limitado porcentaje de novedades como por el uso que de los lugares comunes haga en su ordenamiento sonoro. Un lugar común transcrito textualmente no constituye pecado, por supuesto, pero no hace que ningún compositor se sienta orgulloso por su aporte a la sociedad. Citado en forma creativa, puede dar prueba de la capacidad de elaboración del compositor en cuestión.

Hay de todos modos, en distintas situaciones culturales, algunas especies musicales que son altamente estacionarias en cuanto al repertorio de gestos musicales utilizados para construir sus estructuras. En nuestra cultura tradicional, por ejemplo, la milonga de payador es un buen ejemplo de estructura en la que se esperan pocas novedades en lo musical, porque la atención está fijada en la improvisación de textos y lo

que ocurra musicalmente no debe distraer esa atención (ni con novedades llamativas por un lado, ni con errores de ejecución por el otro).

La parte similar de los estribillos de las canciones “Uruguay, te queremos ver campeón” de Alberto Triunfo y Roberto da Silva y “Soñaré” de Rosana (Rosana Arbelo) es, en realidad, un lugar común. O una sucesión de lugares comunes. Eso no es raro en ninguno de los dos casos: en la primera canción porque el objetivo es el conseguir que sea rápidamente memorizada y coreada por las multitudes en los estadios; y en la segunda porque el objetivo evidente del disco compacto en el que se inserta es el de lograr una gran masividad de ventas. Como se ha señalado en las instancias previas del juicio en el que he sido convocado como perito, ambas canciones son deudoras de un mismo modelo melódico, que aparece en la vieja canción navideña “The first Noel” (o “The first Nowell”), y de una progresión armónica (no menos lugar común que ese modelo melódico), que aparece explicitado en una composición atribuida a Johann Pachelbel (1653-1706), el “Canon” (“Kanon” en alemán), que fue lanzado al mercado hacia 1970, fue utilizado en 1974 en la banda de sonido de la película “El enigma de Kaspar Hauser” de Werner Herzog, y constituyó un llamativo éxito mundial de ventas en la segunda mitad de la década del 1970 ¹.

“The first Noel”, anónima, posee un alto grado de difusión, especialmente en los países de habla inglesa, y el poder de esos países sobre el mercado mundial del disco ha hecho que la canción se haya “mundializado”, pasando a constituir parte del “paisaje sonoro” navideño de países no angloparlantes como el nuestro (a través, por ejemplo, de las ineludibles musiquitas de los supermercados). El esquema armónico del “Canon” de Pachelbel ha tenido un enorme éxito como esquema de partida en la música popular, sobre todo del ámbito roquero, o bien converge con recetas de sucesiones de acordes que han tenido gran arraigo en composiciones populares muy diversas. Y no se trata necesariamente de una influencia directa de Pachelbel, porque varias piezas que siguen su esquema I - V - VI - III - IV - I - IV - V ² son anteriores al “lanzamiento” de su “Canon” por parte de la industria del disco ³.

Lo importante de la confluencia de melodía y armonía es que esa interacción determina nuestra percepción y – además de constituir también un factor de originalidad o de falta de originalidad – puede modificar el significado de lo meramente melódico. La melodía del estribillo de “Soñaré” se ciñe totalmente a los ocho pasos que podemos visualizar en Pachelbel, con una regularidad (dos pasos por frase musical o un paso por compás) digna de la cuadratura del propio Pachelbel. La del estribillo de “Uruguay, te

¹ Hacia fines de 1979 el catálogo estadounidense Schwann registraba doce versiones, entre cuyos intérpretes se contaban directores de gran prestigio como Louis Auriacombe, Rudolf Baumgartner, Herbert von Karajan, Neville Marriner, Karl Münchinger, Jean-François Paillard y Kurt Redel.

² Los números romanos representan los grados de la escala (*do* es I) y los acordes básicos que se obtienen sobre esos grados.

³ Véase el notable listado de 70 títulos que reproduce el artículo “Lista de canciones con la armonía del Canon de Pachelbel” del músico uruguayo Pablo Gíndel publicado en su sitio <http://www.pablogindel.com/2010/04/lista-de-canciones-con-la-armonia-del-canon-de-pachelbel/> En ella aparecen 10 composiciones cuya fecha de publicación es anterior a 1975, 5 de las cuales son anteriores a 1970.

queremos ver campeón” tiene con el esquema I - V - VI - III - IV - I - IV - V una única discrepancia: es I - V - VI - III - IV - I - II séptima - V, también de regularidad métrica, donde el acorde de séptima en el segundo grado resulta redundante nota por nota con el dibujo melódico (re fa# la do).

Pero esta vinculación no es acusadora de Triunfo-Da Silva ni de Rosana, puesto que, como dijimos, se trata hacia fines de la década del 1970 de un lugar común que es natural usar como tal, conscientemente o no. Suele esperarse que un compositor de música culta sea consciente de citar un lugar común, cuando se trata de un giro tomado de la música popular, o de la música culta de períodos históricos anteriores. Pero las referencias no necesariamente conscientes a lugares comunes del lenguaje contemporáneo suelen ser moneda corriente en buena parte de la producción musical culta. En música popular suele haber un peso similar de las modas del momento histórico que se vive, y esto es especialmente fuerte, al igual que en la música culta, en los compositores que privilegian el éxito frente al rigor creativo. Es el caso de los autores de las dos canciones que nos ocupan. Ni Rosana ni Triunfo-Da Silva parecen formar parte de lo más arriesgadamente creativo que ha dado la música popular de sus respectivos países.

Me importa dejar claro un concepto general para la temática de este juicio. El plagio se define éticamente: lo fundamental para configurarlo es la intención. A menudo, no se trata de un punto fácil de determinar. Un *jingle* de un *shopping* que copia literalmente gestos particulares de una canción de un compositor e intérprete y aun, cuidadosamente, sus características tímbricas, no es inocente respecto al parecido, puesto que ese parecido es su objetivo. En el caso de Rosana y Triunfo-Da Silva se hace muy difícil determinar una intención, en el caso en que se suponga que hubo copia. Al menos para el suscrito.

Por otra parte, y al contrario de ciertas afirmaciones, lo que determina la eventual situación de plagio no es de índole cuantitativa (cantidad de compases o duración en segundos) sino cualitativa. Una similitud entre dos piezas musicales puede ser extensa y ser irrelevante. Pero si alguien cita las cuatro primeras notas de la Quinta Sinfonía de Beethoven, solamente esas cuatro primeras notas (en las que las tres primeras son sólo una repetición de la misma), no cabe duda acerca de la referencia. La intención es clarísima. La duración ha sido de alrededor de un segundo y se han usado sólo dos compases.

II - Aportes analíticos.

Veamos ahora las coincidencias y no-coincidencias de los estribillos de “Uruguay, te queremos ver campeón” (U) y de “Soñaré” (S), y de estos dos con la melodía de la estrofa de “The first Noel” (FN) ⁴.

⁴ Tomamos como referencia la partitura que publica “The Oxford book of carols” de Percy Dearmer, R. Vaughan Williams y Martin Shaw, Oxford University Press, 1928.

En ambas canciones, el estribillo se repite dos veces, con variantes de letra. La progresión armónica utilizada (I - V - VI - III - IV - I - II séptima - V en U, I - V - VI - III - IV - I - IV - V en S) permite que el estribillo tenga cierta circularidad, puesto que el cierre en V constituye una apertura que pide resolución (I).

Para facilitar la lectura comparada, escribimos todo en la tonalidad de *do*, tomada como de referencia. La dos primeras canciones son de compás cuaternario, mientras que la canción navideña inglesa es de metro ternario.

The image shows three musical staves. The first two are labeled 'U' and 'S' and are in 4/4 time. The third is labeled 'FN' and is in 3/4 time. Each staff has a vocal line and a bass line. The notation includes notes, rests, and accidentals. A double bar line with repeat dots is shown between the first and second systems.

Las dos primeras frases (cuatro compases), que es donde se producen las coincidencias, se inscriben dentro del ámbito de una octava, que recorren con un criterio elemental de barrido de escala. Véanse las alturas de las notas en FN: bajada *mi re do*, subida *re mi fa sol la si do*, regreso *si la sol* al que sólo le falta el *fa* final o inicial para completar lo obvio (cosa que sí ocurre un poco más adelante). Ese *fa* está ausente también en U y S, a pesar de algunas diferencias: U hace *mi re do mi fa sol (sol) la si do si la mi sol*, y S hace *mi re do re mi fa sol sol la si do si mi la la sol*.

Procedamos a la comparación. En el disco compacto adjunto se ejemplifican los fragmentos correspondientes.

primera frase:

Coinciden plenamente las tres primeras notas de FN y U, de tipo anacrúsico. S tiene las mismas tres notas, también en anacrusa, pero el gesto es diferente – más distendido – por la duración mayor de las dos primeras ⁵. A continuación, mientras FN continúa con el flujo melódico con una prolongación de la tercera nota, en *re mi fa sol*, donde el *sol* cae a tierra en el nuevo compás, U espera dos tiempos y repite el gesto anacrúsico inicial con *mi fa sol sol* (donde el primer *sol* cae a tierra y el segundo resuelve la palabra llana, “queremos”, salvo en la cuarta vez, con la aguda “Uruguay”, en que hay, como en FN, un único *sol* a tierra), y S espera sólo un tiempo para apoyar el *re* en el tercer tiempo (fuerte) y hace *re mi fa sol sol*, corriendo por antelación el apoyo a tierra del penúltimo *sol*, que también resuelve una palabra llana. En esta primera frase hay un aspecto que merece ser tenido en cuenta: la figuración de U (dos corcheas en anacrusa, negra en tiempo fuerte, una pausa de dos negras, nuevamente dos corcheas en anacrusa, dos corcheas apoyando en nuevo tiempo fuerte – sustituidas por una negra a tierra en la cuarta vez de la versión cantada y en la versión instrumental –) le da un carácter incisivo que lo diferencia de S y de FN, que son más cercanas en ese sentido.

segunda frase:

Coinciden plenamente las primeras cinco notas de FN y U: *la si do si la*. Las primeras cuatro de S también, si bien la cuarta es anticipada. La quinta de S se corresponde con la sexta de U, con lo que los gestos melódicos de ambas canciones se vuelven aquí diferentes. FN termina con una sexta nota a tierra. U y S tienen la misma como cierre de la frase, pero U la demora con un *mi* pegado al *sol* final, anticipado, lo que da al *mi sol* una forma de final masculino por la condición de aguda de la palabra usada (“campeón”), que la acerca a FN ⁶. S invierte el juego *si la mi sol* de U haciendo con *si mi la la sol* un gesto diferente y un final femenino acorde con la palabra grave usada (“quiero”).

Hasta aquí llegan las coincidencias. Las restantes frases de los estribillos de U y S y de la estrofa de FN son francamente diferentes, con cierta cercanía entre las terceras frases de U y de FN (las primeras cinco notas hacen el mismo movimiento, pero a una distancia de un intervalo de tercera). El ámbito de coincidencias se ha limitado a una brevísima sección, de alrededor de 7 segundos, que con todas sus repeticiones llegan a poco más de 50 segundos en ambas canciones ⁷.

Caben sin embargo algunas precisiones. En U, las coincidencias con el lugar común representado por FN son cuantitativamente relevantes, por cuanto ese gesto melódico se reitera más allá del estribillo y cubre buena parte de la canción, que –

⁵ Un movimiento melódico es anacrúsico cuando se inicia antes del tiempo fuerte, tético – “a tierra” – cuando se inicia sobre éste, y acéfalo cuando se inicia después de ese tiempo fuerte.

⁶ Un final de movimiento melódico es masculino cuando cae “a tierra”, sobre el tiempo fuerte, femenino cuando finaliza después de éste, y atético cuando termina antes.

⁷ En mi cronometraje, 50 segundos 715 milisegundos en la primera versión cantada de “Uruguay...” (comienzo del lado A de la casete “Uruguay campeón de campeones”, Variety, 4022) y 51 s 170 ms en la segunda versión cantada de la misma (final del lado B de la casete), y 53 s 871 ms en “Soñaré” (surco 5 del CD “Magia”, Dro-Atlantic/Warner, 2564-62394-2).

conforme a su función – no considera importante el tener partes especialmente diferenciadas. La música de las estrofas es una variación de la del estribillo (o ésta de aquella), y el comienzo de la estrofa sugiere el comienzo del estribillo, al tiempo que la introducción hace referencia a sus dos frases iniciales (y a FN, especialmente en la segunda frase). Si lo lleváramos a lo cuantitativo, el parentesco con FN significaría un total de 1 minuto 17 segundos⁸. En S, el total de poco más de 50 segundos que anotáramos es el total real, puesto que la canción tiene una estructura de estrofa y estribillo (más introducción, más interludio, más posludio). Sin embargo, la reiteración de la melodía del estribillo es de 8 veces, una más que en U. Por otra parte, y en rigor, el comienzo de la tercera frase de la estrofa recuerda el comienzo de la segunda frase del estribillo, el “Sé que sólo sé qué voy a hacer” hace referencia a la segunda frase del estribillo, y el “soñaré” (puente al estribillo) utiliza las tres primeras notas del estribillo y su transporte a una segunda superior. Si sumamos estas apariciones, la duración total de lo que en S guarda parentesco con FN se eleva a 1 minuto 35 segundos⁹, es decir un total muy similar al de U.

Un detalle llamativo: U y S comparten, además del lugar común de los estribillos, una pulsación de tipo roquero que marca la sensación de marcha. Interesante tema para un estudio semiótico, el de la ambivalencia de las marchas para explicar el enamoramiento y para enardecer patrióticamente las multitudes en un campeonato de fútbol de seleccionados nacionales.

III - Comentarios generales.

No tengo una opinión terminante acerca de lo que constituye el motivo de la demanda. En primera instancia, parece tratarse de un reclamo económico planteado por dos exitosos autores de *jingles*, es decir de profesionales en la imitación de estilos con fines publicitarios, contra una exitosa compositora profesional de canciones, cuya obsesión no parece ser la búsqueda de lo no trillado. En efecto, la música del disco “Magia” de Rosana Arbelo está impregnada de referencias a cosas ya oídas. Su estética – tanto en lo compositivo como en lo arreglístico – parece no ser la búsqueda de originalidad sino, por el contrario, un gusto por lo *déjà vu* o *déjà entendu*¹⁰.

Esto no es privativo de Rosana, sino propio de la música popular dirigida al lucro con grandes públicos, postura en la que caen o a la que son inducidos la mayor parte de los compositores-cantantes promovidos por las grandes transnacionales, empresas cuyo objetivo no es precisamente el fomento de la cultura. Rosana Arbelo parece pertenecer a ese ámbito y, si es así, es lógico que busque hacer una música que suene a conocida y sea

⁸ 9 s 614 ms en la introducción, 3 s 344 ms y 2 s 972 ms en los comienzos de estrofa, 2 s 972 ms en la reiteración parcial de la introducción, y 3 s 622 ms y 3 s 715 ms en las nuevas estrofas, agregados a los 50 s 715 ms de las reiteraciones del estribillo.

⁹ Los 53 s 871 ms ya anotados, más 15 s 517 ms de los comienzos de la tercera frase de la estrofa, 19 s 391 ms de los “soñaré”, y 6 s 487 ms de “Sé que sólo sé qué voy a hacer”.

¹⁰ Escúchense, especialmente, los surcos 1 (“Llueve”), 2 (“Agua bendita”) y 10 (“Agítese antes de usar”).

de fácil digestión. En ese sentido, hay una convergencia con la funcionalidad de los autores de *jingles*, que se refleja en la cortedad de vuelo de “Uruguay, te queremos ver campeón”. Ni una ni los otros componen en pos del refinamiento creativo. Su problema no es la originalidad sino que, paradójicamente, lo que necesitan obtener es la falta de originalidad. No es contradictorio que una y otros recurran inconscientemente a lugares comunes. Eso hace parte de la praxis de su oficio. Recurriendo a lugares comunes, no es extraño que coincidan en la visita a algunos de ellos.

Por otra parte, la demanda es por una canción que acompañó un pequeño campeonato internacional de fútbol (un “mundialito”) organizado, como forma de legitimación, por la feroz dictadura militar que sufrió el Uruguay hasta comienzos de 1985. En el mismo año 1980 en que se lanzaba “Uruguay, te queremos ver campeón”, el grupo Rumbo grababa “A redoblar”, de Mauricio Ubal y Rubén Olivera, que se convertiría en el himno de la resistencia contra la tiranía.

Quiero creer que las coincidencias entre “Uruguay, te queremos ver campeón” y “Soñaré” son casuales, y que las dos canciones estuvieron influenciadas por los mismos lugares comunes. Los defensores de Rosana Arbelo parecen tener razón al alegar que es muy difícil que ella conociera la canción hecha en el Uruguay para un “mundialito” de fútbol (dicen “jamás conoció la obra”). Los países metropolitanos no suelen escuchar lo que se produce en la periferia, ni siquiera tratándose de fútbol. Sin embargo, Rosana parece no ser totalmente ajena a las canciones futbolísticas, puesto que, según Wikipedia, “en 1998 se ocupó de la composición y producción del himno oficial de la Selección Española para el Mundial de Fútbol de Francia”¹¹.

IV - Respuestas.

La señora Juez solicita a fojas 513 determinar “cuáles son las similitudes y sus grados así como si existe posible confusión entre las obras”. Además de lo ya expuesto largamente, respondo en concreto:

1. Las similitudes no son sólo entre las dos canciones de la demanda, sino entre éstas y una canción tradicional de gran difusión mundial. Se dan en dos de las cuatro frases de los estribillos de “Uruguay, te queremos ver campeón” y “Soñaré” y de la estrofa de “The first Noel”, y las detallo más arriba.
2. Allí describo los grados en que se dan esas similitudes.
3. Entiendo que no existe posible confusión entre las obras. La mera coincidencia de un fragmento de la línea melódica en las tres (y del proceso armónico en “Uruguay, te queremos ver campeón” y “Soñaré”) no es suficiente como para inducir a una confusión entre una y otra de ellas, puesto que las canciones son definidas no sólo por esos factores sino por una suma de otros: letra, carácter, instrumentación/arreglo, forma de la emisión vocal, etc.

¹¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Rosana>

4. En este sentido, el timbre del sintetizador (de tipo órgano eléctrico) da a la introducción de “Uruguay, te queremos ver campeón” un aire religioso que refuerza la asociación perceptiva con “The first Noel”.

En fojas 514, la señora Juez aclara que la pericia “deberá pronunciarse sobre lo solicitado por ambas partes en sus respectivos escritos”. Procedo a ello.

Roberto da Silva y Alberto Triunfo solicitan a fojas 106 que determine “si existe plagio o no”. He intentado responderlo detalladamente, desde diversos ángulos. En grosera síntesis puedo decir que entiendo que las similitudes no parecen llegar a constituir plagio, y que ambas canciones presentan similitudes muy grandes en las dos primeras frases (cuatro compases) de sus estribillos con un lugar común melódico, que aparece en las dos frases iniciales de “The first Noel”, una antigua canción navideña de autor anónimo, y con un lugar común armónico, que aparece en el “Canon” de Johann Pachelbel, compuesto alrededor de 1680. Si fuera cierto que Rosana Arbelo copió en su estribillo las dos primeras frases del estribillo de Triunfo y Da Silva, se trataría en realidad de la copia de una copia previa de un lugar común. Salvo que pudiera establecerse que hubo intencionalidad por parte de Rosana de apropiarse de un fragmento de una obra ajena, suposición para la cual no poseo elementos de juicio.

Rosana (representada por el Dr. Marcelo Bonino) y Warner Music Spain S. A. (representada por el Dr. Richard Iturria) solicitan respectivamente a fojas 233 a 235 y 349 a 351 tenga a bien informar acerca de 12 puntos:

1. *Si apreciadas las obras en su conjunto las mismas responden a una misma estética musical o por el contrario la obra “Uruguay, te queremos ver campeón” tiene un carácter mecánico y marcial, frente a una marcada métrica sincopada y melodía más elaborada de la obra “Soñaré”.* Contesto: No, no responden a una misma estética musical, pero eso no es lo contrario de lo que sigue en la pregunta. “Uruguay, te queremos ver campeón” tiene en efecto un carácter marcial, dada su finalidad celebratoria explicitada en el propio título, pero no es menos mecánica que “Soñaré”, que comparte con “Uruguay,…” un pulso incisivo. “Soñaré” frasea la línea melódica de un modo más flexible. Dadas las intenciones muy diferentes de una y otra canción, “Soñaré” se expulsa más en lo melódico, trazando una estructura formal un poco más elaborada. Pero entiendo que ni lo uno ni lo otro invalidaría la acusación de plagio, si éste existiera.

2. *Si apreciadas las obras en su conjunto pueden o no percibirse otras diferencias relativas al modo en que se estructuran los estribillos, con un interludio instrumental en el caso de “Soñaré” y un mayor contraste de los timbres (comienzo a solo, introducción de guitarra, y posterior añadido del resto de los instrumentos) en contraste con la homogeneidad de “Uruguay, te queremos ver campeón”.* La estructura de ambas obras es diferente. “Uruguay, te queremos ver campeón” es más tosca de construcción que “Soñaré”, pero eso es coherente con la función para la que han sido compuestas una y otra: canción (patriotera) de apoyo a un equipo futbolístico nacional en un caso, y canción de amor (un tanto monetarista) en el otro. Esa diferencia sería irrelevante si existiera plagio. Mayor o mejor ropaje no significa diferente constitución de los contenidos. El “comienzo a solo” mencionado se da en la estrofa y

no en el estribillo. En compensación, el segundo estribillo de “Uruguay...” después de la cuarta estrofa también empieza *a cappella*, con palmas. No es ni una virtud ni un defecto. Y no incide en la percepción de la melodía.

3. *‘Si apreciadas las obras en su conjunto pueden percibirse diferencias en cuanto a la trama que narran sus textos y los recursos literarios que presentan’*. Obviamente: una alienta al equipo nacional para que sea campeón, y la otra declara un amor con recursos bancarios. Ninguna de las dos tiene vuelo. Ninguna de las dos plantea inquietudes estéticas ni sociales.

4. *‘Si apreciadas las obras en su conjunto pueden percibirse diferencias en el ritmo de cada una de ellas’*. Sí y no. Véase arriba (en el capítulo II) el análisis de las partes similares de ambas. Si se entiende por ritmo las duraciones relativas de cada nota del decurso melódico, podremos decir que en las dos frases estudiadas hay, efectivamente, diferencias. Aparece sin embargo un elemento homogeneizador, que pasa a ser muy importante en la percepción global: el pulso incisivo ya mencionado (un “*pumba-pumba*”, entre *rock* y *marcha*), muy similar en ambas, a pesar de sus funciones tan diferentes.

5. *‘Si apreciada la progresión armónica de las obras, y especialmente de sus estribillos determinen si las mismas constituyen aspectos originales de las mismas, o en cambio es posible encontrarlas en otras obras y en general en la denominada música pop. Al respecto se solicita que el informe contemple, entre otros que pudieren existir, los casos de las siguientes obras: “Canon” de Pachelbel; “Trío” del Cuarteto de Cuerdas op 50 nro. 2 de 1785 de Joseph Haydn; “Oh Lord Why my Lord” popularizada por el grupo Pop Tops’*. Como ya se dijo, esa progresión armónica es un lugar común, especialmente desde fines de la década del 1970. Es idéntica en ambas piezas, salvo uno de los pasos: I - V - VI - III - IV - I - IV - V en Rosana y I - V - VI - III - IV - I - II séptima - V en Triunfo-Da Silva. Pero ese paso está en la segunda parte de los estribillos, y la similitud se sitúa en la primera mitad, que es armónicamente idéntica en ambas canciones. El esquema I - V - VI - III - IV - I - IV - V aparece en el mencionado “Canon” de Pachelbel, de fines del siglo XVII. Los primeros cinco acordes aparecen también, tal como señala Pablo Gíndel ¹², en muchas canciones populares, como “Por quien merece amor” (1982) del cubano Silvio Rodríguez y “A gritos de esperanza” (2001) del hispano Alex Ubago, pero también en “Basket case” (1995) de Billie Joe Armstrong grabado por los estadounidenses Green Day y en “Presente” (1970) de Ricardo Soulé y Juan Carlos Godoy por los argentinos Vox Dei. Y en la versión de los Pet Shop Boys de “Go West” (1979) de Jacques Morali, Henri Belolo y Victor Willis. En cuanto al Cuarteto opus 50 N° 2 de Haydn, que considero un ejemplo rebuscado, el comienzo del “trío” del tercer movimiento sigue efectivamente la variante del esquema I - V - VI - III - IV - I - II séptima - V usada por Triunfo-Da Silva. No la variante usada por Rosana, que tiene una mínima diferencia, como vimos (I - V - VI - III - IV - I - IV - V). “Oh Lord, why Lord” (1968 o 1969) de Phil Trim por los angloparlantes españoles Pop Tops sería un ejemplo tempranísimo de aparición explícita del esquema usado por Pachelbel en su “Canon”, antes del éxito masivo de éste: en este caso, la canción entera está construida sobre la base de la progresión I - V - VI - III - IV - I - IV - V usada como una especie de *basso ostinato*.

¹² Ya mencionado en la llamada 3.

6. *Determine la duración total de cada una de las obras considerando la copia de la grabación del cassette "Uruguay campeón de campeones" ("Te queremos ver campeón" versión vocal), y "Soñaré" tal como se reproduce en el álbum "Magia". No entiendo el sentido de esta pregunta, que no necesitaría opinión pericial. "Uruguay, te queremos ver campeón" dura exactamente 3 minutos 5 segundos. "Soñaré" dura 4 minutos 41 segundos.*
7. *Determine si existe algún grado de similitud entre los estribillos de "Uruguay te queremos ver campeón" y "Soñaré" y si esa similitud también existe con "The First Noel", analizando específicamente las similitudes entre ésta última obra (de la cual se adjuntan diversas versiones) y "Uruguay te queremos ver campeón". Explico esto arriba (capítulo II).*
8. *Si apreciadas ambas obras el parecido en los estribillos afecta a la totalidad del mismo o tan sólo a la primera mitad de este (4 compases con una duración de entre 6/7 segundos), existiendo diferencias remarcables en la segunda mitad de ambos estribillos'. Tal como ya fue dicho, la similitud entre los estribillos de "Uruguay, te queremos ver campeón" y "Soñaré" se da en la primera mitad de ambos. En su segunda mitad, los estribillos son diferentes.*
9. *Tengan a bien informar a la Sede si los estribillos de "Uruguay te queremos ver campeón" y "Soñaré" presentan similitudes con las obras "Canon" de Pachelbel y "The First Noel" agregadas en autos, y en su caso sobre qué aspectos'. Véase arriba (capítulos I y II).*
10. *Para que determinen si los estribillos de "Uruguay te queremos ver campeón" y "Soñaré" tienen originalidad o relativa originalidad o si se trata de convenciones musicales comunes y propias del género musical al que pertenecen, que pueden encontrar [encontrar] su origen remoto en los citados "Canon" de Pachelbel en lo armónico, y "The First Noel" en lo melódico. Para que informen asimismo si existen similitudes en aquellas partes en que pueden aproximarse "Uruguay te queremos ver campeón" y "Soñaré" con las obras "Te vi en un tren", "Qué será", "Bailaremos", "Butterfly", identificadas en esta presentación, y/u otras que pudieran ser de conocimineto de los Señores Peritos'. Como ya dije, los estribillos de "Uruguay te queremos ver campeón" y "Soñaré" no tienen originalidad sino que responden a lugares comunes. Efectivamente, las primeras mitades de ambos son muy similares a la melodía inicial de "The first Noel", canción anterior al siglo XX y muy difundida, en especial en los países de habla inglesa. Esas primeras mitades responden exactamente a un recurrido esquema armónico (I - V - VI - III) que aparece en composiciones cultas del pasado y en composiciones populares de las últimas décadas (especialmente tras el lanzamiento comercial y éxito de ventas del "Canon" de Johann Pachelbel, compuesto hacia 1680) ¹³. La correspondencia exacta con el lugar común armónico continúa en la segunda mitad de los estribillos, excepto en el primer acorde de la última frase de "Uruguay, te queremos ver campeón" (IV - I - IV - V en Rosana y IV - I - II séptima - V en Triunfo-Da Silva). A mi juicio, la similitud de las canciones en litigio con el comienzo de la estrofa de "Te vi en un tren" (1987) de Los Enanitos Verdes es mínima, y se reduce a la primera frase del estribillo de ambas (dos compases). Con "Qué será" (1971) de Jimmy Fontana por José Feliciano es un poco mayor (y aquí se abren*

¹³ Pero también mucho antes, como en "I want to hold your hand" (1963) de Lennon y McCartney por The Beatles (citado por Gindel).

sensaciones de proximidad con otras canciones)¹⁴. Con “Bailaremos” por Bárbara y Dick y “Butterfly” por Pintura Fresca (próximas entre sí, ambas con figuración con puntillo) la relación es apenas la de una sombra.

11 (figura como número 10 repetido). *‘Si apreciadas las obras en su conjunto, las mismas son distintas e inconfundibles y reflejan creaciones independientes entre sí, de sus respectivos autores’*. Todos podemos experimentar que la similitud de los estribillos hace fácil pasar de una a otra de las canciones mientras se las tararea. Pero esto no prueba otra cosa que esa posibilidad de juego, que se puede hacer con infinitud de otras piezas musicales, apenas encontremos tres notas seguidas que coincidan¹⁵. Sin embargo, entiendo que no es posible confundirlas. A mi juicio, las obras son distintas.

12 (figura como número 11). *‘Si las similitudes que pudieren existir entre “Uruguay te queremos ver campeón” y “Soñaré” se verifican en la primera mitad de ambos estribillos, a lo largo de 4 compases de no mas de 6/7 segundos de duración y si esas similitudes están presentes en otras obras musicales como las mencionadas en los anteriores puntos de pericia’*. Véase arriba (especialmente capítulo II).

13 (figura como número 12). *‘Considerando las obras de autoría de Rosana que según informa SGAE llegan a 203 y analizando las obras musicales de su autoría incluidas en los álbumes: “Lunas Rotas”, “Luna Nueva”, “Rosana”, “Marca Registrada” y “Magia”, informe si es una autora con capacidad creativa y compositiva de entidad tal que le permite componer obras como “Soñaré”’*. He tenido en mi poder solamente el disco compacto titulado “Magia”. En caso de que el fonograma sea representativo de la producción de Rosana, de su audición no me surge una particular admiración por las condiciones creativas de la artista. Como en muchos otros músicos de éxito masivo, las canciones del disco me dejan una sensación de cosa ya oída. Desde el primer surco, se evidencia una vocación – y notable capacidad – para captar y reflejar gestos ajenos. Esto no es un defecto sino una característica de personalidad. Supongo que la pregunta no apunta a cuestionar la autoría de las composiciones contenidas en el disco, cosa que yo no he sugerido en ningún momento.

Confío en haber podido responder todas las preguntas planteadas.

Saludo a la señora Juez Dra. Dora Szafir muy atentamente.



Coriún Aharonián

compositor, musicólogo, docente

¹⁴ Incluso cierto aire de familia con “Let it be” (1969) de Lennon y McCartney por The Beatles.

¹⁵ Pruébese ese juego con, por ejemplo, el estribillo de “Let it be”, ya mencionada.

Coriún Aharonián (Montevideo, 1940) estudió música en su ciudad natal con el compositor Héctor Tosar, el musicólogo Lauro Ayestarán y la pianista Adela Herrera-Lerena. En su incursión en la Facultad de Arquitectura fue alumno, entre otros, de Leopoldo Carlos Artucio. Completó su formación musical con el compositor Luigi Nonó en Italia, y en otros cursos en Alemania, Argentina, Chile y Francia.

Ha sido docente de composición – de música culta y de música popular – en cursos regulares dictados en Argentina, Paraguay y Uruguay, y en cursos de temporada realizados en Bolivia, Brasil, Colombia, España y Venezuela. Entre sus numerosos discípulos se cuentan destacados músicos – cultos y populares – de esos países. (entre otros, los argentinos Carmen Baliero, Edgardo Cardozo, Carlos Mastropietro y Damián Rodríguez Kees, los bolivianos Canela Palacios y Cergio Prudencio, los colombianos Rodolfo Acosta y Daniel Leguizamón, y los uruguayos Diego Azar, Julio Brum, Fernando Cabrera, Carlos Canzani, Fernando Condon, Jorge Drexler, Mariana Ingold, Jorge Lazaroff, Leo Masliah, Rubén Olivera, Elbio Rodríguez Barilari, Carlos da Silveira, Santiago Tavella, Luis Trochón, Mauricio Ubal y Daniel Yafalián). Ha sido jefe de cátedra del área de musicología en la Escuela Universitaria de Música, y profesor visitante en instituciones universitarias de Argentina, Brasil, Colombia y Ecuador. Ha dictado además seminarios, talleres y conferencias en una veintena de países de América, Europa y Asia.

Es autor de libros, ensayos y artículos sobre temas de música y de cultura en general publicados en una decena de idiomas y en una veintena de países. Cuatro de sus libros (“Héctor Tosar, compositor uruguayo”, “Introducción a la música”, “Educación, arte, música” y “Músicas populares del Uruguay”) han recibido el premio anual del Ministerio de Educación y Cultura en la categoría de ensayos sobre arte.

Como musicólogo, ha recibido la beca Guggenheim, y ha sido conferencista invitado en varios congresos y coloquios. Es coordinador musicológico del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

Como compositor, ha recibido numerosas distinciones, habiendo sido huésped del programa de artistas en residencia de Berlín (1984-1985) y compositor invitado en varias ciudades europeas. Sus composiciones han sido programadas en el festival de Donaueschingen y en otros importantes festivales, y ejecutadas por músicos de prestigio en más de treinta países. Ha hecho también música para teatro, y ha trabajado como arreglador en algunos discos de importantes figuras de la música popular del Uruguay (Daniel Viglietti, Los Olimareños, Rubén Olivera).

Ha sido miembro (1983-1985) del comité ejecutivo de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), integrante (1985-1989) del consejo presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM), y secretario ejecutivo (1970-1989) de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Integra actualmente la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.