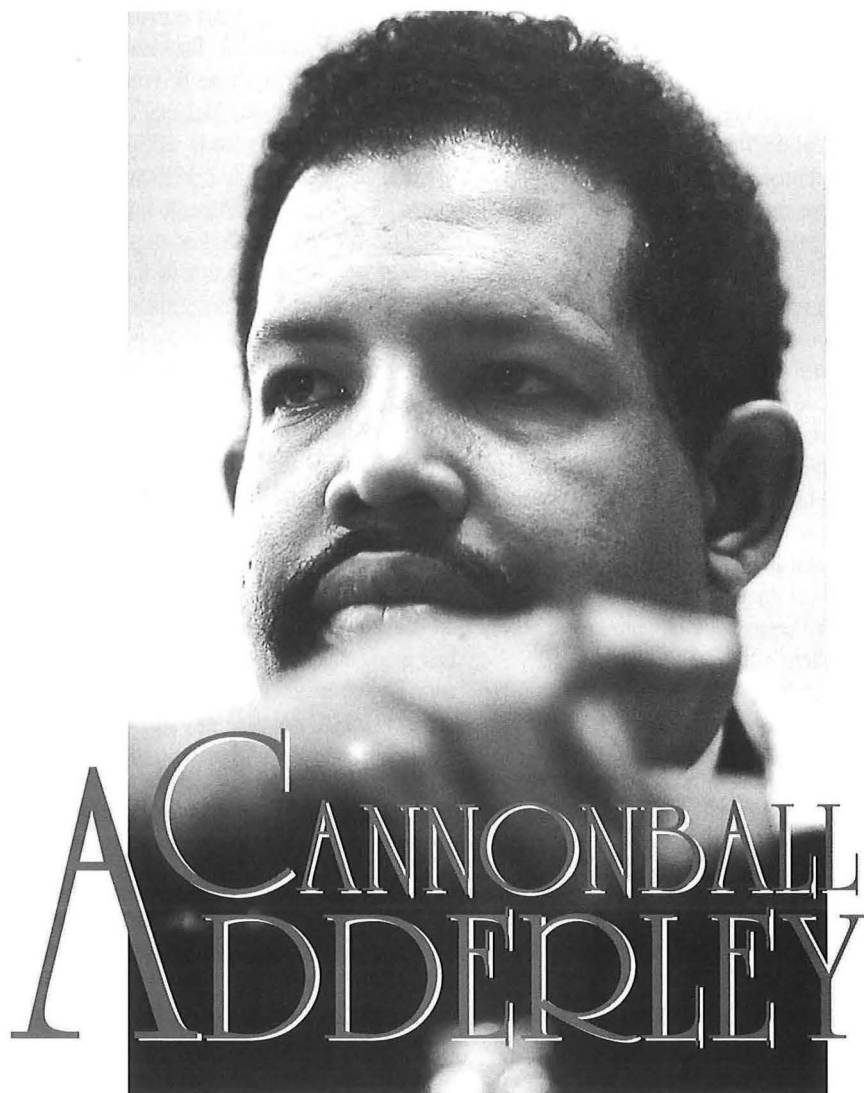


Retratos desde el Limbo

Vicente Ménsua

Con un saxo alto colgando al cuello, objeto de mínima presencia en comparación con su enorme humanidad, una pandereta o unos crótalos entre sus gordezuelas manos, el ritmo llevado suavemente con todo el cuerpo como sólo sabe hacerlo quien siente esa extraña magia que hay debajo del latir de compases; y sobre todo, sobre todo, con una amplia sonrisa de blancos dientes. Así me imagino a Julian Cannonball Adderley en el Limbo.

En los conciertos que allá se montan es, ¿quién lo duda?, el presentador. Su voz, oronda como su vientre, suave y cantarina, es ya música. Cuando Cannonball hace las presentaciones, antes pues de sonar las primeras notas, el concierto ha comenzado.



UN CANIBAL SIMPATICO. Nacido en Tampa (Florida) el 15 de septiembre de 1928, su padre, cornetista, le dio las primeras lecciones musicales y éste fue, lógicamente, su primer instrumento. Posteriormente entre 1944 y 1948, en el College de Tallahassee aprendió a tocar la flauta, la trompeta, el clarinete y el saxo alto. Dos años después dirigió la orquesta de la Dillard High School de Fort Lauderdale. De aquellos años de formación le viene el apodo de Cannonball, en realidad Cannibal, por su apetito desmesurado, pero el bajo nivel cultural de su círculo de conocidos –no sabían qué era un caníbal– le transforma el apodo en “bala de cañón”, fonéticamente similar en inglés, el cual, a juzgar por su aspecto, era tan acertado como el otro. Cuenta esta anécdota su hermano Nat, músico como él, cornetista y compañero de mil aventuras a lo largo de los años. Durante su servicio militar conoció a Junior Mance y Curtis Fuller y se erigió en líder de la banda de su acuartelamiento. Formó su primer grupo en 1952 estudiando en la US Naval School of Music en Washington. Su vuelta a casa, Fort Lauderdale, fue efímera ya que se trasladó casi inmediatamente a Nueva York, nos hallamos en 1955, dispuesto a hacerse un sitio en el difícil mundo musical de esta ciudad.

Cuentan que fue *descubierto* cuando tocaba en el desaparecido Café Bohemia con el trío de Oscar Pettiford (1). Nadie sabía nada de él pero en pocos días fue la sensación musical de Manhattan. A partir de este momento las cosas fueron rodadas: formación de un quinteto con su hermano Nat; colaboración durante un par de años con Miles Davis en lo que para algunos es la época dorada de este músico y que dejó muestras tan admirables como *Milestones* o *Kind Of Blue*. Inmediatamente después de dejar a Miles y hasta su prematura muerte, volvió a formar su propio quinteto, ocasionalmente sexteto, consiguiendo una buena acogida y llegando a colocar algún tema en las listas de éxitos.

El carácter extrovertido y jovial de Julian no fue ajeno a su popularidad. Los que le conocieron dicen que estar junto a él era lo mejor que te podía pasar. Lo que es cierto es que gozaba de una personalidad con carisma, cosa que no ofreció dudas a quienes tuvieron la suerte de presenciar alguno de sus conciertos y entre los cuales me encuentro. Cannonball fue una de esas personas que transmitía alegría de vivir. Miles dejó escrito lo siguiente: “... desde su llegada al grupo, todos se encariñaron con Cannonball. Era un gran tipo, alegre, siempre con la sonrisa en la boca, verdaderamente encantador, un caballero” (2).

Sin embargo tal salud mental no fue pareja, por desgracia, con la otra, la física, y los problemas de sobrepeso comenzaron a pasar factura. Cannonball moriría joven, sin haber cumplido los 50, pero tuvo el tiempo suficiente para dar a la música todo lo que llevaba dentro.

NI PARKER NI CARTER: ADDERLEY. Buscar las raíces estilísticas de Julian Adderley no es tarea difícil. El enunciado de este capítulo ya nos descubre casi todo. No hay pues lugar para largas disquisiciones. No existen enigmas que escondan las trazas estilísticas de nuestro hombre. Es como si el estilo de Cannonball fuera un fiel reflejo de su propia personalidad. No hay doblez. Casi todo queda claro desde sus primeras grabaciones.

El saxofonismo alto a principios de la década de los cincuenta era una historia casi exclusivamente cerrada en la influencia de Charlie Par-



ker. En los ambientes en los que Adderley se movía, y en general en los círculos negros de Nueva York, Lee Konitz no dejaba de ser una anecdótica y casi exótica referencia. Cuando Cannonball llegó al Café Bohemia Parker acababa de morir. Un 15 de marzo de 1955, delante de la televisión, mirando un *show* de éxito, dicen que de un ataque de risa. Con su muerte se cerraba una época única en la que los aspectos musicales se vieron influidos por toda una serie de acontecimientos de gran trascendencia histórica: posguerra mundial, comienzo de la era atómica y de los peligros de la tensa guerra fría a la que aquella dio origen, la guerra de Corea... Parker y los boppers crearon una música que respondió con su complejidad a los difíciles momentos que les había tocado vivir. Con él moría, además, la que con toda probabilidad ha sido la mayor influencia del jazz.

Se entiende en cierta manera la fijación de la crítica y el público por buscar un *nuevo Parker*. La repentina y brillante aparición de Cannonball contribuyó a que se le considerase como el elegido para tal sucesión. Antes lo había sido Sonny Stitt (aunque más bien se tratara de *otro Parker*) hasta extremos que merecerían un análisis psico-

lógico de su personalidad. También otros saxofonistas estuvieron en el punto de mira de crítica y público con la intención de situarles en el lugar dejado por Parker: Jackie McLean, Lou Donaldson y Ernie Henry y Phil Woods. Los cuatro tenían la lección bien aprendida. ¿Y quién no, si exceptuamos al ya mencionado Konitz? McLean, adscribible en sus principios a este contexto, desarrolló a los pocos años una fuerte personalidad. Lo mismo que Woods. Los otros bien podían haber pasado, y seguramente ganado, por un concurso de imitadores.

Cannonball se encuentra estilísticamente en un lugar muy parecido al de McLean o Woods, es decir, una personalidad propia dentro del área de influencia de Parker. El matiz que le diferencia del primero es su apego por una modulación en el fraseo algo más clásica, y sobre todo una sonoridad claramente influida por el saxofonismo derivado directamente de Benny Carter. El que Cannonball recuerde en determinadas baladas acentos de Johnny Hodges, no le adscribe al exclusivo y expresionista saxofonismo ellingtoniano al que pertenecen algunos pocos altos de su generación, encabezados quizá por Charlie Mariano que es también otro parkeriano de peso. McLean utiliza una expresión sonora dura y lisa sin apenas vibrato, muy parecida en estos parámetros a la de *Bird*. Cannonball aporta también en este punto un toque de amabilidad y hasta de dulzura. Podríamos instalar en un punto medio de esta escala a Phil Woods, que es el que se mantiene más próximo a Parker, aunque con una personalidad igualmente muy marcada. La diferencia de las sonoridades de estos tres saxofonistas es clara. Dicho de una manera gráfica, la de McLean corta, la de Woods golpea y la de Cannonball apenas roza, casi acaricia.

Si las diferencias de sonoridad son ya bastante apreciables, las que se desprenden de las ideas musicales, materializadas en el fraseo, aún son mayores. McLean es probablemente el más avanzado de todos ellos. A finales de los cincuenta es una de las puntas en el análisis de la frase jazzística, recogiendo aspectos de los dos altos más inclasificables: Eric Dolphy y Ornette Coleman. Sus discos para Blue Note en los inicios de los años sesenta son una muestra del carácter audaz y casi siempre agresivo.

vo de su música. Cannonball es mucho más tradicional. Su saxofonismo, tal y como sucedía con su sonoridad, está pasado por el tamiz de Benny Carter. Hay en Carter una suavidad en la dicción, una ductilidad que Adderley hereda e incluso, me atrevería a decir, incrementa. Por otra parte, la entonación del veterano saxofonista no llegó nunca a desarrollar la fuerza expresiva que podemos descubrir en Cannonball. Escúchenle en cualquier balada, por ejemplo *What's New* (3); la forma en que acomete la melodía, variándola ligerísimamente, con imperceptibles cambios, ligeras alteraciones en la entonación, es de una elegancia que le pone a la altura de los clásicos.

Pero donde Cannonball destaca realmente sobre sus iguales es en la facilidad para expresar el blues. Se trata realmente de un intérprete único de blues, tan sólo superado, una vez más, por Charlie Parker. Las frases surgen en su música con una rara naturalidad, y no como algo que está allí por necesidades de la armonía. El blues de Cannonball suena tan auténtico como el que más. Fue esta facultad la que hizo que Miles Davis pensara en él para formar parte del sexteto entre 1957 y 1959. "Para el sexteto yo tenía la idea de guardar lo que ya teníamos, *Trane*, Red, Paul, Joe y yo, y añadir la voz blues de Cannonball. El alto de Cannonball enraizado en el blues se oponía por el eje a la voz basada en armonías y acordes de *Trane*" (4).

La adaptación de Cannonball al sexteto de Miles, en un momento en que éste, *Trane* y Bill Evans lo introducían en el campo modal, fue costosa pero rápida como el propio Miles describe en su autobiografía (5): "(...) un día en Chicago arrancamos con un blues. Cannonball estaba plantado a mi izquierda con el saxo en la boca escuchando lo que Coltrane tocaba. Me miró y me dijo: ¿Qué estamos tocando? Yo le dije: un blues. El respondió: tío, jamás he escuchado un blues como ese. (...) Después le dije a *Trane* que le explicara lo que hacíamos con el blues, lo que llegábamos a hacer con aquellas doce medidas. (...) Cannonball era como una esponja y fue aprendiendo poco a poco".

COCINANDO MÚSICA. BLUES A LA CARTA. El período comprendido entre 1955 y 1965 se puede considerar sin ningún género de dudas el más creativo de la historia de esta música hasta el momento. En él se entrelazan estilos del pasado reciente con sus músicos todavía en vena creadora (Armstrong, Hawkins, Hodges, Basie, Ellington, Young, Holiday; estos dos últimos morirían en 1959, y Tatum que murió en el 56), con todo el posbop, el poscool, el llamado jazz modal y el inicio del free (Gillespie, Davis, Tristano, Getz, Konitz, Mingus, Coltrane, Coleman, Taylor, Ayler...), por citar solamente a los más significativos.

Poco antes de ese momento al que me refiero, a ese concurrido cruce de caminos, después de la eclosión bebop y del rápido y refrescante paso del cool, se produce un curioso bache en la ascendente línea de producción jazzística. Son los años comprendidos entre los inicios de los cincuenta y hasta la mitad de esa década. La actividad musical se ve extremadamente ralentizada. Sorprende, por otra parte, que esa poca actividad

en los clubes neoyorquinos se rellene a base de la llamada música de la Costa. Más sorpresa todavía producía este hecho entre determinados círculos musicales negros de Manhattan. A la aparición y divulgación de los principios que animaron la estética West Coast, que por otra parte estaba encabezada por músicos neoyorquinos (Shorty Rogers, Shelly Manne, etc.), no se hizo esperar una fuerte reacción, una especie de contrarreforma, radical, virulenta, y como no podía ser menos con estas características, algo sectaria. Valores tradicionales y hasta raciales se anteponen a cualquier otro. Lo auténtico es lo que se asienta en la tradición negra: gospel, espirituales y blues. Se inicia una exaltación de la negritud que culminará pocos años después y contribuirá de manera decisiva, como vimos en el núm. 27 de *CdJ*, en la eclosión del free.

La estética de la Costa Oeste, basada en unos principios musicales eclécticos, reunía ciertos hallazgos del bebop aunque sin acabar de asumirlos en su totalidad. Las complicadas y retorcidas frases de los boppers son excluidas de manera total, sin embargo sus armonías sí son utilizadas con una gran agilidad. Rítmicamente en poco o nada se diferencia del jazz clásico de los años treinta-cuarenta. El tratamiento sonoro tiene muchos puntos en común con la escuela cool de la que deriva. Aún más que sus inmediatos antecesores, los músicos de la Costa Oeste depuran sonoridades haciéndolas compatibles con la ortodoxia de conservatorio, huyendo del sacrosanto principio jazzístico de la vocalización instrumental. El jazz West Coast suena a oídos de los músicos negros como una especie de caricatura de lo que algunos de ellos consideran su propia música. En resumen, no se sienten en absoluto identificados.

Hay pues una especie de reivindicación de principios fundamentales a los que parecen tener acceso algunos privilegiados solamente. Los jóvenes músicos negros establecen un sistema-barrera que impide el paso al músico blanco. ¿Quién sino un músico negro puede interpretar correctamente un lenguaje basado en los espirituales y el blues? (6). Esta especie de arrogancia creó un sentimiento de orgullo racial basado precisamente en unas señas de identidad, las del pueblo negro norteamericano, que les diferenciaba del resto de los habitantes de los EE.UU. Estas señas de identidad, otrora motivo de vergüenza, son ahora el orgullo de un pueblo y su exaltación llega a convertirla en un potente generador de música popular (7) y de dólares.

El vocablo funk, o funky, que acaba siendo el adoptado por los propios músicos para denominar dicho lenguaje (8), es una palabra que tiene connotaciones extramusicales. Su significado concuerda perfectamente con los presupuestos e intenciones del movimiento. Con funky se expresaba en la jerga de los negros un hedor de origen sexual, o simplemente, y como dice LeRoi Jones, "el peculiar olor que para el blanco tenía el negro (...) ello se convertía en un arma de ataque contra la América blanca" (9). Poco más o menos los mismos presupuestos que argumentarían los músicos de militancia free pocos años después.

En los aspectos puramente musicales, para un músico adscrito a esta corriente y por oposición a los colegas de la Costa, tocar sucio (*dirty*) era



fundamental. La rudeza del blues no podía tener otra expresión. Cualquier sofisticación era contraria a la autenticidad con la que deseaban expresarse. La vocalización instrumental vuelve al jazz como elemento purificador.

Dos músicos devienen rápidamente como líderes del movimiento en sus primeros pasos: el batería Art Blakey y el pianista Horace Silver. Uno y otro imprimen a su música una fuerza que dicen sacar del fondo del alma negra. Las torturadas figuras rítmicas de Blakey y los repetitivos acordes de Silver acercan su música a una especie de trance similar al que se busca en los cánticos de algunas iglesias negras (10). No es pues nada raro que estos dos músicos fundaran y colideraran durante algunos meses un grupo al que llamaron Jazz Messengers.

Pero Blakey y Silver, ya en sus respectivos grupos y aún siendo fundamentales, no fueron los únicos. Charles Mingus reivindicó aquellos mismos años unos parámetros muy similares. Sus álbumes en vivo, grabados en 1955 precisamente en el Café Bohemia, nos acercan a sus primeras pesquisas en las raíces ancestrales del jazz. Sólo fue el principio de una investigación que con sus interrupciones no cesó jamás. Baste recordar los álbumes de 1959, que abren el período que va hasta 1964 y que es el de su mayor aportación a esta música: *Blues & Roots*, *Ah Um!* y *Mingus Dynasty*, coinciden precisamente con el momento álgido del funky. Es obligado el recuerdo de otro habitante del *Limbo*, Ray Charles, que ese mismo año 1959 se convirtió en el exponente máximo de la música soul (funky) y no sólo por sus cualidades vocales, como es bien conocido por los lectores de esta serie.

La temática funky tiene un carácter muy especial. No podría ser de otro modo habida cuenta de sus fuentes inspiradoras. Así pues, las sencillas estructuras armónicas blues formaban parte de su esqueleto principal. A partir de aquí no debe de extrañar la lógica abundancia de notas blues, como tampoco la simplicidad rítmica, si la comparamos con la de los boppers, con una frecuente acentuación de los tiempos débiles, los llamados Back-beat, y una clara tendencia a la africanización del ritmo (recuérdese que en el bebop asistimos a una latinización o caribización de determinadas rítmicas). Incluso los títulos de la temática funky hicieron honor a sus orígenes: *The Preacher* y *Sister Sadie* de Horace Silver, *Jubilation* y *Work Song* de Nat Adderley, *The Sermon* de Jimmy Smith, y *Wednesday Night Prayer Meeting* de Mingus, entre otros muchos.



VOLANDO CON EL QUINTETO. La reestructuración del quinteto de los hermanos Adderley, una vez que Cannonball dejara el sexteto de Miles Davis, y sus primeras grabaciones para Riverside, acabaron de fijar los parámetros definidores del movimiento. En este grupo cristalizaron de manera bastante elegante e inteligible (comercial, si se quiere), todas las intuiciones que otros grupos y músicos habían trazado con anterioridad, tales como los Jazz Messengers, Jimmy Smith, los quintetos de Horace Silver y la orquesta y combos del pianista y cantante Ray Charles.

Las primeras grabaciones, para Savoy en primer lugar y posteriormente para EmArcy, en los inicios de la segunda mitad de la década, son balbuceos que anuncian una próxima madurez creativa. Los meses pasados junto a Miles no serán ajenos a esta transformación. La dura disciplina (musical) del sexteto, incrementada por la competencia que supone tocar con los dos músicos más creativos de la década, Miles Davis y John

Coltrane, hacen que Cannonball pase de ser un músico que toca blues, como aseveraba Miles, a convertirse en jazzmen de una gran versatilidad (11) y madurez.

Orrin Keepnews, patrón de Riverside, le hará grabar de 1958 a 1962 una serie de *elepés* de variada dimensión musical de los que se pueden extraer consecuencias definitivas sobre Cannonball en primer lugar, pero también sobre su quinteto/sexteto y por extensión sobre el funky (12).

El quinteto es el prototípico del bebop: trompeta, más alto, más sección rítmica. La novedad, si tal se puede llamar, estriba en la actitud, y no sólo en conciertos, de los músicos en relación con el público y especialmente con la música. La música es tratada como un objeto de propiedad compartida entre el público y los músicos. Se tiende a eliminar al máximo cualquier distanciamiento como los que estableciera el bop. "La música es para disfrutarla". Esta aseveración, que bien mirada es una perogrullada, vuelve al jazz después de unos años de haber estado olvidada. La música se considera propiedad de la tradición y la tradición la hace el público... los músicos son sólo unos profesionales con la misión de ser transmisores de esa tradición. Con este planteamiento, identificando música y diversión, no es de extrañar el éxito, aunque fuera fugaz, del quinteto y del movimiento. No es difícil tampoco ver esta música (este jazz) como una moda (ciertamente pasajera), o sea, como una respuesta a una determinada demanda comercial.

Los pianistas tendrían una gran importancia en la música del quinteto. Hasta cinco figuraron en la nómina de los Adderley durante los años cincuenta y sesenta: Junior Mance, Wynton Kelly, Bobby Timmons, Victor Feldman y Joe Zawinul.

Mance y Kelly lo fueron en los primeros años y hasta la definitiva constitución del quinteto, momento en que Bobby Timmons se sentó al piano. Timmons fue un afortunado autor de temas funky, un singular artesano del blues y una víctima temprana de su propia inadaptación (patología jazzística por antonomasia). Los dos últimos pianistas citados tienen en común el ser europeos. Difícilmente se podrá encontrar a un británico tan funky como Feldman: este londinense resultó ser un pianista de mucho mérito ya desde su llegada a los EE.UU. (13), años antes de pertenecer al grupo de los Adderley. Como autor de temas es de un talento parecido al de Timmons. No se quedó atrás Joe Zawinul, vienes de nacimiento pero con un espíritu realmente negro. Sus temas que no rezuman la música de su país de origen precisamente sino un blues de lo más *lown down* que pueda pensarse, venían como anillo al dedo al grupo. Desde que entró a formar parte del quinteto los éxitos se sucedieron y su reincidencia convirtió al grupo en una caricatura (comercial) de sí mismo a principios de los sesenta.

La conversión del quinteto en sexteto en 1962, con la adición de Yusef Lateef, nombre árabe que esconde al cuarto Bill Evans, notable de la historia de esta música, no tendría demasiada trascendencia. El grupo tenía un sonido suficientemente fuerte y personal como para que la incorporación de otro viento lo hiciera variar.

Por fin las rítmicas, aunque variaron en sus componentes, mantuvieron a lo largo de los años una solidez a prueba de cualquier eventualidad. Esta sección, ya se ha dicho antes, simplificó la elaboración rítmica con relación al bebop. Sin embargo, su insistencia en figuras evidentes facilitó una rápida comprensión por parte del oyente. Esto no hacía más que cerrar el ciclo: a una temática y desarrollos comprensibles a la altura de casi cualquier oyente, se unía una simplicidad rítmica que facilitaba una agradable digestión musical. Sam Jones y Louis Hayes, cargados de oficio e inteligencia, dotaron a esta rítmica de una fluidez y de un swing realmente admirables, formando parte de la sección desde 1959 hasta 1964.

Álbumes como *Live In San Francisco*, *At The Lighthouse* o *In New York* (referenciados más arriba), curiosamente los tres grabados en vivo con Timmons, Feldman y Zawinul respectivamente como pianistas, aparecen como indispensables para estudiar el movimiento y a sus principales protagonistas. Todas las virtudes del funky están presentes, pero también quedan evidenciadas todas sus limitaciones, las que llevaron al estilo, y en cierta manera a Cannonball, a convertirse en figuras de museo casi antes de que tuviera tiempo de asentarse. Es la factura que pasa el estar en la cresta de la ola. ■

Notas

(1) No hay vestigios discográficos de este grupo pero sí de algunos derivados de él. Son fáciles de encontrar los siguientes, *Bohemia After Dark* (a nombre de Kenny Clarke), Savoy MG-12017, y *Presenting Cannonball Adderley*, Savoy MG-12018, ambos grabados en 1955.

(2) Miles. *L'Autobiographie*. Miles Davis/Quincy Troupe. Presses de la Renaissance.

(3) *What's New de Cannonball's Sharpshooters*. EmArcy. 840.835.2.

(4) Idem 2.

(5) Idem 2.

(6) "... tanto él (Horace Silver) como sus compañeros, habían vuelto a la música religiosa, a la música evangélica y a los blues, en busca de las fuentes de una inspiración renovada. Y si bien estos hombres se resistían a escuchar a King Oliver o Bessie Smith, lo cierto es que escuchaban reverentemente a Ray Charles y Mahalia Jackson". Martin Williams en *The Funky-Hard Bop Regression*, citado por LeRoi Jones en *Blues People*.

(7) Una gran parte de la música popular de los sesenta tiene su origen precisamente en la puesta al día de ciertas bases musico-culturales negras. En los cincuenta ya pasó lo mismo. La diferencia fue que, en este caso, dicha puesta al día fue de segunda mano ya que se apoyó en una actualización de aquellas bases realizada en los cuarenta, que desarrollaron una forma blues fuertemente ritmada que se llamó Boogie, origen inmediato (o base fundamental, para no herir a nadie) del Rhythm And Blues y de rebote del Rock-And Roll. Aunque el lector conoce de sobra estos extremos, es bueno recordarlo.

(8) Con posterioridad este vocablo deja paso a soul (alma, pero alma sólo negra en este caso) que denominó también toda una corriente vocal formada por, entre otros, Sly Stones, Curtis Mayfield, Carla Thomas, Sam Cooke, James Brown, Otis Redding, Aretha Franklin y, naturalmente, Ray Charles.

(9) LeRoi Jones. *Blues People*. Ed. Lumen.

(10) En relación a Silver, uno de los grandes pianistas de los cincuenta cuya figura se ha oscurecido con toda probabilidad gracias a sus concesiones a la comercialidad durante la década de los setenta (probablemente la más nefasta de todas las que ha vivido esta música), quizá con méritos para figurar en un infierno jazzístico, ¡no es mala idea lo del infierno jazzístico! Decía, o quería decir, que en relación a Silver, Martin Williams en un librito maravilloso titulado en castellano *La tradición del jazz* y editado por Taurus Humanidades, libro que recomiendo vivamente a todos los lectores, por tratarse del escrito sobre jazz más profundo y a la vez inteligible que he leído jamás; Williams dice, pues, de Silver algo que comparto plenamente: "Silver suena como una mezcla de Pete Johnson y Bud Powell". Yo añadiría que la percutiente mano izquierda de Silver nada tiene que envidiar a los pianistas stride tardíos y sus hijos los pianistas boogie. La forma que tiene de apoyar con la zurda a su powelliana mano derecha es realmente un puente con los años treinta.

(11) Sus colaboraciones de estudio para otros músicos son excelentes muestras de ello. Sólo citar *In The Land Of Hi-Fi* de Sara Vaughan (EmArcy MG-36058), *Plenty*, *Plenty Soul* de Milt Jackson (Atlantic SD-1269), *New Bottle Old Wine* de Gil Evans (World Pacific WP-1246) y *Bursting Out* de Oscar Peterson (Verve 821-986-2), de muy diferente carácter entre ellos, a los que Cannonball da un excelente tono.

(12) *The Cannonball Adderley Quintet In San Francisco* (Riverside OJCCD-035-2). *The Cannonball Adderley Quintet At The Lighthouse* (Riverside RLP-344/Landmark). *The Cannonball Sextet In New York* (Fantasy/OJCCD 142).

(13) Recomendando la escucha de *The Arrival Of Victor Feldman*, con Scott LaFaro y Stan Levey (Contemporary/OJC 268).