



Il linguaggio cinematografico
Film language
Laboratori interattivi
Interactive workshops

Musica e film
Prima parte:

Film music
Part 1:

L'interazione tra visivo e sonoro

*The interaction between image
and sound*

Luciano Mariani info@filmstudies.it

[Vai alla versione online/ Go to online version](#)

Introduzione

Introduction



Il famoso *editor* del suono Walter Murch, a proposito di *Apocalypse now* (di Francis Ford Coppola, USA 1979), disse che aveva studiato diciannove registrazioni della "Cavalcata delle Valchirie" di Wagner per scegliere quella che poteva adattarsi meglio a questa famosa scena. In particolare, aveva confrontato le registrazioni di Eric Leindorf e di Georg Solti:

Well-known sound editor Walter Murch, talking about Francis Ford Coppola's Apocalypse now (USA 1979). said that he studied nineteen recordings of Wagner's "The ride of the Valkyries", to choose the one that best could fit this famous scene. He particularly compared Eric Leindorf's and Georg Solti's recordings:

"A questo punto [Leindorf] aveva deciso di mettere in evidenza i violini [...] mentre Solti aveva scelto di evidenziare gli ottoni. [...] In quel momento del film si ha una visione dall'alto di un elicottero, oltre un

"At this point [Leindorf] had decided to highlight the strings [. . .] whereas Solti had chosen to highlight the brasses. [. . .] At that moment in the film you're looking down

soldato, e sopra le acque del golfo delle Filippine. C'era un'acidità particolarmente meravigliosa nel blu dell'oceano che entrava in sintonia con il suono metallico degli ottoni nella registrazione di Solti. In quella di Leindorf, i violini non avevano quel carattere penetrante - erano morbidi e cedevoli - e come conseguenza il blu sembrava smorto. Non era più lo stesso blu ... Un certo colore del suono può far vedere i colori di un film in modi molto più vibranti" (Nota 1)

"Possono la strumentazione ed il timbro orchestrale influenzare veramente la nostra percezione degli elementi visivi come il colore, la saturazione o la luminosità di una scena di un film? Qualche caratteristica della musica attira il nostro sguardo verso l'acqua piuttosto che verso il cielo, or verso la luce del sole che scintilla sulle onde piuttosto che verso le ombre degli elicotteri sopra l'acqua?" (Nota 2)

Non ci sono risposte definitive a domande come queste, ma possiamo capire molte cose esplorando il rapporto tra l'immagine sullo schermo e la colonna sonora che l'accompagna. Una cosa è certa: se si cambia la colonna sonora, cambiano anche la nostra percezione, comprensione ed interpretazione dell'immagine.

Sezione 1: Il film e la musica - un'associazione senza tempo

Molti sarebbero d'accordo nel dire che la colonna sonora di un film è una parte importante, se non essenziale, dell'esperienza della visione - eppure, molto spesso la musica fa il suo lavoro sullo sfondo, e spesso non si è consapevoli della sua presenza. In effetti, questo ruolo discreto che gioca la musica in un film si contrappone al suo potere di dar forma sia al significato, e, forse in modo più importante, sia alle emozioni che trasmette un film. Ritourneremo a questo paradosso apparente ma molto significativo alla fine di questo Laboratorio.

Di solito si associa la musica ai film sonori prodotti dalla fine degli anni '20 dello scorso secolo (definiti all'inizio proprio come "the talkies" - i film parlanti) - dimenticando così il ruolo che la musica aveva giocato anche nei film muti. Di fatto, i film muti non erano veramente muti: in molti casi, al contrario, la musica accompagnava le proiezioni,

out of a helicopter, past a soldier, onto the waters of the Philippine gulf. There was a peculiarly wonderful acidity to the blue of the ocean that synergized with the metallic brass of Solti's recording. With Leinsdorf, the strings had none of that brassiness - they were soft and pillowy - and as a result the blue looked dead. It was no longer the same blue ... A certain sound color will make you see colors in the picture in much more vibrant ways" (Note 1)

"Can instrumentation and orchestral timbre really influence our perception of visual elements such as the color, saturation or luminance of a film scene? Does some characteristic of the music draw our gaze to the water rather than to the sky, or to the sunlight glinting on the waves rather than the shadows of the helicopters over the water?" (Note 2)

There are no definite answers to such questions, but quite a lot can be understood by exploring the relationship between the image on the screen and the soundtrack that accompanies it. One thing is certain: if you change the soundtrack, our perception, comprehension and interpretation of the image will change too.

Section 1: Film and music - an ever-lasting partnership

Most of us would agree that the music soundtrack is an important, if not essential, part of the film experience - and yet, very often music does its job in the background, and we are often unaware of its presence. Indeed, this often discrete role that music plays in a movie clashes with its power in shaping both the meaning, and perhaps more importantly, the emotions that a movie conveys. We will return to this apparent but very significant paradox at the end of this Workshop.

One usually associates music with the sound films produced since the end of the '20s of last century (first referred to as "the talkies") - thereby forgetting the role that music had

anche solo per coprire il rumore prodotto dal proiettore e dai contesti rumorosi in cui venivano proiettati i film. Uno strumento musicale, il più delle volte un pianoforte, ma a volte, a seconda della grandezza della sala e dell'importanza del film, si poteva utilizzare anche un'intera orchestra. Venne presto suggerito che i pianisti e gli organisti "dovessero essere dotati di un intuito psicologico" e dovessero "imparare a leggere e espressioni del volto". (Nota 3). In tal modo si riconobbe molto presto che la musica non costituiva soltanto un complemento rispetto a quanto accadeva sullo schermo, ma aiutava gli spettatori ad interpretare i personaggi, le loro motivazioni ed emozioni ed il significato generale degli avvenimenti, in aggiunta ai frequenti "titoli" che chiarivano i dialoghi e i riferimenti spazio-temporali (ad esempio, "Non mi ami!" - "Come puoi dire una cosa simile?", oppure "A casa di sua sorella", o "Tre mesi dopo", a così via).

L'avvento del suono, con le possibilità offerte dal dialogo e dagli effetti speciali, all'inizio diede l'impressione che non ci fosse più bisogno della musica per esprimere significati ed emozioni - ma presto si riconobbe che il film aveva perso molta della sua ricchezza e del suo fascino, e la musica tornò a svolgere il ruolo importante che aveva dimostrato di poter svolgere. L'importanza crescente della musica nella cinematografia è dimostrata, tra l'altro, dal fatto che molti famosi musicisti classici furono ingaggiati per produrre delle colonne sonore (tra cui Prokofiev, Shostakovich, Bernstein, Copland, Saint-Saens, Britten, Satie, Milhaud, Honegger) - come dal rapido successo di una serie di compositori specializzati nello scrivere musiche da film (Steiner, Korngold, Herrmann, Tiomkin, Williams, Rosza, Morricone, solo per citarne alcuni).

Sezione 2: Il film come prodotto multimediale

"La colonna sonora di un film fornisce un po' di calore umano alle figure a due dimensioni e in bianco e nero sullo schermo, dotandole di una simpatia comunicativa che altrimenti non avrebbero, colmando il divario tra lo schermo e il pubblico. La via più veloce per la mente di una persona è attraverso il suo occhio ma anche nei film la via più veloce al suo cuore e ai suoi sentimenti passa ancora attraverso l'orecchio"

played even in silent films. Actually, silent films were not really silent: in most cases, in fact, music accompanied projections, if only to cover the noise produced by the projecting apparatus itself and by the noisy contexts in which movies were shown. A musical instrument, most often a piano, but sometimes, depending on the size of the theatre and the importance of the film, a whole orchestra could be engaged. Soon it was suggested that pianists and organists "should be endowed with psychological insight" and should "learn to read facial expressions" (Note 3). Thus it was very early recognized that music was not just a complement to what happened on the screen, but helped viewers to interpret characters, their motivations and emotions and the overall significance of the events, in addition to the images and the frequent "intertitles" which clarified dialogues, place and time references (e.g. "You don't love me! - How can you say that?", or "At her sister's home", or "Three months later", and so on).

The advent of sound, with the new possibilities offered by dialogue and sound effects, initially gave the impression that music was no longer needed to convey meanings and emotions - but soon it was recognized that film had lost a lot of its richness and appeal, and music came back to play the major role that it had shown to play. The growing importance of music in film making is evidenced, among other things, by the fact that many well-known classical composers were engaged to produce film soundtracks (among whom, Prokofiev, Shostakovich, Bernstein, Copland, Saint-Saens, Britten, Satie, Milhaud, Honegger) - as well as the early success of a range of composers specialising in writing screen music (Steiner, Korngold, Herrmann, Tiomkin, Williams, Rosza, Morricone, to name a few).

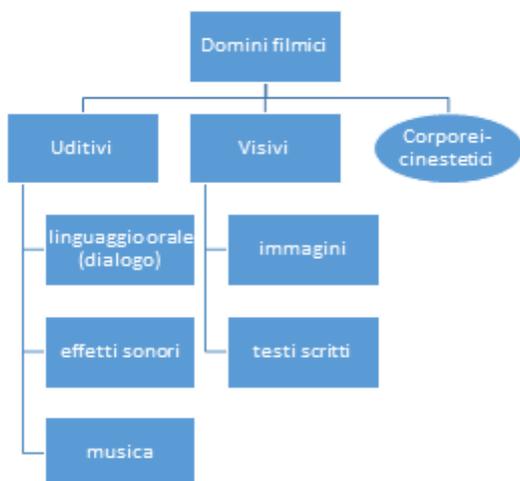
Section 2: Film as a multimedia product

"The score of a motion picture supplies a bit of human warmth to the black-and-white, two-dimensional figures on the screen, giving

(Virgil Thompson, compositore, citato da Aaron Copland)(Nota 4)

Nonostante l'avvento del sonoro avesse apparentemente significato che l'esperienza filmica si stesse ora avvicinando di più alla nostra esperienza quotidiana del mondo, che è fatta per la maggior parte di ciò che vediamo e sentiamo, la musica non accompagna necessariamente quella esperienza: in altre parole, non viviamo la nostra vita con una colonna sonora sullo sfondo (malgrado il fatto che a volte possiamo essere immersi nella musica proveniente da computer, televisioni, autoradio, telefoni cellulari, altoparlanti pubblici, ecc.).

Tuttavia, un film utilizza una grande varietà di domini sensoriali, come mostra questo grafico:

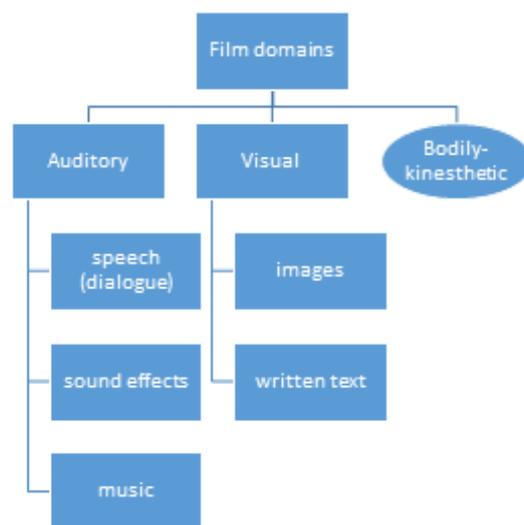


Le nostre principali fonti di *input*, o informazioni, sono ciò che udiamo e vediamo, anche se il comportamento del nostro corpo (come la sudorazione, il battito cardiaco, le lacrime, la tensione muscolare, i movimenti - ciò che può essere riassunto con il termine "corporeo-cinestetico") può costituire sia una *reazione* a ciò che vediamo e udiamo sia come un'ulteriore *fonte di input* nei termini della nostra complessiva esperienza di un film. Naturalmente, il grado in cui ciascuno di noi è dotato di particolari sensibilità (ad esempio, si può essere più sensibili all'input visivo piuttosto che uditivo, o viceversa) giustifica le diverse risposte che le persone mostrano nei confronti dello stesso film. In altre parole, le differenze nella qualità e quantità dell'input uditivo piuttosto che visivo o cinestetico che noi riceviamo (le nostre *preferenze percettive*) condizionano,

them a communicable sympathy that they otherwise would not have, bridging the gap between the screen and the audience. The quickest way to a person's brain is through his eye but even in the movies the quickest way to his heart and feelings is still through the ear." (composer Virgil Thompson, quoted by Aaron Copland)(Note 4)

Although the advent of sound apparently meant that the film experience was now more closely approaching our everyday experience of the world, which is made mostly of what we see and hear, music does not necessarily accompanies that experience: in other words, we do not live a life with a musical score in the background (despite the fact that at times we may be immersed in music coming from computers, TVs, car radios, smartphones, public address systems, etc.).

However, a film makes use of very wide range of sensory domains, as the following graph shows:



Our main sources of input, or information, come from what we hear and see, although the behaviour of our body (such as sweating, rate of heart beat, tears, muscle tension, movements - what can be subsumed under the term "bodily-kinesthetic") can be both a reaction to what is seen and heard and an additional source of input in terms of our overall experience of the film. Of course, the degree to which each of us is endowed with

come vedremo, sia la nostra comprensione che la nostra interpretazione dei personaggi e della storia. (Howard Gardner, postulando che il nostro cervello utilizzi *intelligenze multiple*, direbbe che ognuno di noi usa una combinazione diversa di, ad esempio, intelligenza spaziale-visiva, linguistica, musicale e corporea-cinestetica nella fruizione di un film)(Nota 5). Ciononostante, guardare un film rimane un'esperienza *multi-sensoriale* veramente integrata - e la ricerca neurologica più recente lo conferma (si veda, ad esempio, Cohen nella Nota 4).

Per verificare le tue reazioni personali agli elementi basilari di un film, ossia *l'immagine* e il *suono*, guarda il seguente video, che costituisce la sequenza iniziale di un film, in cui il sonoro (in questo caso, la musica) è stato cancellato. Mentre guardi il video (meglio ancora, insieme ad un'altra persona - è più interessante e divertente!), fatti queste domande riguardo alle tue reazioni:

- Trovi che gli avvenimenti siano di chiara comprensione?
- I ruoli dei personaggi sono chiaramente definiti?
- Sei coinvolto emotivamente nella scena? In che misura?

particular sensibilities (for example, one can be more sensitive to visual rather than auditory input, or viceversa) makes for the different responses that people show to the same movie. In other words, the differences in the amount and quality of auditory vs visual vs kinesthetic input we engage in (our perceptual preferences) affect, as we shall see, both our comprehension and our interpretation of the characters and the story. (Howard Gardner, by postulating that our brain makes use of multiple intelligences, would say that each of us uses a different combinations of, e.g. spatial-visual, linguistic, musical, bodily kinesthetic intelligences, in engaging with a movie)(Note 5). Nevertheless, watching the movie remains a truly unified multi-sensory experience - and the latest neurological research confirms this (see, e.g. Cohen in Note 4).

To test your personal reactions to the basic elements of a movie, i.e. image and sound, watch the following video, which is the initial sequence of a movie, where the sound (in this case, the music) has been deleted. As you watch (better still, with a friend - it's more interesting and enjoyable!), ask yourself these questions about your reactions:

- Do you find that the events are clear to understand?*
- Are the characters' roles clearly defined?*
- Are you emotionally involved in the scene? To what degree?*



Ora guarda la sequenza originale, che comprende la colonna sonora (in questa sequenza, gli effetti sonori sono quasi inesistenti). Fatti di nuovo queste domande:

- E' più chiara la comprensione della storia ora?
- I personaggi sono più chiaramente definiti?
- Sei più coinvolto emotivamente nella scena?
- Che cosa ha aggiunto la musica alla scena?
- Come descriveresti la funzione/le funzioni che svolge la colonna sonora musicale in questa sequenza - in altre parole, che cosa fa la musica rispetto alla tua comprensione, interpretazione e coinvolgimento emotivo complessivo in questa esperienza?

Solo dopo aver risposto a queste domande, confronta le tue risposte coi miei *Commenti* qui sotto.

Now watch the original sequence, which includes the musical score (sound effects are negligible, almost non-existent). Again, ask yourself these questions:

- Is the comprehension of the story clearer now?*
- Are the characters more clearly defined?*
- Are you more emotionally involved in the scene?*
- What has music added to the scene?*
- How would you describe the function(s) that the musical score plays in this film sequence - in other words, what does the music do in terms of your overall comprehension, interpretation and emotional involvement in this experience?*

Only after you have answered the questions, compare your answers with my Comments below.



Commenti

Puoi aver pensato che in questa sequenza, in cui, come abbiamo detto, gli effetti sonori sono quasi inesistenti, l'aggiunta della musica aumenta enormemente il nostro coinvolgimento nella storia, trasmettendo una serie di emozioni (principalmente la *suspense*, in questo caso) che aiuta anche a mettere meglio a fuoco i personaggi, a dare agli avvenimenti un tocco extra di realtà, e ad aumentare l'effetto drammatico dell'intera scena. In tal modo siamo già in grado di identificare alcune delle principali funzioni che svolge la musica in un film: in particolare all'inizio del film, come in questo caso, essa crea un'atmosfera, aggiunge una specie di commento emozionale, definisce il tono complessivo dello stesso film.

C'è un'altra considerazione che vale la pena fare a

Comments

You may have found that in this sequence, where, as we said, sound effects are nearly non-existent, the addition of music enormously increases our involvement in the story, by conveying a range of emotions (mainly suspense, in this case) which also help to put the characters into sharper focus, to give the events an extra edge of reality, and to increase the dramatic effect of the overall scene. Thus we are already in a position to sketch out some of the main functions that music plays in film: especially at the start of a movie, like in this case, it creates an atmosphere, it adds a sort of emotional comment, it sets the overall tone of the movie itself.

questo riguardo, e cioè che nella storia del cinema particolari stati d'animo sono stati associati a particolari *generi di film*, e gli spettatori hanno di solito immagazzinato queste associazioni nella loro mente: sin dall'inizio, a film "supereroico" stabilisce uno stato d'animo molto diverso rispetto a, ad esempio, una commedia romantica o un film horror. Perciò, la musica che attiva queste associazioni predispone gli spettatori verso certi tipi di stati d'animo e li invita ad aggiungere questa dimensione emozionale alle immagini. La sequenza che hai appena guardato, sollecitando emozioni come la *suspense*, la paura o l'ansia, può averti indotto ad assegnare questo film ad un particolare genere (probabilmente, una storia di gangster o uno thriller o qualcosa di simile) - in effetti si tratta di un estratto da *Pushover* (di Richard Quine, USA 1945).

Ovviamente, gli spettatori possono reagire in modi molto diversi allo stesso film. Oltre alle diverse combinazioni di preferenze sensoriali/intelligenze multiple che abbiamo già citato, le persone si differenziano molto a seconda della loro età, sesso, retroterra culturale, educazione musicale, come pure rispetto allo stato d'animo in cui si trovano prima e durante la visione del film, alle variabili di personalità e sensibilità, alle loro peculiari "storie di vita" e "visioni del mondo". Inoltre, la loro conoscenza pregressa del film e, in generale, la loro conoscenza dei tratti tipici di un particolare genere di film, possono spiegare le loro diverse reazioni ad uno stesso film.

Un'altra ragione delle diverse reazioni che le persone possono avere ascoltando una colonna sonora risiede non negli spettatori medesimi ma piuttosto nella stessa natura della musica, che di per sé non suscita una specifica emozione: un brano musicale può comunicare qualche particolare elemento riguardo ad un personaggio, pur sollecitando risposte diverse in ogni spettatore. In altre parole, la musica non ha una qualità emozionale intrinseca, ma assume un valore emozionale specifico per il fatto di far parte del contesto narrativo a cui appartiene. Essendo un elemento astratto, la musica ha sempre il potere di sollecitare risposte emotive diverse in spettatori diversi.

There is an extra remark that is worth making in this respect, namely, that in the history of cinema, particular moods have been associated with particular film genres, and cinemagoers have usually stored these associations in their minds: right from the start, a superhero film establishes quite a different sort of mood than, say, a romantic comedy or a horror film. Therefore, music that activates these associations predisposes viewers towards certain kinds of mood and invites them to add this emotional dimension to the images. The sequence you have just watched, by triggering emotions like suspense, fear or anxiety, may have induced you to assign this movie to a particular genre (probably, a gangster story or a thriller or something in between) - it is actually an excerpt from Pushover (by Richard Quine, USA 1954).

Obviously, viewers can react very differently to the same movie. Besides the different combinations of sensory preferences/multiple intelligences we have already mentioned, people differ widely in terms of their age, sex, cultural background, music training, as well as their mood before and while watching the film, their personality variables and sensibilities, their peculiar life histories and "world views". Also, their previous knowledge of the movie and, more generally, their acquaintance with the typical features of the particular film genre, can explain their different reactions to a movie.

Another reason for the different reactions that people can have when hearing a musical score lies not in the viewers themselves but rather in the very nature of music, which in itself does not give rise to a specific emotion: a piece of music can communicate some particular element about a film character, as well as eliciting a different response in each viewer. In other words, music has no inherent emotional quality in itself, but assumes its specific emotional value by the fact of being a part of the narrative context to which it belongs. Being an abstract element, music always has the power to elicit different

Sezione 3: I generi di film e le aspettative dello spettatore

Le sequenze iniziali di un film hanno spesso (anche se non sempre) lo scopo, tra l'altro, di stimolare uno stato d'animo (o una disposizione psicologica) che può aiutarci a percepire l'"atmosfera" del film stesso - ciò a sua volta ci prepara a cogliere le emozioni che costituiranno il principale fascino del film. Allo stesso tempo, questo stato d'animo di stimola a prestare più attenzione a quei particolari elementi che sono "in sintonia" con l'atmosfera più generale: nel caso del film di gangster che abbiamo appena esaminato, ad esempio, l'atmosfera minacciosa, piena di *suspense* che fa da sfondo a queste scene iniziali ci rende particolarmente sensibili a reagire a picchi di emozione più forti, anche se più brevi, come quando il poliziotto, alla fine della sequenza, attacca uno dei gangster (sugli stati d'animo e i picchi di emozione si veda il [Dossier Emozionarsi al cinema: tra stati d'animo](#) e picchi di emozione).

Perché la musica è un veicolo così appropriato per attivare, insieme, o piuttosto, all'unisono con le immagini, un particolare stato d'animo? "Lo psicologo Rudolph Arnheim sostiene che i nostri cervelli sono predisposti ad associare certi suoni (chiavi musicali) con certi stati d'animo (felice-triste). La felicità è comunemente associata ad un tono alto e a ritmi veloci, incalzanti. Al contrario, la tristezza si associa a toni bassi e a ritmi più lenti. In altre parole, istituivamo dei parallelismi tra i livelli di energia e gli stati d'animo. In un certo senso, sai suggerisce che alcune associazioni tra musica e stato d'animo siano apprese mentre altre siano connaturate nei nostri cervelli" (Nota 6).

Tra le più importanti di queste associazioni c'è la nostra familiarità con generi particolari di film. Come ci aspettiamo che un film noir suggerisca uno stato d'animo di *suspense* creando dei contesti oscuri, dei personaggi misteriosi e degli improvvisi scoppi di violenza, così ci aspettiamo anche che queste immagini siano accompagnate da un'adeguata (o congruente) colonna sonora. Allo stesso modo, una commedia romantica richiederà una musica serena e rilassata, e un film horror dei suoni lugubri e tesi.

Per esplorare fino a che punto diversi tipi di musica possano evocare diversi tipi di stati d'animo, e come

emotional responses in different viewers.

Section 3: Film genres and viewers' expectations

The initial sequences of a movie often (although not always) aim, among other things, to stimulate a mood (or psychological disposition) which can help us perceive the "atmosphere" of the movie itself - this in turn prepares us to pick up the emotions which will be the main appeal of the movie. At the same time, this mood stimulates us to pay more attention to those particular features which are "tuned" in to the more general atmosphere: in the case of the gangster movie which we have just examined, for example, the threatening, suspenseful atmosphere which is the background to these initial scenes makes us particularly sensitive to react to some stronger, although shorter, emotional peaks, as when the policeman, at the end of the excerpt, attacks one of the gangsters (on moods and peaks see the [Dossier Emotions at the movies: between moods and cues](#)).

Why is music such an appropriate vehicle to activate, together, or rather, in unison with images, a particular mood? "Psychologist Rudolph Arnheim argues that our brains are hard-wired to associate certain sounds (musical keys) with certain moods (happy-sad). Happiness is commonly associated with high pitch and fast moving, bouncy rhythms. Conversely, sadness is associated with low pitch and slower rhythms. That is, we parallel energy levels with mood states. In a sense, it is suggested that some associations between music and mood are learned while others are built into our brains" (Note 6).

Among such most important associations is certainly our familiarity with particular film genres. Just as we expect a film noir to suggest a suspenseful mood by creating dark contexts, mysterious characters and sudden outbursts of violence, so we also expect all these images to be accompanied by a suitable

questo sia particolarmente vero di diversi generi di film, ascolta questi brani musicali, che sono tutti tratti dalla sequenza iniziale di alcuni film. Basandoti sullo stato d'animo e le emozioni che essi sembrano attivare nella tua mente, cerca di assegnare ogni brano musicale a uno (o più) generi di film. Se preferisci, puoi scegliere da questo elenco abbastanza esaustivo di generi cinematografici (dalla rivista settimanale [Film TV](#)):

animazione, avventura, azione, biblico, biografico, catastrofico, comico, commedia, documentario, drammatico, erotico, fantascienza, fantasy, gangster, giallo, grottesco, guerra, horror, mélo, mitologico, musicale, noir, poliziesco, sentimentale, sperimentale, spionaggio, sportivo, storico, supereroico, thriller, western.

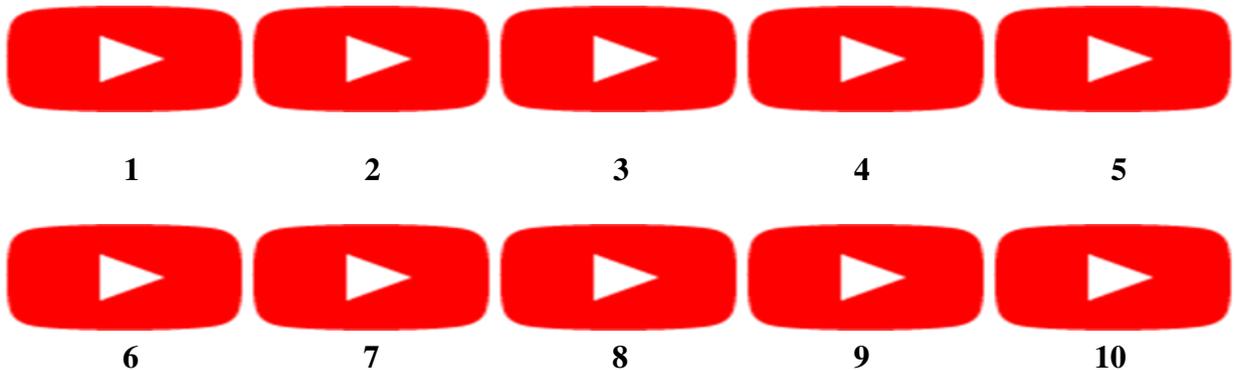
Se sei in dubbio circa il particolare genere di film a cui assegnare un certo brano musicale, non preoccuparti - prendi semplicemente nota dei diversi generi a cui tu pensi il brano possa riferirsi.

(or congruent) soundtrack. In the same way, a romantic comedy will call for a gentle, relaxed music, and a horror film by eerie, tense sounds.

To explore just how far different kinds of music can evoke different kinds of moods, and how this is particularly true of different film genres, listen to these music excerpts, which are all taken from the initial sequence of a number of movies. Based on the mood and emotions they seem to activate in your mind, try to assign each music excerpt to one (or more) film genre. If you like, you can choose from the following rather exhaustive list of genres (from the Italian weekly [Film TV](#)):

animation, adventure, action, biblical, biographical, disaster, comic, comedy, documentary, dramatic, erotic, science fiction, fantasy, gangster, grotesque, war, horror, melodrama, mythological, musical, noir, sentimental, experimental, spy story, sports, historical, superhero, thriller, western.

If you are unsure about the particular genre you can assign to an excerpt, don't worry - just make a note of the different genres you think the excerpt could refer to.



Ora guarda gli stessi estratti con le immagini (questi video clip seguono lo stesso ordine dei brani musicali che hai appena ascoltato) e rispondi a queste domande:

- Pensi di aver indovinato in modo adeguato il genere di film a cui ogni brano musicale sembrava appartenere?
- O vorresti ora cambiare le tue supposizioni alla luce delle immagini a cui ora hai accesso?
- Ci sono casi in cui la stessa combinazione "clip

Now watch the same excerpts incorporating the images (these movie clips follow the same order as the musical excerpts you have just listened to) and answer these questions:

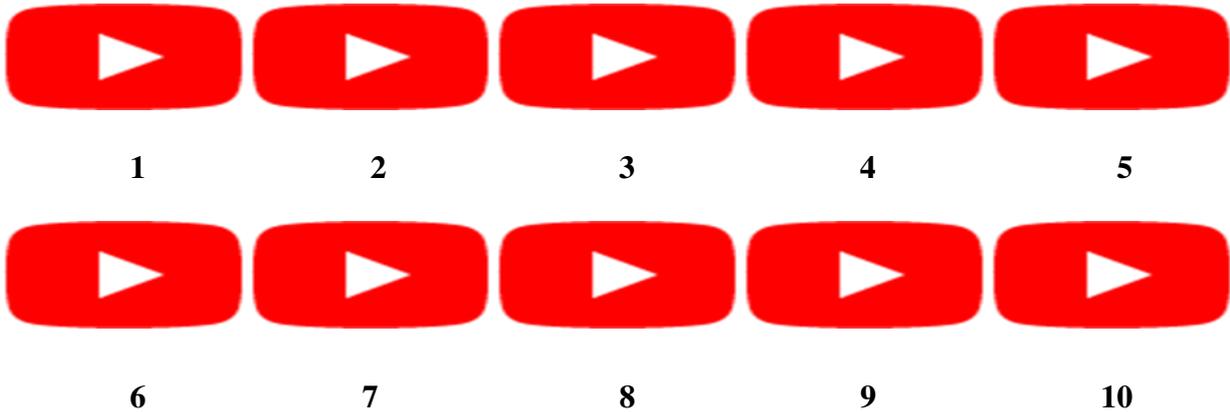
- Do you think you made appropriate guesses as to the film genre each music excerpt seemed to belong to?*
- Or would you rather now change your guesses in light of the images you now have access to?*

video + musica" potrebbe appartenere a più di un genere particolare?

Solo dopo aver risposto alle domande, confronta le tue risposte con i miei *Commenti* qui sotto.

- *Are there cases where the same "movie clip + music" could belong to more than one particular genre?*

Only after you have answered the questions, compare your answers with my Comments below.



Commenti

Questo è l'elenco dei film da cui sono stati tratti i brani musicali e i corrispondenti video clip:

1. *Per amore di un cane* (di Sheree Le Mon, USA 2008) - commedia drammatica;
2. *Solstice* (di Daniel Myrick, USA 2008) - horror;
3. *I leoni di Tobruk* (di Maio Siciliano, Italia 1970) - guerra;
4. *The cabin* (di Johan Bodell, USA 2018) - thriller;
5. *The Tom and Jerry Show* (USA 2014) - animazione;
6. *Il giorno del grande massacro* (di Tom Laughlin, USA 1975) - western;
7. *Hollywood Hollywood* (di Gene Kelly, USA 1976) - musicale;
8. *Spartacus* (di Stanley Kubrick, USA 1960) - storico;
9. *L'ultima volta che vidi Parigi* (di Richard Brooks, USA 1954) - drammatico;
10. *Occupation* (di Luke Sparke, Australia 2018) - fantascienza.

Ancora una volta, diamo per scontato che due persone non darebbero le stesse risposte, in quanto le differenze individuali che abbiamo citato pesano in ogni momento. Guardare un gran numero di film

Comments

This is the list of the movies from which the musical excerpts and the corresponding movie clips were taken:

1. *For the love of a dog* (by Sheree Le Mon, USA 2008) - a dramatic comedy;
2. *Solstice* (by Daniel Myrick, USA 2008) - a horror film;
3. *The lions of Tobruk* (by Maio Siciliano, Italy 1970) - a war film;
4. *The cabin* (by Johan Bodell, USA 2018) - a thriller;
5. *The Tom and Jerry Show* (USA 2014) - an animated film;
6. *The Master Gunfighter* (by Tom Laughlin, USA 1975) - a western;
7. *That's Entertainment - Part II* (by Gene Kelly, USA 1976) - a musical;
8. *Spartacus* (by Stanley Kubrick, USA 1960) - a historical film;
9. *The last time I saw Paris* (by Richard Brooks, USA 1954) - a (melo)drama;
10. *Occupation* (by Luke Sparke, Australia 2018) - a science fiction film.

Once again, we take for granted that no two

che appartengono ad un genere particolare, ad esempio, può rafforzare le associazioni che formiamo tra i vari elementi che costituiscono quel genere, compreso il rapporto tra le immagini ed il tipo di musica che le accompagna.

Non è generalmente facile assegnare un brano musicale ad un particolare, unico genere cinematografico. Questo è dovuto non solo al fatto che la musica è probabilmente il mezzo più evocativo (ossia può sollecitare una gamma di stati d'animo ed emozioni), ma anche al fatto che i generi stessi non sono ben definiti. Un film noir può essere al contempo un giallo, ed un film di fantascienza può comprendere lunghe sequenze di azione o di guerra. Inoltre, negli ultimi decenni sono aumentati sempre più i film *ibridi*, o, in altre parole, si è avuto un forte sviluppo di "intra-generi." Per cui puoi aver sperimentato una certa misura di ambiguità - il che è ragionevole.

C'è, tuttavia, un'ulteriore ragione di questa ambiguità: l'impatto emotivo di una scena è qualitativamente diverso da quello che sperimenteresti ascoltando solo la musica o guardando solo le immagini: in altre parole, le immagini e la musica funzionano assieme per produrre un effetto complessivo, e questo effetto è più della semplice somma delle sue parti.

Per riassumere, *"Poichè certi generi sono spesso associati a particolari stati d'animo, la musica che attiva degli schemi di un certo genere può predisporre gli spettatori verso certi significati emotivi nelle immagini che la accompagnano. In altre parole, una musica romantica può portare gli spettatori a riconoscere delle qualità affettive come il calore, la tenerezza, o la passione. Una musica horror può predisporre gli spettatori a dare giudizi di paura, terrore e ansia all'interno di una scena. Una musica comica può produrre una maggiore attivazione di leggerezza, brio e allegria"* (Nota 7).

(Sui generi cinematografici, si veda il [Laboratorio I generi cinematografici](#).)

Sezione 4: Suono diegetico e non-diegetico

Prima di continuare la nostra esplorazione del

people would give the same answers, since the individual differences we mentioned earlier are at work at all times. Watching a large number of movies belonging to a particular genre, for example, can strengthen the associations that we make between the various elements that make up that genre, including the link between the images and the kind of music that accompanies them.

It is usually not easy to assign a music excerpt to a particular, unique film genre. This is due not just to the fact that music is probably the most evocative medium (i.e. it can give rise to a range of moods and emotions), but also to the fact that film genres themselves are not clear-cut. A film noir can also be a detective story, and a science fiction film may include large portions of action or war sequences. Moreover, the past few decades have seen an increasing amount of hybrid movies, or, in other words, cross-genres have seen a substantial development. Thus you may have experienced a certain amount of ambiguity - which is perfectly reasonable.

There is, however, a further reason for this ambiguity: the emotional impact of a scene is qualitatively different from the one you would experience by either listening to the music or watching the images alone: in other words, images and music work together to produce an overall effect, and this effect is more than just the sum of its parts.

To summarize, "Since certain genres are often associated with particular moods, music that activates genre schemata may predispose spectators toward certain affective meanings in the visuals they accompany. In other words, romantic music may lead viewers to recognize affective qualities such as warmth, tenderness, or passion. Horror music may predispose viewers to judgments of fear, terror, and anxiety within a scene. Comic music may yield a greater activation of lightness, buoyancy, and merriment" (Note 7).

(On film genres, see the Workshop [Film genres](#).)

rapporto tra immagini e suono, dobbiamo brevemente descrivere la differenza tra due principali tipi di suono che possiamo udire guardando un film. I suoni sono di solito chiamati *diegetici* se appartengono al mondo messo in scena nel film: ad esempio, un'orchestra che suona mentre i personaggi ballano al ritmo della musica, o una televisione o una radio visibili sul set: i suoni *diegetici*, in pratica, possono essere uditi dagli stessi personaggi del film. I suoni *extra-diegetici* o *non-diegetici*, al contrario, non sono connessi al mondo messo in scena dal film ed accompagnano le immagini con varie funzioni (che discuteremo più avanti): la maggior parte della musica che costituisce una colonna sonora fa parte dell'esperienza degli spettatori ma non può essere udita dai personaggi.

Anche se la distinzione può sembrare molto chiara, in pratica non è sempre facile distinguere il suono *diegetico* da quello *non-diegetico*, ed entrambi possono coesistere nella stessa scena. Inoltre, un suono *non-diegetico* può trasformarsi in un suono *diegetico* quando ci viene mostrata (o possiamo dedurre) la sua fonte come appartenente al mondo del film. (Il contrario - da *diegetico* a *non-diegetico* - è pure possibile.)

Guarda le scene nei Video 1-3 qui sotto.

- Video 1: da *Lezioni di piano* (di Jane Campion, Francia/Nuova Zelanda 1993);
 - Video 2: da *Lilith* (di Robert Rossen, USA 1964);
 - Video 3: da *Spider-Man 2* (di Sam Raimi, USA 2004);
- e per ogni scena rispondi a queste domande:
- La musica è *diegetica* o *non-diegetica*? Riesci a percepire un *cambiamento diegetico*, ossia quando la musica (inizialmente *diegetica*) diventa *non-diegetica*, o viceversa?

Ricorda che il modo più semplice (anche se non sempre quello più preciso) di distinguere *diegetico* da *non-diegetico* è di porsi la domanda: i personaggi e gli spettatori possono entrambi udire la musica (= *diegetico*) o la possono udire solo gli spettatori (= *non-diegetico*)?

Section 4: Diegetic vs non-diegetic sound

Before we carry on with our exploration of the relationship between image and sound, we need to spend a little time describing the difference between the two main kinds of sound that we can hear while watching a movie. Sounds are usually called diegetic if they belong to the world staged by the film: for example, an orchestra playing while the characters dance to the music, or a TV or radio visible on the set: diegetic sounds, in practice, can be heard by the characters themselves. Extra-diegetic or non-diegetic sounds, on the other hand, are unconnected to the world staged by the film and accompany the images with various functions (which we will discuss later): most of the music making up a film score is part of the viewers' experience but cannot be heard by the characters.

Although the distinction may seem quite straightforward, in practice it is not always easy to distinguish diegetic from non-diegetic sound, and both can also be found within the same scene. Besides, a non-diegetic sound can turn to a diegetic sound when we are shown (or are meant to infer) its source as belonging to the filmic world. (The opposite - from diegetic to non-diegetic - is also possible.)

Watch the scenes in Videos 1-3 below.

- Video 1: from *The piano* (by Jane Campion, France/New Zealand 1993);
- Video 2: from *Lilith* (by Robert Rossen, USA 1964);

- Video 3: from *Spider-Man 2* (by Sam Raimi, USA 2004);

and for each scene answer these questions:

- *Is the music diegetic or non-diegetic? Can you spot a diegetic switch, i.e. when the (initially diegetic) music becomes non-diegetic, or viceversa?*

Remember that the simplest (although not always the most precise) way of telling diegetic from non-diegetic is to ask the question: can both the characters and the spectators hear the music (= diegetic) or can

only the latter hear it (= non-diegetic)?



Commenti

Nel Video 1, la musica che segue i movimenti della donna all'inizio potrebbe sembrare non-diegetica, ma subito dopo ci viene mostrata sua figlia che canta, insieme ad una mano che batte il tempo: allora questo è in realtà un suono diegetico. Tuttavia, poi la stessa musica, ora in un crescendo orchestrale, segue la protagonista, ed è quindi diventata una musica non-diegetica.

Nel Video 2, vediamo un uomo guardare verso una finestra chiusa da un'inferriata: lo fa due volte nel giro di pochi secondi, e siamo quindi indotti a pensare che la finestra sia un elemento di qualche importanza in questa scena. Poi una donna si unisce a due uomini ad un tavolo e i tre cominciano a giocare a carte. Improvvisamente (00:38) sentiamo il suono di un flauto: sembrerebbe essere un suono non-diegetico, ma questo stesso suono cambia l'espressione sul volto della donna, mentre uno dei due uomini guarda verso l'alto: capiamo allora che questo suono può essere udito dai personaggi, ed è quindi un suono diegetico - in effetti, subito dopo l'inquadratura successiva ci mostra una donna che sta suonando il flauto dietro l'inferriata della finestra che abbiamo visto all'inizio.

Nel Video 3, la televisione nella camera del

Comments

In Video 1, the music which follows the woman's movements at the start would seem to be non-diegetic, but we are soon shown her daughter singing, together with a hand stressing the beat: this is thus really a diegetic sound. However, then the same music, now as a full orchestral crescendo, follows the protagonist, and has therefore become a non-diegetic music.

In Video 2, we see a man looking towards a window closed by a grill: he does this twice within a few seconds, and we are thus led to think that the window is an item of some importance in this scene. Then a woman joins two men at a table and the three of them start playing cards. Suddenly (00:38) we hear the sound of a flute: it would seem to be a non-diegetic sound, but this same sound changes the expression on the woman's face, as one of the two men turns his head up: we therefore understand that this sound can be heard by the characters, and is thus a diegetic sound - as a matter of fact, immediately afterwards the following cut shows a woman playing the flute behind the grill of the window we saw at the start.

personaggio (diegetico) è accesa, ma sentiamo anche alcune note sommesse di pianoforte (non-diegetico). Poi il personaggio ascolta della musica attraverso le cuffie (diegetico), che noi sentiamo appena - ma quando si toglie le cuffie, la stessa musica, ora ad un volume più alto, continua ad accompagnare le sue azioni (non-diegetico).

In Video 3, the TV is on in the character's room (diegetic), but we also hear some soft piano notes (non-diegetic). Then he listens to music through earphones (diegetic), which we can barely hear - but when he takes off the earphones, the same music, played at a louder volume, continues to accompany his actions (non-diegetic).

I cineasti possono giocare con la distinzione diegetico vs non diegetico in modo da ottenere un effetto umoristico o persino un senso di parodia. Uno degli esempi più famosi è una scena da *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* (di Mel Brooks, USA 1974)(Video qui sotto). Vediamo uno sceriffo cavalcare nel deserto, con una musica piuttosto incongruente (certamente non una musica da film western!) sullo sfondo. Questa musica *non-diegetica* suona piuttosto strana ... quando improvvisamente vediamo lo sceriffo imbattersi con l'intera orchestra di Count Basie che sta suonando *Paris in the spring* - per cui la musica intendeva in realtà essere *diegetica*!

Filmmakers can play with the diegetic vs non-diegetic distinction in order to achieve a humorous effect or even a touch of parody. One of the most famous examples is a scene from Blazing saddles (by Mel Brooks, USA 1974)(Video below). We see a sheriff riding out into the desert, with a rather incongruent music (certainly not a western-type music!) in the background. This non-diegetic music sounds rather strange ... when we suddenly see the sheriff coming up face to face with the whole of Count Basie's Orchestra playing Paris in the spring - so the music was actually meant to be diegetic!



Sezione 5: La musica polarizza la nostra attenzione

Un effetto importante dell'interazione tra immagine e musica è che l'impatto affettivo di quest'ultima condiziona la nostra attenzione per la prima: il carattere specifico della musica, in altre parole, influenza il contenuto dell'immagine stessa, così che volgiamo la nostra attenzione ad alcuni elementi dell'immagine e, così facendo, creiamo un'associazione tra il significato della musica e gli elementi in questione. E' come se il suono "desse forma" al significato affettivo dell'immagine, o come se muovesse l'immagine verso certi

Section 5: Music polarizes our attention

One important effect of the interaction between image and music is that the affective impact of the latter affects our attention to the former: the specific character of the music, in other words, influences the content of the image itself, so that we switch our attention to certain items of the image and by doing so we create an association between the meaning of the music and the items in question. It is as if the sound "shaped" the affective meaning of the image, or as if it moved the image towards certain meanings.

significati.

Come esempio (suggerito da Jeff Smith - Nota 7), guarda la seguente scena da *Dalle 9 alla 5 ... orario continuato* (di Colin Higgins, USA 1980). La donna che vediamo è Violet, una segretaria che pensa di avere ucciso il suo capo (anche se noi sappiamo che non è vero). e cerca quindi di rubare il suo (apparente) cadavere dall'ospedale. Il tono generale del film è comico, ma in questa scena Violet si sente ovviamente ansiosa e spaventata. La musica dovrebbe allora rimanere congruente con b tono comico generale o sottolineare invece la paura di Violet? Se ascolti con attenzione la colonna sonora, vedrai che il compositore ha scelto la seconda opzione: utilizzando una musica tesa e drammatica, noi proviamo empatia per i sentimenti di Violet piuttosto che (o in aggiunta a) goderci la situazione comica nel suo complesso. La musica sposta le nostre emozioni verso il personaggio - almeno fino quando Violet incontra un'infermiera (00:17) ed il tono comico riprende nuovamente (nota che qui la musica improvvisamente si ferma, come per segnalare che dovremmo, ancora una volta, volgere la nostra attenzione al tono giocoso dell'intera situazione).

As an example (suggested by Jeff Smith - Note 7), watch the following scene from Nine to five (by Colin Higgins, USA 1980). The woman we see is Violet, a secretary who thinks she has killed her boss (although we know it's not true) and therefore tries to steal his supposed corpse from the hospital. The general mood of the movie is comic, but in this scene Violet is obviously feeling anxious and frightened. Should the music stick to the general comic tone or should it underscore Violet's fear? If you listen to the music score carefully, you will see that the composer has chosen the second option: by using a tense, dramatic music, we empathise with Violet's feelings rather than (or in addition to) enjoying the overall comic situation. The music moves our emotions towards the character - at least until Violet meets a nurse (00:17) and the comic tone is picked up again (notice that here the music suddenly stops, as if to signal that we should, once again, turn our attention to the playful mood of the whole situation).



Come ulteriore esempio, guarda la seguente scena da *Witness* (by Peter Weir, USA 1985). In questo film, un ragazzino è il solo testimone di un delitto. Viene portato in un'affollata stazione di polizia, dove si mette a girovagare, non visto, e a guardare vari oggetti, fino a quando ... Cerca di rispondere a queste domande:

- C'è della musica all'inizio della sequenza? C'è del dialogo? Effetti sonori?
- Quando esattamente comincia la musica? Perché proprio in questo particolare momento? Che cosa suggerisce, e che emozioni trasmette?
- Che cosa succede subito dopo? Come cambiano le immagini insieme alla musica che le accompagna?

As a further example, watch the following excerpt from Witness (by Peter Weir, USA 1985). In this movie, a young boy is the sole witness to a murder. He is taken to a busy police station, where he wanders around, unattended, looking at various objects, until ... Try to answer these questions:

- Is there any music at the start of the sequence? Any dialogue? Any sound effects?*
- When exactly does music set in? Why at this particular moment? What does it suggest, and what emotions does it convey?*
- What happens immediately afterwards? How do the images change together with the*

Poi confronta le tue idee con i miei *Commenti* qui sotto.

ongoing music?

Then compare your ideas with my Comments below.



Commenti

All'inizio, sentiamo solo rumori di fondo: gente che parla, che batte a macchina, che cammina attorno, il caffè che viene versato, ecc. ... non c'è musica, mentre il ragazzo si guarda attorno (ed abbiamo una sua soggettiva degli oggetti che vede). Poi, improvvisamente, al minuto 00:34, tutti i rumori cessano e comincia la musica: segnala il momento in cui il ragazzo comincia a guardare attentamente ad una fotografia da un ritaglio di giornale. La macchina da presa fa uno zoom sulla foto - poi c'è uno stacco sul volto del ragazzo ... capiamo improvvisamente che il ragazzo ha riconosciuto nella foto l'assassino. Questo è ovviamente un momento cruciale della storia, poichè ci rendiamo conto che ora il ragazzo può essere in pericolo. Ora egli si volta verso il detective che sta parlando al telefono (Harrison Ford). Vediamo dei primi piani del volto del ragazzo che guarda la gente attorno a lui, e poi di nuovo il detective. Il detective nota lo sguardo del ragazzo, si alza in piedi, va verso di lui, si china accanto a lui. Si guardano in volto ed il ragazzo punta il dito verso la fotografia ... poi la macchina da presa fa di nuovo uno zoom sulla foto ... Nota che la musica non si ferma mai, mentre i movimenti del ragazzo e del detective sono ripresi al rallentatore (*slow motion*).

Comments

At the start, we only hear background noises: people talking, typing, walking around, coffee being poured, etc. - no music at all, as the boy walks around the office (and we get subjective views of the objects he sees). Then, suddenly, at 00:34, all noises stop and the music starts: it signals the moment the boy starts looking carefully at a photograph from a newspaper cutting. The camera zooms in to the photo - then cuts to the boy's face ... we suddenly understand that the boy has recognized the murderer in the photo. This is clearly a crucial moment in the story, as we realize that the boy may be in danger. He now turns his head towards the detective talking on the phone (Harrison Ford). We get close-ups of the boy's face looking at the people around him, and then at the detective again. The detective notices the boy's stare, stands up, walks towards him, crouches down next to him. They look at each other and the boy points at the photograph with his finger - then the camera zooms again in on the photo ... Notice that the music never stops, while both the detective's and the boy's movements are shot in slow motion.

Sostituendo tutti i rumori reali con una brano musicale che trasmette un oscuro senso di presentimento, e rallentando i movimenti dei personaggi, le immagini e la musica si integrano in modo da ottenere un doppio effetto: attirare l'attenzione dello spettatore verso un'importante informazione, e sottolineare allo stesso tempo l'impatto emotivo di questa informazione. Possiamo non aver notato consciamente l'improvvisa sparizione dei rumori e la loro sostituzione con la musica - perchè eravamo presi dall'azione drammatica messa in risalto proprio dall'accompagnamento musicale.

Sezione 6: La congruenza tra immagine e suono

Poichè abbiamo detto che guardare un film è un'esperienza multimediale, che coinvolge i canali visivi e uditivi, e che le due modalità sono strettamente interrelate, non possiamo presumere che le immagini o la musica per proprio conto, cioè prese come entità separate, trasmettano pienamente le emozioni di un film. Al contrario, gli spettatori percepiscono l'esperienza come un unico evento - in circostanze normali, noi non guardiamo solo le immagini o ascoltiamo solo la musica. Perciò, ciò che probabilmente facciamo è cercare ciò che le due fonti di *input* hanno in comune, ciò che condividono nei termini delle loro caratteristiche. Percepriamo un posto oscuro e sinistro popolato di zombie come *congruente* (cioè ben adatto) con la musica horror - il significato e l'emozione complessivi sono il risultato di un giudizio che diamo attraverso modalità differenti: le immagini e la musica confermano il significato le une dell'altra.

Questa è in effetti una tendenza della nostra mente: quando siamo posti di fronte a diversi *input* (come accade nei film) tendiamo naturalmente a cercare uno schema che le connetta. In altre parole, cerchiamo di stabilire un qualche tipo di *congruenza* tra le emozioni trasmesse dalla musica e le immagini sullo schermo. Questa tendenza naturale della mente umana è ben nota ai compositori, che sanno come orchestrare una sequenza di un film con una musica che tocca le corde giuste nella nostra mente; e, come risultato, noi prestiamo attenzione a quella parte della musica che ha senso rispetto agli avvenimenti che si svolgono sotto i nostri occhi.

By replacing all real sounds with a piece of music conveying a grim sense of foreboding, and by changing the speed of the characters' movements to a slow motion, images and music combine in order to achieve a double effect: drawing the viewers' attention to an essential piece of information, while at the same time underscoring the emotional impact of this information. We may not have consciously noticed the suddenly disappearance of sounds, and their replacement with music - because we were caught up in the unfolding drama highlighted by that same very music accompaniment.

Section 6: The congruence between image and sound

Since we said that watching a movie is a multimodal experience, involving both visual and auditory channels, and that the two modalities are strictly interwoven, we cannot assume that either images or music by themselves, i.e., taken as separate entities, fully convey the emotions of the movie. Instead, spectators perceive the watching experience as a single event - we do not, under normal conditions, just watch the images or just listen to the music. Therefore, what we probably do is search for what the two sources of input have in common, what they share in terms of their features. We perceive a dark, sinister place peopled with zombies as congruent (i.e. fitting together well) with horror music - the overall meaning and emotion are the result of a judgement we make across different modalities: images and music confirm each other's significance.

This is actually a natural tendency of our mind: when we are faced with various inputs (as happens with movies) we naturally tend to search for a pattern that connects them. In other words, we try to establish some kind of congruence between the emotions suggested by the music and the images on the screen. This natural tendency of the human mind is well known to composers, who know how to score a film sequence with music that strikes the right chord in our minds; and, as a result, we pay attention only to that part of the music

Probabilmente l'esempio più chiaro e più semplice della *congruenza* è la musica dei cartoni animati, in cui la struttura della musica si intona molto bene con (e riflette) l'azione sullo schermo - i due elementi sono quasi sincronizzati. Nel Video qui sotto, ad esempio (*La marcia di Topolino*), colleghiamo la percussione dei tamburi, il battito dei piedi ed il forte ritmo complessivo della "marcia" (percezioni sonore) con il "battito" regolare dei personaggi che marciano al suono della banda come pure con gli altri regolari movimenti ritmici delle altre figure (percezioni visive). In altre parole, il nostro cervello registra facilmente la *convergenza* di differenti ma "congruenti" domini sensoriali - i suoni (dominio uditivo) e le immagini (dominio visivo). (In termini tecnici, questa forte correlazione viene proprio indicata come "Mickey Mousing", cioè musica "alla Topolino").

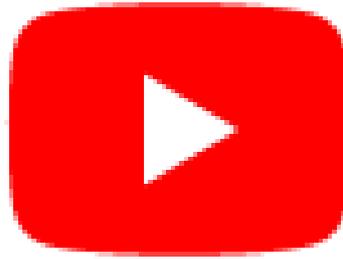
that makes sense with the events unfolding under our eyes.

Perhaps the clearest and most simple example of congruence is cartoon music, where the structure of the music very closely matches and reflects the action on the screen - the two are almost synchronized. In the Video below, for example (Mickey Mouse March), we match the beating of the drums, the tapping of the feet and the overall strong rhythm of the "march" (sound perceptions) with the regular "beat" of the characters marching "to the band" as well as the other regular rhythmic movements of the other shapes (visual perceptions). In other words, our brain easily captures the convergence of different but "congruent" sensory domains - the sounds (auditory domain) and the images (visual domain). (In technical jargon, this strong correlation is appropriately referred to as "Mickey Mousing".)



La *congruenza* della musica con l'immagine è orchestrata attentamente dal compositore in modo da ottenere il massimo effetto sullo spettatore. Il potere di questo collegamento tra musica e immagine è reso ancora più evidente se accoppiamo la stessa immagine con diverse colonne sonore. Il Video qui sotto mostra un interessante esperimento: la stessa scena da *I Pirati dei Caraibi - La maledizione della prima luna* (di Gore Verbinski, USA 2003), viene mostrata più volte, accompagnata ogni volta da una colonna sonora diversa: la prima è l'originale, descritta come "trionfante e vittoriosa"; seguono poi musiche definite come "paurosa e foriera di sventura", "comica", "triste e pensierosa", per poi tornare alla musica originale. Vale la pena di provare l'effetto che si produce sullo spettatore

The congruence of the music with the image is carefully arranged by the composer in order to obtain the maximum effect on the viewer. The power of this link between music and image is made even more evident if we match the same image with different music scores. The Video below shows an interesting experiment: the same scene from Pirates of the Caribbean - The curse of the black pearl (by Gore Verbinski, USA 2003) is played several times, each time accompanied by a different soundtrack: the first (the original one) is described as "triumphant and victorious"; then follow soundtracks described as "scary and foreboding", "comical", "sad and thoughtful" ... and then back to the original score. See for yourself the effect on the viewer!



Cambiare la colonna sonora che accompagna una scena può non soltanto condizionare il nostro stato d'animo, cioè la nostra disposizione a provare certe emozioni - può anche condizionare come noi interpretiamo lo stato d'animo e le emozioni di un *personaggio*. Nel Video qui sotto una famosa scena da *Shining* (di Stanley Kubrick, USA 1980) viene mostrata più volte, la prima senza suono, poi utilizzando ogni volta la colonna sonora tratta da altri film (nell'ordine, *Disclosure - Rivelazioni*, *Indiana Jones*, *Mission Impossible*, *Jaws - Lo squalo* e *Ace Ventura - Ace Ventura: l'acchiappanimali*) e infine la colonna sonora originale. L'effetto è decisamente spiazzante, poiché si scopre che il tono originariamente horror dipende tanto dalle immagini quanto dalla musica che le accompagna.

Changing the music score which accompanies a scene can not only affect our mood, i.e. our disposition to feel certain emotions - it can also affect how we interpret a character's mood and emotions. In the Video below a famous scene from The shining (by Stanley Kubrick, USA 1980) is shown several times, the first one without sound, and the following ones using each time the musical score from other films (Disclosure, Indiana Jones, Mission: Impossible, Jaws and Ace Ventura, Pet Detective) - and eventually the original music score. The total effect is surprising, since the original horror mood is found to be dependent as much on the images as on the accompanying music.



Tuttavia, la congruenza, sempre al servizio di sollecitare un particolare stato d'animo o emozione, può essere raggiunta in modi molto diversi, a volte sorprendenti. Confronta le due scene qui sotto: il Video 1 è preso da *Lo squalo* (di Stephen Spielberg, USA 1975) e il Video 2 da *Psycho* (di Alfred Hitchcock, USA 1960):

- La musica è presente sin dall'inizio della scena, o comincia più tardi?
- La musica tenta di trasmettere lo stesso tipo di stato d'animo o emozione in *entrambe* le scene?
- Che tipi di musica sono utilizzati in ciascun caso? Sono tipi comparabili?

However, congruence, always at the service of eliciting a particular mood or emotion, can be achieved in quite different, even surprising, ways. Compare the two scenes below: Video 1 is from Jaws (by Stephen Spielberg, USA 1975) and Video 2 is from Psycho (by Alfred Hitchcock, USA 1960):

- Is the music present from the start of the scene, or does it start at a later time?*
- Is the music trying to convey the same kind of mood or emotion in both scenes?*
- What kinds of music are used in each case? Are they comparable?*



Video 1

Video 2

Commenti

Entrambi i film possiedono evidenti elementi horror, e la musica è *congruente* con questo stato d'animo, ma in modi molto diversi.

Nel Video 1, la scena si apre su una spiaggia dove la gente si diverte durante ciò che appare come una normale, rilassata mattina o pomeriggio di vacanza al mare, con tutti i rumori e i suoni che ti aspetteresti da una comune scena di spiaggia. Improvvisamente, al minuto 00:08, udiamo un grido dal mare - ci aspettiamo un possibile incidente drammatico ... ma è un falso allarme - si tratta solo di una ragazza che sta giocando con un amico nell'acqua. Tuttavia, è un momento di turbamento. Le cose vanno avanti più o meno allo stesso modo, con la gente che parla, che sguazza nell'acqua, con i bambini che giocano con la sabbia ... finchè, ancora una volta, al minuto 01:32, la macchina da presa si muove sott'acqua e cominciamo a sentire un ritmo musicale dal tono basso, mentre seguiamo qualcuno che nuota ... Il ritmo rapidamente aumenta di velocità, ed ora sentiamo toni sempre più alti mentre la gente sulla spiaggia comincia a guardare cosa sta succedendo - poi i toni gradualmente si attenuano mentre la gente esce dall'acqua ... e un costume da bagno emerge dal bagnasciuga ...

Il Video 2 segue lo stesso modello all'inizio: una scena perfettamente normale di una donna che fa una doccia: chiude la porta del bagno, si toglie la vestaglia, entra nella doccia, tira la tenda, apre il rubinetto dell'acqua, comincia a sfregarsi le braccia ed il collo (ma vediamo anche dei primi piani dell'acqua che la bagna) ... finchè cominciamo a scorgere una figura scura dietro la tenda ... e mentre questa figura rapidamente apre la tenda, brandendo un coltello (00:57), comincia la musica: è piuttosto una combinazione di suoni di tono alto, stridenti, che aumentano in velocità e intensità mentre la figura colpisce la ragazza e lei urla terrorizzata. Lo stridio cessa, sostituito da una musica oscura e sinistra mentre la figura scompare e la ragazza lentamente cade per terra ... La musica cessa

Comments

Both movies have clear elements of a horror stories, and the music is congruent with this mood, but in quite different ways.

In Video 1, the scene opens at a beach where people enjoy themselves during what looks like a normal, relaxed holiday morning or afternoon at the seaside, with all the noises and sounds you would expect from an ordinary beach scene. Suddenly, at 00:08, we hear a shrieking sound coming from the sea - it alerts us to a possible dramatic incident ... but it's only a false alert - it's actually a girl playing with a friend in the water. Yet, this is a disturbing moment. Things go on in much the same way, people talking, splashing in the water, children playing with the sand ... until, once again, suddenly, at 01:32, the camera moves underwater and we start hearing a slow-pitched music rhythm as we follow a swimmer ... The rhythm rapidly increases in speed, and now we hear louder and louder pitches as the people on the beach start staring at what is happening - then fading out as people come out of the water ... and a swimming costume is washed ashore ...

Video 2 follows the same pattern at the start: quite a normal scene of a girl taking a shower: she closes the bathroom door, takes off her dressing-gown, steps into the shower, draws the curtain, turns on the water tap, starts brushing her arms and neck (but we also get close-ups of the water falling on her) ... until we begin to discern a dark figure behind the curtain ... and as this figure quickly draws the curtain, brandishing a knife (00:57), the music starts: it's rather a combination of high-pitched, screeching sounds, which increase in speed and intensity as the figure stabs the girl and she screams in terror. The screeching stops, replaced by a dark, sinister music as the figure disappears

(01:57) nel momento in cui afferra la tenda nel tentativo disperato di attaccarsi alla vita. Ora tutto ciò che ci rimane è il suono dell'acqua che scorre attraverso il buco della doccia, mescolata al sangue della ragazza ...

Stessa emozione - orrore/terrore - ma modi molto diversi di ottenere la *congruenza* tra le immagini e la musica: suoni estremi in entrambi i casi, ma un tono basso in *Lo squalo* in confronto ai toni alti di *Psyco*. (Si noti che la colonna sonora di *Psyco* fu ottenuta con una combinazione di musica ed una serie di diversi suoni.)

Come ulteriore esempio illuminante della stretta relazione tra immagine e musica, così che esse di solito appaiono sullo schermo come *congruenti* l'una con l'altra, Holden (Nota 8) racconta di come fu chiesto a tre famosi compositori di musiche per film (Henry Mancini, Mark Isham e Dick Hyman) di produrre la colonna sonora per la stessa scena, che mostrava una donna che rientra in una casa buia alla fine della giornata, accende una luce, sale le scale, entra in bagno e comincia a lavarsi i denti. Ad Hyman fu detto che si trattava di una donna che rincasa in una casa vuota e calma dopo che il marito e i figli se ne sono finalmente andati. A Mancini fu detto che la donna tornava nella casa che fino a poco tempo prima aveva condiviso con il marito, che ora l'ha lasciata. E a Isham fu detto che la donna è inconsapevole di un fatto che gli spettatori conoscono, e cioè che c'è probabilmente un intruso nella casa. Il risultato fu che Hyman compose una musica briosa, vagamente comica e ironica, Mancini una musica romantica e malinconica, e Isham una musica che suggeriva suspense e brivido ...

Sezione 7: Congruenza ... e incongruenza

Guarda i seguenti Video e considera la relazione tra immagine e suono:

- Che cosa sembrerebbe sbagliato in questa relazione?
- Perché il compositore (ed il regista) hanno scelto questo particolare modo di collegare le immagini e i suoni?
- Che tipo di *risposta emotiva* ci si aspetta dagli spettatori?
- Riesci a spiegare come si ottiene questa reazione?

and the girl slowly falls to the ground ... The music stops (01:57) as she grabs the curtain as her last desperate attempt to cling to life. Now all we are left with is the sound of the water running down through the hole, mixed with the girl's blood ...

Same emotion - horror/terror - but quite different ways of achieving congruence between images and music: extreme sounds in both cases, but a low pitch in Jaws compared to a high pitch in Psycho. (Notice that the Psycho score was actually made out of a combination of music and a range of different sounds.)

As a further illuminating example of the close relationship between image and music, so that they usually appear on the screen as congruent with each other, Holden (Note 8) reports how three very famous film music composers (Henry Mancini, Mark Isham e Dick Hyman) were asked to write the musical score for the same scene, which showed a woman coming back home at the end of her workday, switching on the lights, going upstairs and into the bathroom, and starting brushing her teeth. Hyman was told that the woman was coming back home, to finally find peace and quiet after her husband and children had left. Mancini was told that the woman was coming back to the home she had until recently shared with her husband, who had now left her. And Isham was told that the woman is unaware of a fact that viewers know, i.e. that there is probably a man who has broken into her home. The result was that Hyman wrote a lively, vaguely comical and ironical music, Mancini a romantic, sad track, and Isham a score suggesting suspense and thrill ...

Section 7: Congruence ... and incongruence

Watch the following Video clips and consider the relationship between image and sound:

- *What may appear to be wrong in this relationship?*
- *Why did the filmmaker (and composer) choose this particular way of linking images and sounds?*

- *What sort of affective response is expected from spectators?*
- *Can you try to explain how this reaction is achieved?*



Commenti

Questi tre Video sono tutti esempi di *incongruenza*, cioè di mancato adeguamento della musica alle immagini:

Nel Video 1 (da *Platoon*, di Oliver Stone, USA 1986), si mostra la guerra in tutto il suo devastante orrore: il campo di battaglia è la scena di una terribile carneficina, e tuttavia la musica è pacata, quasi serena (si tratta dell'*Adagio per Archi* di Samuel Barber).

Nel Video 2 (da *Il Dottor Stranamore, ovvero: come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, di Stanley Kubrick, GB 1964), vediamo la scena finale del film: è appena stata sganciata una bomba atomica sull'Unione Sovietica, le persone nel Gabinetto di Guerra a Washington stanno discutendo le conseguenze di questo evento disastroso, quando improvvisamente (al minuto 02:36) c'è uno stacco su una veduta aerea della bomba che esplode, mentre sentiamo una tranquilla, rilassata canzone ("We'll meet again"), le cui parole ("Ci rivedremo") sono in brusco contrasto con l'orrore a cui stiamo assistendo. (Questa canzone era un brano di successo durante la Seconda Guerra Mondiale, sia con gli uomini che partivano per il fronte che per le loro famiglie in ansiosa attesa del loro ritorno.)

Nel Video 3 (da *Arancia meccanica*, di Stanley Kubrick, GB 1971), la scena si apre con un'insegnante di ballo che sta telefonando alla polizia per ottenere aiuto dopo che un ragazzo le si è presentato alla porta, con l'intento di entrare. Sullo sfondo sentiamo l'inizio dell'Overture di Gioacchino

Comments

These three videos are all examples of incongruence, i.e. a mismatch between image and music:

In Video 1 (from Platoon, by Oliver Stone, USA 1986), war is shown in all its devastating horror: the battlefield is a scene of terrible carnage, and yet the music is peaceful, almost serene (it is actually Samuel Barber's Adagio for Strings).

In Video 2 (from Dr.Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb, by Stanley Kubrick, GB 1964), we watch the final sequence of the film: a nuclear bomb has just been dropped on the U.S.S.R., people in the War Room in Washington are discussing the aftermath of this disastrous event, when suddenly (at 02:36) the scene cuts to an aerial view of the bomb exploding, while we hear a calm, relaxed song ("We'll meet again"), whose lyrics are in sharp contrast with the horror we are watching. (This song was a favourite of the World War II era, both with men going off to fight and with their families anxiously waiting for them to come back.)

In Video 3 (from A clockwork orange, by Stanley Kubrick, GB 1971), the scene opens with a ballet teacher phoning the police to get help after a young man has come to her door, wishing to come in. In the background we hear the beginning of Gioacchino Rossini's Overture from "The Thieving Magpie", a lively, even joyful piece of music. This same music will then accompany the gruesome,

Rossini da "La Gazza ladra", un vivace, persino gioioso brano musicale. Questa stessa musica accompagnerà la sequenza raccapricciante, ed estremamente violenta in cui il protagonista Alex ed i suoi amici irrompono nella casa e si mettono a lottare con la donna, alla fine uccidendola con una strana scultura - e intravediamo persino una specie di fumetto che ne rispecchia la morte ...

Questa stonatura della colonna sonora rispetto agli avvenimenti che si svolgono sullo schermo è una scelta consapevole fatta dai registi per sottolineare il significato emotivo delle immagini. Siamo scioccati da ciò che vediamo, ma la musica, così "fuori sincrono" con le immagini, non solo attira la nostra massima attenzione, ma ha anche un altro effetto inaspettato: siamo resi consapevoli di questa contraddizione, e la nostra strana, quasi dolorosa, reazione a questo conflitto aggiunge una qualità sconvolgente alla nostra esperienza della violenza. Il regista potrebbe aver deciso di negare la nostra completa identificazione con l'azione sullo schermo, e in tal modo di farci apprezzare ancora di più il suo significato, che in alcuni casi mette in evidenza un senso di cupa ironia (come in *Il Dottor Stranamore*).

L'incongruenza tra l'azione sullo schermo e la colonna sonora musicale produce ciò che gli psicologi chiamano "dissonanza cognitiva" - ossia il fatto che il nostro cervello non riesce a collegare i diversi o addirittura contrastanti *input* che provengono dai nostri canali sensoriali. Poichè noi abbiamo una naturale tendenza a coordinare dei dati conflittuali in modo da ristabilire un equilibrio dotato di senso, la difficoltà o l'impossibilità di farlo produce un senso di disagio e accentua l'impatto emotivo.

extremely violent sequence in which the protagonist Alex and his friends break into the house and engage in a fight with the woman, finally killing her with a rather weird sculpture - and we even get a glimpse of a cartoon mirroring her death ...

This mismatching of the musical score with the events going on the screen is a conscious choice made by the filmmakers to underscore the emotional significance of the images. We are shocked by what we see, but the music, so "out- of-synch" with the images, does not only draw our utmost attention, but has another unexpected effect: we are made conscious of this contradiction, and our strange, almost painful, reaction to this conflict adds an extra disturbing quality to our experience of the violence. The filmmaker may have decided to detach us from fully identifying with the action on the screen, and thus appreciate more its significance, which in some cases is done to highlight a sense of dark irony (as in Dr. Strangelove).

Incongruence between the screen action and the music soundtrack produces what psychologists term "cognitive dissonance" - or the fact that our brain cannot match the different or even contrasting input coming from our sensory channels. Since we naturally have a tendency to coordinate conflicting data in order to restore a meaningful balance, the difficulty or impossibility to do so produces a sense of discomfort and heightens the emotional impact.

End of Part 1. [Go to Part 2](#)

Fine della Prima parte. Vai alla [Seconda parte](#)

Note/Notes

- (1) Citato in/Quoted in Ondaatje M. 2002. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, Alfred Knopf, New York, p. 247.
- (2) Tan Siu-Lan From "Intuition to Evidence. The Experimental Psychology of Film Music" in Mera M., Sadoff R., Winters B. (eds.) *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, Routledge, New York and London, p. 553.
- (3) Lang E. & West G. 1920. *Musical accompaniment of moving pictures*, The Boston Music Company, New York. Citato in/Quoted in Hoeckner B., Wyatt E.W., Dedscety J. & Nusbaum H. 2011. "[Film music influences how viewers relate to movie characters](#)", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 5, No. 2, p. 147.
- (4) Citato in/Quoted in Cohen A.J. 2013. "[Film music and the unfolding narrative](#)" in Arbib M.A. *Language, Music, and the Brain*, Strüngmann Forum Reports, vol. 10, J. Lupp, series, MIT Press, Cambridge, MA, p. 3.
- (5) Gardner H. 1983. *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*, Basic Books, New York (trad. ital. 1987. *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*, Feltrinelli, Milano).
- (6) Fischhoff S. 2005. [The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences](#), p. 21.
- (7) Smith J. 1999. "Movie music as moving music: Emotion, cognition, and the film score" in Plantinga C. & Smith G.M. *Passionate views: Film, cognition, and emotion*, The John Hopkins University, Baltimore & London, p. 166
- (8) Holden S. 1988. "Composers show how to make a movie sing", *New York Times*, July 9, 1988; as quoted in Phillips W.H. 2005. *Film: An introduction*, Bedford/St Martin's, Boston-New York.



info@cinemafocus.eu