



Universidad Nacional
Sistema de Estudios de Posgrado (SEPUNA)
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela de Música
Maestría en Música con Énfasis en Jazz y Prácticas Musicales Contemporáneas

El legado de Cannonball Adderley: Su vida y análisis de 3 solos en el disco Cannonball Adderley Quintet In Chicago

Jorge L. Quintero Valdés
Eduardo Rodríguez Gómez

Costa Rica, Heredia, 2024

Documento Investigativo sometido a consideración del Comité de Gestión Académica (CGA) de la Maestría en Música para optar al grado de Magíster en Música

Comité Evaluador

Dr. Luis Monge Fernández, Director Escuela de Música.

M.A. David Ramírez Alpizar, Académico lector.

M.M. Jorge Luis Zamora Almaguer, Académico lector.

M.M. Josué Ramírez Palmer, Académico lector.

Dr. Joshua Quinlan, Académico lector.

Dr. Carlomagno Araya. Académico lector.

M.M. Leonardo Argüello, Académico lector.

Título de la investigación:

El legado de Cannonball Adderley: Su vida y análisis de 3 solos en el disco Cannonball Adderley Quintet In Chicago

Palabras Claves:

Escalas, Blues, Bebop, HardBop, tensiones, Acordes dominantes, desarrollo melódico, Desarrollo rítmico, secuencias armónicas, progresiones. extensiones, lenguaje, vocabulario, ritmo, transcripción, jazz, jazz standard, saxofón, técnica, escalas, blues

Resumen:

Este trabajo pretende analizar el legado del saxofonista Julian “Cannonball Adderley” a través de su vida y contexto histórico y adicionalmente se analizará su lenguaje de improvisación por medio de las transcripciones de los temas “The Sleeper”, “Stars fell on Alabama” y “Limehouse Blues”, del disco “Cannonball Adderley Quintet in Chicago” del saxofonista estadounidense Julian “Cannonball” Adderley, en referencia a técnicas de improvisación musical, nociones armónicas correlativas a las progresiones comunes de un standard de jazz, el uso de notas de aproximación y las extensiones alteradas de los acordes dominantes, además del tratamiento rítmico, para entender su lenguaje de improvisación.

Índice

I Introducción.....	4
II Objetivos.....	8
1. Objetivo General	
2. Objetivos Específicos	
IV Marco Teórico.....	9
V Desarrollo.....	18
VI Conclusión.....	35
VII Bibliografía.....	40
VIII Anexos.....	43

Introducción

En aras del aprendizaje y utilización del legado de los grandes maestros de la música, la presente investigación provee una mirada, a manera de un análisis, de la vida y obra del saxofonista Julian “Cannonball” Adderley, quien nos ha heredado un maremágnum de saber musical.

La música como manifestación artística es una de las más grandes a través de la historia de la humanidad, siendo el jazz relativamente “joven”, con apenas un poco más de un siglo.¹ Históricamente ha habido otras formas musicales que incluyen secciones improvisadas, pero, en el jazz, desde sus principios la improvisación ha sido parte fundamental en el desarrollo musical e instrumental del mismo.² Este hecho ha dado lugar a muchos artistas que han desarrollado este arte a través de su talento, concepto musical, entorno y experiencias de vida, dejando un gran legado musical único y extraordinario, siendo el saxofonista Cannonball Adderley uno de ellos. Este saxofonista estadounidense ha tenido un gran impacto a través del tiempo por su legado musical, inclusive en la actualidad ha influido en la manera de tocar el saxofón y por medio de su lenguaje jazzístico, al cual pondremos especial atención en este trabajo investigativo.

La meta de este trabajo es estudiar la vida, labor y el vocabulario musical de Cannonball Adderley. Y aquí radica su propia relevancia, ya que se trata de un saxofonista de estudio *quasi* obligatorio por el grosor de su labor y el impacto de sus ideas y personalidad no solamente en la música sino en el mundo y la humanidad. Se puede decir, como en el caso de los grandes maestros de cualquier rama del desarrollo humano, que existe un antes y un

¹ Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Turner, 2013.

² Betancourt Aguilar, Alejandro Daniel. "*Somethin' else: Método de improvisación de jazz basado en el saxofonista Julian Adderley*." Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2021, 2021.

después de Cannonball, ya que su manera de interpretar la música provocó un giro en la dirección del jazz.

Se iniciará por presentar los aspectos de la vida de Cannonball que nos proveerán un perfil del artista, además de un contexto histórico y cultural a través de sus experiencias y relaciones con otros artistas importantes.³ No se cuenta, con respecto a un Cannonball juvenil y sus primeros años, con un cuerpo unificado de contenido biográfico, por lo que otro aspecto importante de esta investigación es brindar un aporte a la organización de los primeros eventos que toman lugar en su vida. En esta sección hablaremos de Cannonball Adderley con tintes de su infancia y juventud, la cual fue muy provechosa en su desarrollo musical. De esta etapa observaremos sus influencias y sus mentores, resultando ser sus modelos grandes figuras del jazz y de la música clásica, mostrando siempre una tendencia curiosa y una actitud abierta hacia y desde la música. Hablaremos sobre como sus experiencias formativas musicales lo fueron llevando a paso firme a ser un músico extraordinario. En estos primeros pasos, desde su juventud, veremos como inicia el camino que lo llevó a ser el artista consolidado que conocemos. Desde esta etapa en su natal Florida le seguiremos la huella hasta la ciudad de New York, ferviente semillero de talento musical.

En evidencia de su calidad musical y relevancia de su labor, indiscutiblemente se deben mencionar importantes músicos que ejercieron un impacto sin precedentes en el mundo del jazz a partir de la década de 1950, como los trompetistas Miles Davis, Nat Adderley, el saxofonista John Coltrane, o el pianista Bill Evans.

³ Crawley, Ricky Alonzo. *Julian "Cannonball" Adderley: Selected highlights of his life and music*. The Florida State University, 2001.

En esta sección podremos vislumbrar como su figura impactó la escena del jazz. A su llegada a New York en 1955, Adderley es considerado el “nuevo” Charlie Parker.⁴ Sin embargo, su personalidad y habilidad lo van a llevar más allá, rompiendo con la cadena de una sombra gigantesca, como lo es el *bebop*, estilo previamente establecido. De tal manera, Cannonball llega a ser, en conjunto con otros músicos contemporáneos, la punta de lanza de un nuevo sonido que va más allá del Bebop. De tal forma, el Soul, Gospel, Swing y el mismo Bebop dieron las bases para el desarrollo de estos artistas, que tomaron esos elementos y los transforman en nuevas formas sonoras. Este evento fue aún más marcado a partir de 1959, pues es un año de impacto mundial debido a la producción de grabaciones de jazz que traían nuevas sonoridades y conceptos. El contexto civil social para la población negra estadounidense fue el de la lucha por los derechos civiles, la integración social y la lucha contra el racismo. Gracias a la música jazz y otros derivados de la música negra estadounidense como el Soul y el RnB (Rhythm and Blues), la cultura negra logra asentarse en las estéticas modernas.⁵

De esta manera podemos apreciar un giro hacia las sonoridades de la música negra, inclusive hasta sus raíces, como sucedió con el hard bop. Esto desplaza el eurocentrismo musical predominante y es sustituido por nueva música negra, que surge en un momento de lucha civil por derechos de los negros. Culturización y empoderamiento sucedieron en un contexto de activistas y músicos que expresaban su malestar con el sistema y que colocaban las ideas de integridad y libertad de manera pública y accesible.

⁴ Marcus, Joshua C. "A Historical Re-contextualization of the Soul Jazz of Julian "Cannonball" Adderley." Master's thesis, The William Paterson University of New Jersey, 2022.

⁵ Thompson, Daniel J. "Interpreting Hard Bop: Topics, Narrative, and Subjectivity." (2017).

A continuación, mediante el análisis de extractos de transcripciones de tres de sus solos en el disco “Cannonball Adderley Quintet In Chicago”, observaremos diferentes aspectos y características propias del maestro.⁶ Como por ejemplo, el fraseo, las terminaciones de las frases, el tratamiento de las progresiones ii V7 I, la manera en que la construcción melódica es afectada por la utilización de notas de aproximación, el tratamiento de las notas alteradas de los acordes dominantes y el tratamiento rítmico, para generar un lenguaje más sofisticado y elaborado en la construcción de un solo improvisado en el estilo jazz y así, poder determinar mejor el estilo que le caracterizaba a Cannonball Adderley.⁷

En el curso de la vida de cualquier persona interesada y atraída por el jazz, en cualquier extracto social, desde la perspectiva del placer o del hacer, indudablemente, la inevitabilidad nos llevará siempre de alguna u otra forma, a toparnos con este titán del jazz. Sus obras son tan apreciadas, no sólo por su importancia musical, que es cátedra del conocimiento jazzístico, sino también por sus estéticas sonoras, tan consolidadas, que han logrado trascender, perdurando en el tiempo.

⁶ Betancourt Aguilar, Alejandro Daniel. "*Somethin' else: Método de improvisación de jazz basado en el saxofonista Julian Adderley.*" Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2021, 2021.

⁷ Isacoff, Stuart, ed. Solos for jazz alto sax. Vol. 303. Appa the Association of Higher Education Facilities, 1985.

OBJETIVOS GENERALES

- Analizar el lenguaje de Cannonball Adderley por medio de extractos del disco Cannonball Adderley Quintet in Chicago.
- Analizar la vida y el impacto del saxofonista Cannonball Adderley.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar recursos melódicos por medio de los intervalos utilizados.
- Analizar la utilización de las estructuras superiores en los acordes dominantes y su uso en el delineamiento melódico.
- Identificar los ritmos y su correlación con la articulación.
- Analizar las herramientas de expresividad musical.
- Utilización de las cadencias ii V7 I

Cannonball Adderley, su vida y su legado

Nacido en Tampa Florida, el 15 de septiembre de 1928, nombrado Julian Edwin Adderley, mejor conocido como “Cannonball”, fue un músico bastante completo que ejerció como profesor de música, director, líder de bandas, compositor, productor y saxofonista.

Proviene de una familia de profesores y músicos, su padre fue profesor y trompetista, su tío fue director de banda y su hermano el afamado trompetista Nat Adderley, con quien formara un famoso quinteto. Es en los primeros años de vida, siendo tan solo un niño, que obtiene su sobrenombre *Cannonball*, dado por sus compañeros de clase, debido a su apetito voraz. A los nueve años, su padre le compró una trompeta, pero por diferentes razones no pudo continuar, legando la trompeta a su hermano Nat y pasando al saxofón alto, el cual practicó con empeño (a veces hasta 6 horas diarias) durante su periodo juvenil y profesional. Junto con su hermano, asistía a conciertos de jazz y escuchaban grabaciones de artistas importantes. Aprendió tocando en la banda colegial, la cual, debido al reclutamiento militar en la II guerra mundial y a manera de complemento, se fusionaba con la banda univesitaria de Florida A&M College.⁸ Por otro lado, el ambiente musical que le rodeaba era dinámico y variado, contando con músicos como el trombonista Buster Cooper (que tocó con las leyendas Duke Ellington y Count Basie) y los trompetistas Blue Mitchell y Leonard Graham (que cambió su nombre a Idrees Sulieman) con quienes solía tocar. Cannonball estuvo expuesto a varios estilos y artistas durante toda su vida. Gracias al multiinstrumentista Jaki Byard (quien fuera una gran

⁸ Price, Tim. *The Julian Cannonball Adderley Collection*. Hal Leonard (February 1, 1995)

influencia y uno de sus mentores) escucha el disco “*Sorta Kinda*”, que contaba con Charlie Parker y Dizzie Gillespie. También gracias a Byard llega a escuchar a Dexter Gordon y Wardell Gray. Fue definitivamente una gran influencia en dirección hacia el bebop. Entre sus gustos e influencias estaban Benny Carter, Johnny Hodges, Johnny Bothwell y Jimmy Dorsey. Otra de sus influencias fue el saxofonista de R&B, Soul, Jazz y Blues, Eddie “Cleanhead” Vinson.⁹

Trabajó como director de la banda de la secundaria Fort Lauderdale y en 1950, durante la guerra contra Corea, es forzado al servicio militar. En el ejército fue líder de varias bandas y para 1955 se muda de Florida a New York, buscando una titulación de algún conservatorio neoyorquino. Sin embargo, el destino fue otro. Ese año, gracias a un concierto en el Café Bohemia, con el bajista Oscar Pettiford, logró captar la atención de la audiencia neoyorquina. Gracias a este concierto logra ser contratado por la disquera Savoy, por lo que logra quedarse en la ciudad de New York.

En un primer intento de reconocimiento y colocación, llama a su hermano, quien también era músico profesional, para conformar un quinteto de jazz. Sin embargo, aún no sería el momento ya que vendrían una serie de eventos sin precedentes.

En 1957 se unió al quinteto del trompetista Miles Davis y desde entonces su carrera tuvo un enorme impulso. Al siguiente año grabó el icónico álbum *Milestones*¹⁰, con una alineación excepcional de músicos: Miles Davis (trompeta), Cannonball Adderley

⁹ Price, Tim. *The Julian Cannonball Adderley Collection*. Hal Leonard (February 1, 1995)

¹⁰ Davis, Miles. *Milestones*. Miles Davis, Julian Cannonball Adderley, John Coltrane, Miles Davis Sextet. Columbia Records, CL 1193,1958

(saxofón alto), John Coltrane (saxofón tenor), Red Garland (piano), Paul Chambers (bajo) y Philly Joe Jones (batería). De ese mismo año, y teniendo a Davis como invitado, graba el álbum “*Somethin’ Else*”¹¹, siendo el resto de la banda Hank Jones en el piano, Sam Jones en el bajo y Art Blakey en la batería y con éxitos de venta como el blues menor “One for Daddy O”, o el tema “Autumn Leaves”.

Una de las alineaciones legendarias de los quintetos en los que tocó y lideró Cannonball fue la conformada en 1959, que se podría decir que era el sexteto de Miles Davis sin Miles. Estaba conformado por Cannonball en el sax alto, John Coltrane en el sax tenor, el pianista Wynton Kelly, Paul Chambers en el bajo y el baterista Jimmy Cobb. Grabaron el álbum de estudio “*Cannonball Adderley Quintet-In Chicago*”¹², el último de Cannonball para la disquera Mercury (más adelante, en 1964, retitulado “*Cannonball & Coltrane*”, en un relanzamiento de la disquera Limehouse). En dicho lbum, Cannonball y Coltrane, compartiendo una buena amistad y mutuo respeto, se impulsan entre sí, aportando cada uno su sonido, estilo y concepto musical. Ambos saxofonistas tienen una sonoridad muy única y peculiar, contrastando y balanceándose con un sonido sobrio y sólido. Manteniendo las formas tradicionales como el blues y la balada, combinándolo con un lenguaje que se mantiene al margen del Bebop y a la vez ya se va notando una expansión del estilo de improvisación. Con una sección rítmica de lujo, capaz de soportar y reforzar las ideas de estos genios, y que además llega a aportar una sonoridad única, el álbum resulta una gema musical.

¹¹ Adderley, Cannonball. *Somethin’ Else*. Cannonball Adderley, Miles Davis, Hank Jones, Sam Jones, Art Blakey. Van Gelder Studio ST 81595, 1958.

¹² Adderley, Cannonball. *Cannonball Adderley Quintet in Chicago*. Cannonball Adderley, John Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb, The Cannonball Adderley Quintet. Mercury MG202449, 1959

Seguidamente, otro gran acierto fue la grabación del álbum “*Kind of Blue*”¹³, de 1959, llegando a ser uno de los discos más importantes por su contenido y su aceptación popular (o sea, por su cantidad de ventas) dentro de la historia del jazz. Para este álbum, los músicos fueron: Miles Davis, Cannonball Adderley, John Coltrane, Paul Chambers, Bill Evans o Wynton Kelly en el piano y el baterista Jimmy Cobb.

Un acontecimiento que cambió el jazz fue la manera en que estos músicos expandían los terrenos sonoros, lo cual es evidente en el álbum “*Kind of Blue*”. Pero 1959 es un año de cambio radical para el jazz, gracias a los trabajos del bajista Charles Mingus y su álbum “*Mingus Ah Um*”¹⁴, el pianista Dave Brubeck con “*Time Out*”¹⁵ y el saxofonista Ornette Coleman con “*The Shape of Jazz to Come*”¹⁶. Las composiciones van más allá del blues, la forma AABA, las canciones pop o las baladas tradicionales. De tal manera surgen los géneros *Cool*, *Hard Bop*, *Free Jazz*.

El Jazz, entre muchas definiciones, es una forma de arte maleable, flexible, contemporánea, de vanguardia y a la vez tradicional. Desde su “nacimiento”, con el Soul y el Blues de New Orleans, su migración hacia y a través de grandes metrópolis y de costa a costa por los Estados Unidos, lo ha transformado y moldeado a las necesidades de sus músicos y de la modernidad y sofisticación metropolitana.¹⁷ Con los años se ha transformado en su forma melódica, rítmica y armónica hasta darle otro color. No es lo

¹³ Davis, Miles. *Kind of Blue*. Miles Davis, Cannonball Adderley, John Coltrane, Bill Evans. Columbia Records. CI-1355, 1959

¹⁴ Mingus, Charles. *Charles Mingus Ah Um*. Booker Ervin, John Handy, Jimmy Knepper. Columbia Records. CK65512, 1959.

¹⁵ Brubeck, Dave. *Time Out*. Dave Brubeck, Paul Desmond, The Dave Brubeck Quartet. Columbia Records. New York City. CS 8192, 1959

¹⁶ Coleman, Ornette. *The Shape of Jazz To Come*. Ornette Coleman. Atlantic Records. SD 1317, 1959

¹⁷ Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Turner, 2013.

mismo el lenguaje utilizado a finales de 1800 a los solos individuales de la década de 1970¹⁸. Por esto, en varias ocasiones llega a ser contestatario y contradictorio con las tendencias principales de consumo. Un claro ejemplo nos viene de este jazz surgido en la década de 1940 bautizado por los críticos como *Bebop*, que surge de las sesiones de improvisación de los clubes de jazz y resulta en un estilo que rompe con la corriente principal de la escena jazzística norteamericana del momento, o mejor dicho, el Swing de las grandes bandas. Benny Goodman, Count Basie y Duke Ellington fueron los titanes de esta época de los años 30.¹⁹

En respuesta al Bebop de los años 40, los músicos buscan el desarrollo hacia lo que hay más allá. De tal forma, a partir de los trabajos realizados en 1959, surgen nuevos conceptos e ideologías, lo que da molde a música muy nueva y fresca. Estos conceptos derivaron en los estilos que por su impacto musical e industrial, inclusive hoy día son bastante utilizados y explotados por los compositores y músicos de jazz actuales.

A partir de 1959 las composiciones trascienden las fronteras de lo tradicional y llegan a terrenos Modales, o las estilo Hardbop y Free, resonando vivamente en los discos y los clubes y marcando un nuevo panorama. Los compositores traen nuevas ideas y los solistas presentaban nuevas formas de tocar, con sonoridades originales y frescas.

Por otro lado, también para 1959, Cannonball retoma el quinteto con su hermano. En esta ocasión, la agrupación tuvo éxito gracias a su versión en vivo grabada en el Jazz Workshop de San Francisco, del vals de Bobby Timons "This Here". En esta grabación

¹⁸ Moore, Robin. "The decline of improvisation in Western art music: An interpretation of change." International review of the aesthetics and sociology of music (1992)

¹⁹ Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Turner, 2013.

se aprecia el Groove y la sonoridad que tanto caracterizó la manera de tocar de los Adderley y en la que Cannonball fue especialista, denominada Soul Jazz, término que él mismo Adderley cree fue acuñado por Bill Grauer, de Riverside Records. El saxofonista Vincent Herring, que tocó con Nat Adderley, admite el ángulo comercial del término, sin pensar que va en demérito de la música en sí.²⁰

Soul Jazz es estilísticamente más sencillo y natural, en comparación con el laberinto cromático de altos tempos y virtuosismo que fue el bebop. Sin embargo, no se abstrae totalmente de su influencia (nadie lo logró), de manera que encontramos elementos de bebop en el soul jazz, sobre todo en las bandas de los hermanos Adderley. Los fundamentos del Soul Jazz son el Gospel y el Blues, desde la composición y la ejecución. Aquí es donde el Bebop y el Soul Jazz muestran diferencias significativas. Mientras que hay elementos compartidos entre el Bebop y el Soul Jazz, los dos estilos difieren notablemente en ejecución y repertorio. En el bebop, músicos como Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Thelonious Monk y Max Roach tenían la intención de ser escuchados, y no fáciles de imitar. Usaron formato pequeño, cuarteto o quinteto conformado generalmente por un saxofón, una trompeta, piano, contrabajo y batería, cada parte de la banda cambió la manera de interpretar el instrumento para poder seguir el pulso del Bebop. De tempos altos, ritmos complejos y armonías sofisticadas, tiene una “personalidad” más improvisatoria: hasta la melodía parece improvisada, no hay arreglos específicos para los instrumentos, los tempos son altos para que no se pueda bailar, el pulso pasa a ser primordialmente del bajista y los tambores expanden la densidad rítmica. El bebop se compone de blues, rythm changes y canciones populares de las cuales

²⁰ Marcus, Joshua C. "A Historical Re-contextualization of the Soul Jazz of Julian "Cannonball" Adderley." Master's thesis, The William Paterson University of New Jersey, 2022.

tomaban el campo armónico y le cambiaban la melodía, técnica compositiva denominada contrafact. Gracias a esto se conservaron las formas musicales como AABA (pieza musical conformada por 32 compases) de las baladas, las canciones y los rhythm changes, y el blues de 12 compases. Su aparición ha sido determinante, y ha dado inicio a una exploración cada vez más creciente por los siguientes artistas de vanguardia que elevaron la bandera del jazz. El bebop inició como un movimiento *underground*, sin pretensiones de mercadeo, con una mentalidad antisistemática, altamente intelectual, pero a la vez caótico para la música del momento, rompió adrede con la corriente principal de la música de preguerra preponderante y se estableció como música para músicos. De tal manera que el bebop afectó todo a su paso. Mientras crecía, fue la música que apareció en la juventud de Julian, y la aprendió muy bien, asimilando el estilo y tocándolo a su manera. Esto se hará evidente más adelante en la manera de tocar de Cannonball.

Por otro lado, el Soul Jazz se enfoca más en formas que no tienen tantos cambios armónicos, mantienen un acorde más tiempo, técnica conocida como vamp. Depende más del Groove (sensación rítmica), además, los solistas del Soul Jazz ajustan su solo para que calce con el marco del estilo, más que atentar contra la estabilidad armónica. Se trata más de secciones con ostinatos (una nota repetitiva), basados en riffs (célula melódico rítmica) del gospel o blues. Un ejemplo sería el tema que catapultó a los hermanos Adderley: el valz de Bobby Timmons titulado "This Here".²¹

Con Adderley, la popularidad súbita que adquirió el Soul Jazz y su productividad económica fueron inesperados, lo que llamó la atención de disqueras y productores.

²¹ Marcus, Joshua C. "A Historical Re-contextualization of the Soul Jazz of Julian "Cannonball" Adderley." Master's thesis, The William Paterson University of New Jersey, 2022.

Mientras estuvo trabajando con Capitol Records, grabó otro de los éxitos más vendidos del jazz titulado *Mercy, Mercy, Mercy!, Live at "The Club"*²², que incluía el tema "Mercy, Mercy, Mercy". Por 16 años aportó su música al mundo este quinteto (que a veces era sexteto) que llegó a ser una insignia de los quintetos de jazz. Por sus filas pasaron músicos del calibre de Barry Harris, Joe Zawinul y George Duke en el piano, Yusef Latif o Charles Lloyd en el saxofón. Sam Jones y Louis Hayes formaron la sección rítmica original, para ser seguidos por Victor Gaskin, Walter Booker y Roy McCurdy.

Otra manera de Cannonball de hacer impacto y parte de su estilo personal, era su rol de pedagogo, que ejercía en sus conciertos por medio de interacciones con el público a manera de explicaciones sobre la música que estaba interpretando. Esto le daba un aire carismático que, junto a las composiciones pegajosas de su hermano como "Work Song" o "Jivesamba" fueron parte de la fórmula del éxito de esta agrupación.

Uno de los méritos de esta banda fue lograr una de las mayores audiencias de jazz. Cannonball hizo la música accesible para las masas, ya sea en su rol de educador, presentando nuevos talentos como Wes Montgomery o Nancy Wilson o colaborando en sesiones de estudio.

Cannonball, a manera de embajador del jazz, hizo apariciones en televisión y en diferentes universidades. Años de tocar y perfeccionar su arte dieron como resultado un legado enciclopédico de trabajo como solista. Su pasión y amor por la música se extendieron más allá de sus declaraciones con el saxofón hasta su papel como líder de

²² Adderley, Cannonball. *Mercy, Mercy, Mercy! - Live At "The Club"*. Cannonball Adderley. Capitol Records. SN 16153, 1958

grupo. Su último trabajo fue la grabación del “musical folklórico” “Big Man”, basado en la vida de John Henry y con su música original. Debido a un derrame cerebral, muere en Gary, estado de Indiana, el 8 de agosto de 1975.

Desarrollo

A continuación, seguiremos con el análisis de varios aspectos de la música de Cannonball Adderley. Este se desarrolla según los objetivos de la investigación, por medio de descripciones detalladas y minuciosas del lenguaje armónico y rítmico en las transcripciones de los solos de Cannonball en los temas “Limehouse Blues”, “The Sleeper” y “Stars fell on Alabama”. Por medio de diferentes extractos, ejemplificaremos técnicas de improvisación e interpretación musical utilizadas por el maestro, las cuales constituyen su lenguaje musical. Aquí se pondrán en evidencia elementos propios de estilos como el Blues, Soul y el Bebop. Esto se llevará a cabo con el fin de obtener una perspectiva más amplia, profunda y mejor fundamentada sobre el legado musical de este gran maestro.

Recursos Melódicos

Saltos grandes combinados con secuencias. The Sleeper



En este extracto podemos observar que inicia con un salto de sexta ascendiendo entre si y sol agudo, y nuevamente otro salto de sexta ascendente entre la y fa agudo. En el siguiente compás, en el pulso 3, utiliza una secuencia de saltos ascendentes de sexta. Esto genera el efecto de escuchar dos escalas descendentes simultáneas.



Aquí podemos observar una secuencia ascendente de 3 notas que da un salto grande a una cuarta nota. Las primeras 3 notas ascienden cromáticamente y la nota alta sube y baja medio tono. El pasaje termina con un salto de octava descendente.

Escala blues. The Sleeper



En el primer compás, utiliza notas do, mi, sol, la, sí bemol. Esta combinación tiene una sonoridad a blues mayor. En el segundo compás, donde hay un F7, Cannonball esta implicando un C7 por la frecuencia con la que toca Bb. En el tercer pulso del segundo compás utiliza la séptima menor baja a la quinta sube a la séptima mayor, resolviendo a la raíz de C7. Este movimiento melódico es considerado un lick del vocabulario blues.



Sobre el acorde de G7 toca la raíz y la séptima menor, lo que da una sonoridad típica de blues. En el segundo compás toca sol, fa, mi natural y en el tercero toca sol, fa, mi bemol, lo que da una sensación de utilizar la tercera mayor y la tercera menor, generando un cambio entre blues mayor y blues menor, estrategia melódica de improvisación en el blues mayor.



En este tercer extracto se aprecia claramente, de manera descendente, la escala de Do blues menor.

Ghost notes y acentos de las notas altas. The Sleeper



En el primer extracto utiliza un sol y seguidamente mi bemol y sol bemol como notas fantasmas. En el segundo extracto utiliza las notas más bajas de la melodía como las notas fantasmas. Esta técnica es una forma de expresividad musical dentro del estilo. Además, podemos observar cómo en ambos casos se acentúa la nota alta. En el primer extracto lo hace como un *mordente* que viene a hacer muy similar a un *staccato*. En el segundo lo hace con un acento resaltando la parte alta de la melodía.

Utilización de las estructuras superiores en los acordes dominantes, cromatismos y notas de aproximación.

Análisis de cromatismos sobre un acorde dominante. Limehouse Blues



En este ejemplo analizamos un acorde en función dominante. En el primer compás comienza por medio de cromatismo pasando por las notas principales como lo son la tercera hasta la quinta, luego en movimiento descendente realiza un arpeggio con las notas principales del acorde dominante, como lo son la quinta, tercera, primera (Nota principal). En el segundo compás inicia con la séptima mayor del acorde y luego ascendiendo melódicamente llega a la novena natural. Luego desciende melódicamente por grados conjuntos y emplea cromatismo a su vez, pasando por la primera nota del acorde, séptima menor, sexta, quinta, cuarta y tercera mayor.



Analizaremos a continuación el acorde de D7, acorde en función dominante. La melodía inicia con la sexta mayor, haciendo un salto de tercera hacia un sol sostenido, nota que a su vez sería la cuarta aumentada del acorde de D7. En los dos primeros tiempos del compás la melodía se desplaza por grados conjuntos, en los pulsos tres y cuatro del compás la melodía se desplaza por cromatismo. En este primer compás de D7 encontramos las notas de extensión como lo son la cuarta aumentada, séptima menor, séptima mayor y novena menor. En el segundo compás la melodía continúa con la novena natural mi(E), se desplaza cromáticamente los dos tiempos del compás de manera ascendente hasta llegar al fa sostenido. En el tercer y cuarto pulso del compás la melodía continúa desplazándose cromáticamente. En este segundo compás nos encontramos con notas de extensión como lo son la séptima mayor, novena mayor, novena sostenida y onceava.

En el tercer compás la melodía inicia con la onceava aumentada, luego en saltos de tercera descendiendo se desplaza hacia la novena, séptima menor, primer grado, finalizando en la novena del acorde, en este caso sería la nota mi(E)

Superestructuras y #11 en el acorde dominante. The Sleeper



En este extracto podemos ver una manera de usar las notas alteradas de los acordes dominantes. En el primer compás, sobre el acorde de G7 inicia tocando un arpeggio descendente de la b13, en este caso Eb7, o sea, una superestructura. En el siguiente compás pasa al acorde de C7, el cual había anticipado con la nota do. Para terminar la frase toca la tercera del acorde asciende a la cuarta y pasa por la cuarta sostenida para terminar en la quinta, esto mientras alterna con un do que actúa como nota pedal de rebote.



Este extracto muestra una secuencia de arpeggios descendiendo cromáticamente. Sobre un acorde de C7, en la síncopa del segundo, toca una novena bemol y una quinta disminuida que descienden a la novena natural y la cuarta justa y termina el compás con una novena bemol.

Pasaje descendente con extensión del registro. Stars fell on Alabama



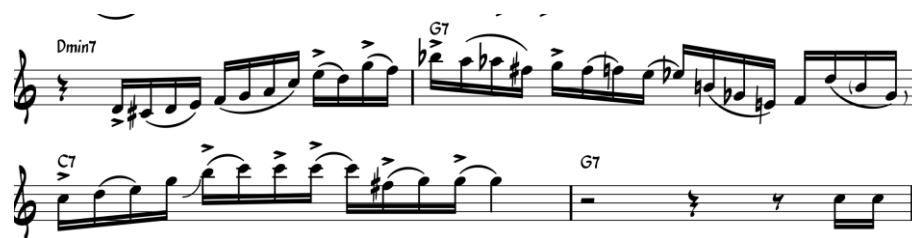
Sobre el acorde D7, inicia desde un re agudo, asciende a la novena bemol, desciende cromáticamente hasta la séptima menor y empieza un descenso a la quinta, desde dónde utiliza las alteraciones de las extensiones del dominante como cromatismos: quinta bemol resuelve a cuarta justa, tercera mayor que pasa a novena sostenida, novena natural que pasa a novena bemol, la cual resuelve a la raíz, terminando en un tritono descendente desde re bemol a sol.



Sobre el acorde D7, inicia en un si bemol agudo sube y baja medio tono y toca el arpeggio de sí bemol mayor descendiendo, aterrizando en la novena natural. Este es un claro ejemplo de una estructura superior del acorde dominante que utiliza la treceava bemol, con la nota si bemol y la novena sostenida con la nota fa natural. Cabe resaltar que en este extracto el descenso es arpegiado y no lo combina con pasajes en escala, como los dos anteriores.

Identificar los ritmos y su correlación con la articulación.

Densidad rítmica, extensión del registro, fraseo y descenso cromático sobre el acorde dominante. The Sleeper



En esta progresión ii V7 I podemos ver la densidad rítmica por medio del uso de las semicorcheas. Con las ligaduras también produce un efecto rítmico resaltando los pulsos fuertes o los contratempos y utiliza acentos para los puntos climáticos en las partes altas de la frase. Melódica y armónicamente, en el acorde de Dmin7 inicia en la parte baja del saxofón con la nota re y a excepción de la nota do sostenido, se mantiene bastante diatónico, ascendiendo hasta sí bemol agudo, nota en la cual cambia el acorde a G7. En este punto inicia un descenso muy interesante, pasando cromáticamente por las novenas del acorde dominante. Con una aproximación desde fa sostenido llega a sol y desciende cromáticamente hasta la nota mi bemol. Seguidamente, en arpeggio, desciende a la tercera y luego toca las aproximaciones que rodean a la nota fa. Rompe la dirección con un salto de sexta mayor ascendente a re y toca la tríada mayor descendiendo re si sol. En el cambio de acorde a do 7 vuelve a ascender con una permutación y la resolución de la séptima menor hacia la octava, terminando con la aproximación fa sostenido sol.



Este extracto está construido de una forma muy similar. Rítmicamente, las semicorcheas proveen densidad, e inclusive inicia en la síncopa del primer pulso con cuatro fusas. Las ligaduras también generan un efecto rítmico, y acentúa la nota alta de la frase. Va desde una nota grave del saxofón en este caso el mi, y asciende a una nota aguda, el re. Desde

esta nota, en el acorde de F7, inicia un descenso que utiliza las alteraciones del acorde dominante a manera de cromatismos descendentes, pasando por la treceava bemol que resuelve la quinta, la onceava sostenida que resuelve la cuarta justa, la novena bemol que resuelve a la raíz y utiliza un cromatismo desde la raíz hasta la treceava bemol, donde hace un salto arpegiado a la novena.

Variación y subdivisión rítmica. The Sleeper



En este ejemplo podemos apreciar la creatividad y habilidad rítmica de Cannonball. Toca un tresillo de corchea en el primer pulso, en el cual se sustituye la segunda corchea por un tresillo de semicorchea, y en los tiempos 3 y cuatro toca un tresillo de negra subdividido en corcheas. Esta es una manera muy única de Cannonball de utilizar los ritmos y genera una sensación rítmica muy flexible.

Agrupación, subdivisión y tresillo de fusa. Stars fell on Alabama



En este ejemplo podemos observar la manera en que explota el recurso del tresillo: en pulso uno lo agrupa con un saltillo corchea y negra, pulso dos silenciando la 2da corchea y subdividiendo la tercera. Luego toca un tresillo en el tercer tiempo y en el último pulso toca una semicorchea, tresillo de fusa y corchea.

Cambio de tresillo a semicorchea. The Sleeper



Este extracto demuestra una gran habilidad rítmica, iniciando con una síncopa en el primer pulso, extendida por medio de una ligadura hacia un tresillo. En el pulso 3 toca nuevamente un tresillo y cae a una negra en el pulso 4, la cual extiende por medio de una ligadura al primer pulso del siguiente compás. En el segundo compás usa semicorcheas en arpeggio ascendente y toca un desplazamiento en el segundo pulso, con un silencio de corchea y cuatro semicorcheas asincopadas entre el pulso 2 y 3.

Uso de células rítmicas y relaciones melódico armónicas. Stars fell on Alabama



En esta secuencia podemos apreciar la célula rítmica conformada por dos semicorcheas, un tresillo de fusa y una semicorchea. Esta inicia en el tercer pulso del primer compás hasta el segundo pulso del siguiente compás. Melódicamente desciende una novena natural desde la nota mi aguda hasta la nota re medio. Como anteriormente se mencionó también utiliza las alteraciones del acorde dominante a manera de cromatismos descendentes. Inicia con el acorde de E7, tocando con un cromatismo desde la raíz, mi agudo, hasta la séptima menor. Volvemos a observar el tresillo que sube y baja un tono con el tresillo de

fusas. Hace un cromatismo más con la treceava bemol hasta la sexta menor y baja a la cuarta. Nuevamente con el tresillo de fusa sube y baja un tono y termina en la bemol (diatónicamente sol sostenido que es la tercera mayor del acorde). Desciende medio tono y llega a la nota sol en el cambio de acorde a Amin7. Aquí hace una repetición con las notas sol, fa, mi, terminando en re sostenido y sol, fa, mi, terminando en re natural.

Stars Fell on Alabama

Musical notation for the piece "Stars Fell on Alabama", measures 55-60. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The chords are: Am7 (measures 55-56), D7 (measure 56), Gmaj7 (measure 57), E7 (measures 57-58), Am7 (measures 59-60), F#mi7(b5) (measure 59), B7 (measures 59-60), and Emi7 (measures 59-60). There are triplets of eighth notes in measures 56, 59, and 60, and a sextuplet of eighth notes in measure 60.

En este extracto, en el pulso cuatro del primer compás, toca un tresillo de fusa y cuatro semicorcheas con las notas fa, sol, fa, mi bemol, re. Esta célula rítmica la utiliza en el compás 3 en el pulso 3. En esta ocasión toca tresillo de fusa, semicorchea y tresillo de semicorchea. Melódicamente hace una variación y toca fa, sol, fa, mi, re sostenido, fa. En el siguiente compás en el pulso dos hace los mismos ritmos, pero en vez de conectarlo con un tresillo, conecta a dos semicorcheas.

Variación rítmica y fraseo. Stars fell on Alabama

Musical notation for the piece "Stars Fell on Alabama", measures 45-50. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The chords are: Gmaj7 (measures 45-46), E7 (measures 45-46), A7 (measures 47-48), and D7 (measures 49-50). There are triplets of eighth notes in measures 46, 47, and 48, and a sextuplet of eighth notes in measure 50.

Aquí Cannonball inicia con la síncopa de la semicorchea en el primer pulso, agrega en el tiempo dos una negra y en el tiempo 3 un silencio de negra. En el cuarto pulso, ascendiendo melódicamente, toca un tresillo de corchea, dejando la primera corchea en silencio y subdividiendo en semicorcheas las otras dos, acentuando con el fraseo el lugar de las corcheas 2 y 3. Solamente en este primer compás hay todo un sistema rítmico en función. En el segundo compás inicia con un tresillo de corcheas, acentuando la segunda nota del tresillo, la cual es una nota alta de la frase y nuevamente utiliza la subdivisión del tresillo de corchea, esta vez en la tercer corchea. En el pulso dos utiliza un saltillo de semicorchea y corchea con puntillo, la cual es acentuada para resaltar la síncopa. Seguidamente toca un pasaje melódico ascendente con un seisillo en el pulso 3 y finaliza con saltillos de semicorchea fusa y semicorchea en el tiempo cuatro, acentuando la nota alta de la frase.

Variación y densidad rítmica sobre secuencias melódicas descendentes. Stars Fell on Alabama.



En este extracto apreciamos cuatro formas melódicas descendentes. El registro va desde un si agudo a un si medio abarcando una octava en total. En el primer acorde, Amin7, inicia con la novena natural, en este caso el si agudo, toca un cromatismo descendente con la séptima mayor y séptima menor, pasa por fa natural y resuelve en mi, la quinta del acorde. Acá el ritmo es sencillo con cuatro semicorcheas y una negra. En el tercer pulso toca un tresillo de corchea dejando la primera corchea en silencio, tocando la segunda y subdividiendo la última en dos semicorcheas, las cuales conecta con cuatro semicorcheas en el cuarto pulso.

Acá el acorde es D7, y utiliza una escala que se construye con la treceava y la novena bemol del acorde dominante, propia del Bebop llamada quinto modo menor armónica (en este caso el quinto modo de sol menor armónico). Este segundo pasaje abarca de un sí bemol agudo descendiendo a sí medio. Siguiendo compás inicia con una corchea sobre el acorde de Bmin7 con la nota raíz, deja un silencio y toca la séptima del acorde desde donde desciende tocando el arpeggio desde la séptima a la raíz resolviendo a la raíz del siguiente acorde descendiendo medio tono de si a si bemol. El primer pulso es simplemente una corchea y un silencio de corchea, pero el segundo es más complejo utilizando un silencio de semicorchea y un tresillo de semicorchea en contratiempo. El último acorde es Bbmin7, el cual empieza en el tercer tiempo con una corchea y un silencio de corchea en la nota si bemol. Seguidamente el cuarto tiempo es el más denso. Utilizando tresillo de fusas asciende y desciende entre la séptima y la raíz en la octava alta, con arpeggio desciende a la quinta y aquí da el salto descendente más grande de todo el pasaje siendo una quinta descendente de fa agudo a si bemol medio. Cada una de estas cuatro frases inicia acentuando la nota alta descendiendo con decrescendo a la nota baja.

Síncopa del tresillo. Stars Fell on Alabama

En este pasaje podemos apreciar la manera en que Cannonball explota el recurso de la síncopa del tresillo. Esto sucede en el primer compás en el pulso dos, al tocar un tresillo silenciando la primera corchea, tocando la segunda y silenciando la tercera. También sucede

en el cuarto pulso tocando un tresillo y silenciando solamente la primera corchea, que conecta seguidamente con un tresillo en el primer pulso del compás dos, en el cual toca la primer corchea y acentúa la síncopa con una negra. Este saltillo de tresillo corchea negra lo repite en el tercer pulso, en el primer pulso del tercer compás y en el cuarto pulso del cuarto compás. Al mismo tiempo, melódicamente establece el motivo de salto de sexta ascendente el cual sucede por todo el primer compás y el primer tiempo del segundo compás, acentuando la nota alta, creando un movimiento melódico ascendente que tocando re, re sostenido, mi, en la parte baja y si y do en la parte alta. En el tercer pulso del segundo compás, descendiendo desde re agudo, toca si bemol sobre el acorde D7, lo que viene a ser la treceava bemol. En el cuarto pulso toca la tercera mayor la raíz y la séptima menor del acorde, lo que refuerza ese sonido de blues. Llegando al siguiente compás resuelve la séptima del dominante a la tercera mayor, en este caso al acorde de G7 en el cual toca un sí grave y retoma el motivo de sexta ascendiendo a sol. Seguidamente toca la resolución de la tercera del dominante a la raíz en este caso entre las notas si y do, llegando al acorde C7, donde toca la raíz y una aproximación por medio tono hacia la tercera del acorde Bmin7 en el siguiente compás. En estas notas utiliza el trino como un recurso de expresividad musical. El último compás inicia con una corchea en la nota re sobre el acorde Bmin7 y un silencio de corchea. En el segundo pulso introduce una variación rítmica con dos semicorcheas y una corchera que toca de manera ascendente con las notas fa sostenido sol, ascendiendo una quinta justa a re agudo. El tercer pulso cambia al acorde Bbmin7, donde toca la cuarta y desciende las notas de aproximación que rodean el sol, donde asciende una sexta mayor a la nota mi agudo, culminando con el motivo melódico y rítmico establecido al principio del pasaje.

Analizar las herramientas de expresividad musical.

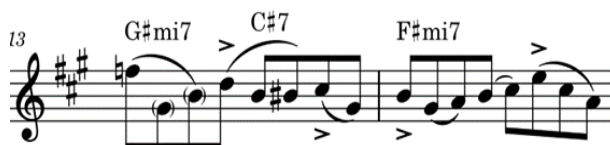
Uso del motivo. The Sleeper



Aquí podemos ver el uso de un motivo melódico en los compases dos y tres con las notas fa, mi, fa, sol, mí, do, sí bemol, el cual se repite en los compases seis y siete con la variación final do, sol, si bemol. Este pasaje tiene una sonoridad a *blues* ya que combina la escala pentatónica menor, pero con la tercera mayor. Resalta la nota sí bemol con una nota larga y al ser la séptima menor refuerza esa sonoridad a blues. Dentro del contexto de la escala de do, en el compás 6 utiliza ambas terceras, primero la tercera menor y después resuelve a tercera mayor, lo que produce un sonido más *Funky*.

Análisis de la progression ii V7 I

Limehouse Blues



La frase comienza con un arpeggio del G#m7b5 quebrado desde la séptima bajando a la tónica luego ascendiendo. En el pulso 3 hace una resolución tardía al C#.

En el segundo compás finaliza la secuencia en el primer grado menor (F#mi7). Aquí utiliza saltos de terceras y notas por grado conjunto. Nuevamente vemos que utiliza estos 2 recursos para desarrollo melódico, igualmente la melodía está basada en las notas principales del acorde que son la tercera, quinta y séptima.

Limehouse



En el primer compás tenemos el acorde de C# menor con séptima, la melodía inicia con la séptima menor del acorde pasando por el primer grado hasta la novena bemol del acorde, brindando un poco de la sonoridad del modo frigio. En este compás la melodía tiene un desplazamiento por grados conjunto, además giro melódico ascendente y descendente. En el segundo compás la melodía inicia en la tercera mayor de acorde F#7 dominante, hace un salto de tercera hacia el quinto grado del acorde, en este punto la melodía tiene un giro de dirección descendente hasta llegar al primer grado del acorde de F#7. En este acorde dominante utiliza notas de extensiones alteradas como lo son la novena bemol (b9) y la novena sostenida (#9).



La melodía inicia con sol sostenido, siendo el primer grado de acorde G#mi7, luego desciende hacia la séptima menor pasando por un paso cromático, en el segundo tiempo del compás. Armónicamente en el tercer tiempo del compás la melodía tiene la séptima menor

del acorde dominante C#7 y luego novena bemol y desplazamiento cromático con sus dos séptimas, séptima menor y séptima mayor.

En segundo compás la melodía está en la nota Do#, quinto grado del acorde de F#mi7, se desplaza por grado conjunto a la sexta menor descendiendo hasta la nota la sostenido. Esta melodía tiene saltos de séptima, saltos de terceras, desplazamiento cromático y por grado conjunto.

Stars Fell on Alabama



Esta melodía inicia con la nota Si, siendo esta la novena del acorde de Ami7, descendiendo hasta la nota Mi, quinto grado del acorde. Luego en los tiempos tres y cuatro del acorde de D7 dominante tenemos una sexta menor, quinta, cuarta, tercera, novena menor, primer grado y séptima menor. En este ejemplo la melodía se desplaza de manera descendente y por grados conjuntos. Armónicamente utiliza notas de extensión como la novena bemol, séptima menor, treceava bemol.

Stars fell on Alabama



En los dos primeros tiempos del primer compás tenemos el acorde de Bmi7. La melodía inicia con la nota Si, siendo el primer grado del acorde, se desplaza con un salto

ascendente de séptima menor hasta la nota A, luego se desplaza por medio de un arpeggio descendente por las notas principales del acorde de Bmi7. En el tercer y cuarto tiempo del compás tenemos el acorde de Bbmi7, haciendo un descenso cromático. La primera nota es un Bbmi7, realiza un salto de séptima menor a la nota Ab del acorde de Bbmi7, luego realiza un arpeggio descendente desplazándose por las notas principales del acorde de Bbmi7. En este primer compás la melodía se basa empezando en el primer grado de cada acorde, luego en salto de séptima menor para descender por arpeggio pasando por las notas principales de cada acorde.

En el segundo compás siendo la resolución de la progresión con el acorde de Amin7, inicia con la nota A, primer grado del acorde, realiza lo antes descrito, salto ascendente de séptima menor hasta la nota G, luego arpeggio descendente por las notas principales del acorde.

Conclusión

Definitivamente, Julian Cannonball Adderley es un saxofonista cuyo legado es imprescindible e insuperable. Es de los artistas del Jazz con más ventas en la industria debido a que su manera de tocar el saxofón ha llamado la atención no sólo por su sonoridad sino por sus propias ideas y el desarrollo que le dio a la música. Cannonball logró asumir las corrientes y vertientes principales del Jazz, como el Blues, Swing y el Bebop. Gracias a esto, su lenguaje musical mezcla la tradición y lo moderno y nos provee de grandes cantidades de material digno de estudio y análisis.²³

A través de su vida podemos ver varias etapas como artista. Habiéndose asociado con los grandes del jazz moderno como Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, Joe Zawinul, Yusef Lateef y Sergio Mendes, fue uno de los protagonistas de un ambiente efervescente de nuevas ideas que impulsaron en rumbos desconocidos lo que llegaría a ser el nuevo mundo del jazz.

Su trabajo con su hermano Nat deja un legado fundamental en el desarrollo del Soul Jazz y del Hardbop. Su quinteto logró una sonoridad única que ayudó a consolidar en el ambiente musical y en el mercado la llegada de este estilo.

Además de su habilidad y destreza como músico, se le conoció por su faceta de pedagogo la cual ejercía en sus conciertos, hablando inteligentemente de la música que estaban ejecutando, haciendo comentarios sobre aspectos de las composiciones, dándole a su música un profundo contenido lleno de intención y significado, haciendo al espectador formar parte de un concierto y a la vez una charla musical educativa. Esto en combinación

²³ Al-Zand, Karim Adam. *Theoretical observations on jazz improvisation: The solos of Julian 'Cannonball' Adderley*. Harvard University, 2000.

con los éxitos musicales que compuso su hermano como “Work Song” y “Jive Samba” son parte de la fórmula del éxito de su trabajo en conjunto.

Algo muy importante de este legado fue la manera en que, a través de su música, logró colocar la identidad y la cultura del jazz y su entorno al acceso del público general, lo cual es una exitosa inclusión en una lucha por los derechos civiles de los afroamericanos en el entorno social estadounidense entre 1955 y 1969.²⁴

De su vasta discografía escogimos el disco “*Cannonball Adderley Quintet In Chicago*”, ya que nos parece que es importante en varios aspectos. El álbum cuenta con una alineación de clase mundial, cuyos músicos terminarían influyendo más adelante por medio de sus carreras como solistas. La sincronía y complicidad es impecable, llegando a tener un sonido de banda único, balanceado, enriquecido por la interpretación de cada integrante. La musicalidad lograda por este quinteto es producto del talento de cada individuo y de su capacidad de tocar en conjunto por medio de una poderosa interacción de los miembros de la banda y sus elementos musicales. John Coltrane y Cannonball Adderley logran un balance majestuoso de las tesituras y los timbres de los saxofones. Cuando tocan la melodía son como una máquina de precisión, y en sus solos se dejan desahogar en despliegues de virtuosa musicalidad. La sección rítmica es el corazón de este quinteto, fusionándose como un solo ente musical que evidencia la fuerza y el complemento de sus componentes.

Cannonball tenía un lenguaje muy completo ya que era versátil con los ritmos y melódicamente de gran expresividad, además que su creatividad dio abasto como para no repetirse en sus solos. Fue todo un maestro en el intricado arte del cromatismo. Como parte

²⁴ Gammage, Christa R. "Freedom Now!: The Function of Jazz in the Civil Rights Movement." (2019).

de las características musicales de su interpretación, podemos apreciar un lenguaje consolidado. En su manera de solear se distingue su virtuosismo musical a través de elaborados y complicados pasajes que denotan su técnica avanzada. Parte de su vocabulario era su flexibilidad interválica. De tal forma que es común escucharlo ejecutando secuencias de intervalos.

Una de sus tendencias fue tocar en los acordes dominantes escalas descendentes que por medio de las alteraciones de las notas extendidas logra conectar linealmente con cromatismos. Esos pasajes suelen comenzar en una nota alta e incluir la séptima mayor y la séptima menor y las 3 formas de la novena: la novena sostenida, la novena natural y la novena bemol. Estos descensos solía terminarlos con un salto arpegiado también descendente e introduciendo un cambio de dirección con movimiento contrario hacia una nota de acorde. Ese recurso lo solía combinar con un movimiento ascendente previo que abarcaba una doble octava, generando una frase prolongada de 2 o 3 compases con un relieve melódico que asciende y desciende.

Otra manera de utilizar las extensiones del dominante es sustituyendo con algún acorde relacionado a las superestructuras, por ejemplo bVI mayor. De esta forma tocaba secuencias de 3 acordes que descendían cromáticamente.

Cuando utilizaba motivos, tenía la habilidad de producir pequeñas variaciones, de tal manera que lograba no repetirse y mantener el discurso musical siempre fresco e interesante.

En lo que se refiere al ritmo, es bastante diverso y muy original. Resalta la síncopa del tresillo y también lo subdivide. Al ser un virtuoso capaz de tocar a altas velocidades, combina las semicorcheas, fusas y los tresillos de fusa de diferentes maneras. La manera en que combina los ritmos, y pasa de una figura rítmica a la siguiente es un aspecto importante de su lenguaje musical. Tiene la habilidad de moldear el ritmo por medio de contratiempos

extendidos y entradas inesperadas y a la vez puede tocar con mucho Swing y un Groove sólido. Parte de lo que es este ritmo es la manera como frasea, utilizando ligaduras que resaltan contratempos o notas de llegada rítmicas y melódicas, y acentuando las partes altas de los pasajes enfatizando la melodía. En varias ocasiones toca dos secuencias lineales simultáneas, gracias al uso de intervalos grandes y una combinación sorprendente de los ritmos, las ligaduras y los acentos.

Otro elemento importante, poderoso, llamativo y emblemático de Cannonball es el Blues. Combina la tercera menor y luego la mayor, igual que con las séptimas, y utiliza riffs y licks de blues, toca la nota blues, o sea #11 y la resuelve ascendiendo a la quinta, en el blues mayor enfatiza la sexta mayor, y en el blues menor enfatiza la séptima menor. Ciertamente le dio mucha importancia musical y socialmente. Parte fundamental de su sonido es esa mezcla de Blues y Groove.

Del Bebop toma su manera de utilizar las notas de aproximación, utilización de arpeggios, desarrollo melódico a partir de las extensiones del acorde dominante, tempos altos, pasajes cromáticos, la articulación, el fraseo que acentúa notas de llegada y notas altas de la melodía y la resolución a notas del acorde evitando la raíz.

A través de este trabajo podemos observar aspectos importantes de su vida y de su carrera. Ha sido un saxofonista muchas veces insuficientemente atendido. Sin embargo es una eminencia del jazz y una referencia musical mundial. Se distingue por su sonido oscuro y ronco, por la originalidad de sus ideas, su expresión musical y su tratamiento rítmico. Fue un músico apasionado y serio que le dio un alto estatus a su música.

El álbum escogido para este trabajo es una obra maestra. Al ser grabado en vivo da la sensación de estar escuchando un concierto, lo que hace la experiencia muy vivaz y cuenta

con interpretaciones magistrales dignas de análisis. El personal involucrado habla por sí mismo y nos queda un disco con una gran propuesta musical.

Cannonball logró consolidarse como un artista con voz propia, flexible y versátil, lleno de energía e ideas frescas que logra trascender y llegar a nuevos horizontes musicales.

Bibliografía

Libros

Adderley, Cannonball. *The Julian Cannonball Adderley collection*. Hal Leonard, 1995.

Aebersold, Jamey. "*Volume 1—How To Play Jazz & Improvise.*" *Jamey Aebersold Jazz* (1967).

Al-Zand, Karim Adam. *Theoretical observations on jazz improvisation: The solos of Julian 'Cannonball' Adderley*. Harvard University, 2000.

Baker, David. *How to Play Bebop, Volume 3: For All Instruments*. Vol. 3. Alfred Music, 2005.

Baker, David, and Cannonball Adderley. *The jazz style of Cannonball Adderley*. CPP/Belwin, 1980.

Blackman, Mark Allen. "The Life and Musical Style of Julian" Cannonball" Adderley." PhD diss., Florida State University, 1981.

Coker, Jerry. *Patterns for jazz*. Alfred Music Publishing, 1970.

Crook, Hal. *How to improvise: An approach to practicing improvisation*. Advance music, 1991.

Gridley, Mark. "*Walk Tall: The Music and Life of Julian" Cannonball" Adderley.*(The Hal Leonard Jazz Biography Series)." (2014): 108-112.

Isacoff, Stuart, ed. *Solos for jazz alto sax*. Vol. 303. Appa the Association of Higher Education Facilities, 1985.

Gammage, Christa R. *"Freedom Now!: The Function of Jazz in the Civil Rights Movement."* (2019).

Levine, Mark. *The jazz theory book.* " O'Reilly Media, Inc.", 2011.

Discografía

Davis, Miles. *Milestones.* Miles Davis, Julian Cannonball Adderley, John Coltrane, Miles Davis Sextet. Columbia Records, CL 1193,1958

Adderley, Cannonball. *Somethin´ Else.* Cannonball Adderley, Miles davis, Hank Jones, Sam Jones, Art Blakey. Van Gelder Studio ST 81595, 1958.

Adderley, Cannonball. *Cannonball Adderley Quintet in Chicago.* Cannonball Adderley, John coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb, The Cannonball Adderley Quintet. Mercury MG202449, 1959

Cannonball, Adderley. *"Somethin´Else."* New York: Blue Note (1958).

Davis, Miles. *Kind of Blue.* Miles Davis, Cannonball Adderley, Jonh Coltrane, Bill Evans. Columbia Records. CI-1355, 1959

Mingus, Charles. *Charles Mingus Ah Um.* Booker Ervin, John Handy, Jimmy Knepper. Columbia Records. CK65512, 1959.

Brubeck, Dave. *Time Out.* Dave Brubeck, Paul Desmond, The Dave Brubeck Quartet. Columbia Records. New York City. CS 8192, 1959

Coleman, Ornette. *The Shape of Jazz To Come.* Ornette Coleman. Atlantic Records. SD 1317, 1959

Enlaces Electrónicos

Manufacturing Intellect. *"Ken Burns and Wynton Marsalis interview on 'Jazz' 2001"*. 17

de septiembre de 2016. Consultado el 8 de enero del 2024. Video de Youtube. 44:44

<https://www.youtube.com/watch?v=YeGqvn89YBw>.

Terminal Passage, «*Cannonball Adderley - Live 1963 Jazz Icons DVD*», 28 de octubre de 2019, Consultado el 19 de enero del 2024. Video de Youtube. 1:37 <https://www.youtube.com/watch?v=7OvjOvLELT4>.

Fillius Jazz Archive at Hamilton College, «*Nat Adderley Interview By Monk Rowe And Michael Woods, 29 de mayo de 1995 - Caribbean*», consultado 20 de enero de 2024. Video de Youtube. 46:25 <https://www.youtube.com/watch?v=MqD6jzk9F-k>.

Cannonbal Adderley Sextet, *BBC Studios, London, UK, May 14th, 1964 (Colorized)*, 17 de mayo de 2022, Consultado el 22 de enero de 2024. Video de Youtube. 56:16 <https://www.youtube.com/watch?v=kF93FqBqleE>.

Jazz Casual - *Cannonball Adderley Quintet 1961*, 27 de abril de 2014, Consultado el 21 de enero 2024. Video de Youtube. 28:48 <https://www.youtube.com/watch?v=bi0OMG4xAko>.

Anexos

Limehouse Blues

Sax Alto

Words by Douglas Furber
 Music by Philip Braham
 Saxofón alto: Cannonball Adderley

Fast ♩ = 336

5 **A** D7

9 B7 AMaj7

13 G#mi7 C#7 F#mi7 B7

17 E7 Eb7 **B** D7

21 D7 B7 B7 B7

25 Bmi7 E7

29 C#mi7 F#7 Bmi7 E7

33 AMA7 Eb7 **C** D7

37 B7

2

41

45

49

53

57

61

65

Ami7

Ami7

G#mi7

C#7

F#mi7

B7

E7

Eb7

D D7

B7

Ami7

G#mi7

C#7

F#mi7

B7

E7

Eb7

Stars Fell On Alabama

Words by Douglas Furber
 Music by Philip Braham
 Saxofón alto: Cannonball Adderley

.Saxo Alto

The musical score is written for Saxophone Alto in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 34. The notation includes various chords and rhythmic patterns:

- Measures 34-36:** Chords G7, C7, and D7. Features triplet eighth notes and sixteenth notes.
- Section A (Measures 37-43):** Chords Gmaj7, E7, Ami7, D7, Gmaj7, Bmi7, and Bbm7. Includes triplet eighth notes and sixteenth notes.
- Section B (Measures 44-51):** Chords A7, D7, Gmaj7, E7, A7, D7, Gmaj7, Ami7, Bmi7, Bbm7, Ami7, E7, and D7. Features triplet eighth notes, sixteenth notes, and a sixteenth rest.

copyright Jorge L. Quintero V.

2 **C**

53 *Ami7* *D7* *Bmi7* *Bbmi7*

55 *Ami7* *D7* *Gmaj7* *E7*

57 *Ami7* *F#mi7(b5)* *B7* *Emi7*

59 *C#mi7* *F#7* *BMaj7* *Ami7* *D7*

61 **D** *Gmaj7* *E7* *Ami7* *D7* *G7* *tr* *C7* *tr* *C#dis*

64 *Bmi7* *Bbmi7* *Ami7* *E7*

66 *Ami7* *D7* *G6* *C7* *C#dis*

68 **E** *Piano solo* **31** **F** *Ami7*

102 *D7* *Bmi7* *E7* *A7* *D7* *Gmaj7* *E7*

105 *A7* *F#mi7* *B7* *Emaj7*

107 C#mi7 F#7 BMaj7 Ami7 D7 3

G Rubato Melody cadenza 6

109

115

116

117

The Sleeper

Transcripción Cannon Adderley

Jhon Coltrane

$\text{♩} = 138$

Chord symbols: C7, F7, Dmin7, G7, A, B.

Section markers: A, B.

This page of musical notation is for guitar, written in treble clef and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various chords and techniques:

- Staff 1:** A melodic line starting with a sharp sign, featuring a long slur over several notes.
- Staff 2:** Features a **F7** chord, a triplet of eighth notes, and a **C7** chord.
- Staff 3:** Includes a **Dmin7** chord and a slur over a group of notes.
- Staff 4:** Contains **G7** and **C7** chords, with a triplet of eighth notes.
- Staff 5:** Starts with a **C** (chord) and includes **C7**, **F7**, and **C7** chords, with triplet markings.
- Staff 6:** Features a **F7** chord and a triplet of eighth notes.
- Staff 7:** Includes a **C7** chord and a **Dmin7** chord.
- Staff 8:** Contains a **G7** chord and a triplet of eighth notes.
- Staff 9:** Features a **G7** chord and a **D C7** chord.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves of music. The notation includes various chords and techniques:

- Staff 1:** Starts with an **F7** chord, followed by a melodic line with eighth notes and a **C7** chord.
- Staff 2:** Features a triplet of eighth notes, followed by a melodic line with eighth notes and a **F7** chord.
- Staff 3:** Includes a triplet of eighth notes, a melodic line with eighth notes, and a **C7** chord.
- Staff 4:** Shows a **Dmin7** chord, a triplet of eighth notes, a **G7** chord, and a **C7** chord.
- Staff 5:** Contains a **G7** chord, a triplet of eighth notes, an **E** chord, a **C7** chord, and an **F7** chord.
- Staff 6:** Features a **C7** chord and a melodic line with eighth notes.
- Staff 7:** Includes an **F7** chord and a triplet of eighth notes.
- Staff 8:** Shows a **C7** chord, a melodic line with eighth notes, and a **Dmin7** chord.
- Staff 9:** Contains a **G7** chord, a **C7** chord, and a melodic line with eighth notes.

Anexos

ENTREVISTA:

NAT ADDERLEY EN CONVERSACIÓN CON TIM PRICE SOBRE EL LEGADO DE CANNONBALL ADDERLEY

Tim: Sabes, Nat, el talento y la habilidad real que tenía Cannonball eran únicos en su clase. Nunca repitió patrones melódicos ni frases, simplemente fluyó, totalmente a su estilo.

Nat: ¡Tienes razón! Una de las cosas que ha surgido en los últimos años es precisamente esa. El reconocimiento con Sergio Mendes [*Cannonball Adderley & The Bossa Rio Sextet With Sergio Mendes* (Capitol ST 28771)], los estudiantes de la Universidad Estatal de Florida han estudiado el álbum completo) el cual arrojó cosas sorprendentes: que Cannonball nunca repitió en todo el disco.²⁵ ¡Nunca se repitió! Ni siquiera un solo patrón melódico. Tú, lo sabes tan bien como yo! Incluso los mejores ejecutantes del mundo se repiten. Ésa es una de las principales cosas de las que la gente se está dando cuenta hoy.

Tim: Cuando salió ese disco con Sergio, siempre noté lo relajado y moderno que Cannon tocaba esas bossa novas y sambas. Líneas realmente largas y fluidas, con muchos acentos y agradables notas estilo bebop. Sus solos en esas sambas son vívidas! Y siempre ardientes como lo son las piezas; "Sambop", "Joyce's Samba" o "Clouds".

²⁵ Mendes, Sergio. Cannonball Adderley And The bossa Rio Sextet, Capitol Records. st-2877. 1968

Nat: "Clouds" es una belleza. A estas alturas creo que todos estaremos de acuerdo en una cosa: no hubo un saxofonista mejor, en lo que respecta a los aspectos técnicos de tocar el instrumento, durante los años de Cannonball. Me refiero al dominio técnico del instrumento. Cannon realmente podía tocar el saxofón tan bien que nunca fue un problema para él tocar algo que escuchaba. Cualquier cosa que escuchara en su cabeza, podría ejecutarlo.

Tim: ¿Cannonball practicó mucho?

Nat: Cannonball no practicó mucho en los últimos años. Pero en los años en que éramos jóvenes y en los años que estuvimos en Nueva York, él practicaba mucho. Largas horas; cinco a seis horas al día.

Tim: Mi amigo Dick Hafer, que tocaba con Charlie Barnet, me dijo que cuando eran niños Cannon y tú siempre iban a sus conciertos. Y él le recordó el respeto que Cannon sentía por Charlie Barnet como saxofonista. Para mí, los oídos de Cannon tenían que estar siempre abiertos para acercarse a la música como él lo hacía.

Nat: Una cosa importante que debo agregar es que Cannonball nunca tuvo un problema racial. Nunca escuchó música porque fuera blanca o negra; eso no fue gran cosa para él. No menospreció a un ejecutante porque tocaba al estilo de la Costa Oeste, ni minimizó a otro, simplemente porque tocaba al estilo hard-bop. Esto se demostró más tarde cuando llegó el momento de contratar a Víctor Feldman y Joe Zawinul. Cannon no tuvo ningún problema; simplemente lo hizo.

Tim: Bueno, ya sabes, cuando solía ver a la banda en Boston, en el Paul's Mall de Boylston Street, Joe Zawinul tenía un gran conocimiento de la música, no sólo del jazz, sino también

del blues, el estilo free, el funk o cualquier cosa que surgiera en el mundo delante de él. La prueba es volver atrás y explorarlo con Ben Webster en *Trav'lin Light* [Milestone M-47056], luego escuchar el nuevo material que está haciendo hoy y luego volver a la excelente música que tocó con Cannonball. Joe es un talento muy profundo y además tuvo la capacidad de ejecutar lo que quería. Era inteligente en la calle.

Retrocediendo un poco, Nat. Cuando Cannonball empezó a tocar, ¿Y cuál instrumento era?

Nat: Primero fue trompetista. Mi padre tocaba la corneta. Y tocaba Pop con bandas. Lo que más alardeaba era que en un momento dado en Jacksonville había una banda (creo que era Evil Eye Sheids Band o algo así), "Pops", estaba en esa banda con Cootie Williams, y solía decir todo el tiempo: "Yo toco como líder y Cootie hacía de Sub-director". De todos modos, Pop le compró una trompeta a Cannonball cuando tenía unos seis años. Cannon tocó la trompeta durante unos tres años. Pero no tenía alcance ni resistencia. Creo que tuvo que ver con la formación de dientes o algo así. Pero lo que tocó fue maravilloso. Entonces me hice trompetista para que el Pop no se enojara. Después me robaron la trompeta y en la escuela no había más, porque la trompeta es un instrumento popular. Sólo tenían tres o cuatro cornetas; así que compré una corneta en lugar de una trompeta.

Tim: Lo que has tocado en la corneta es uno de los grandes sonidos del jazz. Es tu sonido y concepto. Es tu voz, Nat.

Nat: Para mí valió la pena todas las dificultades que conlleva no tocar la trompeta. No sólo eso, sino, que si alguna vez ponen una categoría separada en las encuestas, puedo ganar. Thad Jones y yo solíamos bromear mucho sobre eso, si alguna vez consiguieran un lugar separado en las encuestas en *Down Beat* solo para la cometa.

Volviendo a Cannon: cuando pasó de la trompeta al saxo alto, lo hizo con tanta suavidad que sonaba como si hubiera estado tocando el alto todo el tiempo.

Tim: Habla sobre tu período de escuela secundaria con Cannon. Había algunos músicos interesantes que estaban en Florida en ese entonces.

Nat: Formamos una banda porque el director de la banda del Colegio empezó a enseñarnos a todos a tocar. Nos dio lecciones, debido a la segunda guerra mundial. Mira, la mayoría de las bandas Colegiales habían sido reclutadas. Así que nos utilizaron para ayudar a completar la banda en Florida A&M College. Así que cuando éramos estudiantes de secundaria tocábamos en bandas universitarias. Eso nos hizo empezar.

Al mismo tiempo, en otros lugares había buenos ejecutantes. En San Petersburgo hubo un pianista llamado Oscar Dennard, que luego trabajó con Lionel Hampton; el sólo tenía uno álbum. También Buster Cooper, que estuvo con Duke Ellington; él también era de Florida. Buster fue un trombonista que trabajó tanto con Duke como en Count Basie. Había un trompetista que todos admirábamos cuando eran niños, llamado Leonard Graham, quien cambió su nombre a Idrees Suliemán. Él sigue siendo un buen trompetista. Además, Sam Jones crecía en Tampa y Blue Mitchell estaba creciendo en Miami, todo al mismo tiempo. Todos nos conocíamos de una manera u otra, además todos logramos reunirnos y tocar antes de irnos a la universidad de Nueva York.

Tim: ¿Qué pasa con el legendario saxofonista tenor Noble "Thin Man" Watts? ¿Estaba por ahí entonces o estaba en Nueva York?

Nat: Sí, vino a la universidad con nosotros. Pero Thin Man en ese momento era trompetista. Tocaba la trompeta en la banda de baile de la universidad conmigo al mismo tiempo que Cannonball era el contralto principal. Más tarde, Thin Man pasó al saxo tenor, y no le llevó mucho tiempo convertirse en un muy buen tenor.

Tim: Siempre me encantó el sonido y la sensación de Thin Man como tenor. Además, él, al igual que Cannonball, tocaba todo tipo de estilos musicales.

Nat: Bueno, Cannonball siempre fue lo que era. Cannon sabía mucha música, ya que fué estudiante de música. Y se estaba especializando en sociología. Cannon conocía los clásicos, la música religiosa y, por supuesto, el blues.

Cuando Eddie "Cleanhead" Vinson, cantante de R&B y saxofonista alto, venía a la ciudad, dejaba que Cannon tocara el alto y Cleanhead simplemente cantaba y, como sabes, Tim, Cleanhead podía tocar muy bien en alto. Nosotros, como jóvenes estudiantes, también teníamos un muy buen conocimiento del bebop, que era patrocinado por Jaki Byard. Jaki Byard estuvo en el servicio en Florida cuando éramos adolescentes. Y Jaki trabajaba en su primer disco de bebop; y nos puso en una máquina de discos un disco de Trummy Young, al Trombonista, llamado "Sorta Kinda", que también tenía a Bird y a Diz. Luego nos presentó a Dexter Gordon y a Wardell Gray. Para dos niños de un pequeño pueblo del sur, tuvimos mucha suerte de poder contar con los antecedentes que obtuvimos.

Tim: ¡La interpretación de Jaki Byard me deja sin palabras! Me alegra oír eso, porque siento que Jaki Byard es una de las grandes mentes y talentos del jazz. ¡Puede tocar cualquier cosa!

Nat: Cuando conocimos a Jaki, él estaba en la Banda del Ejército como trombonista. Jaki conocía el bebop. Él también tocaba con algunas personas, pero no tengo idea de qué instrumento, porque tocaba el saxo tenor, trombón y piano. Se interesó mucho en nosotros dos, porque en el momento en que Cannonball estaba escuchando a Benny Carter y a Johnny Hodges. A Cannon también le gustaba un contralto llamado Johnny Bothwell, que tocó con la banda de Elliot Lawrence; y también Jimmy Dorsey era alguien que Cannon le gustaba. Jaki también nos dio una sólida introducción al bebop, además me dio una de mis primeras boquillas Rudy Muck.

Cuando piensas en un tipo como Jaki Byard que influye en dos pequeños chicos de Florida, es una gran suerte para nosotros. También fue una suerte que Eddie "Cleanhead" Vinson nos hubiera tomado bajo su protección. Esas cosas te dejan con una gran cantidad de información que de otra manera no tendrías. Ese "solo" que hiciste en este libro, "Arriving Soon", es una de las melodías de Eddie "Cleanhead" Vinson.

Tim: "Arriving Soon" es una canción que se tocó mucho, tanto en saxofón barítono como en saxofón alto. Pero no muchos virtuosos tocaban esa melodía. Es una hermosa pieza musical. ¿Cómo se le ocurrió eso a Cannon?

Nat: Eso fue grabado una vez con Eddie, luego otra sin Eddie. Se hizo por primera vez en el álbum con Cleanhead y Cannonball [*Cleanhead & Cannonball* (Landmark 1309-2)]. La segunda vez es el solo que hiciste aquí; eso es del Cannonball Quintet Plus, de Riverside Records [Riverside 388]. La gente siempre reconoció el hecho de que Cannon era un excelente saxofonista alto. A la mayoría de los músicos les agradaba.

Tim: Veo la comunicación que tuvo con Cannonball en el disco con Coltrane: ["Cannonball And Coltrane [EmArcy 834588-2]. ¡Se inspiraron mutuamente!

Nat: Te diré una cosa: ése es uno de los mejores álbumes. Vaya como interpretan. Cuando tocaron Limehouse Blues", no hay nada mejor que eso. También me encantan "Wabash" y "Stars Fell On Alabama" de ese disco. No puedes dejarlo pasar; es un gran disco. El disco estaría en la colección de todos. Es uno de los mejores de todos los tiempos. Además, Tim, Cannonball y Coltrane eran muy buenos amigos, lo que ayudó mucho, además del respeto mutuo.

Tim: La inspiración seguramente se inclina en ese disco. Además, Cannon y Coltrane tenían orejas gigantes que escuchaban cosas que la mayoría de los virtuosos nunca escuchaban.

Nat: Así deberían haber llamado ese disco: Giant Ears.

Tim: ¿Cómo entró la canción "Dat Dere" en el libro de la banda?

Nat: Teníamos este disco exitoso, "Dis Here" de Bobby Timmons, y su tema "Dat Dere" es una coincidencia natural. Bobby no estuvo en la banda por mucho tiempo, pero sus dos temas fueron muy importantes para lo que hicimos.

Tim: Uno de los discos de un concierto en Japón con Yusef Lateef también es muy importante. [*The Japanese Concerts* (Milestone M-47029)]: El enfoque de "Tengo Tango", ése es asombroso.

Nat: Nunca supiste de qué dirección vendría Cannon. Además, hubo cinco arreglos diferentes de "Work Song" a lo largo de los años. Una vez que llegamos a Japón, fue sorprendente que a los japoneses les gustara "Work Song" como si fuera el himno nacional.

Les encantó "Work Song. ¡Aún les encanta!, cuando voy a Japón, yo toco "Work Song" todas las noches y, a veces, en cada programa. Es como un himno para los japoneses. Pasaron muchas cosas cuando hicimos los conciertos en Japón.

Tim: Habla sobre tu canción "One For Daddy'o".

Nat: En ese disco con "One For Daddy'o" [*Somethin' Else* (Blue Note BST 81595)], Miles Davis era un acompañante. Ese álbum fue aceptado en su momento y lo es hoy. Aquí hay algunos discos clásicos, además del disco de Miles Davis con "Green Dolphin Street" [*Miles Davis Sextet* (Columbia CL 1268)]. Esta es música eterna.

Ese álbum con "One For Daddy" tiene que ser un clásico del jazz moderno porque todos los años me pagan las regalías de "One For Daddy'o". Desde que salieron los CD's en los últimos dos años, ha sido ridículo... Todavía se vende bien!

Tim: Para mí, ese es uno de los clásicos del blues menor de todos los tiempos.

Nat: ¡Gracias! Usted acaba de hacer mi día; gracias.

Tim: "Teaneck" es otro tema así: gran tema y gran solo de Cannon.

Nat: "Teaneck" era una canción para la que teníamos otro título, llamado "A Little Taste". Lo hicimos con Nancy Wilson [*Nancy Wilson/The Cannonball Adderley Quintet* (Capitol ST 1657)], pero también Cannon lo hizo en otro álbum con Blue Mitchell [*Cannonball And 8 Giants* (Milestone M-47001)].

Tim: ¿Cuáles son algunas de las cosas que recuerdas de los años con tu hermano y las distintas ediciones del quinteto? ¿Cuáles son algunas de las cosas que le gustaría que la gente pensara y recordara sobre Cannonball Adderley?

Nat: Para mí, la mejor banda pequeña que escuché fue la de Miles Davis Band con Cannon, Coltrane, Philly Joe Jones, Paul Chambers, y Red Garland. Pensé, en definitiva, ¿con Victor Feldman lo estábamos haciendo realmente bien? Además, cuando Joe Zawinul estaba con nosotros teníamos muchísimas cosas que podíamos hacer musicalmente. Tocamos música brasileña; salimos en algunas direcciones así porque a Cannon le gustaba Ornette Coleman. Ya sabes, experimentamos con el tiempo; Joe Zawinul escribió "74 millas de distancia". Y lo hicimos todo bien.

Lo que me gustaría que la gente recordara es que todos esos años sentimos que teníamos la banda continua de mayor duración en términos de creatividad y actuación. Pensé que siempre estábamos en plena forma. Ahora que la gente puede mirar atrás y escuchar los discos y CD's, pueden ver que lo que digo es verdad.

Tim: La música está ahí y habla por sí sola. Todo lo que la gente tiene que hacer es escuchar. Es una enciclopedia de grandes músicas.

Nat: Además, cuanto más estudie la gente, más se dará cuenta de lo fantástico que fue Cannonball. Y este libro que has escrito les será de gran ayuda.

Tim: Me alegra que te sientas así, Nat. ¡Esto ha sido una gran diálogo! Gracias por tomarte el tiempo de hablar sobre esta música y arrojar la luz necesaria sobre el legado de tu hermano.

Aprecio sinceramente su tiempo y, sobre todo, sus talentos. ¿Qué sería del jazz sin la música y el alma de Cannonball y Nat Adderley?²⁶

²⁶ Price, Tim. *The Julian Cannonball Adderley Collection*. Hal Leonard (February 1, 1995)

Catalogo de Frases en V-I y en progresiones II-V-I

G7 C
 Dm7 G7 C
 Dm7 G7
 Am7 D7 G7
 A7 D7
 Em7 A7 D
 Em7 A7 D7
 Em7 A7 D7
 B7 Em7 A7 D7
 Fm7 B \flat 7 E \flat 7

27

2

Musical notation for a jazz solo on alto saxophone, consisting of three measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes the following elements:

- Measure 1: Chord symbol $Fm7$ above the staff. The melody consists of quarter notes: B \flat 4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Measure 2: Chord symbol $B\flat7$ above the staff. The melody consists of quarter notes: B \flat 4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Measure 3: Chord symbol $E\flat$ above the staff. The melody consists of quarter notes: B \flat 4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A triplet of eighth notes (B \flat 4, A4, G4) is indicated by a '3' below the staff.

²⁷ Isacoff, Stuart, ed. *Solos for jazz alto sax*. Vol. 303. Appa the Association of Higher Education Facilities, 1985.