

Edición a cargo de  
**MATILDE OLARTE MARTÍNEZ**

**REFLEXIONES EN TORNO  
A LA MÚSICA  
Y LA IMAGEN DESDE LA  
MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA**

**SALAMANCA 2009**

# Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española

Edición a cargo de  
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ

PLAZA UNIVERSITARIA EDICIONES  
SALAMANCA  
2009

PLAZA UNIVERSITARIA EDICIONES  
Plaza de Anaya, 1. Teléf. 923 268 932  
37008 SALAMANCA

ISBN: 978-84-86759-02-5

Depósito Legal: S. 1.071-2009

Imprime  
Gráficas Lope, Salamanca  
Teléf. 923 19 41 31  
[www.graficaslope.com](http://www.graficaslope.com)

# ÍNDICE

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| PRÓLOGO, por Matilde Olarte ..... | 11 |
|-----------------------------------|----|

## BLOQUE 1

### «CLÁSICOS» DE CINE. SOBRE EL USO DE LA MÚSICA DE CONCIERTO EN EL CINE

|                                                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>La Música de Cine: ¿un método de innovación y de experimentación de la música contemporánea o un sistema rápido para canalizar la creatividad de los jóvenes compositores formados en el Conservatorio? Aproximación al caso español, italiano, francés e inglés</i> , de Joan Padrol..... | 15  |
| <i>Recursos compositivos para una secuencia de cine</i> , de Patricio Gómez Varas..                                                                                                                                                                                                           | 39  |
| <i>Contra una historia monumental de la música en el audiovisual: más allá del cine y las estrellas</i> , de Josep Lluís i Falcó .....                                                                                                                                                        | 45  |
| <i>De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica</i> , de Teresa Fraile Prieto.....                                                                                                                                           | 83  |
| <i>Estética de la música cinematográfica, aspectos diferenciadores</i> , de Alejandro Román.....                                                                                                                                                                                              | 105 |
| <i>Todavía Adorno y Eisler: perspectivas para una teoría crítica de la música también en el cine</i> , de Antonio Notario Ruiz.....                                                                                                                                                           | 119 |
| <i>La música de las primeras exhibiciones cinematográficas (1895-1896)</i> , de Julio Arce.....                                                                                                                                                                                               | 135 |
| <i>El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927</i> , de Julio Arce.....                                                                                                                                                                                     | 151 |
| <i>Mozart en el cine: del biopic a la ópera filmada</i> , de Jaume Radigales.....                                                                                                                                                                                                             | 167 |
| <i>Lo cinematográfico en Puccini. Lo pucciniano en el cine</i> , de Jaume Radigales..                                                                                                                                                                                                         | 197 |
| <i>La música preexistente en la comedia americana de los años ochenta: Trading Places (1983)</i> , de Vicente Galbis López.....                                                                                                                                                               | 217 |
| <i>La música de concierto en el cine español posterior a 1975</i> , de Vicente Galbis López.....                                                                                                                                                                                              | 225 |
| <i>De Bomarzo a Bomarzo 2007 (o los caminos imprevisibles de la ópera-film)</i> , de Francisco Parralejo Masa.....                                                                                                                                                                            | 245 |
| <i>Software libre para la edición multimedia</i> , de Patricio Gómez Varas.....                                                                                                                                                                                                               | 277 |

## BLOQUE 2

### HECHO EN ESPAÑA. MÚSICA E IMAGEN EN EL CINE ESPAÑOL

|                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Los escritos de Adolfo Salazar sobre el cine sonoro en el periódico El Sol</i> , de José M <sup>a</sup> García Laborda.....               | 287 |
| <i>De la zarzuela y la revista a la música de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República</i> , de Celsa Alonso.....         | 305 |
| <i>Una aproximación patrimonial al estudio de la música cinematográfica: el caso de Juan Quintero Muñoz</i> , de Joaquín López González..... | 333 |

|                                                                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>La banda sonora de Nobleza Baturra: monumento a la figura del baturro y a los estilos de jota</i> , de David Martín Félez.....                                                      | 357 |
| <i>Ernesto Halffter frente a Jacques Ibert: dos compositores para el cine de El Quijote</i> , de Carlos David Perales Cejudo.....                                                      | 375 |
| <i>La música del cine español de los años 50: Augusto Algueró, Xavier Montsalvatge e Isidro B. Maiztegui</i> , de Joan Padrol.....                                                     | 389 |
| <i>¿Espectro? ¿Siete?</i> , de Juan Francisco de Dios Hernández.....                                                                                                                   | 403 |
| <i>Un ejemplo de la colaboración entre Carlos Saura y Luis de Pablo: Peppermint Frappé (1967)</i> , de Clara Mateo Sabadell.....                                                       | 409 |
| <i>‘Una marca de resonancias’: Estrategias narrativas en la música cinematográfica de Manuel Balboa</i> , de Carlos Villar-Taboada.....                                                | 417 |
| <i>Nuevas películas, viejas canciones: la cuestión del repertorio en el cine folklórico español de los noventa</i> , de Enrique Encabo Fernández.....                                  | 439 |
| <i>Música clásica-contemporánea y medio cinematográfico: procesos de musicalización en el caso español (los conciertos-proyección del Teatro de la Zarzuela)</i> , de Rebeca Ríos..... | 451 |

### BLOQUE 3

#### DEL MUSICAL AL VIDEOJUEGO.

#### ¿FRONTERAS EN LA BANDA SONORA?

|                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Las metamorfosis del cine musical: desde Busby Berkeley y Stanley Donen /Gene Nelly hasta Alain Resnais y Lars von Traer</i> , de Carlos de Pontes Leça ... | 463 |
| <i>¡Glorioso Technicolor!, ¡Impactante Cinemascope!, ¡Sonido Estereofónico!: Cole Porter y el cine</i> , de Sergio de Andrés Baylón.....                       | 475 |
| <i>La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología nowadays musical?</i> , de Matilde Olarte.....              | 495 |
| <i>En los límites de la extravagancia. El rock en el cine musical (1970-1975)</i> , de Sergio de Andrés Baylón.....                                            | 521 |
| <i>La música de jazz en los medios audiovisuales (televisión, vídeo y DVD)</i> , de José M <sup>a</sup> García Laborda.....                                    | 541 |
| <i>La banda sonora en los dibujos animados</i> , de José Luis Aróstegui Plaza.....                                                                             | 553 |
| <i>La banda sonora en los dibujos animados: del tópico a la brevedad</i> , de Jorge Maletá.....                                                                | 565 |
| <i>Pautas compositivas en los videojuegos del s. XXI</i> , de Julio Montero.....                                                                               | 585 |

### BLOQUE 4

#### NUEVAS MIRADAS, NUEVOS ENFOQUES PARA LA MÚSICA INCIDENTAL

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Música de cine compuesta por mujeres. La utopía del universo femenino</i> , de Matilde Olarte..... | 601 |
| <i>El legado de Shirley Walker (1945-2006)</i> , de M <sup>a</sup> Antonia Gil Seara.....             | 613 |
| <i>Música incidental para momentos mágicos</i> , de Almudena Mosquera.....                            | 633 |

|                                                                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Didáctica de la música del cine: la música preexistente como pretexto pedagógico</i> , de Juan Carlos Montoya Rubio.....                                                                              | 669 |
| <i>La sonorización del audiovisual como fuente de aprendizajes musicales</i> , de Juan Carlos Montoya.....                                                                                               | 705 |
| <i>«Música e Imagen»: reflexiones pedagógicas en torno a una asignatura</i> , de Soterraña Aguirre.....                                                                                                  | 777 |
| <i>«Experiencia innovadora de música de cine en la escuela: proyecto de innovación 'La influencia de la comunicación audiovisual en el alumnado de educación primaria'»</i> , de David Martín Félez..... | 761 |
| <i>La banda sonora del cine y la televisión infantil. Nuevos textos para nuevos paradigmas</i> , de Amparo Porta Navarro.....                                                                            | 781 |
| <i>Un análisis retórico del proceso de creación de la banda sonora en un programa televisivo infantil (Rio de Janeiro, Brasil)</i> , de Mônica Duarte.....                                               | 787 |

## BLOQUE 5

### FORO JOVEN. NUEVAS REFLEXIONES SOBRE MÚSICA Y CINE

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>El doblaje: la manipulación del score en los filmes clásicos. Tipos, motivos y razones</i> , de David Roldán Garrote y Eva Sales Ortiz.....     | 809 |
| <i>La música como factor estructural y dramático en el cine de Ingmar Bergman</i> , de Marcos Azzam Gómez.....                                     | 817 |
| <i>Teorema</i> , de Pier Paolo Pasolini: <i>Estudio de la Banda Sonora Musical</i> , de Víctor Solanas.....                                        | 859 |
| <i>La inter-acción de la música. Relación multimedia en Azul de Kieslowski</i> , de Eduardo Viñuela.....                                           | 875 |
| <i>Usos y funciones de la música clásica en el cine de Peter Weir</i> , de Gemma Salas..                                                           | 887 |
| <i>What a Wonderful World o la Construcción de Mundos Simbólicos</i> , de Judith Helvia García Martín.....                                         | 903 |
| <i>Noches En Blanco Para Cine Negro. Colaboración Entre Louis Malle y Miles Davis en Ascensor Para El Cadalso (1957)</i> , de Lola San Martín..... | 921 |
| <i>Desdibujando fronteras en el audiovisual: de Mi hermosa lavandería a El diablo se viste de Prada</i> , de Laura Miranda.....                    | 935 |
| <i>Renovación del género musical: dos casos actuales</i> , de Elena Luis González.....                                                             | 947 |
| <i>El Tango en el Cine: Carlos Gardel en la cinematografía de los años noventa</i> , de Yaiza Bermudez.....                                        | 967 |
| <i>Contexto histórico-social en las interpretaciones musicales del primer cine en la capital aragonesa</i> , de Patricia Felipe Marco.....         | 968 |
| <i>Las primeras creaciones musicales para publicidad en radio y televisión en España: el jingle (1950-1960)</i> , de María Pardavila Neira.....    | 997 |

## NOCHES EN BLANCO PARA CINE NEGRO. COLABORACIÓN ENTRE LOUIS MALLE Y MILES DAVIS EN *ASCENSOR PARA EL CADALSO* (1957)

LOLA SAN MARTÍN  
Universidad de sslamanca

La noche del 4 al 5 de diciembre de 1957, el compositor Miles Davis y su quinteto, el realizador Louis Malle y la actriz Jeanne Moreau entre otros se reunieron en un edificio de la Avenida de los Campos Elíseos de París para grabar la música de la que trata el presente texto: la banda sonora original de *Ascensor para el cadalso*. Esta enigmática velada es el resultado de un cúmulo de coincidencias y golpes de suerte.

### 1. LA PELÍCULA

*Ascensor para el cadalso* fue una novela policíaca de gran éxito en la década de los cincuenta publicada por Noël Calef (1906- 1968), un escritor de origen búlgaro que realizó su obra en Francia<sup>185</sup>. Ante la perspectiva de la realización de un *film* sobre su novela, él mismo realizó una primera adaptación del texto para convertirlo en guión cinematográfico, proceso que terminó Roger Nimier, del que hablaremos más adelante.

El argumento tiene todos los elementos imprescindibles del *polard*: asesinatos, robos, intentos de suicidio, malentendidos, policías implacables en sus pesquisas y sobre todos ellos, la presencia protagonista de la ciudad de París o, más exactamente, de la noche parisina. El desarrollo del fin de semana en el que ocurre la trama, desde un sábado por la tarde hasta el lunes por la mañana, está dominado por la impotencia de un personaje que no puede hacer nada por solucionar la trama, contrapuesta a la ignorancia de otro, que no es consciente

<sup>185</sup> CALEF, Noël. *Ascenseur por l'échafaud*. París: Fayard, 1998.



de lo que ocurre. Desgraciadamente para ellos durante el fin de semana no podrán verse y por lo tanto su información parcial y distorsionada de los acontecimientos les conduce irremediablemente a su destino, cuya metáfora queda recogida en el título.

Existen grandes diferencias entre el argumento de la novela y el guión de la película, lo cual indica que Louis Malle estaba interesado en adaptar ciertos lugares comunes de la novela negra de origen estadounidense a una nueva forma de narrativa fílmica. Precisamente la que junto a otros compañeros de generación reunidos en torno a la revista *Cahiers du Cinéma* —François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer o Claude Chabrol— iban a desarrollar bajo la etiqueta de *Nouvelle Vague*. En el relato de Noël Calef el protagonista masculino es Julien Tavernier, personaje encarnado en la película por Maurice Ronet, que debe una importante suma de dinero a Monsieur Carala, un prestamista que trabaja en el mismo edificio de oficinas. Para librarse del problema planea su asesinato junto al personaje de Jeanne Moreau, la bella Florence, que además de ser su amante es la mujer del usurero. El crimen es cometido de manera minuciosa, atendiendo a los más nimios detalles de horario y posición del asesino, con lo que se asegura una coartada perfecta y la consecución del supuesto crimen perfecto. Pero la planificación no puede atender a todas las circunstancias de la acción y Tavernier queda atrapado en el ascensor del edificio mientras su amante le espera en el exterior para disfrutar de un íntimo fin de semana en el campo. Entonces una pareja de jovencitos roba el coche de Julien y se apodera de su identidad durante el fin de semana que pasan en un motel de las afueras de París, días que comparten con una pareja de turistas alemanes. En este punto es donde comienza el enredo propiamente dicho, que los policías solucionarán, como no podía ser de otro modo, gracias a un nimio detalle que en una primera investigación habían pasado por alto.

La película recibió en el mismo año de su estreno el premio Louis Delluc, con el que Malle vería su trabajo nuevamente recompensado en 1987 con *Au revoir les enfants*, así como un premio a la calidad. En Reino Unido se estrenó la película con el título *Lift to the Scaffold* mientras que en Estados Unidos apareció bajo el nombre de *Elevator to the Gallows*.

En 1958 la música original de la película fue editada en un disco del sello Fontana, en el que trabajaba Boris Vian, y recibió en el mismo año el Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cross, uno de los más prestigiosos del momento. Tanto *Ascensor para el cadalso* como *Les Amants* (1958) fueron, por fortuna para Malle, auténticos éxitos en el momento de su estreno.

## 2. FRANCIA: CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO, UNA LEY MUY FAVORABLE A LOS CINEASTAS

En 1948 entró en vigor una ley comúnmente llamada de «ayuda automática» de la que se beneficiaban las películas que reinvirtieran sus ganancias en una



nueva producción. Por otra parte, en 1953 se instauró la tradición de otorgar premios a la calidad dentro del marco nacional del cine francés. Con estas dos iniciativas se pretendía ayudar al despegue del cine autóctono frente al extranjero, especialmente contra la potente industria estadounidense<sup>186</sup>.

En este nuevo y mejorado contexto legal, el cine francés de los años 50<sup>187</sup> ya no sería el mismo que el de los 40. El resultado fue una generación de jóvenes creadores dedicados a filmar películas más originales e innovadoras. Los primeros frutos se recogieron en el campo de los cortometrajes, especialmente gracias a la labor del Grupo de los Treinta, de los cuales el más célebre integrante es Alain Resnais.

Con semejantes precedentes, en la década de 1950 fueron más de ciento cincuenta los realizadores que filmaron su primera película. De entre ellos un buen número simpatizaba con el movimiento literario conservador conocido como el de los «husardos», cuya cabeza visible era Roger Nimier, el adaptador del guión de *Ascensor para el cadalso*. El grupo de los *hussards* surgió como confrontación al existencialismo de Jean-Paul Sartre, muy involucrado en activismo político y, especialmente en aquellos momentos, en la guerra colonial argelina. Otra de sus características era, paradójicamente, su fascinación por el cine estadounidense.

Debido a este círculo ideológico en el que se encontraban tanto el guionista como el director, en la película se introduce una carga política de la que la novela está desprovista. El protagonista es un ex-soldado cuya identidad masculina y heroica ya no es tal sino que se deja eclipsar por el ímpetu de Florence, su amante. Por este motivo, Geneviève Sellier, autora de *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*<sup>188</sup>, considera que el título de la adaptación es incorrecto para la película al estar formulado pensando en otra clase de personaje, que es el que encontramos en la novela: si el ascensor se dirige al cadalso, Tavernier está condenado, quien es libre es Florence, y a ella debería hacer honor el título de la película.

En otro orden de cosas, habría que señalar que buena parte del impacto de la película y también de la banda sonora, se basan en el contraste entre las limpias imágenes de la oficina, eficazmente iluminadas como espacio de trabajo, y el resto de la película, que transcurre fundamentalmente por la noche, en un espacio esquivo e intrigante, apenas iluminado por destellos aislados, que forman una metáfora también de la trágica confusión de Florence. En la década de los cincuenta se comercializaron películas ultrasensibles con las que se hacía posible filmar de noche prácticamente con la única iluminación propia de la

<sup>186</sup> SELLIER, Geneviève. *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculine singulier*. París: CNRS Éditions, 2005, pp. 118-19.

<sup>187</sup> En 1951 André Bazin fundó la revista *Cahiers du cinéma*, que se encuentra en el origen de la *Nouvelle Vague* y la renovación del cine francés.

<sup>188</sup> SELLIER, Geneviève. *Op. cit.*, pp. 33-35.

ciudad. Así, gran parte de nuestra película transcurre en la penumbra parisina a la luz de sus farolas y los destellos pasajeros de escaparates iluminados y bares abiertos de noche. Además, gracias a las posibilidades combinadas del *zoom* y la película ultrasensible, el cineasta quedaba por fin liberado de la pesada maquinaria tradicional y de este modo fueron posibles los primeros planos del rostro de Jeanne Moreau al inicio del largometraje, que tan eficazmente introducen la atmósfera intimista y melancólica del *film*. Todo este trabajo fue fruto de colaboración de Henri Decaë, formado como fotoperiodista e ingeniero de sonido, que fue sin duda el más importante director de fotografía de la época y que había trabajado ya en cintas como *Les Enfants terribles* (1951) de Jean-Pierre Melville o en la propia *Les amants* (1956) de Louis Malle, y aportaría posteriormente su peculiar estética a trabajos como *Les quatre cent coups* (1958) de François Truffaut, entre otros.

Louis Malle hace uso de todos los avances y recursos que tenía a su disposición, y como resultado los espectadores percibimos un París cotidiano, banalizado, iluminado por los escaparates y neones de las principales avenidas<sup>189</sup>. Grabar en exteriores resultaba entonces diez veces más barato que hacerlo en un estudio pero, independientemente del factor económico, la puesta en escena de Louis Malle pretende acercarse a un cierto París *verité*. Uno de los elementos clave de *Ascensor para el cadalso* es el alejamiento de ese París pintoresco de estrechas y húmedas callejuelas de *pavé* en la que trascurrían las aventuras del cine de los años 30, y la aparición de una metrópoli moderna, burocrática y productiva, donde se desarrolla la ambición, enfrentada a un París *real*, donde la ambición conduce a la desgracia.

La *Nouvelle Vague* rechazaba la fe en el destino. En las películas creadas en el seno de este movimiento los personajes deambulan y se encuentran gracias al azar. El París nocturno de *Ascensor para el cadalso* no incita al optimismo. En la película apreciamos la oposición entre el entorno hostil e impersonal de la oficina con la libertad que simboliza la huida al campo de la pareja de inexpertos ladrones. Sin embargo, lo que en la novela de Noël Calef era un hotel familiar en las afueras de la ciudad se convierte, en la película de Malle, en un flamante motel, un traslado de la modernidad de la oficina al terreno del ocio. Y allí comienza también la desgracia de la joven pareja.

La modernidad aparece en la película como un arma de doble filo. Por una parte, facilita la labor de las personas: la centralita telefónica, los archivadores, el afilador de lápices eléctrico, al que volveremos más tarde, y toda la parafernalia de nuevas tecnologías que podemos ver en las secuencias de oficina. Por otra, lejos de facilitarnos la vida, nos la complica. Esto se hace evidente en el momento en el que la máquina que debía sacar a Tavernier de la escena del crimen, el ascensor, no hace sino tenderle una trampa y ofrecerlo a la policía en bandeja.

<sup>189</sup> NADEAU, Gilles; DOUCHET, Jean. *Paris cinéma: une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*. París: Éditions May, 1987, pp. 180-81.



Otro tanto ocurre con la arquitectura moderna, aséptica como un quirófano, orientada a la producción y el beneficio, en contraposición con el barrio por el que deambula Florence, que representa el espacio donde se produce el deseo y el desamor.

### 3. TRAYECTORIA DE MILES DAVIS

*Ascensor para el cadalso* no fue la única película en la que Miles Davis trabajó como músico, aunque es indudable que permanece como su gran aportación al cine. En buena medida su música para este *film* ha quedado como modelo de evocación de pérdida y nostalgia en un contexto urbano y nocturno. Miles Davis colaboró con William Cayton en *Jack Johnson* (1970) y con Rolf de Heer en *Dingo* (1991). Su música se ha empleado, entre otra muchas, en *Dresden* (1999), de Benjamin P. Speth, *Tacones lejanos* (1991), de Pedro Almodóvar, *Street Smart* (1987), de Jerry Schatzberg, *Jo Jo Dancer, Your Life is Calling* (1986), de Richard Pryor y en *Lenny* (1974), de Bob Fosse. Además en 1988 hizo un cameo en la serie *Corrupción en Miami (Miami Vice)*, creada por Anthony Yerkovich.

En el año 1950 Miles Davis se sometió a un tratamiento de desintoxicación de heroína. Después de una temporada inactiva, volvió a escena en 1954, haciendo gala de un estilo de interpretación sobrio que sería modelo para muchos jóvenes trompetistas. Su primer profesor, Elwood Buchanan, le enseñó a tocar sin vibrato y esta era la explicación del porqué: «de todos modos te vas a hacer mayor y empezarás a temblar»<sup>190</sup>, le advirtió. Así, desde los inicios de su aprendizaje, su sonido se caracterizaba por la claridad. Hacia mediados de los años cincuenta inició su incursión en la *third stream* tocando como solista en *Poem for Brass*, de J.J. Johnson y en *Three Little Feelings*, de John Lewis. Ante lo que podría haberse consolidado como un nuevo estilo, Miles Davis prefirió apostar por una actitud innovadora y poco dispuesta a aceptar las condiciones que se le ofrecían. Esta tercera corriente estaba desprovista de una flexibilidad que el trompetista anhelaba, de una libertad que le permitiera fusionar las cualidades de la música afro-americana y las tradiciones de la música europea; de hecho, la representación de un ballet guineano que realizaba una gira por Estados Unidos<sup>191</sup> contribuyó a aumentar su interés por el sistema modal.

En 1956 consiguió un contrato gracias al cual viajó a Europa, esta vez a hacer su propia gira, que le llevaría a los escenarios de París, Estocolmo y Ámsterdam, junto a Lester Young, Bud Powell, el Modern Jazz Quartet o el pianista francés René Urtreger, entre otros. En este momento Miles Davis lo ignoraba, pero

<sup>190</sup> ISACOFF, Stuart. *Miles Davis. Jazz Masters*. New York: Amsco Publications, 1988, p. 4.

<sup>191</sup> ABOUCAYA, Jacques; PEYREBELLE, Jean-Pierre. *Du Be-bop au Free Jazz. Formes et techniques d'improvisation chez C. Parker, M. Davis et O. Coleman*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 75.



había tocado con dos de los músicos con quienes grabaría la banda sonora de *Ascensor para el cadalso* un año después.

De vuelta en Estados Unidos, reorientó la dirección de su música. Después de *The Birth of the Cool* (1949) emprendió junto a Gil Evans el proyecto que culminaría con *Miles Ahead* (1957). Tal y como escribe Richard Williams en su monografía<sup>192</sup>, «la escritura orquestal sonaba como una improvisación mientras que las improvisaciones de Miles alcanzaban tal grado de perfección formal que hubieran podido ser obras escritas». El disco gozó de gran éxito y fue reconocido como el siguiente avance del jazz orquestal después de la *big band* de Duke Ellington en los años cuarenta.

En 1957, Miles Davis fue de nuevo contratado, esta vez por Marcel Romano, para realizar una nueva gira por Europa y fue acogido como una auténtica estrella de la música. En París, Miles se reencontró con sus viejos conocidos Kenny Clarke (batería), René Urtreger (piano) y Pierre Michelot (contrabajo). El quinto integrante de la agrupación era Barney Willen (saxofón tenor). El quinteto actuó en el Teatro Olimpia y en la Sala Gaveau. A continuación se instalaron por una semana en el célebre Club Saint Germain<sup>193</sup> tras la cual viajaron a Stuttgart y a Bruselas. Después de haber llevado a cabo todo el trabajo relativo a la banda sonora de *Ascensor para el cadalso*, el 22 de diciembre de 1957 Miles volvió a su hábitat natural, Nueva York. En sus propias palabras «los músicos que se instalan allí [en París] pierden algo»; en la gran ciudad «supe que algo grande estaba a punto de pasar en el plano musical»<sup>194</sup>. «Generalmente las bandas sonoras no son el mejor terreno para la innovación musical; sin embargo, un trabajo aparentemente menor se convirtió en uno de los momentos cruciales de la carrera de Miles»<sup>195</sup>.

#### 4. DAVIS Y MALLE, CINE Y JAZZ

*Ascensor para el cadalso* puede considerarse como la unión de dos ingredientes clave del cine: la suma de la creatividad de estadounidenses por una parte y de franceses por otra, de una vieja tradición estética y de una pujante civilización tecnológica. Louis Malle es a la película lo que los Hermanos Lumière al cine, del mismo modo que Miles se corresponde con Thomas Alba Edison. En Lyon y París los espectadores veían por primera vez el kinetoscopio en funcionamiento mientras en Nueva Orleans la gente escuchaba una nueva clase de música surgida del pueblo llano y del mestizaje cultural. Al igual que otros muchos músicos de jazz, en los años cincuenta, Miles fue acogido en París como una estrella admirable y respetada. De hecho él confiesa que fue allí donde aprendió

<sup>192</sup> WILLIAMS, Richard. *Miles Davis. L'homme à la chemise verte*. París: Éditions Plume, 1993, p. 70.

<sup>193</sup> El club, creado por Boris Vian, cuyo nombre era Le Bilboquet estaba en la calle Saint-Benoît, en el 6º arrondissement de París y desgraciadamente se cerró hace un par de años.

<sup>194</sup> DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. *Miles, l'autobiographie*. París: In Folio Éditions, 2007, p. 234.

<sup>195</sup> WILLIAMS, Richard. *Op. cit.*, p. 70



que no todos los blancos eran iguales, no todos tenían prejuicios raciales. El crítico preferido por Miles era André Hodeir, que es su obra *Hommes et problèmes du jazz* explica que el problema al que se enfrentaban los compositores y arreglistas de jazz era el de «crear piezas que se pudieran interpretar como si de improvisaciones se tratase»<sup>196</sup>; esta idea casa a la perfección con los logros que alcanzó Miles en su banda sonora. Por su parte, Louis Malle hizo el viaje inverso: tuvo que exiliarse a Estados Unidos debido al escándalo que provocó en 1974 su película *Lacombe Lucien*, que trataba sin tapujos el espinoso tema del colaboracionismo durante la invasión alemana en la última guerra. A diferencia de Miles, que consideraba París como un peligro para un compositor, Louis Malle era un entusiasta de la narrativa holywodiense, y no volvió a su país hasta trece años más tarde. Es sintomático que en *Lacombe Lucien* la música también fuera de jazz, nada más y nada menos que de Django Reinhardt, guitarrista aclamadísimo en Francia y considerado como el primer músico de jazz europeo que tuvo auténtica influencia global, similar a la de los grandes maestros estadounidenses. A pesar de que Louis Malle era un reconocido apasionado del jazz, en su cine encontramos un amplio abanico de músicas: en *Les amants* (1958), por ejemplo, la banda sonora incluye composiciones de Johannes Brahms mientras que en *Le feu follet* (1963) las imágenes están acompañadas por el sugerente piano de Erik Satie.

Cuando dirigió *Ascensor para el cadalso*, su primer largometraje, Louis Malle tenía 24 años y era sólo seis más joven que Miles Davis. Acababa de terminar sus estudios en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Con anterioridad había colaborado como ayudante en *El mundo del silencio* (1953), documental de Jacques-Yves Cousteau sobre el mundo marino y en la película *Un condenado a muerte se ha escapado* (1955) de Robert Bresson. Además de cinéfilo, Malle era un apasionado del jazz. En 1948 tuvo lugar en Niza el primer festival de esta música en Francia, el segundo se celebró en París al año siguiente, en la Sala Pleyel. Malle hizo una reseña de este evento que ocupa veintidós páginas de su diario<sup>197</sup>.

Resulta reconfortante pensar que ambos artistas cruzaron sus caminos, tanto en calidad de individuos como si tenemos en cuenta la tradición de relaciones entre sus países de origen. El lazo que les une durará eternamente debido a la película que ambos firmaron. En el funeral de Louis Malle celebrado en la Iglesia de Saint-Sulpice de París se interpretó un solo de trompeta.

En la década de los treinta el jazz se filmaba abundantemente. Así las *big bands* son protagonistas de cortometrajes que se proyectan en los entreactos que tienen lugar durante los cambios de bobina. Se trata de un precedente de los *videoclip* y Miles se encontraba precisamente rodando uno de estos junto a Marcel Romano en París, cuando Louis Malle le presentó su oferta.

<sup>196</sup> HODEIR, André. *Hommes et problèmes de jazz*. París: Parenthèses, 1981 (1ª ed. 1954), p. 119.

<sup>197</sup> BILLARD, Pierre. *Louis Malle, le rebelle solitaire*. París: Plon, 2003, p. 88.



En 1944 *jazz* y humo de tabaco inundaron los créditos iniciales de *Jammin' the Blues*, de Gjon Mili. Música surgida en los espacios abiertos del Sur que se acabó identificando con garitos repletos de humo. Curiosamente la música de Miles Davis en *Ascensor para el cadalso* acompaña las escenas en las que Tavernier pasa largas horas atrapado en el ascensor durante las cuales no puede hacer más que fumar.

En los años cincuenta el *jazz* cambió su función como banda sonora de película. Pasó de ser un elemento diegético a ser empleado como una aportación de misterio e intriga o marginalidad en películas de Hollywood. Esto comenzó con *Ascensor para el cadalso* y otro largometraje menos conocido titulado *Sait-on jamais?* (1957) de Roger Vadim y con música de John Lewis y su Modern Jazz Quartet, que firmó la partitura de otra película, *Le coup d'escalier* (1959), de Robert Wise.

Cuando Miles Davis acudió a París para realizar su segunda gira, los músicos franceses sólo podían digerir las influencias que les llegaba desde América para adquirir el nivel técnico que les permitiera recrearse junto a los músicos invitados de Estados Unidos<sup>198</sup>. Sólo posteriormente, con su amplia difusión por todos los rincones de Europa, el *jazz* europeo adquiriría un estatus particular.

## 5. JEANNE MOREAU: LA ESTRELLA

En palabras de Malle, la imagen de la protagonista de la película era mucho menos poderosa en su imaginación hasta que conocieron personalmente a Jeanne Moreau<sup>199</sup>. Ésta actuaba en *La chatte sur un toit brûlant*, la versión francesa de la obra de Tennessee Williams *Cat on a Hot Tin Roof* que puso en escena Peter Brook en el Théâtre Antoine en 1956. Peter Brook tenía mucha confianza en la joven actriz, y ya había trabajado con ella en otras producciones, pero la pieza de Tennessee Williams gozó de un gran éxito y éste fue el motivo por el que Roger Nimier y Louis Malle le ofrecieron un papel en la película que tenían entre manos y por ello dieron mayor relieve en el guión al personaje de Florence.

La imagen de mujer moderna y amante apasionada que ofrece en *Ascensor para el cadalso*, estereotipo que comparte con Brigitte Bardot, permitió a Jeanne Moreau acceder al estatus de estrella. La película responde a las características y exigencias del género policíaco pero en cualquier caso las escenas más destacables y comentadas no son las de crimen y violencia sino aquellas en las que ella deambula por las calles de París, sola, de noche, desesperada y al son de la trompeta de Miles Davis.

En 1958 *Les Amants*, ganó el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia. En esta película Jeanne Moreau no abandona la pantalla prácticamente en nin-

<sup>198</sup> BRIERRE, Jean-Dominique. *Le jazz français. De 1900 à aujourd'hui*. París: Hors Collection, 2000, p. 69.

<sup>199</sup> FRENCH, Philip. *Conversations avec... Louis Malle*. París: Denoël, 1993, p. 87.



guna secuencia del *film*. Malle hablaba de esta obra como la primera de su carrera, la primera en la que fue él el responsable en todos los campos. En esta película destaca la sensualidad procurada por el sonido de ambiente, aspecto que en aquel entonces —ya antes de que existiera el sistema *Dolby*, que nació en 1965 de la mano del fundador de la empresa Ray Dolby— perturbaba a los espectadores tanto como las imágenes. El sonido está al servicio de postulados estéticos pero también de una dimensión sensorial que se fragua en acto narrativo del montaje.

En definitiva, el aspecto que confirió fama a la película que nos ocupa es la yuxtaposición de los efectos que provocan conjuntamente la innovadora música de Miles Davis con el extraño erotismo que Louis Malle y Heri Decaë supieron imprimir a la hasta entonces desconocida Jeanne Moreau. Recién estrenada, la prensa aclamaba la sensualidad de sus labios, la belleza de su rostro y su voz grave<sup>200</sup>. De hecho en buena parte de la bibliografía consultada los autores tienden a hablar de Jeanne Moreau más que del personaje de Florence, de forma que la actriz trasciende su papel y se convierte en la estrella tanto dentro de la pantalla como fuera de ella.

## 6. SESIÓN DE GRABACIÓN. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA BANDA SONORA

El principal motivo que justifica la elección del tema del presente texto es sin duda el halo de misterio que envuelve el momento preciso en el que la música fue grabada. Si bien a medida que el estudio ha ido avanzando, la leyenda se iba esclareciendo. Es cierto que las circunstancias que se dieron durante la noche del 4 al 5 de diciembre de 1957 en el 116 bis de la Avenida de los Campos Elíseos fueron poco comunes y sin duda dejaron su impronta en el resultado final.

En su autobiografía, Miles Davis recuerda que se ocupó de que los músicos tocaran en un edificio sombrío y lúgubre pensando que eso generaría la atmósfera necesaria para un *film noir*<sup>201</sup>. De hecho, desde el inicio de la película relacionamos el sonido cálido y misterioso de la música con la trama de los dos amantes. La función que cumple es la de introducir un matiz muy pícaro. Se trata de un diálogo cifrado entre ambos: la melodía comienza en el momento en el que los dos protagonistas dejan de conversar y caen en un silencio sólo colmado por la improvisación del quinteto. La música nos confiesa en su propio lenguaje que algo está ocurriendo bajo secreto. En efecto, la segunda vez que podemos escuchar el primer tema —el titulado «Générique»<sup>202</sup>— es cuando Tavernier se enfrenta por fin a Carala en su despacho.

<sup>200</sup> SELLIER, Geneviève. *Op. cit.*, pp. 162-63.

<sup>201</sup> DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. *Op. cit.*, p. 233.

<sup>202</sup> Tema que ha sido recientemente rescatado para un *spot* de un perfume realizado por Jean-Baptiste Mondino.



Louis Malle quería ofrecer una versión cinematográfica no sólo del París moderno sino de la vida moderna también. Tanto es así que numerosos son los primeros planos en los que se muestran objetos novedosos de la época, como por ejemplo un afilador de lápices eléctrico, que cumple la función metafórica del disparo que termina con la vida de Carala; la visión de la centralita telefónica o, en definitiva, la moderna instalación eléctrica del inmueble, que es la que encierra a Tavernier en el ascensor. Para filmar la parte de la trama que se desarrolla en el motel al que acude la pareja de jóvenes ladrones, el equipo tuvo que desplazarse fuera de París: «Tradicionalmente era el París de René Clair el que aparecía en el cine, mientras que yo quise mostrar uno de los primeros edificios modernos de París. Inventé un motel, sólo había uno en Francia y no estaba cerca de París, así que debimos rodar en Normandía. Tampoco quise mostrar un París futurista, sino solamente una ciudad moderna en un mundo ya deshumanizado»<sup>203</sup>. El resultado posee un tinte paisajístico que nos recuerda a muchas películas estadounidenses, pero imbuido de una narrativa específicamente francesa.

Tradicionalmente, y sobre todo para los espectadores no franceses, París y Francia son la base de un estereotipo de angostas escaleras y buhardillas bohemias, relacionadas con la creación artística, así como de un estereotipo musical muy recurrente que es el de la música de acordeón o la *chanson française*. Precisamente contratando para la banda sonora a una auténtica estrella venida de ultramar, que causaba furor a ambos lados del océano y a cuya música no estaban acostumbradas las convenciones cinematográficas francesas, Louis Malle consiguió que la interpretación del quinteto reforzara esa inyección de modernidad. Tal vez como contrapunto a esta ruptura de estereotipos nacionales, la secretaria —y no la mujer de Tavernier como es el caso de la novela— se llama Geneviève, que es la patrona de París.

Existen diferentes versiones acerca de cómo llegaron a ponerse en contacto nuestros dos protagonistas, Miles Davis y Louis Malle. Según Marcel Romano<sup>204</sup> se produjo de la siguiente manera: Él había contratado al trompetista para una gira europea cuyo número de conciertos se había visto reducido, su objetivo era el de filmar los conciertos con Jean-Paul Rappeneau como director de fotografía; éste estaba trabajando en un proyecto junto a Louis Malle y sugirió el nombre de Miles para la banda sonora de la película. Además, en 1960 colaboró con Malle en la adaptación cinematográfica de la novela de Raymond Queneau *Zazie dans le métro*, publicada un año antes. En palabras de uno de los biógrafos del músico, Ian Carr, Malle habría ido en persona a buscar a Miles Davis y le habría expuesto la oferta sin mayor dilación<sup>205</sup>. La versión más creíble es la del propio músico, quien explica que fue a través de su amante francesa,

<sup>203</sup> FRENCH, Philip. *Op. cit.*, p. 93.

<sup>204</sup> WILLIAMS, Richard. *Op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>205</sup> CARR, Ian. *Miles. The Definitive Biography*. New York: Thunder's Mouth Press, 1998, p. 118.



Juliette Gréco, como conoció al director. Éste, admirador de Miles le propuso colaborar en su película<sup>206</sup>.

De cualquiera de las maneras, Miles aceptó. En lugar de resignarse a considerar que su genio se veía minimizado debido a una unión tan funcional de su música con la imagen, Miles se enfrentó el desafío con entusiasmo e hizo instalar un piano en la habitación de su hotel, La Louisiane, en el número 60 de la Rue de la Seine. Habiendo visionado las secuencias que debían acompañarse musicalmente unas cuantas veces, Miles llevó a la sesión algunas anotaciones que servirían de guía en la *jam session* que tuvo lugar a continuación. En el estudio de Le Poste Parisien, en el local de los Campos Elíseos al que nos hemos referido, se instaló una pantalla en la que se proyectaban las imágenes, de manera que los músicos pudieran visionarlas mientras improvisaban sobre un tempo dado y un par de acordes, re menor y do con séptima. Esta armonía junto con el carácter diatónico de la melodía «Générique» es lo que confiere a la música el matiz modal del que tanto se ha hablado. El resultado son diez temas, nueve de los cuales están basados en el mismo par de acordes mientras que la décima es una variación de *Sweet Georgia Brown*, que figura en el disco bajo el título «Sur l'autoroute» y que es la única aportación del quinteto en materia de música diegética. Y una anécdota: en «Dîner au motel» percibimos una sonoridad extraña, un trocito de piel del labio de Miles fue a pegarse a la boquilla de la trompeta, el músico aceptó con naturalidad este imprevisto y continuó con la grabación. Si no hay crimen perfecto, parece querer decir, tampoco debería haber una grabación impecable.

Como insistimos, Miles Davis no abordó el trabajo para la banda sonora como un simple encargo alimenticio, sino que se implicó profundamente en él, tanto desde el punto de vista de la narración musical-cinematográfica, como en el estricto campo de la composición musical. En estas piezas quedan establecidos algunos aspectos de la nueva dirección de la música de Miles Davis: el material armónico queda reducido a su mínima expresión con el objetivo de crear las condiciones idóneas en las que poder desarrollar una melodía libre y espontánea. Lejos de los esquemas repetitivos originados en el *blues*, Miles Davis hizo del *jazz* una estructura menos cerrada y abrió un camino personal que exploraría durante mucho tiempo y cuyo fruto más reconocido es el álbum *Kind of Blue*, de 1959, que acaba de ser reeditado con motivo del cincuenta aniversario de su primera publicación.

El quinteto aparece raramente como tal. Miles se valió de los timbres de cada instrumento para dar lugar a subgrupos que creasen diferentes atmósferas. Algo que habla muy positivamente del compositor es que se comprometió profundamente con la especificidad narrativa de la música de cine, que no tiene las mismas necesidades que la música de concierto. Así, aunque él es la estrella

<sup>206</sup> DAVIS, Miles y TROUPE, Quincy. *Op. cit.*, pp. 232-33.



indiscutible de la banda sonora, en ocasiones el acompañamiento musical se reduce a un dúo de batería y bajo. Es pertinente recordar las palabras del pianista, René Urtreger, donde confiesa que lo que aprendió junto a Miles Davis fue a ser un buen músico acompañante, no a destacar como pianista sino a poner su talento a favor de la estrella y no para lucirse como agrupación sino para embellecer el trabajo de terceros, Louis Malle y los actores de la película<sup>207</sup>. El logro de Urtreger y el resto de integrantes del quinteto fue precisamente proporcionar a Miles Davis las circunstancias idóneas para que éste destacara. De hecho, el principio motriz del músico era destacar siempre como músico de vanguardia respecto a su estilo musical e inquietudes compositivas y experimentales. Como afirma Richard Williams, «a mediados de los años cincuenta Miles se convirtió en un gran improvisador, uno de los más originales creadores que el jazz haya conocido»<sup>208</sup>.

Cierta música es tanto más atractiva en cuanto que es más austera; Miles nos recuerda que «no hace falta tocar montones de notas, sólo hay que tocar las más bonitas»<sup>209</sup>. De nuevo nos remitimos a la obra de Richard Williams: «Miles había descubierto la verdadera naturaleza de su temperamento: trágica, solitaria e impenitente. Intensidad contenida»<sup>210</sup>. Y esta es la sensación que recibe el espectador del paseo nocturno de Jeanne Moreau en la escena en la que deambula desesperadamente en busca de su amante. A este momento de la película contribuye enormemente alguien que en ocasiones pasa desapercibido, el ingeniero de sonido. Recordemos que Henri Decaë, director de fotografía, era también reputado ingeniero de sonido. Éste añadió a petición de Louis Malle un eco artificial al arrullo de la lluvia que se complementa extraordinariamente con la música de Miles Davis. Y de ésta forma, la desesperación de la protagonista no se muestran sólo por su errático caminar, sino por todo un universo sonoro que nos hace llegar su abandono. Y es que tal y como apunta Robert Bresson, ya mencionado, una película «debe parecerse a lo que ves cerrando los ojos. [...] El ojo generalmente es superficial, el oído, profundo e inventivo»<sup>211</sup>.

Durante este paseo escuchamos el estallar de un trueno, se nos anuncia una tormenta que se aproxima; no obstante, no tenemos más indicios de ésta que el sonido. El estruendo sirve para cerrar una escena y abrir otra, cuyo acompañamiento sonoro es esta vez la trompeta de Miles Davis. Se trata de un elemento recurrente que podemos percibir en cada cambio de escena en el que el director pretende subrayar el desasosiego de un personaje. Tal y como analiza Michel

<sup>207</sup> Cfr. su comentario personal sobre la sesión de grabación en la entrevista incluida en el DVD de Arte France, *Jeanne Moreau, 3 chefs-d'oeuvre de Louis Malle, (Ascenseur pour l'échafaud, Les Amants, Le Feu Follet)*. Arte France Développement, 2005.

<sup>208</sup> WILLIAMS, Richard *Op. cit.*, p. 68.

<sup>209</sup> BALEN, Noël. *Miles Davis. L'ange noir*. París: Mille et une nuits, 2001, p. 60.

<sup>210</sup> WILLIAMS, Richard. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>211</sup> BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. París: Gallimard, 1975, pp. 60, 82.



Chion<sup>212</sup> a través de este recurso apreciamos que el personaje de Jeanne Moreau se da cuenta de que, al igual que un trueno en el cielo, se encuentra sola. De este modo, deducimos que un sonido no representa forzosamente lo que simboliza sino que desprovisto de otros elementos contextuales puede remitirnos a un concepto diferente y tal vez inesperado.

En la misma obra, Chion explica cómo en películas de esta época, en las de Godard y Blier por ejemplo, algunas mujeres parecen escuchar sonidos que sus acompañantes masculinos no perciben. De acuerdo con su teoría apreciamos que en esta escena, la del paseo, la música de Miles es una especie de monólogo interior del personaje. Las palabras líricas de Florence se corresponden con los solos *jazzísticos* de Miles. Así, Jeanne Moreau no camina de cualquier manera por muy afligida que esté; mantiene la compostura y se mueve al son de la trompeta de Miles, murmulla a su ritmo y gesticula con la cabeza como si la música saliera de su interior, como si el dolor por el abandono de su amante produjera ese sonido infinitamente nostálgico de trompeta. En este sentido, durante la escena que transcurre en un bar, el ensimismamiento del personaje le impide oír a las personas que se dirigen a ella, es más, se queja de que le hablen, como si las palabras le impidieran escuchar su sonido interior. Como apunta Frank Bergruerot<sup>213</sup> observamos en Miles la voluntad de suspender el tiempo, la curiosidad por descubrir qué ocurre cuando todo se suspende. Se recrea en la música de *Ascensor para el cadalso* repitiendo una y otra vez la primera nota de la escala del modo. Es una buena manera de acompañar la espera insoportable de Florence. Según Michel Chion<sup>214</sup> las primeras películas en tomar una consciencia precisa del tiempo y del desarrollo de éste, y con ello contener todo lo que transcurre en el argumento, datan de los años 50 y 60. En ellas el tiempo se convierte en un elemento retórico, dramático y expresivo de primer orden.

Otro efecto sonoro son las reverberaciones añadidas *a posteriori*. El resultado tal vez sorprenda si tenemos en cuenta la característica claridad y pureza del timbre al que Miles nos tiene acostumbrados. Esta clase de efectos comenzarán a ser más comunes en la era del *jazz-rock*, a partir de la década de los setenta, en pleno apogeo tecnológico y estético de figuras como Jimi Hendrix o John MacLaughlin. En el caso de la película, fue Louis Malle quien las hizo añadir, buscando incrementar el dramatismo del conjunto.

Para concluir diremos que a Miles Davis le hacía falta un determinado soporte para ayudarlo a abandonar las convenciones de la escritura *jazzística*, ya sean los arreglos realizados por Gil Evans o las imágenes filmadas por Louis Malle. El propio cineasta reconocía que la música añadía una dimensión

<sup>212</sup> CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. París: Cahiers de cinéma, Essais, 2003, p. 188.

<sup>213</sup> BERGUEROT, Frank. *Miles Davis. Introduction à l'écoute de jazz moderne*. París: Éditions du Senil, 1996, p. 153.

<sup>214</sup> CHION, Michel. *Op. cit.*, p. 99.



extraordinaria a la imagen visual. Y del mismo modo, tal y como afirmó Jean Louis Gimbire en la *Jazz Magazine* de 1960, «Ascensor para el cadalso hubiera sido una película relativamente menor sin la música de Miles Davis»<sup>215</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABOUCAYA, Jacques; PEYREBELLE, Jean-Pierre. *Du Be-Bop au Free Jazz. Formes et techniques d'improvisation chez C. Parker, M. Davis, et O. Coleman*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- ARNAUD, Gérard; CHESNET, Jacques. *Les grands créateurs de jazz*. París: Borda, 1999.
- BALEN, Noel. *Miles Davis, l'ange noir*. París: Éditions Mille et une nuit, 2001.
- BERGUEROT, Franck. *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*. París: Éditions du Seuil, 1996.
- BILLARD, Pierre. Louis Malle. *Le rebelle solitaire*. París: Plon, 2003.
- BRIERRE, Jean-Dominique. *Le jazz français. De 1900 à aujourd'hui*. París: Éditions Hors Collection, 2000.
- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. París: Cahiers de cinéma. Essais, 2003.
- COOK, Mervyn. *Chronique du jazz*. París: Éditions Abbeville, 1998.
- DAVIS, Miles; TROUPE. *Quincy. Miles, l'autobiographie*. París: In folio, 2007.
- FRENCH, Philip. *Conversations avec... Louis Malle*. París: Éditions Denoël, 1993.
- FORD, Charles. *Paris vu par le cinéma*. París: Hachette, 1969.
- HODEIR, André. *Hommes et problèmes du jazz, 1954*. París: Parenthèses, 1981.
- JACKSON, Jean-Pierre. *Miles Davis*. París: Actes Sud/Classica, 2007.
- NADEAU, Pilles; DOUCHET, Jean. *Paris cinéma: une ville vue par le cinéma de 1995 à nos jours*. París: Éditions May, 1987.
- NASTA, Dominique; HUVELLE, Didier. *Le son en perspective: nouvelles recherches*. Bruxelles: P.I.E., 2004.
- SELLIER, Geneviève. *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. París: CNRS Éditions, 2005.
- SKLOWER, Jebediah. *Free jazz. La catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)*. París: L'Harmattan, 2006.
- WILLIAMS, Richard. *Miles Davis. L'homme à la chemise verte*. París: Éditions Plume, 1993.

---

<sup>215</sup> Citado en CARR, Ian. *Op. cit.*, p. 120.