

# Ted Curson: “Ahora el jazz es sólo un negocio”

Francesc Caballero  
Fotografías: Esther Cidoncha



“Cuando Ted Curson se presentó en la escena neoyorquina, en la década de los años 50, ya contaba con el apoyo de Miles Davis. Miles le había oído tocar en Filadelfia y le animó para que se trasladase al lugar donde se movía todo aquello que fuese de interés jazzístico. Incluso le proporcionó sus primeros contratos; la noche de los lunes en el Birdland. Después fue

otro de los más importantes maestros de la historia del jazz quién apareció en la carrera de Curson: Charles Mingus. Juntos formaron uno de los grupos más osados y creativos de todos los creados a lo largo de la carrera de Mingus.

Yo oía a Curson a menudo en aquella época, en un club del Village donde Mingus

fue músico residente durante bastante tiempo. Incluso realicé con ellos una grabación para Candid. Aquella fue una de las sesiones más excitantes que recuerdo: Curson tocó de una forma tan sorprendente, tan creativa, que Mingus le quedó manifiestamente agradecido.”

Nat Hentoff

Ted Curson recorrió el pasado año varias ciudades españolas acompañado de la rítmica del grupo que lidera el contrabajista Jordi Vila, Homenaje a Mingus. Algunos de los temas interpretados durante la gira forman parte del disco que Vila acaba de grabar y que estará en la calle muy pronto. Tuve la oportunidad de mantener esta 'sabrosa' charla con el trompetista durante su estancia en Valencia.

— Cuando comencé mi historia con Mingus, a finales de 1958, mi idea de su grupo era muy diferente y, desde luego, nunca pensé que acabaría siendo la experiencia de mi vida ni que el grupo acabara teniendo tanta trascendencia. Simplemente tocábamos, hacíamos buena música, pero la verdadera importancia se le dió después. Es más, en los dos años que estuve con Mingus cada noche podía haber sido la última porque yo sentía que no acababa de encontrar mi sitio en el grupo. Pero él no lo permitió.

*¿Cuál ha sido su experiencia después de dejar el grupo de Charlie Mingus?*

— Bueno, te resumo un poco. Después de Mingus, en 1964, ensayé y escribí música junto a Bill Barron, un buen compositor. También toqué en el Birdland con la ayuda de Miles, mi mentor, y, poco después, también a mediados de la década de los 60, estuve de gira por Europa con mi propio grupo. En 1966 fundé el Festival de Jazz de Pori, en Finlandia, que fue una idea original mía, y... bueno ... tengo 13 discos como líder y unos 60 como sideman.

*¿Y qué hay de su trabajo como programador en el club Blue Note?*

— Bueno, aquello fue porque firmé un contrato por varios años, prorrogable por otros tantos más, para tocar desde las 11 de la noche hasta las 4 de la madrugada. Muchos músicos españoles han pasado por allí: Ignasi Terrassa, Pau Bombardó, Perico Sambeat... gente de muchos países. Y también personajes famosos como Bill Cosby, el actor, que también toca la batería y canta blues; George Benson, Eddie Harris... no sé, aparecían muchos músicos cada noche y siempre había sorpresas.

— Antes ha mencionado a Miles como su

mentor...

— Siempre fue un buen amigo. Al principio, por supuesto, intenté tocar como él, imitar su forma de vestir, su peinado... todo. Me sorprende que Wynton Marsalis tenga ahora tanto éxito cuando sólo intenta tocar como Miles pero fuera de su estilo, como para que no se note.

*— ¿Quiere decir que Wynton no tiene personalidad propia?*

— No, en absoluto. Pero la propaganda dice que sí, que es el segundo Miles. Es un poco extraño que tenga tan buena reputación... Todos sabemos que Wynton, ni toca, ni tocará jamás como Miles, pero la publicidad le apoya. Este negocio del jazz es ahora muy raro, la imagen se ha convertido en algo muy importante. Nadie dice que no sea muy bueno técnicamente, pero no toca jazz de verdad.

*(Como el lector habrá observado, Ted Curson se muestra pelín ácido y demanda ser tirado de la lengua).*

— Esto que dice es muy interesante, porque, precisamente él, se ha dedicado siempre a decir quién hace y quién no hace jazz.

— Desde luego yo no he hecho nunca publicidad a favor de Marsalis porque pienso que sólo se ha aprovechado del trabajo de otra gente. Tiene ideas, aunque es muy difícil decir cuáles, y, por supuesto, cuando mejor lo hace es cuando interpreta música clásica.

*— Al hilo de esto, ¿podría comparar a los trompetistas actuales con los de anteriores generaciones?*

— ¿Tengo dos horas?, bueno. Antes que nada tengo que decir que yo pertenezco a la generación de los primeros 50. Lee Morgan fue alumno mío. Por lo que respecta a la generación intermedia, creo que el mejor es Freddie Hubbard. Y entre mis coetáneos, sin ninguna duda, el mejor fue Clifford Brown. Mientras Clifford vivió nadie escuchaba a ningún otro trompetista, ni siquiera a Miles o a Dizzy. El caso es que ahora no hay ningún trompetista que se pueda comparar a Miles, Clifford, Dizzy, Fats Navarro o Lee Morgan. Los músicos de hoy han estudiado en muy buenas escuelas, practican mucho, son muy bue-

nos técnicos, pero carecen de originalidad. No poseen ideas, y, sobre todo, no tienen fuego. Para mí el fuego y la originalidad son lo más importante. Prefiero incluso que un músico cometa errores, pero que aporte cosas propias. Siempre lo digo: toca tu rollo, puede que sea malo, pero es mejor que plagiar a alguien.

*— Habitualmente se le asocia con la generación de los últimos 50, la de Lee Morgan.*

— No, yo empecé hace cuarenta años, junto a Charlie Ventura. Siempre que veo a Freddie Hubbard me cuenta lo mismo: "No comprendo como soy más famoso que tú". Pero todos sabemos que la política que se siga, juega un papel muy importante... tener amigos influyentes y tomar copas con la gente adecuada en el sitio correcto, eso es mucho más importante que tocar bien. Aunque lo de tomar una copa es sólo una manera de empezar.

*— Pero esta es la cara oculta del jazz, la que nunca sale a la luz ¿por qué no nos cuenta algo más sobre el 'business'?*

— Bueno, de acuerdo. Empecemos por las drogas. En los viejos tiempos los directores de las compañías siempre contrataban yonquis para no tener que pagarles en dinero por grabar. Esa fue la razón de que tantos músicos tuviesen problemas con las drogas. Miles hablaba un poco sobre eso en su *Autobiografía*, pero sin acabar de mojarse de verdad. Es lo que siempre ha dicho Archie Shepp: "¿Prefieres dar tu cabeza a cambio de fama?". Los músicos llegaban 'limpios' a Nueva York pero el jefe de Blue Note decía: "Si quieres estar en el grupo tienes que hacer lo mismo que todos". Los críticos dicen que Charlie Parker fue el culpable, pero Bird siempre desaconsejaba el uso de narcóticos, siempre advertía: "Chico, esto no mejorará tu música, yo sólo la tomo porque es más barata que las medicinas y, ya sabes, me duele mucho el estómago".

*— ¿Me está hablando de Alfred Lion y Francis Wolff?*

— No, ellos eran simplemente los dueños. Me refiero a la persona encargada del *management*, el que contrataba a los músicos en la calle. Prefiero que no me obligues a decir su nombre.

Pero, de cualquier manera, en Prestige, la otra compañía de discos, también pasaba lo mismo.

— *¿Nos puede concretar en qué período exactamente sucedía eso?*

— Siempre sucedió porque cuando yo tenía 10 años y vivía en casa de los hermanos Heath, Percy, Jimmy y Albert, ya pasaba. Era la política habitual de las casas de discos. Y no quiero decir que tomar drogas sea necesariamente malo, sino que las utilizaban para robar la creatividad de los músicos sin tener que pagar.

— *¿Quiere decir que los músicos no recibieron ni un centavo por todas aquellas grabaciones célebres?*

— (Risas) La mayoría de las veces sólo recibían su ración de droga a cambio de las grabaciones. Además, a los músicos tampoco les interesaba el dinero, lo hacían sólo por tocar y grabar. Por eso la música de aquel período fue tan buena: los músicos no tenían ningún interés comercial, ni de fama, ni de nada. Sólo tocar bien y mejorar. Era la música por la música. Sí, creo que ciertamente cometí un error en no ser como todos ellos, pero ... ahora tengo más de cuarenta amigos muertos.

— *¿Sigue pasando algo parecido en la música de hoy?*

— No, ahora todo es muy diferente y la música también. Ahora lo más importante es como vistes, como te peinas... y, claro, la música es también así, muy superficial. No hay nada original, pero tampoco hay interés para que lo sea.

— *Volvamos al tema de Miles, y sobre todo al del último Miles, el más polémico.*

— Miles Davis fue un hombre muy extraño, muy controvertido. Decía una cosa y hacía otra. Por ejemplo, en su último libro —que por cierto, es muy malo— decía que nunca volvería a interpretar bebop. Pero sin embargo, el verano pasado, en París, en una jam junto a Chick Corea, Herbie Hancock y los otros, hizo de nuevo bebop. Claro, a cambio cobraría bastante dinero. Por lo que a mi respecta, siempre fui un enamorado de Miles. Cuando empezó tenía muchas influencias de otros trompetistas: Fats Navarro, Dizzy, Howard McGee, pero fue capaz de saltar

sobre ellos, crear su propio estilo y acabar culminando una gran carrera. Y respecto a lo que dices de que era polémico, te voy a contar una cosa: Miles fue el único en este negocio que nunca aceptó que le impusieran malos músicos en sus grupos. Es evidente que nadie quiere tener malos músicos, ya me dirás, pero hay muchos motivos que hacen que ésto sea práctica corriente; las interferencias de las compañías, hacerse amigo de los blancos, los managers... todos esos trapicheos que son práctica habitual. Miles nunca entró en ésto y, fijaté, al final consiguió más dinero y fama que nadie.

— *Y en los últimos 20 años ¿qué le movía?: el dinero, la fama o simplemente la música.*

— Te diré otra cosa. Hace unas semanas, en Nueva York, el crítico Stanley Crouch, buen amigo de Wynton Marsalis, me presionó para que yo dijera abiertamente que Miles hacía música sólo por dinero y fama. Pero yo le contesté, 'bueno, ¿y qué?, el era un artista, podía hacer lo que quisiera con su arte'. Esa vieja polémica se ha reavivado con la muerte de Miles, todo el mundo se lo quiere llevar a su terreno. En todo caso, no creo que tocara realmente rock & roll como se le ha criticado. Si escuchas los discos atentamente y separas la trompeta del resto, verás como tocaba igual que siempre, solo que rodeado de músicos haciendo círculos, y en el centro su sonido, el de siempre. A mí me gustaba. Pero también es cierto que en los últimos años Miles tenía un nivel de vida muy alto y, claro, (risas) de algún lado tenía que salir.

— *Hablemos de otro genio, Eric Dolphy.*

— De acuerdo, pero primero quiero hablar de Mingus, luego de Art Blakey y, finalmente, de Eric Dolphy. Porque, todos los que han tocado con Blakey han sido después líderes de sus propios grupos, y lo mismo ha pasado con Miles. Sin embargo, con Mingus, no. El problema es que Mingus siempre ha tenido músicos muy personales, diferentes a los demás, y la crítica no ha podido encajarlos fácilmente en ningún estilo. Pero además, Mingus marcaba profundamente a sus músicos y son pocos los que tras dejarle han sido capaces de llevar adelante sus propios grupos. En el caso particular de Eric Dolphy, hay muchas co-

hat  
hat ART

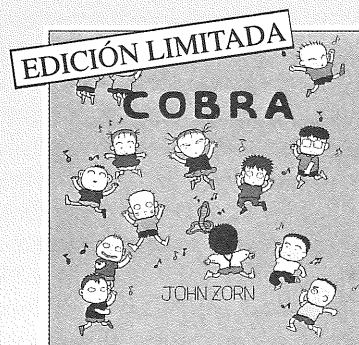
John  
ZORN



ART 6055 CD



ART 6005 CD



ART 6040 CD

Distribución

**harmonia mundi ibèrica**

Avgda Pla del Vent, 24 Tel. (93) 373 10 58  
08970 SANT JOAN DESPÍ (BARCELONA)

sas por decir. La primera es que éramos muy buenos amigos. La segunda es que Dolphy, al igual que Woody Shaw, desarrolló un método para poder tocar el mismo solo en cualquier tema. Y no quiero decir con ésto que tocara siempre el mismo solo, así en plan despectivo, sino que, dentro de la improvisación, desarrollaba un solo muy básico, muy fundamental, como una clave universal que podía superponer libre e instantáneamente sobre cualquier tono o tiempo, permitiéndole ir en cualquier dirección. Dolphy desarrolló esta cualidad junto a Mingus, porque antes, en el grupo de Chico Hamilton, seguía muy apegado a la influencia de Charlie Parker.

– *¿Piensa, por tanto, que Mingus forjó la personalidad de Dolphy?*

– En cierta manera sí porque había que echar el resto en cada actuación y mostrar también algo personal. Mingus era terriblemente exigente. Por ejemplo, después de una noche en que me salió un solo muy redondo, con ovación y todo eso, Mingus se me acercó sibilantemente y me dijo: “Muy bien Ted, perfecto, lo has hecho muy bien. Pero no te quiero volver a oír ese solo nunca más”. Era su manera de forzar la creatividad. Y más te valía hacerle caso, o salir al escenario con un paraguas, porque Mingus no era de los que perdonaban. Pero además, a él nunca le gustó el estilo de Dolphy. La primera vez que le escuchó con el clarinete bajo le advirtió que no lo volviera a hacer, pero Eric no le hizo ningún caso y lo sacaba todas las noches, sin permiso. Dannie Richmond y yo nos mirábamos incrédulos, esperando cualquier reacción de Mingus: pensábamos ‘lo va a matar’. Mingus empezó a tolerarlo después del concierto de Antibes, cuando vio la fuerte reacción que Dolphy causaba en el público.

– *¿Y no piensa que todo podría ser una guerra de personalidades?*

– No, definitivamente no. En el grupo de Mingus sólo había una personalidad, la suya. Nadie podía decir nada en su grupo, porque además no había espacio para hacerlo. El no te daba permiso. Aquello funcionaba como ‘un ejército

en guerra’ y Mingus era el generalísimo. Cuando veo todas aquellas fotos de Dolphy al lado suyo, como si fueran amigos, me río, porque ¡claro!, se hicieron por una simple cuestión de mercado. Cuando entré en su grupo me dijo irónicamente: “Si quieres aportar algún tema o arreglo, te lo pagaré muy bien”. Pero pronto comprendí que lo decía en recochineo. Mingus era un cínico. Si alguna noche te sentías inspirado y te dejabas llevar, lo hacías bajo tu propia responsabilidad, sabiendo el riesgo que corrías. Cuando estábamos en escena, todos teníamos siempre un ojo permanentemente atento a Mingus, y no sólo por la cuestión musical, sino por simple cuestión de seguridad personal.

– *¿Por seguridad de qué tipo? ¿No me irá a decir que les ‘calentaba’?*

– No, la cuestión no era si te iba a golpear o no, sino cuándo. Una noche ocupó el sitio de Dannie Richmond un batería que además tocaba el cazoo, y Mingus al oírlo se puso tan furioso que se abalanzó sobre él, lo levantó en el aire y lo sacó del club a patadas. Fue horroroso. Para hacer solos o cualquier cosa tenías que pedirle permiso antes, pero es que tampoco podías hacerlo porque él no hablaba contigo. Otra vez, en un pueblo, un saxofonista de entre el público se puso a tocar junto al grupo. Mingus se enfureció, le dijo “para toro, para”, le quitó el saxo, se lo dobló con las manos y, con escamio, fue hasta un cubo de basura y lo tiró. Había que ver las lágrimas de aquel hombre.

– *Me está tirando el ‘mito’ de Mingus por el suelo...*

– Pregunta a Jimmy Knepper, o Jackie McLean, que perdieron dientes... Yo fui boxeador antes de ser músico. Una noche estaba –como se suele decir– muy mosqueado con él, al límite, tanto que me situé a su lado, esperando el momento de abalanzarme. Cuando lo hice, él se me adelantó, cogió el micrófono y, cínicamente, se dirigió al público: “Lo siento por mi trompetista, está como loco. Creo que está tomando drogas y, ya veís”. Era mucho más listo que nosotros, en todos los sentidos.

– *Si tuviera que elegir algún disco de aquel*





*período ¿cuál sería?*

– Sin ninguna duda, el mejor fue *Mingus Presents Mingus*, y después el del concierto de Antibes. Recoge el mejor toque de Mingus, al cien por cien; todos sus muchos trucos y su gran versatilidad. Es lo mejor que hice con él y también su mejor disco. Gracias a Dios que lo grabamos, porque nosotros no lo teníamos nada claro, incluso llegamos a hacer un plante. Leonard Feather le propuso a Mingus grabar el cuarteto para el sello Mercury, asegurándole que sería algo grande, el lanzamiento definitivo para todos nosotros. Pero Mingus, cabeza dura, prefirió firmar con Nat Hentoff para otra compañía y el disco se convirtió en una pieza rara, difícil de encontrar. Fue un grave error suyo. Pero, en todo caso, todas las cosas que he hecho posteriormente en mi vida, tuvieron su origen en aquel disco y en aquel grupo. Mingus, como bajista, ha sido creativo. Y desde cualquier punto de vista, el mejor de todos los tiempos.

– ¿Mantine algún grupo o formación actualmente?

– No, gracias. En el año 1978 perdí 40.000 dólares con el último grupo y todavía estoy pagando facturas. Cuando ya no me queden números rojos seguro que lo volveré a hacer, pero probablemente sea una banda internacional. De todas maneras, no me preguntes por músicos en concreto porque actualmente tu no puedes elegir tu propio grupo. Son los jefes quienes te dicen con quién tienes que tocar. Esto es muy triste, muy malo. Cuanto más dinero te pagan, más órdenes recibes. Han pasado los días en que un músico de jazz podía tener su propia banda, su propia música y sus propios discos; ahora no puedes ir por libre, tienes que pertenecer a una organización. O éso, o no comes, elige. Fíjate sino en la cantidad de gente que emigra a Europa. Todos vienen buscando la independencia, tocar música por la música, como antes, pero es una generación perdida.

– El mundo del jazz, pues, ¿está en crisis?

– ¿Es una broma?. El jazz no existe. ¿Qué es el jazz?, ¿dónde está?. Cualquier cosa es ahora jazz: un tango, *dixieland*, Mozart, perros cantando en un micrófono. Todo eso es ahora jazz. No hay independencia, no hay personalidad, no hay originalidad. Solamente ánimo de negocio. ■

## DISCOGRAFIA REFERENCIAL

### Como líder:

1962: *Fire Down Below*, Ted Curson Quartet (Original Jazz Classics).

1976: *Jubilant Power*, Ted Curson & Company (Inner City).

### Como acompañante:

1960: *Mingus At Antibes*, Charles Mingus Quintet (Atlantic).

*Charles Mingus Presents Charles Mingus*, Charles Mingus Quartet (Candid).  
*Mingus*, Charles Mingus Orchestra (Candid).

*Reincarnation Of A Love Bird*, Charles Mingus Group (Candid).

1965: *Fire Music*, con Archie Shepp (MCA).

1974: *Spiral*, con Andrew Hill (Freedom).

1979: *At Bottom Live*, con Mingus Dynasty (West Wind).