

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

Bebop: breve reseña histórica
Producto o presentación artística

David Fernando Echeverría Valencia

Música Contemporánea

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en música Contemporánea

Quito, 22 de diciembre de 2015

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE MÚSICA

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Bebop: breve reseña histórica

David Fernando Echeverría Valencia

Calificación:

A

Nombre del profesor, Título académico

Diego Celi, M.A.

Firma del profesor

Quito, 22 de diciembre de 2015

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: David Fernando Echeverría Valencia

Código: 00025291

Cédula de Identidad: 180332050-4

Lugar y fecha: Quito, 22 de diciembre de 2015

RESUMEN

El presente trabajo analiza el bebop desde las perspectivas histórica y musicológica. La primera sección trata sobre la parte histórica. En ella se listan brevemente los principales hechos que propiciaron el nacimiento del bebop, el rol del estilo dentro de la lucha social librada por los afroamericanos en la década del 40 y una la crítica de las lecturas que se hacen de su historia. La segunda parte, conformada por las dos secciones restantes, se centra en el aspecto musicológico. Allí se describen las principales características del estilo, se brinda una breve biografía de los representantes más importantes y se anotan las principales características de su sonido.

Palabras clave: bebop, jazz, música, swing, historia de la música, musicología del jazz, Charlie Parker, Dizzy Gillespie.

ABSTRACT

This paper analyzes bebop from historical and musicological perspectives. The first section deals with the historical aspect. It briefly discusses the main events that led to the birth of bebop, the role of the style within the social struggle of African Americans in the 40's and a critique of the interpretations of its history. The second part, consisting of the remaining two sections, focuses on the musicological aspect. These sections describe the main characteristics of the style, provide a brief biography of the most important figures and discuss the main features of their sound.

Keywords: bebop, jazz, music, swing, music history, jazz musicology, Charlie Parker, Dizzy Gillespie.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	7
Contexto histórico y social	8
Antecedentes históricos	8
Particularidades sociales y motivaciones detrás del bebop	8
Evolución versus revolución	10
Características armónicas, instrumentales y de improvisación	11
Principales representantes	14
Charlie Parker	15
Estilo y sonido.....	16
Dizzy Gillespie	17
Estilo y sonido.....	18
Conclusiones.....	19
Referencias	20

INTRODUCCIÓN

El bebop es el primer estilo moderno del jazz y es el corazón de su tradición. Su sonido, su estética y la vida de sus mayores representantes siguen siendo una fuerte influencia para los intérpretes de música popular.

La historia del bebop se desarrolla en Estados Unidos, en la década del 40, en medio de una fuerte crisis económica, la Segunda Guerra Mundial y el racismo. Las *jam sessions* de los clubes de Nueva York, en las que participaban los músicos de las pocas *big bands* que lograron mantenerse unidas, fueron la incubadora de este nuevo movimiento. El bebop logró desafiar tanto los estereotipos raciales de la sociedad estadounidense de la época, como los paradigmas musicales impuestos por los músicos y las estrellas del swing, y llegó a convertirse en un fenómeno de importancia mundial.

El presente trabajo describe brevemente al bebop desde una perspectiva histórica y musicológica. Partiendo de esa lógica el cuerpo del texto se encuentra dividido en dos. La primera sección trata sobre la parte histórica, e incluye un recuento de los antecedentes históricos que dieron lugar al bebop, las particularidades sociales que condicionaron su desarrollo y una discusión sobre las principales corrientes de interpretación de su historia y lo que ellas implican. La segunda sección trata sobre las características armónicas, instrumentales y de improvisación del bebop, y relata brevemente la vida de las figuras consideradas más influyentes para el estilo: Charlie Parker y Dizzy Gillespie.

Contexto histórico y social

Antecedentes históricos

Desde 1935 a 1945 aproximadamente, el swing era el núcleo de la música popular estadounidense, esta sería la única vez en que el jazz alcanzaría un nivel tan alto de popularidad (Martin & Waters, 2009). El swing llegó a convertirse en una industria floreciente, pero el idilio no duró mucho ya que las big bands, el corazón del swing, estarían destinadas a desaparecer. Fueron las complicaciones coyunturales las que obligaron a los músicos a abandonar esas formaciones (DeVeaux, 1997), entre ellas, las más notables: la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial (Rutkoff & Scott, 1996). Subordinadas a estas complicaciones se encontraban la dificultad para ganar dinero como músico, la imposibilidad de viajar debido a las restricciones en el transporte durante la guerra y el servicio militar obligatorio. Otra de las complicaciones fue la pugna entre el sindicato de músicos de los Estados Unidos y las compañías disqueras, la cual le daría la estocada final a las big bands. Desde 1942 a 1944 estuvieron prohibidas las grabaciones musicales, dejando el campo libre para la proliferación de los ensambles instrumentales pequeños y los jam sessions. Es a partir de ese entonces que nace el bebop, el primer estilo de jazz moderno y el más importante de la tradición del jazz (DeVeaux, 1997).

Particularidades sociales y motivaciones detrás del bebop

En los años cuarenta el racismo en Estados Unidos era imperante y los músicos de jazz hacían música que era tolerada pero en el fondo no muy respetada. La generación del bebop fue la última generación que vivió la segregación institucionalizada de la sociedad norteamericana (Gioia, 2011). Prueba de dicha institucionalización del racismo puede ser la inoperancia de las autoridades frente al

tráfico de heroína en las comunidades afroamericanas, como lo señala MacAdams (2001). Un karma que hundiría a una de las principales figuras del movimiento: Charlie Parker. En ese contexto nace esta nueva forma de hacer música.

El jazz que se comercializaba estaba en el otro polo en muchos aspectos. Los que comandaban la revolución de esta nueva música eran los músicos que acompañaban a las estrellas, se puede decir que eran la subclase entre los rechazados (Gioia, 2011). Rutkoff & Scott (1996) sostienen que el jazz fue moldeado por el racismo; hasta puede decirse que su desarrollo fue un proceso de política racial, y en ese contexto el bebop puede tomarse como un reclamo por reapropiarse y revalorizar la música afroamericana. Esta nueva forma de jazz representó la lucha de los afroamericanos por el respeto a su etnia, sus expresiones culturales y los personajes detrás de ellas (Gioia, 2011) enmarcada en el nacimiento de una nueva conciencia urbana de lo negro (Belgrad como se citó en Colapietro, 2001). Con respecto a eso Lester Young (como se citó en Colapietro, 2001) sostiene que el bebop fue el inicio de la revolución: el movimiento por los derechos civiles.

Es así que en la víspera de la segunda guerra Mundial, Charlie Parker y Dizzy Gillespie empezaron a tocar jazz en una forma que les permitía expresar su identidad artística y cultural (Rutkoff & Scott, 1996). Esta nueva forma de tocar redefinió el lugar del jazz en la cultura estadounidense, llevándolo a un terreno precario entre el arte y la cultura popular, posicionándose al mismo tiempo como uno de los estandartes más importantes de la resistencia política y cultural de los afroamericanos. En la nueva corriente los afroamericanos reescribieron el significado del jazz; lo enriquecieron con aportes intelectuales de otras áreas, reflejando una postura cosmopolita e intelectual plasmada de manera tangible en

sus excéntricos pero informados proyectos estéticos (Porter, 1999). La revolución fue un tanto abrupta para el público; ahora el artista no se enfocaba en el consumidor, buscaba expresar y sorprender, mas no entretener (DeVeaux, 1997).

Evolución versus revolución

Las lecturas que se obtienen de los hechos que encausaron la historia del bebop son múltiples y es importante estar al tanto de la pluralidad existente. Gioia (2011) por ejemplo, piensa que el jazz siempre mantuvo en su seno el modernismo con su paradigma de progreso, reflejado en la adquisición de melodías complicadas, ritmos complejos, nuevas técnicas y nuevas armonías. De hecho, según él, las revolucionarias grabaciones de Louis Armstrong y las versiones de Benny Goodman de obras de Bartok y Hindemith prueban por un lado que esa búsqueda ya estaba presente desde la época del swing. Menciona también que si se toman en cuenta estos aportes y exploraciones, lo que sucedió en los años cuarenta no debería llamar la atención, puesto que forma parte de una evolución natural ya que el jazz tiene una tendencia inherente a mutar y expandirse.

Criticando esa postura se encuentra DeVeaux (1997), que divide en dos grupos el análisis de la historia del jazz. Por un lado están los músicos, críticos y académicos ligados a la música, que tienden a ver la historia del jazz como algo continuo. Desde esa perspectiva cada cambio se entiende como una progresión natural, interconectada orgánicamente a lo que le antecedió. Esta postura mantiene al jazz como algo coherente y al bebop en el corazón de la tradición del mismo. Definir la esencia del jazz desde esta perspectiva es una tarea difícil, para lograrlo se subordina las particularidades de la coyuntura histórica y se le resta importancia a las luchas que movieron a los actores, todo esto en pos de la construcción de una idea coherente y unificada. De aquí nace lo que se conoce como tradición del jazz:

un discurso bien documentado de lo que significa ser un músico, un teórico o un estudiante de este género (DeVeaux, 1997).

En el otro extremo se encuentran los demás académicos, que prefieren mirar al jazz como la evidencia de los sucesos políticos y sociales. No se trata de una postura mejor informada sino que responde a sus necesidades: la idea de revolución les permite explicar mejor los hechos de su interés. El bebop es para ellos, la expresión de las tensiones políticas, las aspiraciones, las frustraciones y la necesidad de revolución de un grupo selecto de afroamericanos en un momento particular de la historia. La música es bajo esta postura, un espejo de lo que sucede en el ámbito social (DeVeaux, 1997).

Porter (1999) comulga en su mayoría con las ideas de DeVeaux, pero él sostiene que el bebop ha sufrido una politización que ha oscurecido las verdaderas intenciones de los músicos. Para él, los músicos buscaban una forma de expresión nueva, informada y cosmopolita, alejada del racismo, la opresión y las fronteras, y sería injusto atar la voluntad de los músicos a la militancia política.

Características armónicas, instrumentales y de improvisación

Para Martin y Waters (2009) El bebop no nace de la nada y toma varios elementos del swing. La improvisación sobre formas de canciones populares AABA o ABAC, *Rhythm Changes* y el blues, sigue presente así como los formatos de ejecución "tema-solo-tema". Los solos mantuvieron las frases basadas en corcheas, la instrumentación que presentaba la tradicional sección rítmica más vientos, siguió vigente aunque en un formato reducido. Según Gioia (1998) este formato incluía la sección rítmica tradicional con piano, contrabajo, batería y ocasionalmente guitarra,

además de los vientos que generalmente estaban formados por un saxofón y una trompeta.

En el bebop los temas se tocan en unísono o en octavas para crear un sonido enfocado que dista mucho de las armonizaciones de las big bands. El baile, parte importantísima del swing, también quedó desterrado del nuevo estilo en pos de elevar esta música a la categoría de arte, a pesar de que Dizzy Gillespie trató de conservar esa filiación (Martin y Waters, 2009). El combo pequeño se convirtió en el ensamble básico para tocar jazz (Gioia, 1998) gracias a la influencia del revolucionario combo pequeño de Count Basie (proveniente de Kansas) que hacía énfasis en la improvisación (Giddins & DeVeaux, 2009). Otra influencia procedente de Basie fue el marcado 4/4, que se volvió la norma. Las frases comenzaban y terminaban en los tiempos débiles o en sincopa. Las formas eran cortas con arreglos casi inexistentes; de igual forma, el uso de interludios era ocasional y las introducciones y las codas nunca duraban más de cuatro compases (Gioia, 1998).

Los tempos se llevaron a los extremos: baladas muy lentas y temas muy rápidos. Estos cambios obligaron a los bateristas a dejar de tocar el bombo en negras y a llevar el tiempo con el *ride*, y a los pianistas a dejar de tocar el *stride* en la mano derecha. El estilo de los bateristas mutó para incluir figuras sincopadas en el redoblante, además de *kicks* y acentos en el bombo (Martin y Waters, 2009), todo esto según Porter (1999) formaba un estilo de percusión poli-rítmica. El piano se enfocó en tocar acordes en figuras rítmicas que complementen a los solistas, y cuando el pianista tocaba un solo, su mano derecha mantenía ese mismo rol. El contrabajo se convirtió en el único instrumento que mantenía el pulso casi todo el tiempo, pero las innovaciones incluyeron una nueva forma melódica de líneas como las de Jimmy Blanton de la orquesta de Count Basie. Con respecto a eso, Gioia

(1998) afirma que en muchos elementos estaba presente la relación con el sonido de Kansas: el estilo de *high-hat* de Jo Jones, el bajo melódico de Jimmy Blanton o Walter Paige, y el acompañamiento disperso de Count Basie. Todos elementos del pasado que hacían las veces de arquetipos para el bebop. El autor también menciona a Charlie Christian, que aunque no perteneció al combo de Count Basie, también influenció el rol de la guitarra de jazz. Un sonido cálido y brillante, así como también la riqueza rítmica y el uso de dinámicas que emulan a los sonidos de los instrumentos de viento son legados de este gran guitarrista (Giddins y DeVeaux, 2009).

Martin y Waters (2009) afirman que hay cosas características de las melodías de bebop, tanto en los temas como en los solos. Para ellos, el uso común del vibrato se mantiene vigente solo en las baladas, los efectos caen en desuso y las frases tienen ataques fuertes seguidos de líneas ligadas. El manejo del registro alto se vuelve obligatorio para todos los instrumentistas. En relación al fraseo de las melodías, señalan que se buscaba sonar irregular para compensar las estructuras regulares de los temas (AABA, ABAC) con poco espacio entre frases. En las baladas se utilizaba una mayor variedad rítmica, aunque en ellas también había un énfasis en los tempos rápidos: esto se puede notar en la presencia común del *double time* durante las improvisaciones. Los solos de las baladas eran los únicos que presentaban un desarrollo motivico fácil de seguir, para los demás temas el desarrollo motivico era menos obvio y el *voice leading* era predominante. Gioia (1998) por su parte define el estilo melódico como rápido y complejo. El uso de la síncopa y el fraseo de negras con punto se volvió menos frecuente dando paso a frases largas basadas mayormente en corcheas o semicorcheas. Así mismo, para él, la destreza de los instrumentistas se volvió un elemento central. En esta época

también se componían melodías que servían como excusas para improvisar y que guardaban similitudes estilísticas con las improvisaciones, entre ellas también estaban los *contrafacts*: melodías compuestas sobre progresiones de temas populares que evitaban el cobro de regalías (Martin y Waters, 2009). Ejemplos de estos *contrafacts* son *Ornithology* basado en *How High the Moon* y *Koko* basado en *Cherokee* (Gioia, 1998).

En cuanto a lo armónico, el uso de progresiones con acordes que incluían el uso de tensiones, reflejadas tanto en los solistas como en los acompañantes. Son muy conocidos los patrones descendentes en tonos o semitonos de Gillespie, las sustituciones de Parker en las progresiones ii-V y las disonancias y las estructuras armónicas ambiguas de Monk (Gioia, 1998). También se utilizaban acordes que aumenten la complejidad de los temas tradicionales, a ese reemplazo se lo conoce como rearmonización (Martin y Waters, 2009). Separar lo melódico de lo armónico es un tanto complicado, pero en estos dos aspectos la idiosincrasia expresada por Parker parece explicar muy bien lo que querían lograr los músicos de la época: según Parker se podía utilizar cualquier nota sobre cualquier acorde, todo era cuestión de saber ubicarla en el lugar correcto. La idea de Lester Young de arpeggiar las progresiones de los temas durante los solos se mantuvo durante la época del bebop (Giddins & DeVeaux, 2009), al igual que la idea de Charlie Parker de tocar las tensiones de los acordes (Gioia, 1998) y cromatismos (Martin y Waters, 2009).

Principales representantes

Miles Davis (en MacAdams, 2001) señala que Charlie Parker era el espíritu del bebop, mientras que Dizzy Gillespie era su cabeza y sus manos. A continuación

se anota una breve biografía y una rápida descripción del estilo que manejaban dos de las figuras más importantes del estilo.

Charlie Parker

Está considerado como uno de los saxofonistas más influyentes de la historia. Nació y creció en la ciudad de Kansas el 20 de Agosto de 1920 (Martin & Waters, 2009). De acuerdo a Giddins & DeVeaux (2009) se le apodó *Yardbird* por matar a una gallina en su adolescencia mientras viajaba a un concierto, sin embargo, el apodo *Bird* se mantendría porque hacía alusión a su rapidez, su carácter esquivo y facilidad melódica en el saxofón. Sin mostrar ningún talento especial al inicio de su carrera, en 1935 se unió a la banda de Lawrence “88” Keyes. Mientras estaba en esa banda el famoso incidente con Jo Jones, en el que Parker es humillado en el escenario en una jam sesión, lo motivaría a practicar de manera diligente. Fruto de esto empezaría a estudiar a Lester Young. Más tarde participó en las big bands de Buster Smith y Jay McShann. En 1939 viaja a Nueva York por primera vez para tocar en *Monroe’s Uptown House*, durante su estadía trabajó en *Jimmy’s Chicken Shack* para escuchar a Art Tatum, quien solía tocar en ese lugar. En 1940 regresa a la banda de McShann asentada en Kansas, y se mantendría en ella hasta 1942; con ella produjo las primeras grabaciones que llamaron la atención de los músicos de todo Estados Unidos. Posteriormente se asentó en Nueva York, donde participaba activamente en las jam sessions y era respetado y admirado. En 1944 empieza a tocar con Tiny Grimes. En 1945 forma una banda con Dizzy Gillespie con la que hacían de anfitriones en la jam session de *Three Deuces*, un lugar localizado en la calle 52. En ese mismo año tiene su primera sesión de grabación como líder y graba temas como *KoKo*, *Billie’s Bounce* y *Now’s the Time* acompañado por un joven Miles Davis. Más tarde viaja a California donde se

quedaría por tres años, luego de empeñar su boleto de regreso para conseguir heroína. A pesar de que en un inicio su estilo y el de Gillespie no fueron bien recibidos por la opinión pública, durante su estancia en ese lugar produciría varios discos con Ross Russell. Luego sería internado por su creciente problema de adicción a la heroína. En 1947 regresó a Nueva York donde formó su famoso quinteto con Miles Davis en la trompeta, Max Roach en batería, Duke Jordan en el piano y Tommy Potter en el contrabajo; las grabaciones de ese quinteto convertirían a algunas de sus composiciones en temas clásicos del jazz. En 1948 firmó con Norman Granz de *Mercury Records*, sello bajo el que grabaría durante el resto de su carrera. Bajo la tutela de Granz pudo grabar con diferentes ensambles, de entre estos los más memorables son el grupo Machito y sus Afrocubanos y las sesiones con cuerdas. En 1949 viajó a París y en 1950 a Suecia haciendo su primera incursión en Europa. Los últimos años de Parker serían complicados para su salud mental y física. Muere a los 34 años, un 12 de Marzo de 1955 (Martin & Waters, 2009).

Estilo y sonido. Lo primero en notarse al escuchar a Parker es su sonido áspero en el saxo alto que contrasta con el sonido dulce de los instrumentistas de la época del swing. *Bird* tenía un vibrato más lento y menos pronunciado que el de los demás músicos, aunque sus líneas llenas de notas pocas veces dejaban escuchar esta característica de su sonido. La tradición también se notaba en su manera de tocar el saxofón. El uso de acentos en las notas más altas heredado de Louis Armstrong y el fraseo con acentos en los tiempos débiles de las corcheas de Sidney Bechet eran comunes, así como el uso de melodías largas basadas en corcheas a lo Lester Young. Parker utilizaba otras figuras además de las corcheas: los tresillos, semicorcheas o fusas formaban parte de sus melodías dependiendo del tempo de

los temas, de todas formas el objetivo siempre era producir la sensación de líneas muy rápidas con muchas notas. Se puede notar la repetición de frases, entre solo y solo, a lo largo de su vasta discografía, lo que sugiere que Parker trabajaba con frases complejas compuestas a priori. Otra de las características que definen el estilo de este músico son el uso de tensiones para generar un sonido distinto al de los solos de la época del swing, de igual forma se puede ver que hay una relación entre los acordes y escalas que componían las melodías de sus solos. A Parker le gustaba citar otros temas durante sus solos para generar un efecto cómico o para llamar la atención (Owens, 1996).

Dizzy Gillespie

El otro personaje crucial para el bebop, nació en Carolina del Sur el 21 de Octubre de 1917(Martin & Waters, 2009). Gillespie era la fuerza intelectual detrás del bebop. Empezó a estudiar la trompeta de forma autodidacta. Ganó una beca para el Instituto Laurinburg en Carolina del Norte, donde estudió trompeta y piano (Giddins & DeVeaux, 2009). Su familia se trasladaría a Filadelfia donde empezaría su carrera pasando por varias big bands. En 1939 empieza a tocar con la Banda de Cab Collaway, de la que saldría luego de una discusión que terminó con Collaway herido. En su corta estadía tuvo la oportunidad de componer y arreglar para ese prestigioso ensamble. Más tarde participó en las big bands de Earl Hines y Billy Eckstine donde el sonido del bebop se entremezclaba con el del swing. En 1944 gana el premio *New Star* otorgado por la revista "Esquire". Ese mismo año formó la banda base de la jam session del club "Onyx" de la calle 52. En 1945 graba con Charlie Parker por primera vez, convirtiendo a la dupla en los líderes indiscutidos del bebop; más adelante ese año viajaría a la costa Oeste de los Estados Unidos obteniendo poca aceptación de su público. Luego de su distanciamiento de Parker,

Gillespie volvería a los ensambles grandes, trabajando en ese formato hasta el final de la década de 1950. Es notable también su interés en la música afro-cubana, de ese interés nacería la colaboración entre Gillespie y el percusionista Chano Pozo, que culminaría con una presentación en el Carnegie Hall en 1947. De esa época son dignas de mención las composiciones *A Night in Tunisia* y *Manteca*. En las décadas siguientes su carrera continuaría enfocada en el bebop, tocando tanto con ensambles grandes como pequeños hasta su fallecimiento en 1993 (Martin & Waters, 2009).

Estilo y sonido. Gillespie (como se citó en Owens, 1996) afirma que su estilo es en su mayoría una combinación de Eldridge y Parker. Su fraseo, sonido, vibrato e ideas melódicas estaban fuertemente influenciados por Roy Eldridge, la influencia de Charlie Parker también es notable con sus líneas cromáticas, rápidas y articuladas (Owens, 1996). Gillespie es conocido también por su comando del registro alto de la trompeta (Martin & Waters, 2009). Luego de la década de 1950 el timbre de su trompeta se volvería menos rico por el uso de sordinas y dejaría casi de lado el uso del vibrato, en cambio el uso del registro alto con notas rápidas se mantendría hasta el final de su carrera (Owens. 1996).

CONCLUSIONES

Si bien han pasado setenta años desde el nacimiento del bebop, en la actualidad su influencia se hace evidente en los currículos universitarios de las carreras de música popular, en la manera de tocar de los músicos de jazz contemporáneos y en la excelencia como requisito ineludible para ser respetado como intérprete. Pero esa influencia no siempre es positiva, como vimos en la primera sección en cierta manera muchos músicos están atados a la perspectiva de la evolución, lo que parece actuar en detrimento de la innovación. Como músico creo que es de vital importancia conocer estas nociones, así como también las otras posibles lecturas de la historia del jazz, para saber a ciencia cierta cuál es el significado y qué es lo que estamos defendiendo con la música que hacemos. No encuentro que haya lecturas erróneas de los hechos, tan sólo creo que debemos estar al tanto de las implicaciones y los intereses en juego de esas lecturas históricas, para así avanzar en la eficacia y la libertad de nuestras propuestas estéticas.

REFERENCIAS

- Colapietro, V. (2003). Bebop as Historical Actuality, Urban Aesthetic, & Critical Utterance. *Philosophy & Geography*, 6 (2), 153-165.
- DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley, CA: University of California Press, 1-8.
- Giddins, G., & DeVeaux, S. (2009). *Jazz*. New York, NY: W.W. Norton, 204-210, 284-287.
- Gioia, T. (2011). *The History of Jazz* (2nd ed.). New York, NY: Oxford University Press, 199-205.
- Martin, H., & Waters, K. (2009). *Essential Jazz: The First 100 Years* (2nd ed.). Boston, MA: Schirmer Cengage Learning, 128-151.
- MacAdams, L. (2001). *Birth of the Cool: Beat, Bebop, and the American Avant-Garde*. New York, NY: Free Press, 31-40.
- Owens, T. (1996). *Bebop: The Music and its Players*. New York, NY: Oxford University Press, 28-45, 101-107.
- Porter, E. (1999). "Dizzy Atmosphere": The Challenge of Bebop. *American Music*, 17(4), 422-446. Recuperado el 16 de noviembre de 2015, de <http://www.jstor.org/stable/3052658>
- Rutkoff, P., & Scott, W. (1996). Bebop: Modern New York Jazz. *The Kenyon Review, New Series*, 18(2), 91-121. Recuperado el 27 de septiembre, 2015, de <http://www.jstor.org/stable/4337359>