



Il linguaggio cinematografico
Film language
Laboratori interattivi
Interactive workshops

Musica e film
Seconda parte:

Film music
Part 2:

Le funzioni della musica

The functions of music

Luciano Mariani info@cinemafocus.eu

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

[Torna alla Prima parte](#)

[Back to Part 1](#)

Sezione 8: L'associazione come processo di base

Section 8: Association as the basic process

Ascolta il clip Audio 1 qui sotto, che è la colonna sonora della sequenza di apertura di un film. Che tipo di associazioni vengono sollecitate nella tua mente mentre ascolti? Presta molta attenzione alle voci, ai rumori e alla musica ... Ti potrebbero aiutare domande come

- di che tipo (genere) di film potrebbe trattarsi?
- che storia viene presentata? In che ordine di tempo?
- chi potrebbe essere la persona che parla per prima? E le altre?
- Quali indizi (in questo caso, solo sonori) ti aiutano a formulare le tue ipotesi?

Listen to Audio clip 2 below, which is the soundtrack of the opening sequence of a movie. What kind of associations are triggered in your mind as you listen? Pay maximum attention to the voices, the sounds and the music ... You might be helped by some questions like:

- What kind (genre) of film could it be?*
- What kind of story is introduced? In which time sequence?*
- Who could be the first person speaking? And what about the others?*
- What clues (in this case, only audio clues) can help you make your hypotheses?*



Audio 1 (Italiano)



Audio 2 (English)

Ora guarda la sequenza completa (video + audio) nel Video 1 qui sotto.

- Quali delle tue associazioni sono state confermate?

- Quali pensi di dover cambiare o modificare? Sulla base di che tipo di indizi visivi?

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

Now watch the complete sequence (video + audio) in Video 2 below.

- Which of your associations are confirmed? - Which ones do you feel you should change or adjust? On the basis of which kind of visual clues?

Then check your ideas with my Comments below.



Video 1 (Italiano)



Video 2 (English)

Commenti

La sequenza è tratta da (di James V. Kern, USA 1951), un film noir, caratterizzato da misteri e *suspense*.

Il clip audio ti ha fornito alcune indicazioni sul *tipo* di storia che il film probabilmente racconta: la musica tesa, drammatica, piena di *suspense*; l'infrangersi delle onde del mare; e la presenza di una casa vicino o sopra le rocce sulla costa della California, come dice la voce narrante ... Capiamo che questa voce appartiene a qualcuno che sarà uno dei personaggi principali del film, e che si sta facendo riferimento al passato - la casa ora è in rovina - ma c'è ancora un'altra casa che apparteneva alla zia del personaggio, Amelia ... "Ma per me sarà sempre la casa della paura". Poi la voce fa riferimento ad una domenica mattina di settembre, quando aveva una sensazione di paura ancora prima che suonasse il campanello ... cominciamo a sentire dei rumori (di fatto qualcuno che bussa alla porta), e capiamo che stiamo per essere introdotti ad un *flashback*. Un uomo è entrato, in cerca di un altro uomo, che non è in casa ... La donna dice che deve trovarsi da qualche parte nei paraggi, e il suo interlocutore risponde che ha cercato dappertutto ... Così, nel complesso, abbiamo certamente indizi per presumere che stiamo per assistere ad una specie di storia piena di mistero.

Anche prima di guardare il video clip, la colonna sonora ti ha indotto a formulare tutta una serie di ipotesi riguardo a dove ha luogo la storia, il tempo (il presente del narratore e il passato a cui si

Comments

The sequence comes from The second woman (by James V. Kern, USA 1951), a film noir - mystery/suspense movie.

The audio clip gave you some indication of the kind of story which would probably be told in the movie: the tense, dramatic, suspenseful music; the breaking of the sea waves; and the presence of a house near or above the sea rocks on the coast of California, as the narrating voice says ... We understand that this voice comes from somebody who is going to be a main character in the movie, and that she is referring to the past - the house now lies in ruins - but there is still another house which belonged to the character's aunt Amelia ... "But to me it will always be the house of fear". Then the voice refers to a Sunday morning in September, when she was afraid before the doorbell rang ... we start hearing sounds (actually a knock at the door), and we realize that we are now introduced to a flashback. A man has come in, looking for another man, who is not in ... The woman says that he must be around somewhere, and her interlocutor replies that he has searched the place from top to bottom ... So, all in all, there are certainly grounds for assuming that we are being introduced to a kind of mystery story.

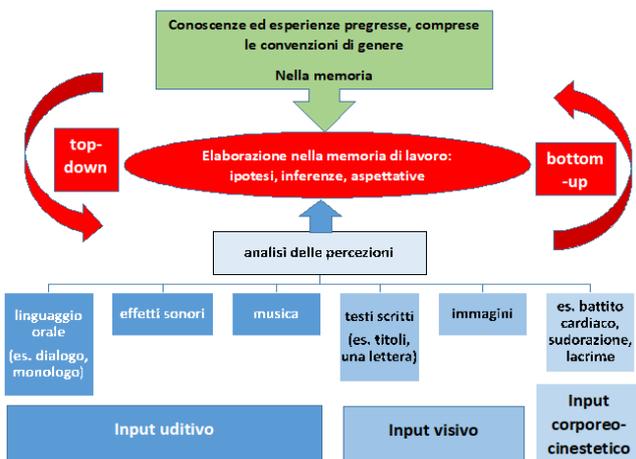
Even before watching the clip, the soundtrack has led you to make a whole series of hypotheses as to where the story takes place, the time (the present of the narrator and the

riferisce ... anche se siamo subito spostati in questo passato attraverso quello che riconosciamo come un *flashback*) ed alcuni personaggi, tra cui qualcuno che sembra essere scomparso.

Il video clip conferma sostanzialmente tutte le tue ipotesi, anche se aggiunge dei dettagli che non si potevano proprio dedurre ascoltando solo l'audio: vediamo in effetti una giovane donna (presumiamo sia il narratore), un'altra donna più anziana in piedi nel corridoio (deve essere la zia Amelia), e un uomo di mezza età che, preoccupato, è alla ricerca di un altro uomo ...

La combinazione di immagini e suoni ovviamente offre molti più indizi di quelli che potevano essere forniti dal solo audio o dal solo video - guardare un film è un processo audiovisivo integrato, in cui il prodotto finale (il film) è più della somma delle sue parti. Tuttavia, ciò che viene messo in evidenza in questo caso è il potere delle immagini e dei suoni (specialmente la musica) di sollecitare *associazioni*: attraverso gli indizi che ci offre il film, ed anche prima di essere introdotti alla storia vera e propria, siamo in grado di attivare vari tipi di *conoscenze pregresse* che possediamo rispetto, ad esempio, al tipo di storia, i suoi possibili personaggi ed il genere di film, e sulla base di tali associazioni cominciamo a fare ipotesi (inferenze) - in altre parole, facciamo previsioni e cominciamo a costruire ipotesi su ciò che stiamo per vedere e sentire.

Questo processo di base è illustrato nella figura qui sotto.

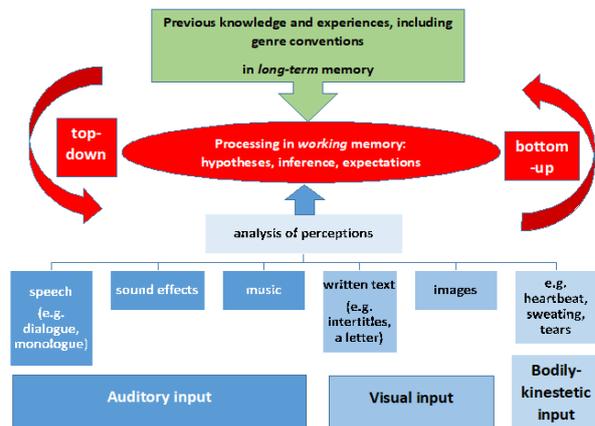


past she refers to ... although we are soon moved to this past through what we recognize as a flashback) and a few characters, among whom somebody who seems to have disappeared.

The video clip basically confirms all your guesses, plus adding some details which couldn't possibly be inferred from the simple audio: we actually see a young woman (we presume she's the narrator), another, older woman standing in the corridor (she must be Aunt Amelia), and a middle-aged man searching worriedly for another man ...

The combination of images and sounds obviously offers many more clues than could possibly be provided for by the audio alone or by the video alone - watching a movie is an integrated audiovisual process, where the final product (the movie) is more than the sum of its parts. However, what is highlighted here is the power of images and sounds (especially music) to trigger off associations: through the cues that we get from the movie, and even before being introduced to much of the story, we are able to activate various kinds of previous knowledge that we have as regards, for example, the kind of story, its possible characters and the film genre, and on the basis of such associations we start making guesses (inferences) - in other words, we make predictions and begin to build hypotheses about what we are going to see and hear.

This basic process is illustrated in the figure below.



Come abbiamo visto nella figura della Prima Parte di questo Laboratorio, guardare un film implica ricevere diversi tipi di *input* attraverso i nostri canali sensoriali (principalmente i nostri occhi e le nostre orecchie, ma anche attraverso tutto il nostro corpo). Nella nostra *memoria di lavoro*, un'unità di immagazzinamento provvisorio in cui ha luogo una parte sostanziale dell'elaborazione cognitiva, analizziamo l'input delle nostre percezioni e, allo stesso tempo, cerchiamo di associare gli indizi forniti da questo input (come le immagini che vediamo e i suoni e la musica che sentiamo) alla memoria pregressa immagazzinata nella nostra *memoria a lungo termine*. Queste conoscenze comprendono tutto ciò che sappiamo sul mondo ed anche le esperienze cognitive ed affettive che abbiamo fatto nel passato, comprese le convenzioni del genere di film (ad esempio, se percepiamo che stiamo per vedere un western, attiveremo tutto ciò che sappiamo sui film western, le loro storie tipiche, i personaggi, gli ambienti, e così via). Se riusciamo ad associare l'input delle nostre percezioni con il contenuto mentale della nostra memoria a lungo termine, cominceremo a fare *ipotesi* e ad attivare delle *aspettative* su ciò che probabilmente stiamo per vedere. E questo processo continua per tutta la durata del film: noi accoppiamo gli indizi provenienti dallo schermo alle nostre conoscenze pregresse (un approccio *dal passo verso l'alto*), ma utilizziamo anche le nostre conoscenze pregresse per capire e interpretare ciò che vediamo e sentiamo (un processo *dall'alto verso il basso*).

Quindi, sostanzialmente, guardare un film implica, come nel caso della lettura di un romanzo ma con una gamma molto più vasta di input sensoriali, fare costantemente delle ipotesi e poi confermarle o modificarle, cioè aggiornarle, alla luce dell'input che riceviamo man mano che la storia si svolge davanti ai nostri occhi e alle nostre orecchie. Un po' come in un'avventura di Sherlock Holmes, guardare un film è una specie di lavoro da detective, in cui usiamo il nostro potere deduttivo per trovare un significato a partire dagli indizi che ci forniscono i nostri sensi.

As we saw in the figure in Part 1 of this Workshop, watching a movie implies receiving different kinds of input through our sensory channels (mainly our eyes and our ears, but through our whole body as well). In our working memory, a temporary storage unit in which much of the cognitive processing takes place, we analyse the input from our perception and, at the same time, try to match the cues provided by this input (such as the images we see and the sounds and music we hear) to the previous knowledge stored in our long-term memory. This knowledge includes all our knowledge of world as well as the cognitive and affective experiences we have had in the past, including the genre conventions (for example, if we perceive that we are going to watch a western, we will activate all we know about western films, their typical stories and characters, their settings, etc.). If we can match the input from our perceptions with the mental content of our long-term memory, we will start making hypotheses and activating expectations as to what we are probably going to watch. And this process goes on all through the duration of the movie: we are both matching the cues or clues from the screen to our previous knowledge (a bottom-up approach), but also using our previous knowledge to understand and interpret what we see and hear (a top-down process).

So, basically, watching a movie implies, as with reading a novel but with a much wider range of sensory input, constantly making hypotheses and then confirming or rejecting, i.e. updating them, in the light of the input that we receive as the story unfolds before our eyes and ears. A bit like a Sherlock Holmes adventure, watching a movie is a sort of detective work, where we use our power of deduction to find a meaning from the clues that are provided to our sensory channels..

Sezione 9: Il filo delle associazioni attraverso un film

Per verificare il potere delle associazioni, e in modo particolare delle associazioni attivate dalla musica, nell'aiutare lo spettatore a dare un senso a ciò che un film cerca di comunicare, guarda questi tre video clip da *Colazione da Tiffany* (di Blake Edwards, USA 1961). Il Video 1 è la sequenza di apertura, quando viene introdotto per la prima volta il famosissimo tema di Henry Mancini ("Moon River"); il Video 2 presenta lo stesso tema, ora nella versione cantata da Audrey Hepburn, che si accompagna alla chitarra, seduta sul davanzale della sua finestra, per poi guardare verso l'alto Paul, lo scrittore di cui si sta innamorando; e il Video 3 è la sequenza finale, in cui, dopo aver scacciato il suo gatto sotto la pioggia, Holly capisce quanto le manchi e comincia a cercarlo - è anche il punto in cui i due amanti finalmente si riuniscono.

Mentre guardi, cerca di rispondere a queste domande:

- Il tema "Moon River" è presente in tutti e tre i video. Perché? Che effetto ha sulla storia come è percepita dallo spettatore?
 - Il tema ha la stessa funzione in tutti e tre i casi? In caso negativo, che funzione ha in ciascun caso?
 - Come la musica condiziona l'impatto emotivo delle immagini?
- (Se hai visto il film e magari lo ricordi bene, avrai ovviamente un vantaggio ... Ma se non l'hai visto, sarai in una condizione diversa, forse migliore, in cui rispondere alle domande.)

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

Section 9: The thread of associations through a film

To see for yourself the power of associations, and particularly of associations brought about by music, in helping a viewer to make sense of what a movie tries to communicate, watch these three video clips from Breakfast at Tiffany's (by Blake Edwards, USA 1961). Video 1 is the opening sequence, when Henry Mancini's world-famous music score ("Moon River") is first introduced; Video 2 presents the same tune, now sung by Audrey Hepburn playing the guitar on her window-sill, eventually looking up at Paul, the writer she's falling in love with; and Video 3 is the final sequence, when, after driving out her cat in the rain, Holly realises how she misses him and starts looking for him - which also marks the time when the two lovers are finally reunited.

As you watch, try to answer these questions:

- *The theme "Moon River" is played in all three videos. Why? What effect does this have on the storyline as it is perceived by the spectator?*
 - *Does the theme have the same function in all three clips? If not, what function does it have in each case?*
 - *What kinds of associations does the theme conjure up in the spectator's mind in each case?*
 - *How does the music affect the emotional impact of the images?*
- (If you have seen the movie and maybe remember it well, you will obviously be at an advantage ... But if you haven't, you will be in a different, maybe better, condition to answer the questions.)*

Then check your ideas with my Comments below.



Video 1



Video2



Video 3

Commenti

L'utilizzo di uno stesso tema musicale a più riprese nel corso di un film ha ovviamente un grande effetto sugli spettatori. Ciò mette anche in risalto alcune delle più importanti funzioni che la musica ha in un film.

Nel Video 1, il carattere romantico e melodico del tema stabilisce lo stato d'animo complessivo quando per la prima volta viene associato con l'ambiente (New York, la Quinta Strada, il famoso negozio di gioielli) e con la protagonista. Insieme alle immagini, il tema attiva diverse associazioni: il tono vagamente triste e nostalgico ci invita ad immaginare che stiamo per assistere ad un film dal taglio potentemente romantico (anche se poi capiremo subito che si tratta anche di una commedia brillante). La strana immagine di Holly che fa colazione davanti alle vetrine del gioielliere, in un elegante abito da sera lungo, insieme al tema suonato dall'orchestra, stabilisce chiaramente il tono complessivo mentre al contempo attiva le nostre aspettative circa l'identità di questa donna e perchè si trovi all'alba sulla Quinta Strada.

Nel Video 2, quando sentiamo, lo stesso tema, siamo ora consapevoli della personalità di Holly, del fatto che non è di New York ma ha lasciato la sua città natale, e del suo nascente interesse per il suo vicino di casa Paul. Ma il tono della canzone è ora decisamente nostalgico - magari Holly sta pensando ai giorni passati nella sua casa natale. Associamo ciò che abbiamo finora saputo di lei a questo momento particolare, che rivela un altro aspetto del suo carattere, mentre allo stesso tempo viene portata avanti la storia d'amore (alla fine della canzone, Holly salirà nell'appartamento di Paul).

Così il tema ricorrente è come un filo che ci conduce lungo la via, ciò che potremmo chiamare un *leitmotif*, una frase musicale che associamo, non solo ad un personaggio, ma anche alle idee e alle emozioni che riguardano quel personaggio. Nel Video 3, raggiungiamo l'apice della storia. Ora ne sappiamo ben di più su Holly, sulle sue paure e i suoi desideri, e riusciamo ad associare tutto ciò nel dare significato all'ultima scena. Holly lascia libero il gatto (o piuttosto, lo

Comments

Using the same musical theme over and over again through a movie obviously has a great effect on the viewers. This also highlights some of the most important functions that music has in a movie.

In Video 1, the romantic, melodic character of the theme sets the overall mood when it is first paired with the setting (New York, Fifth Avenue, the famous jewellers' store), and the main character. Together with the images, it activates several associations: the slightly sad, nostalgic tone of the score invites us to imagine that we are going to watch a movie with a powerful romantic slant (although we will then soon realise that this is also a brilliant comedy). The weird image of Holly having breakfast in front of the jeweller's shop windows, wearing an elegant evening dress, coupled with the full orchestral score, clearly establishes the overall tone while at the same time raising our expectations as to who this woman might be and why she might find herself in Fifth Avenue at dawn.

In Video 2, when we hear the same theme, we are now aware of Holly's personality, of the fact that she's not a New Yorker but has left her native town, and of her budding interest in her neighbour Paul. But the tone of the song now is decidedly nostalgic - maybe Holly is thinking back to her days at home. We associate what we have learnt about her up to now to this particular moment, which reveals another side of her character, while at the same time carrying forward the love story (at the end of the song, Holly will go up to Paul's flat).

Thus the recurring theme is like a thread which leads us along the way, what we might call a leitmotif, a musical phrase that we attach, not just to a character, but also to the ideas and emotions that go along with that character. In Video 3, we reach the climax of the story. We now know a lot more about Holly, her fears and wishes, and are able to associate all this to give meaning to the final scene. Holly sets the cat free (or rather, abandons him), determined to give his freedom (and to assert hers as well),

abbandona), determinata a lasciargli la sua libertà (e ad asserire in tal modo anche la sua libertà), e è subito abbandonata anche da Paul. E' in questo preciso momento (al minuto 01:37) che comincia la musica - non si tratta ancora del tema "Moon River", ma di qualcosa che gli si avvicina - una musica triste e tesa che accompagna il momento in cui Holly capisce che si sta lasciando sfuggire la vita. Con la stessa musica sullo sfondo, ora si mette freneticamente a cercare il gatto, e finalmente lo sente miagolare --- in questo preciso momento (03:51), subentra il tema "Moon River", aumentando gradualmente di volume e cancellando tutti gli altri suoni, mentre Holly si tiene stretta il gatto in un abbraccio finale con Paul. Noi spettatori ci uniamo alla coppia al culmine del tema e siamo felici di questo "happy end". A questo punto il tema ha accumulato tutta una serie di associazioni con gli eventi del film, e siamo in grado di apprezzarlo in un modo diverso, certo emotivamente più forte di quanto potessimo farlo all'inizio.

10. Le principali funzioni della musica nei film (1)

"Penso che la musica sullo schermo possa scovare ed intensificare i pensieri intimi dei personaggi. Può aggiungere a una scena terrore, grandezza, vivacità, o infelicità. Può spingere rapidamente in avanti la narrazione, o rallentarla. Spesso solleva il puro dialogo al rango di poesia. Infine, è il legame comunicativo tra lo schermo e il pubblico, raggiungendo e avvolgendo tutti in una sola esperienza" Bernard Herrmann, compositore (Nota 1)

In base a tutto quanto abbiamo detto finora, possiamo dare per scontato che la musica nei film sia una componente potente del messaggio audiovisivo e possa svolgere diverse importanti funzioni, alcune delle quali abbiamo già menzionato, anche solo di sfuggita. Ad esempio,

- la musica può aumentare enormemente il nostro coinvolgimento nella storia, trasmettendo una gamma di emozioni, alcune delle quali possiamo condividere con i personaggi del film - questa musica aiuta moltissimo ad enfatizzare le risposte emotive degli spettatori;

and is soon left by Paul too. It is at this precise moment (01:37) that the music starts - it's not the "Moon River" theme yet, but something approaching its quality - a sad, tense music which accompanies Holly's realization that she is actually missing out on life. With the same music in the background, she now frantically starts looking for the cat, and finally hears him miaowing ... at this very moment (03:51), the "Moon River" theme takes over, and slowly grows, numbing out all other sounds, as it accompanies Holly's tightly holding the cat in a final embrace with Paul. We join the couple at the height of the theme and rejoice in the happy ending. By now the theme has accumulated a whole range of associations with the events of the movie, and we are led to appreciate it in a different, and certainly emotionally stronger way, than we did at the beginning.

10. The main functions of film music (1)

"I feel that music on the screen can seek out and intensify the inner thoughts of the characters. It can invest a scene with terror, grandeur, gaiety, or misery. It can propel narrative swiftly forward, or slow it down. It often lifts mere dialogue into the realm of poetry. Finally, it is the communicating link between the screen and the audience, reaching out and enveloping all into one single experience." *Film composer Bernard Herrmann (Note 1)*

Through all we have said so far, we can take for granted that film music is a powerful component of the audiovisual message and can fulfil several important functions, some of which we have already mentioned, if only in passing. For example,

- *music can hugely increase our involvement in the story, by conveying a range of emotions, some of which we may share with the movie's characters - thus music greatly helps to enhance the viewers' emotional responses;*

- *music creates an atmosphere and can set the overall tone of the movie itself; we saw that film genres very often rely on specific sorts of musical accompaniment;*

- la musica crea un'atmosfera e può stabilire il *tono generale* del film stesso; abbiamo visto che i generi cinematografici molto spesso si affidano a tipi specifici di accompagnamenti musicali;

- la musica può polarizzare la nostra *attenzione*, ossia dirigerla verso certi aspetti dell'immagine;

- la musica è di solito *congruente* con l'immagine, così che i significati trasmessi sia dall'immagine che dal suono sono percepiti come una sola unità (anche se un regista può a volte giocare con musiche *incongruenti* o contraddittorie per ottenere un effetto umoristico o anche un tocco di parodia o un senso di ironia - ricorda l'uso della musica in molti film di Kubrick, che ha una forte influenza nell'aumentare l'impatto emotivo delle immagini;

- la musica sollecita e sviluppa associazioni nella nostra mente, in modo da aiutare a creare rapporti tra i personaggi, far avanzare la trama e sviluppare la personalità di un personaggio, specialmente quanto ad un personaggio o a una scena si accoppia un particolare motivo musicale (*leitmotif*) lungo il corso della narrazione. Ad esempio, pensa a come il tema, inizialmente associato all'avvicinarsi dello squalo nel film omonimo, prefigura la sua riapparizione ogni volta che lo sentiamo e quindi sollecita la nostra risposta emotiva (quasi come una specie di riflesso condizionato).

Nella rimanente parte di questo Laboratorio esploreremo più in profondità le diverse funzioni della musica nei film.

Guarda i Video qui sotto ed ascolta con attenzione la musica presente in ciascuno di essi:

- Qual è la tua reazione a ogni video, specialmente rispetto alle *emozioni* che trasmette?

- Che funzione/funzioni pensi che svolga la colonna sonora musicale in ogni video? (Può certamente condizionare le tue emozioni, ma può anche, nello stesso tempo, svolgere un particolare ruolo nel contesto del film);

- Tieni presente che la musica è evocativa, ossia di per sé non esprime un particolare significato o emozione (anche se siamo arrivati ad associare certi tipi di musica con certi significati ed

- music can polarize our attention, i.e. direct it to certain aspects of the image;

- music is usually congruent with the image, so that the meanings conveyed by both image and sound are perceived as a single unit (although a filmmaker can sometimes play with incongruent or contradictory music to achieve a humorous effect or even a touch of parody or a sense of irony - remember the use of music in many of Kubrick's films, which does much to heighten the emotional impact of the images);

- music elicits and develops associations in our mind, so that it helps to create relationships between characters, to advance the plot and to develop a character's personality, especially when a character or a scene is matched with a particular musical theme (leitmotif) along the narrative. For example, think of how the theme, initially associated with the shark's approach in Jaws, foreshadows its reappearance every time we hear it and thus elicits our emotional response (almost as a sort of conditional reflex).

In the remaining part of this Workshop we will explore in more depth the different functions of film music.

Watch the Videos below and listen to the music in each of them carefully:

- What is your reaction to each clip, especially in terms of the emotions it conveys?

- What function(s) do you think the musical score fulfils in each clip? (It may certainly affect your emotions, but it can also, at the same time, play a particular role within the context of the movie).

- Keep in mind that music is evocative, i.e. it does not in itself express a particular meaning or emotion (although we have come to associate certain kinds of music with certain meanings and emotions).

- Also, consider that music can play more than one role at the same time, e.g. it can help to advance the plot and further a character's psychological development.

- Try and find your own words to describe the function of music in each clip.

emozioni).

- Inoltre, considera che la musica può giocare più di un ruolo allo stesso tempo, per esempio può aiutare a far avanzare la trama e promuovere lo sviluppo psicologico di un personaggio.
- Cerca di usare le tue parole per descrivere la funzione della musica in ogni video.

Then check your ideas with my Comments below.

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



Video 1 (Italiano)



Video 2 (English)



Video 3



Video 4



Video 5



Video 6

Commenti

Nei *Commenti* che seguono metteremo in evidenza le principali funzioni che svolge la musica in ogni video - come abbiamo detto, la musica può svolgere più di un solo ruolo quando è associata alle immagini, e tu puoi aver avuto idee diverse dalle mie!

Inoltre, considera che esaminare un breve video ha delle ovvie limitazioni, poichè ogni scena o sequenza, essendo solo una porzione dell'intero film, dovrebbe essere interpretata alla luce delle scene o sequenze precedenti e successive.

Nel Video 1 (da *Come eravamo*, di Sydney Pollack, USA 1973), una coppia (Robert Redford e Barbra Streisand) che hanno vissuto insieme attraversando alcuni dei maggiori avvenimenti del XX secolo (la Guerra Civile spagnola, la Seconda Guerra mondiale, la "caccia alle streghe" anti-comunista ...), si rincontra per caso, dopo un lungo periodo di separazione. Ora essi conducono vite diverse, ma non possono dimenticare il loro lungo

Comments

In the following Comments we will highlight the main function(s) that music fulfils in each video clip - as we said, music can play more than a single role when matched with images, and you may have had different ideas from mine!

Also, consider that examining a short clip has obvious limitations, since each scene or sequence, being just a portion of the whole film, should be interpreted in light of the previous, as well as the following, scenes or sequences.

In Video 2 (from *The way we were*, by Sydney Pollack, USA 1973), a couple (Robert Redford and Barbra Streisand) who lived together through some major events of the 20th century (the Spanish Civil war, World War II, the anti-Communist "Witch Hunt" ...) meet again by chance, after a long period of separation. They now lead different lives, but they cannot forget

amore perduto - e si amano ancora, siamo indotti a credere, anche se le loro vite hanno preso strade diverse. All'inizio la scena non ha musica, che comincia soltanto al minuto 01:10, quando si abbracciano - e non si tratta solo di un qualunque brano di musica romantica, ma del *tema* che abbiamo sentito durante tutto il film (il *leitmotif*), ossia la musica che ha accompagnato l'amore di questa coppia per anni. Condividiamo con loro questo amore e il rimpianto per quella che avrebbe potuto essere una vita insieme - ma non è stata. Così in questo caso la musica **descrive le emozioni dei personaggi**, che risuonano fortemente anche nel pubblico, che ha seguito la loro relazione per tutto il film. Il *leitmotif* ha aiutato a **creare e sviluppare la relazione della trama tra i personaggi** fino a quest'ultima sequenza.

Nel Video 3 (da *Psycho*, di Alfred Hitchcock, USA 1960), una giovane donna (Janet Leigh) sta fuggendo dopo aver rubato una grossa somma di denaro dall'ufficio del suo capo. Sin dall'inizio, udiamo la colonna sonora musicale sullo sfondo, una tesa musica di violino (che sarà anche un tema ricorrente nelle sequenze di *suspense* del film). Mentre guida, ha un'espressione preoccupata ed ansiosa, e sente nella sua mente le voci delle persone che probabilmente, in questo stesso momento, stanno scoprendo il furto del denaro e la sua scomparsa. La sua angoscia cresce mentre si fa buio, la luce si affievolisce e comincia a piovere - anche la musica cresce in intensità, mentre la guida si fa più difficile nel traffico e sotto la pioggia. La musica lentamente si affievolisce quando scorge un'insegna - "Bates Motel" ... La musica ossessiva e incalzante sottolinea l'angoscia della donna, e ancora una volta **descrive le emozioni del personaggio** oltre ad accompagnare i suoi pensieri e sensazioni. E, ancora una volta, condividiamo con lei lo stato d'animo pieno di *suspense* dell'intera sequenza.

Nel Video 4 (da *La febbre del sabato sera*, di John Badham, USA 1977), non c'è musica mentre scorrono i titoli di testa sopra una veduta aerea di New York. Quando un treno della metropolitana si ferma ad una stazione, comincia la musica (00:54): è un brano di musica *disco* ("Staying alive" dei Bee Gees) e ci viene gradualmente rivelata l'immagine di un ragazzo (John Travolta)

*their long-lost love - and they still love each other, we are led to believe, although their lives has taken different paths. At the start the scene has no music, which starts only at 01:10, just when they embrace - and it's not just an ordinary piece of romantic music, but the theme we have heard throughout the movie (the leitmotif), i.e. the music that has accompanied this couple's love for years. We share with them this love and the regret for what could have been a different life together - but wasn't. So in this case music **portrays the characters' emotions**, which also resonate strongly in the audience, who has followed their relationship all through the movie. The leitmotif has helped to **create and develop the plot relationship** between the characters until this very last sequence.*

*In Video 3 (from Psycho, by Alfred Hitchcock, USA 1960), a young woman (Janet Leigh) is driving away after stealing a big sum of money from her boss's office. Right from the start, we hear the musical score in the background, a tense violin music (which will also be a recurring theme for suspense sequences in the movie). As she drives, she looks worried and anxious, and hears in her head the voices of the people who are probably, at this very moment, finding out about the money and her disappearance. Her anguish grows as the evening closes in, lights dim and the rain starts falling - the music grows in intensity, too, as the driving becomes more difficult in the traffic and the rain. The music slowly fades out as she catches a sight of a sign - "Bates Motel" ... The obsessive, thumping music underscores the woman's anguish, and once again **portrays the character's emotions** as well as accompanying her inner thoughts and feelings. And, once more, we share with her the suspenseful mood of the whole sequence.*

In Video 4 (from Saturday night fever, by John Badham, USA 1977), there is no music as the opening credits unfold before our eyes over an aerial view of New York. As a subway train comes to a stop at a station, the music starts (00:54): it's a piece of disco music ("Staying alive" by the Bee Gees) and we are gradually revealed the image of a young man (John

che incede lungo la strada, con la testa alta e il busto proteso in avanti, con un'espressione baldanzosa in volto. Sembra che non cammini soltanto, ma che balli al suono della musica, e riusciamo a cogliere questo suo "movimento ancheggiante". Si ferma brevemente per comprare un pezzo di pizza, poi riprende il cammino. Nota come la musica quasi inquadri l'immagine, mentre vediamo spesso le sue scarpe battere per terra e la macchina da presa lo inquadra dal basso verso l'alto, inclinata ora a sinistra ora a destra (02:18). Il giovane muove persino al suono della musica il barattolo di vernice che sta portando - musica che non si ferma mai - si abbassa solo di volume quando si ferma in un altro negozio e alla fine arriva al suo luogo di lavoro. La musica è essenziale in questa sequenza per **introdurre e descrivere un personaggio** nel momento in cui lo incontriamo per la prima volta (e condividiamo le sue sensazioni!). Inoltre, il genere di musica (disco) - un tipo di musica "urbana" - **definisce in modo appropriato il luogo ed il riferimento geografico** (New York) dove si svolgeranno gli eventi, oltre all'**epoca della narrazione** (gli anni '70 del secolo scorso). E poichè la musica è perfettamente in tono con l'incedere di Travolta, aiuta anche a **sottolineare ed illustrare il movimento** nell'immagine.

Il Video 5 (da *Shining*, di Stanley Kubrick, USA/GB 1980) mostra un uomo (Jack Nicholson) che è impazzito ed insegue la moglie (Shelley Duvall) con un'ascia, mentre lei cerca disperatamente di sfuggirgli. Seguiamo questa "caccia alla preda" con crescente orrore, mentre la musica (un missaggio di musica ed effetti sonori) accompagna i movimenti dell'uomo e i disperati tentativi della donna di fuggire insieme alle sue grida atterrite ... L'atmosfera tesa di questa caccia raccapricciante è amplificata dalla colonna sonora musicale, che arriva quasi al punto di **condizionare la nostra risposta fisiologica** - un elemento ben noto dei film horror.

Il Video 6 (da *La donna che visse due volte*, di Alfred Hitchcock, USA 1958) mostra un uomo (James Stewart), apparentemente addormentato, che comincia ad avere un incubo: la musica tesa, che udiamo fievolmente sullo sfondo, rapidamente accelera, con i violini che avvolgono le visioni dell'uomo, improvvisamente testimone di

*Travolta) who is strutting along a street, his head high and his chest pushed forwards, with a confident look on his face. He seems not just to walk, but almost to dance in unison with the music, and we can experience this "hip sensation" along with him. He briefly stops to buy a piece of pizza, then resumes his walk. Notice how the music nearly frames the image, as we are often shown his shoes beating the ground and the camera looks up at him as it is inclined towards the left or the right (02:18). He even makes the drum of paint he is carrying moving to the sound of the music (02:31), which never stops - it only gets lower in volume as he stops at another shop and finally reaches his place of work. The music is essential in this sequence to **introduce and describe a character** as we meet him (and feel with him!) for the first time. Also, the music genre (disco) - a kind of "urban" music - **appropriately sets the location or geographic reference** (New York) where the events will take place, as well as the **time reference** (the '70s of last century). And since the music is perfectly in tune with Travolta's strutting along, it helps to **underscore and illustrate movement** in the image.*

*Video 5 (from The shining, by Stanley Kubrick, USA/GB 1980) shows a man (Jack Nicholson) who has gone mad and chases his wife (Shelley Duvall) with an axe, as she desperately tries to escape. We follow this "hunt for a prey" with increasing horror, as the music (a mix of music and sound effects) accompanies the man's movements and the woman's frantic attempts to get away and her terrified cries ... The tense atmosphere of the horrific chase is heightened and amplified by the musical score, which almost reaches the point of **conditioning our physiological responses** - a well-known feature of horror films.*

Video 6 (from Vertigo, by Alfred Hitchcock, USA 1958) shows a man (James Stewart), apparently sleeping in bed, but actually starting to have a nightmare: the tense music, faintly heard in the background, quickly speeds up its tempo, with strings enveloping the man's visions as he is faced with sudden bursts of colour, cartoon-like images and scenes from

esplosioni di colore, immagini da fumetto e scene dal suo recente passato - persone che ha incontrato, oggetti che ha trovato, finchè raggiunge una tomba vuota ... La musica accelera di nuovo mentre lui si vede cadere nel vuoto ... finchè si sveglia atterrito. La musica qui non si limita (ovviamente) a descrivere le emozioni del personaggio, ma di fatto crea una situazione irreali, che si accompagna perfettamente alle immagini fantastiche e perturbanti dell'incubo.

*his recent past - people he has met, objects he has found, until he reaches an empty grave ... The music takes up speed again as he sees himself fall into space ... until he wakes up horrified. Music here does not just (obviously) portray the character's emotions, but actually **creates an unreal situation**, which perfectly matches the fantastic, disturbing images of the nightmare.*

11. Le principali funzioni della musica nei film (2)

Ora guarda questa seconda serie di Video. Segui le istruzioni fornite per la sezione precedente e poi confronta le tue idee con i miei *Commenti* qui sotto.

11. The main functions of film music (2)

Now watch a second series of Videos. Follow the instructions given for the previous section and then compare your ideas with my Comments below.



Video 1



Video 2



Video 3



Video 4



Video 5



Video 6



Video 7

Commenti

Il Video 1 (da *Gandhi*, di Richard Attenborough, GB/India 1982), mostra il primo viaggio di Gandhi in treno attraverso l'India. Visioni soggettive dei diversi paesaggi (lo vediamo guardare intento fuori dal finestrino) si alternano a visioni oggettive, in campo lungo, del treno che attraversa il paese. Si tratta di una sequenza descrittiva e la colonna sonora musicale - una

Comments

Video 1 (from Gandhi, by Richard Attenborough, GB/India 1982) shows Gandhi's first travel by train across India. We get both subjective views of the different landscapes as we see him staring out of the window, and more objective, long shot views of the train moving across the country. This is a descriptive piece of film and the score - a typical (or so we are

tipica musica tradizionale indiana, o almeno così ci viene fatto credere - accompagna le immagini, **stabilendo così dei chiari riferimenti geografici** ma anche **socio-culturali**.

I titoli di testa del Video 2 (da *Barry Lyndon*, di Stanley Kubrick, GB 1975), **stabiliscono** immediatamente **un riferimento temporale**: il brano di musica classica barocca ci trasporta in quello che è probabilmente il XVIII secolo. La musica si ferma alla fine dei titoli di testa, e le immagini che seguono confermano le nostre aspettative. Vediamo a mala pena i personaggi nelle immagini mentre ci viene mostrato, in un campo lunghissimo, un duello, ma subito dopo abbiamo una chiara indicazione di quello che sarà senza dubbio un *film in costume* - *Barry Lyndon che cammina con sua madre, rimasta vedova dopo che il marito è stato ucciso nel duello*.

Il Video 3 (da *Quarto potere* (di Orson Welles, USA 1941) è uno straordinario esperimento di montaggio: ci vengono mostrati, attraverso una serie di scene, diversi periodi del matrimonio di Charles Kane (Orson Welles), dai primi giorni di una coppia appena felicemente sposata al disfacimento progressivo del loro rapporto. La storia è raccontata in *flashback* da un amico di Kane, che vediamo all'inizio. Poi vediamo la storia di questo matrimonio attraverso una serie di scene, sempre girate nello stesso luogo: il tavolo della prima colazione. Vediamo i cambiamenti nel tempo attraverso quattro diversi periodi, e la musica che accompagna le scene cambia di conseguenza: un valzer calmo e sereno nella scena 1 (da 00:34 a 01:24), una musica ancora gioiosa nella scena 2 (da 1:25 a 01:40), la stessa musica, con un tempo leggermente nella scena 3 (da 01:41 a 02:07), una musica decisamente più cupa con un'esplosione di violini nella scena 4 (da 02:08 a 02:25), una musica ancora più cupa nella scena 5 (la più breve: da 02:26 a 02:31), ed infine un motivo teso e sospeso nella scena finale, quando i due non si parlano nemmeno più (da 02:32 a 02:40), dopo di che il *flashback* finisce e torniamo al presente del narratore. Ogni scena è "attaccata" alla precedente tramite quello che viene chiamato uno *swish pan*, cioè un rapidissimo movimento della macchina da presa in cui non percepiamo alcuna vera immagine - ma soprattutto, la musica è utilizzata sia per **connettere le scene (giocando**

led to believe) traditional Indian music - accompanies the images, thus **establishing clear geographic**, but also **socio-cultural, references**.

The opening titles of Video 2 (from Barry Lyndon, by Stanley Kubrick, GB 1975) immediately establish a time reference: the piece of classical baroque music carries our mind to what is probably the 18th century. The music stops at the end of the opening credits, and the following images confirm our expectations. We can barely see the people in the images as we witness a very, very long shot of a duel being fought, but just after that we get a clearer picture of what is going to be a period film - Barry Lyndon walking with his mother, now a widow after her husband has been killed in the duel.

*Video 3 (from Citizen Kane, by Orson Welles, USA 1941) is an extraordinary experiment in montage: we are shown, though a series of scenes, various stages in Charles Kane (Orson Welles)'s marriage, from the early days of a newly-married happy couple to the progressive crumbling away of their relationship. The whole story is told in flashback by a friend of Kane's, whom we see at the beginning. We then see the story of this marriage through a series of scenes, always set at the same place: the breakfast table. We witness the changes in time through four different periods, and the music that accompanies the scenes changes accordingly: a calm, serene waltz in scene 1 (00:34 to 01:24), a still joyful music in scene 2 (1:25 to 01:40), the same music, with a slightly faster tempo in scene 3 (01:41 to 02:07), a decidedly darker music with an outburst of strings in scene 4 (02:08 to 02:25), an even darker music in scene 5 (the shortest one: 02:26 to 02:31), and finally, a suspenseful motif in the final scene, when the two of them do not even speak to each other (02:32 to 02:40), after which the flashback ends and we come back to the present and to the narrator. Each scene is "attached" to the previous one through what is called a swish pan, i.e. a very quick movement of the camera where we can't perceive any real image - but above all, the music is both used to **connect the scenes** (thus*

così un ruolo fondamentale nel montaggio), sia per fornire un'associazione musicale con il tono mutevole di ogni scena, mentre il matrimonio si sfalda fino al distacco totale della coppia. Ovviamente, anche in questo caso la musica contribuisce anche a **sviluppare lo sviluppo dei personaggi** e a **descrivere il cambiamento dei rapporti nella trama**.

Il Video 4 (da *Momenti di gloria*, di Hugh Hudson, GB 1981) ci mostra un gruppo di atleti inglesi che si allenano per le Olimpiadi di Parigi del 1924. La musica che accompagna questa scena comprende un ritmo di base (prodotto attraverso un sintetizzatore), che sembra "battere il tempo" per gli uomini che corrono lungo la spiaggia - ancora una volta, come nella sequenza da *La febbre del sabato sera* prima esaminata, la musica serve ad illustrare il movimento nell'immagine. Tuttavia, sopra questo ritmo di base udiamo anche una melodia per pianoforte romantica, quasi nostalgica, che aggiunge alla scena un sapore particolare - il tono è quasi epico, nel mostrarci lo sforzo e la forza di volontà di questi uomini che stanno lavorando duramente per far fronte ad una nobile ambizione - vincere la medaglia olimpica per il loro paese (come effettivamente faranno). Così il movimento che percepiamo è sia fisico che metaforico, ed il pubblico è in qualche modo invitato a dividerlo, a partecipare a questa dimostrazione di coraggio e determinazione - un modo in cui la musica contribuisce a **commentare una scena, a creare un'atmosfera e a coinvolgere il pubblico**.

Il Video 5 (da *Il trionfo della volontà/Der Triumph des Willens*, di Leni Riefenstahl, Germania 1936) porta molto più avanti questa atmosfera "epica", nel filmare il Congresso del Partito Nazionalsocialista a Norimberga nel 1934. Il film intendeva essere una celebrazione del partito ed in particolare dello stesso Hitler, e coinvolse più di un milione di persone, compresi partecipanti al congresso e gli abitanti della città. In questa sequenza d'apertura, vediamo un aeroplano volare nel cielo tra e attraverso le nubi, fino a quando cominciamo a vedere alcuni dei principali edifici della città e masse di soldati che marciano per le strade. La musica è enfatica ed eroica, ha quasi la qualità di un inno nazionale, ed invita il pubblico a partecipare pienamente nella

playing a major role in editing or montage), and to provide a musical match with the changing tone of each scene, as the marriage deteriorates into complete detachment. Needless to say, in this case, too, music also helps to further character development as well as portraying changing plot relationships.

Video 4 (from Chariots of fire, by Hugh Hudson, GB 1981) shows a group of British athletes training for the Paris Olympic Games of 1924. The music accompanying this scene includes a basic rhythm (produced through a synthesizer), which seems to "beat time" for the men running along the seashore - once again, as in the Saturday night fever sequence examined above, music serves to illustrate movement in the image. However, over this basic rhythm we also hear a romantic, even nostalgic piano melody, which adds a distinctive flavour to the scene - the tone is almost epic, as we witness the effort and strong will of these men who are working hard in pursuit of a noble ambition - winning an Olympic medal for their country (as they will actually do). So the movement we perceive is both physical and metaphorical, and the audience is somehow invited to join in, to take part in this display of courage and determination - one way in which music helps to comment on a scene, create an atmosphere and involve the audience.

Video 5 (from Triumph of the Will/Der Triumph des Willens, by Leni Riefenstahl, Germany 1936) takes this "epic" atmosphere a big step forward, as it records the Congress of the Nazi Party in Nurnberg in 1934. The film was meant to be a celebration of the party and particularly of Hitler himself, and involved more than a million people, including the people taking part in the congress and the inhabitants of the city. In this opening sequence, we see an airplane soaring in the sky among and through the clouds, until we start to see some of the main buildings of the city and masses of soldiers marching through the streets. The music is emphatic and heroic, it almost has the quality of a national anthem, inviting the audience to fully participate in the display of power that is being performed. This

dimostrazione di potere che si sta rappresentando. Questo documentario appartiene chiaramente alla sfera della propaganda, compresa la musica, che si può dire svolga quasi una specie di **funzione manipolatoria**.

Il Video 6 (da *Grease*, di Randal Kleiser, USA 1978) è la scena finale di questo musical, quando i problemi tra i due protagonisti (John Travolta e Olivia Newton-John) vengono finalmente risolti e tutta la scuola (compresi studenti e insegnanti) eseguono un ballo di gruppo. La musica e le sue parole cercano di esprimere l'entusiasmo di questi ragazzi che festeggiano la fine dell'ultimo anno scolastico - ma non la fine del loro rapporto (il titolo della canzone è, significativamente, "We'll be together" - "Staremo assieme"). Tuttavia, l'ultima inquadratura mostra i due protagonisti che si alzano verso il cielo in un'auto, lasciano di fatto dietro di loro gli amici, ma allo stesso tempo volgendo i loro sguardi verso di noi, il pubblico, e salutandoci agitando le mani. La musica e le parole, ancora una volta, sono un invito a ballare e cantare tutti insieme, ed il tentativo di coinvolgere gli spettatori e trasmettere il sentimento di far parte dell'azione sullo schermo - **unendo il pubblico** al cast e al loro entusiasmo.

Il Video 7 (da *Rocky*, di John G. Avildsen, USA 1976) è la sequenza finale del primo dei film della saga di Rocky (Sylvester Stallone). Rocky sta giocando un incontro molto impegnativo, e a tratti sembra che lo stia perdendo. La musica possiede di nuovo un specie di qualità epica ed eroica, poichè stiamo assistendo alla lotta dura e coraggiosa dell'eroe del film ed anche al suo trionfo finale. Si noti che la musica si ferma al minuto 01:45, quando finisce il *round* e c'è un breva pausa di riposo. Poi comincia il 15° ed ultimo *round*, ed il successo sul *ring* sembra alternarsi tra i due atleti, finchè sentiamo il suono del gong finale (3:37) - e qui la musica ricomincia, dapprima sotto forma di poche note di pianoforte, poi, e in misura crescente, come accompagnamento orchestrale che celebra il trionfo del pugile, e porta nel contempo alla fine del film. La fine di questo brano musicale segna anche in modo enfatico la fine di una storia gloriosa, e con esso arriva un **senso di conclusione** - come se avessimo visto tutto ciò che c'era da vedere.

documentary film clearly belongs to the realm of propaganda, including the music, which can almost be said to have some sort of manipulative function.

*Video 6 (from Grease, by Randal Kleiser, USA 1978) is the ending scene of this musical, when the problems between the two main characters (John Travolta and Olivia Newton-John) are finally solved and the whole school (including both students and teachers) performs a group dance. The music and lyrics try to express the excitement of these young people celebrating the end of their final school year - but not the end of their relationship (the title of the song significantly being "We'll be together"). Still, the final shots show the two characters soaring off into the sky in a car, thus effectively leaving their schoolmates behind, but at the same time turning their heads towards us, the audience, and waving us goodbye. The music and song, once again, are an invitation to dance and sing along, and an attempt to involve the spectators and convey a feeling of being part of the action on the screen - **uniting the audience** to the cast and their exhilaration.*

*Video 7 (from Rocky, by John G. Avildsen, USA 1976) is the final sequence of the first of the Rocky movies starring Sylvester Stallone. Rocky is playing a demanding boxing match, and at times he seems to be losing it. The music has a sort of heroic, epic quality again, since we are witnessing the hard, brave fight of the movie's hero and his final triumph. Notice that the music stops at 01:45, when the round finishes for a brief moment of rest. Then the 15th and final round starts, and the success on the ring seems to alternate between the two boxers, until we hear the ringing of the final gong (3:37) - and here the music resumes, first as a few piano notes, then, and increasingly, into a full orchestral accompaniment that celebrates the triumph of the boxer, as well as bringing the movie to the end. The end of this piece of music also emphatically signals the end of a glorious story, and with it comes a **sense of closure** - we have witnessed all there was to be seen.*

12. Conclusione: il paradosso della musica da film

La musica da film è una specie di paradosso: il più delle volte, mentre si guarda ciò che accade sullo schermo, non si è neppure consapevoli della musica di sottofondo, specialmente se si tratta di musica *non-diegetica*, cioè che non fa parte dell'azione messa in scena dal film. E tuttavia, abbiamo visto che la musica è uno strumento potente nelle mani di un regista, in quanto può adempiere a una serie di importanti funzioni. Come mai allora gli spettatori sono spesso inconsapevoli della sua presenza, pur essendo così sensibili al suo impatto?

La domanda non ha una risposta semplice, ma, in breve, possiamo dire che noi ovviamente udiamo la musica attraverso le nostre orecchie, ma non prestiamo attenzione in modo conscio alla sua struttura, cioè alle relazioni tra i suoni che costituiscono la "grammatica" della musica. Questo accade spesso anche in altri ambiti: ad esempio, non siete consapevoli che il testo della colonna sulla destra è scritto *in corsivo*, finché naturalmente ve lo faccio notare. E non siete consapevoli che sto utilizzando il *tempo presente* in questo paragrafo, a meno che, ancora una volta, non ve lo faccia notare. Perché succede questo? Perché quando leggete un testo non siete interessati in primo luogo ai caratteri di stampa (come "*corsivo*" o "**neretto**") o a questioni di grammatica (come l'uso di un certo tempo verbale) - ciò a cui prestate attenzione non è la *struttura* della lingua ma il suo *significato*, ciò che dice il testo. Più o meno la stessa cosa succede con la musica in un film: la udite, ma siete solo consapevoli del suo *significato* - che si tratti di un'emozione che vi è trasmessa o di un'associazione che si forma nella vostra mente attraverso la musica.

Tuttavia, a volte la colonna sonora è portata alla nostra attenzione in modo così chiaro ed esplicito che siamo quasi obbligati a diventare consapevoli della sua presenza. Si pensi a come motivi o canzoni da film di successo sono diventati famosi di per sé: solo per citarne alcuni dai video che abbiamo esaminato in questo Laboratorio, la colonna sonora di Vangelis per *Momenti di gloria*, le canzoni dei Bee Gees da *La febbre del sabato*

12. Conclusion: the paradox of film music

Film music is a kind of paradox: most of the times, as you are watching what is going on on the screen, you are not even aware of the music playing in the background, especially if it is non-diegetic music, i.e. not part of the action staged in the film. And yet, we have seen that music is a powerful tool in the hands of a filmmaker, as it can fulfil a number of important functions. So how is it that viewers are often unconscious of its presence, yet are so responsive to its impact?

*The question is not an easy one to answer, but, in a nutshell, we can say that we obviously hear the music through our ears, but do not consciously pay attention to its structure, that is, to the relations among sounds that make up the "grammar" of the music. This often happens in other domains: for example, you are not aware that the text in this column is written in **italics**, until of course I point this out to you. And you are not aware that I am using the present tense in this paragraph, unless, again, I point it out to you. Why is it so? Because when you are reading a text you are not primarily interested in print fonts (like "italics" or **bold**) or in questions of grammar (like using a particular tense) - what you pay attention to is not the structure of the language but its meaning, what the text says. More or less the same happens with music in films: you hear it, but you are consciously aware only of its meaning - whether it is an emotion that is conveyed to you or an association that forms in your mind through the music.*

*However, sometimes the musical score is so clearly and explicitly brought to our attention that we are almost obliged to become aware of its presence. Just think of how motifs or songs from successful movies have become famous in their own right: to mention a few from the movie clips that we have examined in this Workshop, Vangelis' score for *Chariots of fire*, the Bee Gees' songs from *Saturday night fever*, or Barbra Streisand's song "*The way we were*" from the movie of the same title. For the past decades, film music has become an asset in itself: film scores are often produced in order*

sera, o la canzone di Barbra Streisand "The way we were" ("Come eravamo") dal film omonimo. Negli ultimi decenni, la musica da film è diventata essa stessa un prodotto commerciale: le colonne sonore sono spesso realizzate in modo da essere notate dagli spettatori, così che questi siano invogliati a comprare il relativo CD o a scaricarle da Internet. A volte la colonna sonora viene distribuita ancora prima del relativo film, in modo tale da diventare un veicolo promozionale per il film stesso. Ma tutti questi casi non possono mettere in ombra il fatto che la musica da film è sempre stata, e probabilmente sarà sempre, uno delle componenti più importanti e potenti dell'esperienza audiovisiva che comporta la visione di un film.

to be noticed by spectators, so that they may buy the relevant CDs or download them from the Internet. Sometimes the score is released even before the actual film, so that it becomes a promotional vehicle for the film itself. But all these cases cannot detract from the fact that film music has always been, and will probably always be, one of the most important and powerful components of the audiovisual experience that is embedded in watching a movie.

[Back to Part 1](#)

[Torna alla Prima parte](#)

Note/Notes

(1) Citato in/*Quoted in* Fischhoff S. 2005. [The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences](#), p. 1.



Per saperne di più ...

- * Dal canale YouTube di Teresa Ventimiglia:
 - [Musica e cinema](#)
- * Dal canale YouTube H2Otta:
 - [La musica nel cinema](#) di Ottavio Dall'Acqua
- * Dal canale YouTube di Dayanna Mendieta:
 - [La musica nei film: le sue caratteristiche](#)
- * Dal canale YouTube ITSOS VIDEOSAGGI:
 - [La musica per film](#) di Giovanni D'Avino



Want to know more?

- * From Robin Hoffmann's website:
 - [What is the function of film music?](#)
- * From the Precision Entertainment YouTube channel:
 - [Musicology: The effect of music in film](#) by Adante Watts
- * From Loud Son's YouTube channel:
 - [How music affects film](#) - a series of videos
- * [Film music and the unfolding narrative](#) by Cohen A.J.
- * [The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences](#) by Fischhoff S.
- * [Music as a source of emotion in film](#) by Cohen A.J.
- * [Film music - The soul of cinema](#) by Timm L.M.
- * [How music influences the interpretation of film and video](#) by Cohen A.J.
- * [Music cognition and the cognitive psychology of film structure](#) by Cohen A.J.
- * [Understanding musical soundtracks](#) by Cohen A.J.