

AARON COPLAND

Por

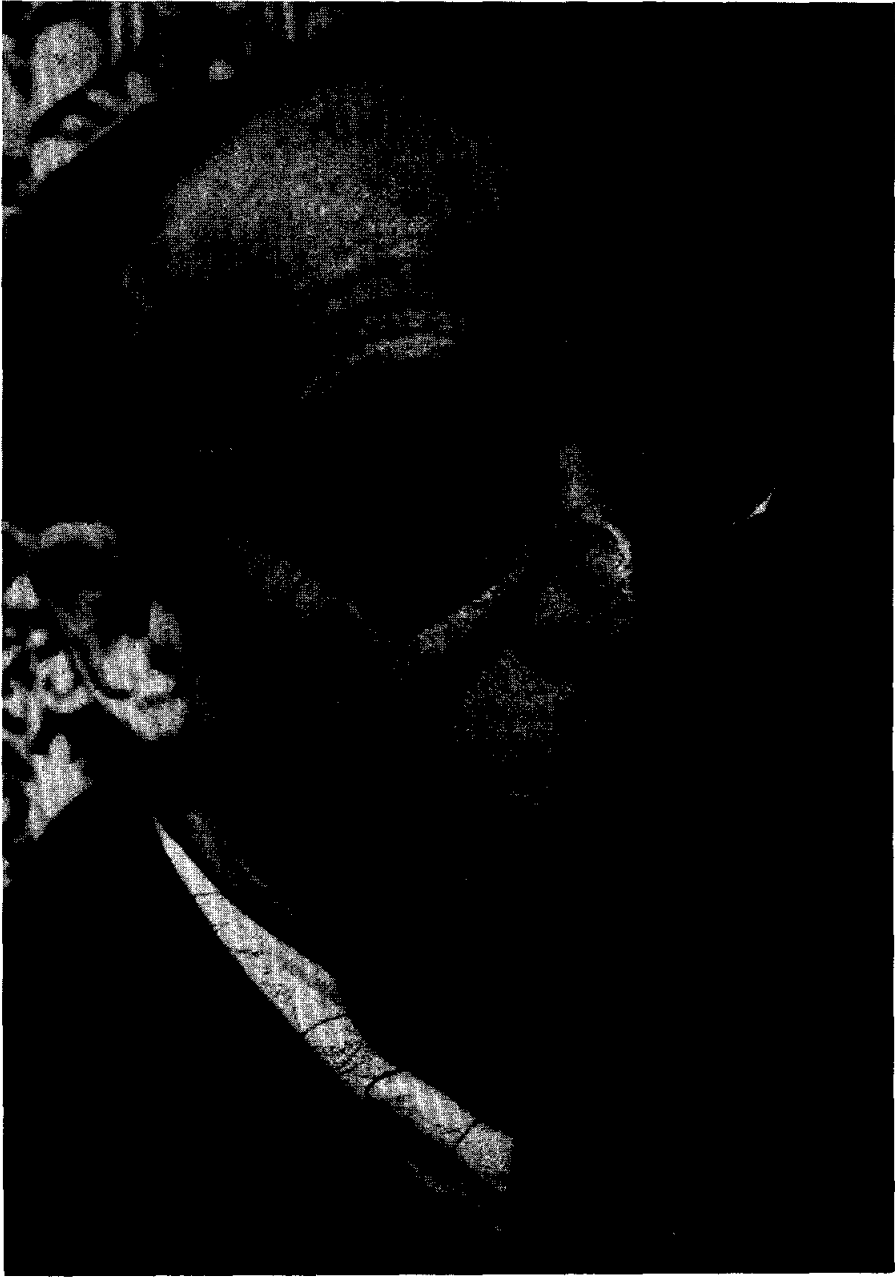
Peter Garvie

Aaron Copland ha pasado los sesenta años, pero no es un compositor al que naturalmente se le pueda circunscribir dentro de una época o de una posición determinada. El respeto que se ha granjeado es por sus méritos; sobrepasa el reconocimiento que merece por lo que ha realizado a favor de la música contemporánea norteamericana en general, rebasa el éxito de público de algunas de sus obras o el prestigio de crítica de otras. Para mí, su obra total es la realización más significativa de la música norteamericana hasta la fecha, además sigue produciendo una música de gran distinción, personalísima; en suma, una música que es una aventura juvenil permanente. Su reciente *Fantasia para Piano* es una demostración de lo mejor y más original de su producción.

Copland compone desde hace cuarenta años y sus obras abarcan todos los géneros: obras para piano, música de cámara, conciertos, sinfonías, canciones, obras corales, partituras para el teatro, la radio y para el cine. No obstante, esta obra no es cuantiosa; entrega una partitura substancial cada dos años. Su trayectoria de compositor es la del desarrollo continuo y el de la exploración, pero sería ingenuo considerarla en cuanto a etapas de progreso o de mejoramiento, como tampoco de retroceso. A los treinta años era un compositor maduro y sería inadecuado catalogar el resto de su creación dentro de Periodos Abstractos, Popular y de Regreso a las Formas Absolutas. Una mirada a su catálogo cronológico bastaría para comprobar que su desarrollo no está limitado por atracciones hacia o reacciones frente a ciertos estilos y formas. A estas alturas, además, debiéramos también abandonar el concepto de los dos Copland, el accesible y el remoto. Su desarrollo es la solución de problemas, musicales y culturales, que se le presentan a su imaginación; su resultado son obras musicales personalísimas.

La primera experiencia de Copland se basa en el academismo norteamericano; la música europea filtrada. El único genio nacional, rudo y brillante, Charles Ives, era desconocido y su música ni siquiera se tocaba. No cabe duda de que Copland fue a Europa para escaparle a los académicos y para beber en la fuente misma. El París de la década de 1920 seguía absorbiendo todas las obras revolucionarias importantes del siglo veinte. Además de ponerse en contacto con la música nueva, Copland experimentó la continuidad de la tradición musical francesa desde dos ángulos. Primero en la persona de Nadia Boulanger, quien estaba compenetrada de Jannequin y Rameau como de Strawinsky y, segundo, los compositores franceses recientes —Fauré, Satie, Debussy, Ravel y Roussel— se nutrían de las raíces vivas del clasicismo francés. El resultado debe haber sido que Copland, aunque impaciente frente a mucha música del siglo diecinueve, descubrió que no era necesaria una dicotomía entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Cuando regresó a los Estados Unidos se dio cuenta, no obstante, de otra dicotomía. "La relación entre la música francesa y la vida que me rodeaba se manifestó a mis ojos con creciente clarividencia. Poco a poco, la idea de que mi expresión personal en música debía relacionarse de alguna manera con mi medio ambiente se apoderó de mí. La convicción creció de que las dos cosas que siempre habían parecido tan separadas en Norteamérica —la música y la vida que me rodeaba— debían confluír... en mayor o menor grado, todos descubrimos a América en Europa".



Carson Leland

Inevitablemente, Copland se sintió atraído por lo más accesible, de índole típicamente nativa: el jazz. Sus dos obras más importantes de la mitad de la década de 1920, *Música para el Teatro* y el *Concierto para Piano*, nos lo revelan bebiendo ávidamente en el jazz, en el que buscó los elementos de su música; la armonía, la textura y el ritmo. La partitura que demuestra elementos franceses y jazzísticos en perfecto equilibrio es *Dance Symphony*, compilación hecha en 1930 de la música de un ballet anterior, *Grohg*. Las partes rápidas poseen la movilidad del jazz; el movimiento lento, es de Ravel. La *Dance Symphony* sugiere por qué las preocupaciones formales habían de ser tan importantes para Copland durante los primeros años de 1930. A pesar de la pericia del ensamble falta un sentido de totalidad; sus tres movimientos están estructurados de la misma manera. Cada uno de ellos llega a un clímax final, como si el volumen de sonido pudiese equivaler al poder de convicción.

La *Symphonic Ode* (1927-9) es la mejor síntesis de lo logrado por Copland en la década del veinte y la que mejor demuestra el futuro. También es una obra notable por derecho propio, en la que se asimilan las influencias de Francia y el jazz. La palabra "Oda" sugiere una declaración formal de cierta envergadura; o, para citar el Oxford Dictionary: "Poema lírico de estilo enaltecedor, a menudo de metro variado e irregular". Su estilo enaltecedor es aparente en la sección inicial en la que los bronces, con grandilocuencia, exponen la substancia de la obra. La música adquiere mayor estatura a medida que avanza y la segunda parte se transforma en una especie de toccata rápida, más bien dentro del espíritu de Strawinsky que del jazz. Dentro de la tercera y en la sección media, la música se sosiega en largas cantilenas para instrumentos de viento, respaldados por la riqueza de las cuerdas. Al llegar al final de la sección lenta, las líneas melódicas se hacen más firmes y crecen en intensidad. Nuevamente se acelera el ritmo en la cuarta sección, aunque más relajado que el de la segunda de tipo toccata, y se proyecta rítmicamente hacia las danzas rápidas de los ballets. Ahora las líneas se prolongan y la iniciación de la obra se equilibra a través de una perorata que surge, naturalmente, de todo lo que antecede. Ya sea que se considere la obra como una oda en "cinco-estrofas" o una sinfonía en un movimiento, el resultado es impresionante.

Sólo podemos adivinar el trasfondo de concentración y severidad que creó el estilo de las tres obras cumbres de principios de la década de 1930: las *Variaciones para Piano* (1930), *Short Symphony* (1932-3) y *Statements* (1932-5). Los compositores norteamericanos de anteriores generaciones no podían ofrecerle a Copland un "pasado utilizable". Las influencias del jazz se habían transformado en algo demasiado directo. Es sin duda la experiencia adquirida al escribir la *Symphonic Ode* lo que lo impulsó hacia formas más cerradas y hacia una mayor economía del material. Por añadidura, la música en Europa era a estas alturas una revolución establecida y pasaba por la faceta de ordenación de lo descubierto. Bartok estaba en su etapa más inflexible, creando estructuras tan concentradas como su Sonata para Piano y los Cuartetos Tercero y Cuarto. Strawinsky se preocupaba de la forma y el estilo, porque no quería seguir repitiendo *Le Sacre du printemps* y *Les Noces*. Schönberg había iniciado su organización serial. Es posible que Copland sintiera una necesidad semejante, pero sus obras son distintas a las de los compositores europeos. Al mismo tiempo, si son música norteamericana lo son fundamentalmente y no por evocación.

La más austera y condensada entre las tres obras que mencionamos son las *Variaciones*. Este conjunto no puede compararse con las variaciones anteriores para piano. El elemento básico es un motivo de cuatro notas y las veinte variaciones

con su coda se gradúan dentro de esta gama. No se desarrollan dentro de este motivo sino que más bien se salen de esta fuente lo más posible. Al ser ejecutadas, el que escucha casi no percibe las secciones individuales debido a lo compacto de la ligazón. El efecto es monolítico; una exposición realizada con toda la energía sonora de que es capaz el piano. A pesar de todo su impulso rítmico, la impresión final es más bien monumental, basado en el énfasis que las crearon.

Las *Variaciones* es la obra más inflexible de Copland y quizá la más original. No obstante, algo quedó fuera y, en retrospectiva, más bien parece un *tour de force*. No es necesario adelantarse hasta llegar a las llamadas "obras populares" para descubrir lo que falta. La *Short Symphony* (más tarde el *Sexteto*) es aún más breve y de intensa economía, con la retórica disciplinada al máximo, pero tiene mucha mayor envergadura. Lo humano reaparece.

El motivo inicial es nuevamente un puñado de notas, genera casi todo lo que viene después. El movimiento lento, no obstante, impone la calma a través de una escala descendente, la antítesis de las líneas ásperas del *Allegro vivace*, e inclusive se da el lujo de introducir una leve danza en la sección central. Empero, el final del movimiento lento está lejos de ser sereno. El final es nuevamente impetuoso. La armonía está condicionada por la áspera independencia de las partes, la mayor aproximación a una resolución tranquila es el recuerdo del motivo inicial de la obra, transformado en una melodía espaciada cuidadosamente, una de las primeras canciones de tipo himno usadas por Copland. Pronto desaparece en la desenfadada coda.

Statements, una serie de seis piezas para orquesta, parece querer llegar a ese público más amplio que no se había interesado por las *Variaciones* y la *Short Symphony*. Los títulos descriptivos —*Militant, Cryptic, Dogmatic, Subjective, Jingo y Prophetic*— podrían ser una concesión, aunque sólo se tocaron dos de los seis en la primera audición y *Statements* nunca ha logrado gran popularidad. Es posible que sus títulos descriptivos indiquen más bien una especie de defensa por parte del compositor, principalmente en el caso de la palabra "subjeto" aplicado al elegíaco cuarto movimiento para cuerdas solas. *Statements* posee, no obstante, la tersura y las cualidades inflexibles de las dos obras que lo preceden, además del muy ingenioso uso de la gran orquesta. Los movimientos no tienen igual valor; la parodia de *Jingo* es un tanto recargada, *Cryptic*, sin embargo, explora las sonoridades de los instrumentos de viento, haciendo recordar las *Symphonies* de Stravinsky de 1920. El cuarto movimiento, que explota las cuerdas con similar habilidad, anuncia las secciones tranquilas y lentas de obras posteriores. *Prophetic* anticipa las fanfarrias que ponen fin a la *Tercera Sinfonía*. *Statements* es también un eslabón esclarecedor entre la música de principios y fin de la década de 1930 y también podría considerarse como el léxico de los estilos de Copland.

El fracaso de Copland para llegar a auditorios más amplios a través de estas tres obras —o la falta de sensibilidad del público para responder a ellas— parece haber sido una de las razones de su cambio de dirección. La década de 1930 produjo un creciente sentido de las responsabilidades sociales, las que no podían ser ignoradas por un hombre de conciencia liberal y también aportó los encargos de música funcional, y esa música, al cumplir con su cometido, llegaría a un auditorio. Sospechamos también que la imaginación creadora de Copland necesita cambios y relajación, la prueba es que en los últimos años lo hemos visto moviéndose con toda naturalidad y facilidad entre la producción de obras abstractas y otras ocasionales o funcionales. A mediados de 1930, llegar a un auditorio, comunicarse, puede haber sido tanto un problema de conciencia como el de la integridad de un estilo lo fue algunos años antes. Las obras abstractas impulsaron su estilo hacia la más alta

potencialidad. El problema siguiente tenía que ser el de la comunicación, había que proyectarse, pero sin sacrificar la calidad de estilo obtenida.

Entre 1934 y 1941, Copland no escribió música para las salas de conciertos. Su producción consistió en ballets, música incidental para el teatro y para el cine, una ópera para colegios, una obertura extrovertida y *El Salón México*. La mayor parte de esta música cumple admirablemente con su cometido, y partituras tales como *Billy the Kid* y *Quiet City* están a la altura de la música de concierto. No obstante, existe una profunda disparidad entre este tipo de creación y el de las *Variaciones* y la *Short Symphony*. Hacia fines de la década del 30, Copland se enfrentó a una crisis con respecto a su desarrollo futuro, tan crucial como el de la época de la *Symphonic Ode*. Como anteriormente, en el caso de las *Variaciones*, volvió, como era de esperarse, a su instrumento, el piano.

La *Sonata para Piano*, ejecutada en primera audición en 1941, había sido bosquejada en 1935, un año después de haber terminado *Statements*. El problema de la reconciliación parece, por lo tanto, haberse mantenido latente durante los años en que componía sus obras funcionales; y esto sugiere que la dicotomía era más aparente que real, o por lo menos Copland sabía hacia donde se encaminaba mucho mejor que algunos de sus críticos parecían suponerlo. La *Sonata para Piano* explora las sonoridades del instrumento tan a fondo como las *Variaciones*, aunque la textura y la organización son mucho más relajadas. Tampoco lo son en exceso, como en el movimiento lento de la *Sonata para Violín* (1942-3), en el que lo accesible reduce la substancia y la economía se convierte en pobreza. La *Sonata para Piano* es una estructura eficaz de dos movimientos lentos que encierran uno rápido. En el movimiento inicial, los elementos acordales predominan sobre los lineales; en el segundo, se trastrueca el equilibrio. El último movimiento se inicia como un diálogo —las dos manos del pianista se convierten en las dos voces—, aunque se mueve hacia la contemplación solitaria. La progresión de la música se lanza a un galope que, gradualmente, se aquietta, pierde el impulso para seguir adelante y se reduce a la quietud y al silencio. Este es un nuevo tipo de final para Copland, pero uno muy significativo; el *Piano Quartet*, el *Piano Fantasy* y *Appalachian Spring* se aúnan en esta serena atmósfera.

Appalachian Spring (1943-4) no es sólo la mejor de las tres partituras de Copland para Ballet, sino que puede considerarse como una de sus mejores obras. Copland no es un compositor dramático en el sentido habitual del término, y éste no es un ballet "dramático". Aunque es muy posible que el tema lo conmoviera más profundamente que aquellos de *Billy the Kid* y *Rodeo*. Existe un equilibrio entre el júbilo reflexivo y vacilante de los personajes principales, basado en un cierto algo personal y privado, y la expresión vigorosa de la felicidad comunal. Las variaciones y la canción "Shaker"¹, *Simple Gifts*, realiza la reconciliación, aunque es la tranquilidad de la música la que revela el trasfondo.

A principios de la década de 1930, después de las *Variaciones*, Copland escribió la *Short Symphony*; en 1944-6, la *Sonata para Piano* fue seguida por la *Tercera Sinfonía*. Esta última obra podría considerarse como la ascensión de *Appalachian Spring* a la escala épica, la que, aunque impresionante, es un tanto amanerada. El ballet existe, sencillamente, pero la sinfonía, en cambio, tiene a veces que aseverar su existencia. La retórica, la declaración, la declamación —o cualquier término que usemos— siempre ha sido un elemento del estilo de Copland y, además, uno importante. La *Tercera Sinfonía* es una declaración masiva. No es un drama o una

¹Secta religiosa de los EE. UU. (N. del T.).

sinfonía de conflicto y es por eso quizá que la retórica a veces se asemeja a un amontonamiento del sonido que permite escalar cimas más altas. Las fanfarrias que inician el último movimiento, esa desnuda proclamación de los bronce, podría parecer un substituto arbitrario de la secuencia del argumento. El movimiento se redime a través de la aceleración en la que las fanfarrias se disuelven y de la que emergen al final como eslabón sutil, con la iniciación de la sinfonía, estableciendo así una base para la perorata. La sinfonía tiene también un movimiento lento de gran belleza. Copland desarrolla un tema flexible y elocuente dentro de un coloquio rítmico que nunca es vulgar, principalmente por la textura de cámara que le infunde a la orquestación. Esta es una partitura en la que Copland nos ha brindado una música que puede considerarse entre la más refinada y al mismo tiempo la más sutil y natural que ha escrito.

Los mismos epítetos pueden aplicarse al movimiento inicial del *Clarinet Concerto* (1947-8). Este demuestra, una vez más, su dominio de la larga línea melódica que evoluciona de sí misma y que no surge del aumento de motivos cortos. Este último procedimiento está demostrado en el segundo de los dos movimientos, el que podría compararse al final de la *Short Symphony*, aunque el ímpetu es menor. El concierto ha sido menospreciado debido a la modestia de sus aspiraciones.

Los años 1949-50 nos traen los *Twelve Poems of Emily Dickinson* y el *Piano Quartet*, obras con las que Copland inicia la exploración. Las canciones son un conjunto disparejo. Las mejores son muy buenas; las peores, la sexta y la novena, por ejemplo, capitulan ante el sentimentalismo de los poemas. La quinta canción, *Heart, we will forget him*, demuestra cómo un poema de esta índole puede emocionar profundamente gracias a la sencillez de la inspiración melódica que lo enmarca. Lo más sobresaliente de la primera canción es la capacidad de Copland para crear una melodía amplia. Sus motivos familiares de fanfarria son usados con gran efectividad, especialmente en la séptima canción, *Sleep is supposed to be*, en la que una de ellas da enorme fuerza a la declamación vocal. Las canciones usan, pero no abusan, de los efectos descriptivos. Un buen ejemplo de este modo mahleriano, es la novena canción, *I felt a funeral in my brain*, en el que el acompañamiento golpea, tafe y palpita por turnos. En la sencillez melódica tipo himno de *The World feels dusty*, la cuarta canción, la cadencia descendente de la mano derecha de la parte pianística se adhiere a la bella atmósfera de bendición del abanico que se agita en la habitación polvorienta y al ambiente de calma que produce la lluvia próxima a caer. Es en las canciones rápidas en las que Copland logra principalmente evitar lo caprichoso a través de los ritmos naturales de que hace uso. *Going to Heaven*, la décimoprimer canción, parece fluir totalmente de la frase de cinco notas ascendentes con que acompaña las palabras. La última canción, *The Chariot*, describe la carroza mortuoria a través de un trote corto, específicamente afectivo, cuando se alia a la retención de los ritmos naturales de las palabras en la parte vocal. La elocuencia de la canción se revela finalmente a través de la nota sostenida en la última sílaba de la última palabra, "eternidad", la que crea el espacio en el que la carroza (rememorada todavía en la parte pianística) se desvanece.

El *Cuarteto con Piano*, en el que es fácil percibir una emotividad ligada a la de las canciones, nos encontramos con un Copland que comienza a usar la técnica serial, aunque podría argumentarse que las *Variaciones para Piano* anuncian el serialismo. El *Cuarteto* continúa la forma de la *Sonata para Piano*, aunque el movimiento rápido central está dentro del espíritu del allegro de una sonata, más bien que de un scherzo. La serie inicial o tema de once notas es la clave de la

obra y se le da preeminencia al convertirla de inmediato en el tema de una exposición fugada. (Comparece también la influencia que este primer movimiento tiene sobre las últimas partes de la *Tercera Sinfonía*). En el Cuarteto, el primero y tercer movimientos revelan la melodía alargada de Copland; el movimiento central está construido por motivos cortos, aunque derivan de la serie. Los intervalos cruciales de la serie son los que se escuchan en los últimos compases confiados al piano. La paz lograda es similar a la del final de la *Tercera Sinfonía* de Ives, con las campanas vespertinas sonando en lontananza.

Copland tenía necesariamente que profundizar la técnica serial. La ópera *The Tender Land* (1954-5) era el medio menos adecuado. Una vez más el piano se convierte en el instrumento de exploración y nuevamente produce una de sus obras sobresalientes. Existen pocas obras substanciales para piano en los últimos cincuenta años que sobrepasen la categoría, amplitud de ideas y natural continuidad de la *Fantasia* de Copland. Su meta era "tratar de realizar una composición que sugiriese una fantasía, o sea, la secuencia espontánea e impremeditada de "acontecimientos" que transportaran al auditor (si fuera posible) desde la primera a la última nota". Eso es precisamente lo que ocurre en una buena audición. A algunos podría parecerle irónico que una obra "impremeditada" fuese proyectada en forma serial, no obstante la serie inicial de diez notas (las otras dos fueron agregadas posteriormente) sirve perfectamente de punto de partida. Aunque tiene retrogradaciones, el oído no percibe la forma circular, sino que se presenta más bien como una extensión, como un viaje hacia un destino que será revelado. La música busca su ruta, casi como el pianista de jazz que improvisa; a veces titubeante, otras a gran velocidad y con certeza. Las retrogradaciones o los recuerdos de su origen sirven de puntos de referencia durante el camino. La maestría desplegada en la *Fantasia* se basa en el sentimiento de que lo inevitable surge del impulso ascendente y que éste es tan natural como respirar. La página final, en la que toda actividad termina haciendo imposible todo ascenso suplementario, lanza una última y serena mirada a la fuente; muy significativamente, los últimos tres compases están marcados *da lontano*.

No se puede llegar más lejos; ésta es sin duda la reacción del que escucha, al llegar al final de esta gran obra. Pero este juicio no puede ser valedero con respecto al desarrollo futuro de Copland, porque no parece ser el tipo de compositor que se calla o que se contenta con repetirse. Su próxima etapa de exploración tampoco será necesariamente continuar por el camino de la *Fantasia*. *Reculer pour mieux sauter* se ha transformado en una de las máximas de la imaginación de Copland.

Los compositores no se desarrollan ciñéndose a las previsiones de los críticos. Si alguno lo hiciese, sería seguramente muy aburrido. Las leyes de la imaginación creadora no son fáciles de descubrir, ni para el crítico ni para el compositor. Al estudiar la música de Copland, no obstante, podemos trazar cuarenta años de continuado desarrollo y si observamos con detención lo que realmente ocurrió, y en qué forma, podremos liberarnos definitivamente de los "dos estilos" y de los "dos Copland". Uno se pregunta cuántos Stravinsky existen para este tipo de críticos.

No cabe la menor duda de que existen diferencias entre un ballet como *Rodeo* y una obra de cámara seria. Distintos tipos de obras son compuestas para circunstancias totalmente diferentes. Dejando de lado los méritos de las así llamadas obras populares, como ejemplos en su género, es difícil creer que el escribirlas haya hecho desmerecer la calidad de las obras calificadas como serias. Parecen más bien haber servido de puntos de consolidación y de ampliación al estilo de Copland. Puede que no sea importante para algunos de sus críticos que su música tenga la

naturalidad, o esa facilidad de comunicación, esa relación con la vida que rodea al compositor, y de que ella se centre sobre lo humano. Puede que a ellos no les importe, pero no cabe duda que a Copland sí que le importa. Su música no podría ser sino que lo que es.

Copland tiene razón cuando afirma que nunca ha existido realmente una franca dicotomía estilística. Ha afirmado: "Según mi punto de vista, la música que nace compleja no es inherentemente mejor o peor que la música que nace sencilla". El lenguaje de Copland se acomoda a ambas. Son los elementos de ese lenguaje, que él selecciona y enfatiza en una obra en particular, los que marcan la diferencia, no el lenguaje mismo. Tampoco cada obra comunica toda su visión o es representativa de toda su cultura. Su maestría no se discute. Un hombre con su maestría y sin su integridad podría haber sido profliguo y de manera muy convincente. Lo que importa es la calidad de su imaginación; eso es lo que hace que su música sea significativa y conmovedora, inquietante y tranquilizadora.

Los elementos más obvios de su estilo son su retórica —de la que lo salva a veces su maestría— y el impulso de sus movimientos rápidos. Estos últimos son norteamericanos, específicamente en lo rítmico y, es muy posible, que su ascendencia judía sea la que le inspira esa vena profética declamativa. Se le ha dado menor importancia a su maravillosa libertad y manejo del ritmo en las secciones lentas, en las que el uso estable del tiempo rinde las más sutiles inflexiones melódicas y el más natural de los contrapuntos. Véase, por ejemplo, la tranquila sección 12/8 en *Billy the Kid*. Es así también cómo el elemento declamatorio es fundamental a su estilo en otros aspectos. Cuántos de sus motivos parecen fanfarrias, pero a menudo nostálgicas o teñidas de patetismo. Cuán a menudo la resolución de alguna sección o la forma final de un tema está resuelta a través de una melodía que es casi un himno. Inclusive un material folklórico puro está espaciado por pausas con lo que logra el efecto final de un himno. Existe en él algo más que un paralelo musical con el coral. No obstante, es mejor hablar menos de retórica y más de declaraciones, o para decirlo con mayor sencillez, de decir las cosas. Copland surge de la tradición de la Nueva Inglaterra, un complejo de oratoria y sencillez, ni tan inmediata o natural como la de Ives, pero sí más sutil, menos aislada y ambivalente.

Existe una ambivalencia fundamental en la música de Copland. No indica retirada, pero es la mayor responsable de la tensión de esta música. La música de Copland es urbana, pero con un anhelo intenso por los espacios infinitos. Es contemporánea, pero llena de amor por lo útil del pasado; la antigua pradera, la comunidad humana, el mundo moral de Emily Dickinson. Puede ser audaz, pero anhela los dones sencillos. Expresa la necesidad de pertenecer, de comunicar y de crecer a la par con la naturaleza, como en *Appalachian Spring* y *The Tender Land*. También reconoce la soledad del hombre en muchos de los movimientos lentos, e inclusive su rebelión, como en *Billy the Kid*. No es música religiosa, pero de ella destila el espíritu del himno y del cántico declamatorio. Puede ser de una organización férrea a través del desarrollo riguroso de los motivos pequeños, o puede extenderse en largas melodías románticas. Puede exacerbar y puede apaciguar. Puede ser monolítica en su exposición, o puede meramente sugerir a través de la dilación de una tenue línea de notas. Es música altamente organizada, pero siempre busca la espontaneidad de lo improvisado. Es música turbulenta en un sentido muy peculiar al siglo veinte, no obstante aspira a evadirse en el tiempo.

Podríamos continuar así indefinidamente. Las contradicciones no me preocupan

tanto porque agradezco la riqueza de contenido que manifiestan. Son la razón de la honestidad de Copland como compositor. Unamos su maestría y su imaginación a su capacidad para sentir lo sencillo y lo complejo con igual honestidad y la música que resultará importante para nosotros. Será, según sus propias palabras, "Canto intencionado", aunque la intención sea inspirar a un grupo de bailarines, iluminar un texto o, como en la *Fantasia para Piano*, llevarnos con facilidad y seguridad hacia regiones de nuestra experiencia común que de otra manera serían inaccesibles.