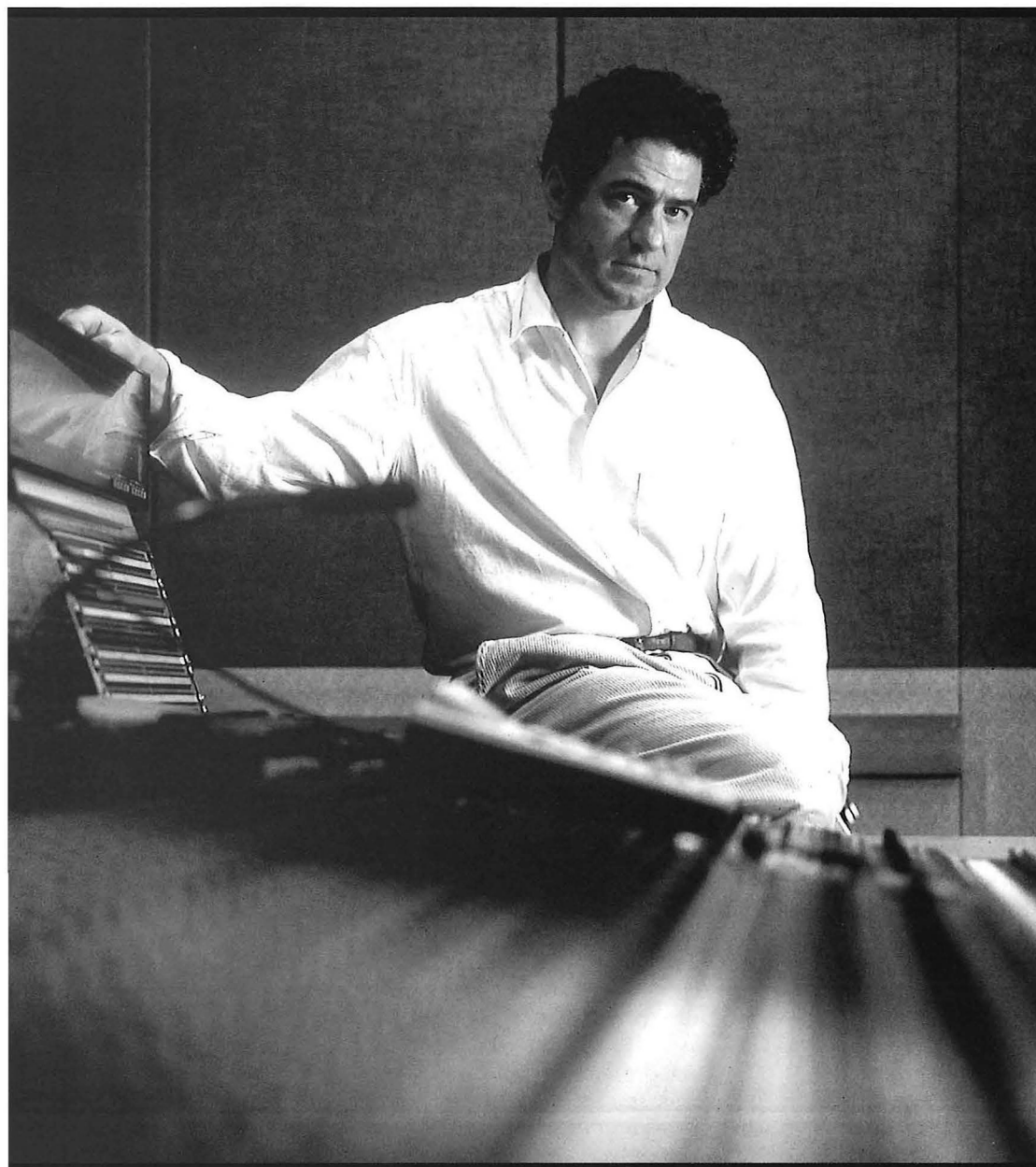


■ ENTREVISTA
STEFAN WINTER
■ Por José María García Martínez

STEFAN WINTER ES UN PRODUCTOR ATÍPICO. POSIBLEMENTE EL ÚLTIMO DE LOS "PRODUCTORES-ESTRELLA" Y UNO DE LOS POCOS EN CONTAR CON UN DISCO A SU NOMBRE: *THE LITTLE TRUMPET* (JMT). APROVECHANDO SU ESTANCIA EN MADRID PARA UN ENCUENTRO PROGRAMADO DENTRO DE LA MUESTRA INTERNACIONAL EMOCIONA!!! JAZZ-, EL RESPONSABLE DE JMT Y WINTER & WINTER HABLÓ CON *CUADERNOS DE JAZZ* ACERCA DE SU FORMA PECULIAR DE ENTENDER EL NEGOCIO



"LO
IMPORTANTE
DE LA
MÚSICA
ES SI DICE
ALGO"

STEFAN WINTER



- ¿Quién es el primer Winter y quien el segundo Winter?

- Después de JMT busqué un nombre para mi nueva compañía. No quería nada que fuera demasiado fantástico ni siglas ni nada parecido, necesitaba algo con lo que pudiera sentirme identificado, pero llamarla "Stefan Winter" era demasiado obvio. Un artista gráfico neoyorquino, Steve Burton, fue quien me sugirió llamarla Winter & Winter porque es fácil de recordar. Además, las dos primeras producciones para el sello las hice con mi hermano, que es director de ópera, de modo que el nombre cobró de repente un significado que no tenía antes.

- Hablemos de usted y de Uri Caine. Parece que para ambos no existen las fronteras en música ni nada es sagrado. Ello desemboca en discos como las *Variaciones Goldberg* que no se pueden editar sin un cierto compromiso. Para muchos es una provocación...

- Para mí no hay categorías en la música. Crecí con la música clásica, más tarde descubrí el jazz y me metí de lleno, trabajando con los músicos que en los años ochenta y noventa estaban más en la vanguardia, luego regresé a la música clásica... Es algo perfectamente natural compaginar todas estas categorías. Resulta irónico que todavía pensemos que esto de combinar diferentes estilos es una cosa novedosa, pero ése es un problema de nuestro tiempo, antes no existían tales barreras. Alguien como Scarlatti, en su viaje a España, fue influenciado por el flamenco y, de hecho, introdujo la música flamenca en sus composiciones para clavicordio. Bach estaba influenciado por la música italiana y Brahms por el folclore en general. Todos los compositores han utilizado todos los estilos de músicas desde el mismo momento en que tenían noticia de ellos, la única diferencia es que, hoy, nuestro conocimiento es mucho mayor porque estamos al tanto de qué tipo de música se interpreta en cualquier rincón del mundo. Es el caso de Uri Caine, que creció con el jazz, estudió a los clásicos y toca muy a menudo junto a *dee jays*. Para él, es algo natural combinar todo eso. Para mí también.

- El problema puede venir más bien por el lado de la audiencia.

- No creo que pueda hablarse de problema propiamente dicho. Por ejemplo, están los coleccionistas de cuadros de un determinado periodo o quien sólo compra discos de bebop o de swing o de músicas nuevas. Pero éstos son los menos. Pienso que, por encima de ellos, existe el oyente con la mente abierta que no tiene en cuenta de dónde viene cada cosa que escucha. Lo importante es si la música le dice algo y si puede sentirse identificado con lo que escucha. Mi generación ha tenido como fetiches a Glenn Gould tocando las *Variaciones Goldberg* y a Joni Mitchell y, de cuando en cuando Jimi Hendrix o Coltrane. Eso es lo normal.

Donde puede surgir el problema es en las tiendas, por la necesidad de un cierto orden o categorías. Antes ocurría también en los conciertos: a un promotor de música clásica ni se le ocurría

programar jazz e igual a la inversa. Al menos en Alemania, esto ha cambiado: por ejemplo, Uri ha tocado en el teatro de la ópera de Munich con un grupo de *dee jays* sin ningún tipo de problema. También ha sido nombrado director musical de la próxima Bienal de Venecia, lo que es muy raro tratándose de un músico de jazz. Al final, lo interesante es cuando un concierto tiene lugar en un escenario que no es el habitual. De cuando en cuando, cambiar es bueno.

- Pero, de algún modo, las categorías permanecen. Usted mismo se ha referido a Uri Caine como a un músico de jazz, no como a un músico sin más.

- Es que yo sí manejo ciertas categorías, pero son de otro estilo. Para mí, lo importante es si un músico interpreta su propia música, me importa poco si es música improvisada o escrita. Incluso cuando un músico toca a Bach, debe hacerlo de un modo que revierta la música de Bach a su propia música, si es que es capaz de hacerlo. Entonces, habrá conseguido una interpretación verdadera, que es lo que cuenta para mí. Lo de menos es que toquen jazz o música antigua o lo que sea, eso sólo son nombres que sirven para proporcionarnos algún tipo de información acerca de lo que hacen, pero nada más.

- Hablemos de fusiones y de confusiones lo que equivale a preguntarle en qué se diferencia Uri Caine de Joe Zawinul.

- He escuchado mucho de lo que se llama música de fusión, sobre todo lo que salió en el jazz en los años setenta después de *Bitches Brew*, y debo decir que tengo mis más y mis menos con todo aquello porque considero que lo que se hacía era combinar dos o tres tipos de música con el propósito de llegar a una audiencia mayor. Pero eso no ocurre con Miles (Davis). De *Bitches Brew* se desprende sensación de unidad aunque utilicen una forma de tocar libre con los instrumentos electrónicos. Por eso yo no clasifico esta música como fusión. Me pasa también con *Bedrock*, de Uri Caine. Es música improvisada libre. Se trata de una forma nueva de interpretar que surge de forma natural a partir de los mismos músicos. Para mí la fusión sólo funciona a partir de las distintas instrumentaciones y técnicas, pero no por el mero hecho de mezclar estilos diferentes. Por eso la fusión, al cabo del rato, se hace muy monótona. La mayoría de los discos de los setenta ya no los escucho, ni pienso que tengan ninguna importancia al lado de otras cosas que se hicieron durante esa década.

- Uno de los efectos más curiosos de la dichosa aldea global es que los extremos tienden a tocarse. Se coge un disco de un grupo de reggae -Burning Spear (*Garvey's Ghost*)- y uno de jazz avant garde -Fred Frith Ensemble Modern (*Traffic Continues*)- y resulta que en ambos casos se utiliza el mismo procedimiento de "células yuxtapuestas intercambiables", por así decir.

- No conozco a Burning Spear pero me parece estupendo que cosas como estas sucedan. Al final, el espíritu de la música es

el mismo y, de cuando en cuando, ocurre que se suceden los mismos movimientos en áreas geográficas muy distantes. Para mí, resultó de lo más reveladora la correspondencia entre Schoenberg y Kandinsky porque lo que el primero hacía en la música, Kandinsky lo hacía a través de su pintura y lo mejor es que nunca hablaron en sus cartas de sus respectivos trabajos sino de cosas absolutamente banales. Sin embargo, su pensamiento y su trabajo discurrieron por líneas paralelas. Pienso que esto no es una excepción sino que ocurre con frecuencia en el arte.

La música está siempre en contacto con el lugar, el momento y la situación social y política y termina reflejando lo que ocurre a su alrededor. El que en lugares muy diferentes los artistas lleguen a las mismas propuestas significa que el arte está reflejando lo que ocurre a su alrededor, y pienso que es así como debe ser.

- Es por eso, supongo, por lo que no sólo graba sus discos en las localizaciones de origen sino que edita los créditos en el idioma de origen, con lo que ello conlleva de no entender nada de lo que se dice, a veces.

- En muchos sentidos, la localización opera como un productor en cuanto que influye en la música. Es muy diferente si grabas un disco de música brasileña en Río o en un estudio de Nueva York, los resultados son totalmente distintos porque el espíritu es diferente.

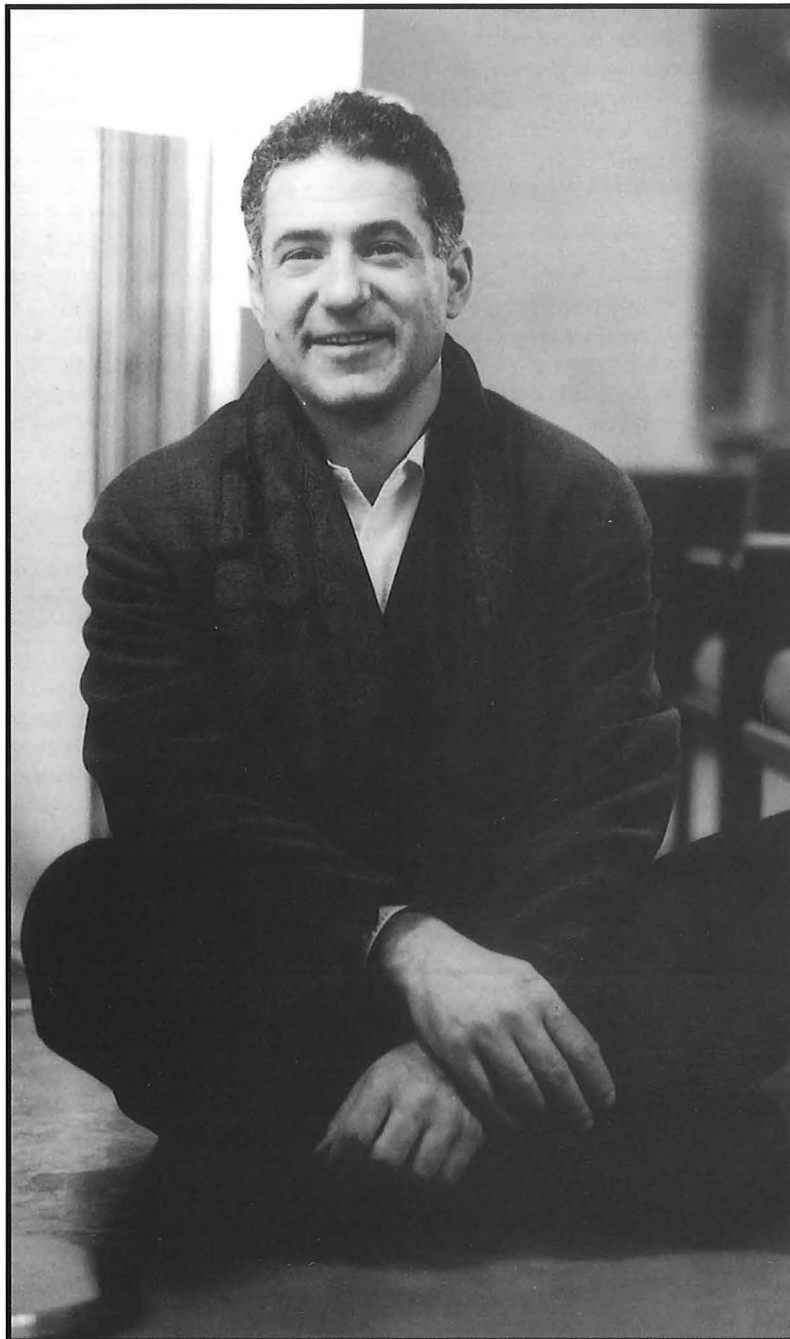
Ya no hago discos para documentar algo, como cuando se graba un concierto o a un grupo que interpreta un repertorio específico. Lo hice con JMT pero ya no. Ahora pienso que mi trabajo es más el del productor de cine, lo llamo "audio film".

Produzco una historia sonora añadiendo elementos adicionales. El proyecto Tin Pan Alley es una excepción en cuanto que fue concebido de primeras como un guión cinematográfico, existía incluso una especie de *story board*, y más tarde surgieron promotores que quisieron trasladarlo a la escena.

- La idea de formar un público específico sobre una cierta garantía de calidad que trasciende los géneros puede venir derivado de la experiencia pionera de Manfred Eischer y ECM.

- Para todos nosotros Eischer ha influido enormemente porque no existía nadie en los setentas y ochentas que hiciera lo que él hizo. Quien diga lo contrario miente, todo el mundo que trabaja en este negocio ha sido influido por el modo en que Manfred Eischer hacía las cosas. Pero, a un tiempo, creo que es importante no quedarse en eso y avanzar. Todo lo que sea repetir lo ya hecho conduce a un callejón sin salida. Para mí, al contrario, es muy importante no saber lo que voy a hacer el mes que viene. Pero es que no quiero saberlo. Por supuesto, tengo algu-

nos proyectos en mente, pero nada fijo. Si hay repetición, me aburro, desaparece mi interés. De hecho, sólo hay un artista con el que llevo trabajando 20 años, Paul Motian.



Paul es como la figura del padre para mí, el modo en que trabaja con sus músicos y cómo desarrolla su música ha sido muy importante en mi propio desarrollo musical. Pero él es una excepción. Respecto a los demás, considero que es bueno tanto para mí como para ellos, cambiar de vez en cuando. Yo hice los primeros cinco o seis álbumes de Cassandra Wilson pero ahora no estaría interesado en trabajar con ella aunque me lo propusieran, para mí es historia. Lo mismo puedo decir de Steve Coleman, si yo siguiera haciendo discos como cuando JMT, estaría haciendo "documentos de jazz".

- ¿Y se puede ganar dinero trabajando de tan sugestiva manera?

- Funciona, podemos sobrevivir y sacar adelante proyectos. Al final, lo que ocurre con estos proyectos que piensas que van a resultar polémicos porque tratan de un modo nuevo de hacer algo, es que son los que más llaman la atención y a la gente le encanta. Esto es lo que me distingue de los productores de las *majors* que se dedican a producir material conocido para llegar a una audiencia determinada. Mis proyectos puede que no resulten tan exitosos pero tienen una gran influencia.

- A veces el riesgo puede consistir en tener *sponsors*...

- Para ser honestos, me siento algo celoso de ECM, ellos tuvieron aquel *Concierto de Colonia* de Keith Jarrett; con un solo proyecto vendieron tres millones de copias. Lo normal es que, tratándose de un proyecto con un músico desconocido, vendas algunos cientos de copias. Ese tipo de cosas sólo pueden hacerse cofinanciándolas con otro álbum. En ECM tuvieron la suerte de los *Conciertos de Colonia* y eso les ayudó enormemente. Pero, por otro lado, resulta muy divertido cuando no sabes lo que va a ocurrir mañana. A menudo nos encontramos en la situación de "marea baja" y debemos solicitar un crédito al banco sin saber si el disco que vamos a editar va a venderse o no. Esto tiene su lado divertido.

Pero faltaría a la verdad si dijera que no estoy satisfecho con las ventas. Hay algunos álbumes de los que se han vendido treinta, cuarenta y hasta cincuenta mil copias, lo que resulta insólito, pero hay otros de los que hemos vendidos dos, tres o cuatro mil. Lo que nunca haré es una lista de éxitos con mis discos.

- Si hablamos de imagen, la de JMT (Jazz Music Today) trae a la memoria la de otros sellos que definieron la música de su tiempo, caso de Impulse! o Candid.

- Como sabe, ahora me estoy dedicando a remasterizar los discos de JMT y, con la distancia que proporciona el tiempo, lo primero que escucho son los fallos. Pero, al mismo tiempo, es como cuando abres un álbum de fotos antiguas, no me hubiera gustado perderme, por ejemplo, todos los discos de Cassandra Wilson, pienso que nunca volverá a hacer nada parecido. Entonces no interpretaba como una cantante sino

como un instrumentista. También pueden compararse las grabaciones de Steve Coleman de mediados de los ochenta y lo que hace ahora. Debería decir que, aparte de que la música que hace ahora tiene –quizá– más calidad, no ha cambiado en absoluto.

- Es un caso parecido a los de Dave Douglas o Tim Berne.

- En el caso de Tim, ha ocurrido lo que yo esperaba. Hace quince años su música estaba considerada un sin sentido y ahora es fácil de digerir incluso por la gente que no está acostumbrada a la *avant garde*. Pero es que la música que Tim hacía entonces resulta increíblemente poderosa. Al final resulta que, a veces, daría lo que fuera por poder corregir los errores pero por otro lado pienso que a lo mejor no está mal que esos errores ocurrieran.

En cuanto a la idea de reeditar los discos con esas portadas en negro se me ocurrió tras pensar que si tengo algo importante en mi casa y quiero ordenarlo, lo suyo es archivarlo de modo que pueda localizarlo fácilmente identificándolo con etiquetas como las que se ponen en las cajas de fotografías. Por eso los numeré del 1 al 81, aunque todavía no los he reeditado todos.

- Por entonces vivía usted la mitad del año en NY. Viniendo de Europa ¿le resultó difícil integrarse en la muy elitista comunidad jazzística neoyorquina?

- Precisamente creo que me resultó fácil porque venía de fuera. Si hubiera sido americano hubiera resultado mucho más complicado, pero como venía de Europa me fue posible acceder a esos músicos y llevar a cabo tantos proyectos tan diferentes. Hay una anécdota al respecto de cuando visité a Craig Harris en el Bronx. Estábamos dando un paseo y había un tipo que estaba arreglando su coche, era un momento muy conflictivo, el área estaba muy soliviantada, habían incendiado muchas casas, etc, el caso es me quedé mirando al tipo y de repente se incorporó y comenzó a amenazarme. Entonces Craig le dijo, "tranquilízate, tío, que es europeo". El tipo bajó la mano, dijo "O.K." y siguió a lo suyo.

- ¿Es Winter & Winter un producto para elites?

- En absoluto. Es justo lo contrario. Es como en la cocina, no estoy interesado en cocinar platos muy sofisticados sino que me van más los ingredientes considerados "normales", y es porque no quiero camuflar nada a base de perfumes. La música que yo quiero grabar pretende captar la esencia de un modo tan sencillo como sea posible y eso apela a una música que es la que brota de la gente ordinaria. Por ejemplo, los tenores sardos es un grupo que encontramos en un pueblecito de la isla que canta en sus propios festivales, en la iglesia y en los bailes, son parte de su comunidad y su música está destinada a sus paisanos. Puede que la elite guste de escucharlo pero su música está concebida para otro tipo de auditorio.