

FILMMUSIKKEN I *NANOOK OF THE NORTH*: FRA KOMPILASJON TIL PARTITUR

Roswitha Skare

Innledning

Robert J. Flahertys (1884–1951) film *Nanook of the North* hadde premiere i New York den 11. juni 1922 og trakk fulle hus i Nord-Amerika og etter hvert også i Europa. I Norge ble filmen i februar 1923 godkjent for visning også for barn under tittelen *Nanook, kuldens søn*.

Filmen er ofte omtalt som den første dokumentarfilmen, men også som den første etnografiske filmen i filmhistorien. I dag er den trolig en av de meste sette og mest betydningsfulle langfilmene fra stumfilmæraen (jf. for eksempel Berger 1995: 177 og Saunders 2010: 87ff).

Selv om det er skrevet mye om filmen innenfor forskjellige fagfelt som filmvitenskap eller sosialantropologi, og vi i tillegg har et stort materiale som er laget i forbindelse med filmen av Flaherty¹ og produksjonsselskapet Revillon Frères,² vet vi i dag veldig lite om hvordan filmen ble vist i USA i 1922 og senere i Europa. Vi må derfor stole på at restaureringen fra 1970-tallet av David Shepard er så tett inn på originalen som det var mulig å komme med tanke på tilgjengelig materiale og teknologi. Restaureringsprosessen er i ettertid beskrevet av Shepard (1980) selv og av Steve Dobi (1977). Ifølge Dobi gir den restaurerte versjonen publikum ”a *Nanook* whose visual composition, timing and sequence match as closely as possible the original film which opened in New York City at the Capitol Theater in June of 1922” (Dobi 1977: 8).

Men selv om restaureringen ligger så tett inn på originalen som overhodet mulig, finnes det minst én stor forskjell mellom 1922 og senere utgaver på VHS og DVD, nemlig filmmusikken.³ Mens det i 1922 var vanlig å spille allerede eksisterende musikk til filmen – og da gjerne klassisk eller annen populær musikk – ble det komponert ny musikk til de senere utgavene på VHS og senere på DVD.

Jeg vil i denne artikkelen si noe om mulighetene for å kunne rekonstruere musikken fra 1922 for så å gå inn på en konkret scene i filmen: ”vinter”-scenen. Ved hjelp av denne scenen vil jeg vise hvordan samspillet mellom bilder, tekstplakater og musikk forandrer seg og hva som skjer med publikums opplevelse og tolkning av scenen under forskjellig musikk.

Premieren i 1922

Selv om filmen er en stumfilm, betyr det selvfølgelig ikke at publikumet i 1922 opplevde filmen helt uten lyd. På dette tidspunktet var publikumet ikke bare vant

¹ Flaherty publiserte en rekke artikler i *The Geographical Review* og *The Worlds Work*, men også bøker som f.eks. *My eskimo friends: “Nanook of the North”* (London 1924).

² For eksempel *Igloo life: a brief account of a primitive Arctic tribe living near one of the most northern trading posts of Revillon Frères* (New York 1923).

³ En annen viktig forskjell er forordet. Filmene ble vist uten forord i 1922; først i de senere versjonene er det blitt lagt til forord av forskjellig omfang som setter filmene inn i en historisk kontekst (jf. Skare 2010 og Skare 2011).

til å se bildene akkompagnert, det var også allerede blitt en etablert konvensjon at musikken skulle være i overenstemmelse med bildenes stemning og innhold:

Whether they lived in cities large or small, movie-goers ca. 1913 would have expected – indeed, demanded – accompanimental music that embellished narrative films according to established conventions. Scenes whose dramatic content was mysterious or agitated had to be supported by music of a *misterioso* or *agitato* nature; if this were not the case, a filmic experience likely would have seemed seriously flawed. (Wierzbicki 2009: 54)

Da filmen hadde premiere i New York, ble den vist på *Capitol*, en kino med 5300 sitteplasser. Kinoens størrelse er ikke helt uvesentlig i denne sammenhengen, siden antall sitteplasser forteller noe om hvilken musikk som kan ha blitt fremført og på hvilken måte:

A film shown in a theater of this size, obviously, could not have been accompanied by a mere piano. To accompany films as well as vaudeville acts, most of these venues had orchestras on their payrolls. Most of them, too, installed in their orchestra pits the elaborate and expensive new instrument called the theater organ. (Wierzbicki 2009: 46)

Vi har i dag verken opptak fra denne visningen i 1922 eller andre kilder som kan fortelle oss noe om hvordan filmen ble vist og hvilken musikk som ble brukt. Vi vet heller ingen ting om hvordan publikummet opplevde filmen. Filmens premiere ble omtalt i *The New York Times* den 12. juni 1922, filmen ble også annonsert i *The Moving Picture World* den 10. juni 1922 og omtalt den 17. og 24. juni 1922 i samme blad. Musikken er ikke nevnt i noen av disse, heller ikke skandinaviske og tyske filmanmeldelser går inn på filmmusikken, noe som var regelen og ikke unntaket: "But the newspaper and diary accounts, if they allude at all to music, note only that musicians were on the scene and that music somehow added to an exhibition's festive atmosphere." (Wierzbicki 2009: 20) Musikken som ble spilt til premieren og i de følgende årene var derfor med stor sannsynlighet i samsvar med publikumets og kritikernes forventninger, og med dette også i overenstemmelse med de tradisjoner som allerede var etablert og godt innarbeidet på begynnelsen av 1920-tallet.

Det bransjebladet *Moving Picture World* derimot fremhever er måten både kinofoajéen og butikker i området ble brukt for å reklamere for filmen. Til premieren hadde man dessuten invitert en rekke spesielle gjester:

the Capitol management and Pathe had secured for the 'Nanook' premiere the interest of society leaders and the entire membership of the American Geographical Society, the Explorer's Club, the Canadian Club, and other organizations of wide influence in travel and out-door recreation.⁴

⁴ "Premiere of 'Nanook of the North' at the Capitol Is Marked by Many Unusual Tie-up Displays" i: *Moving Picture World* 24. juni 1922, s. 707.

Selv om vi altså mangler nøyaktig informasjon om hvordan filmen ble vist i 1922, kan vi anta at premieren var svært viktig for Pathe og Flaherty. Den var derfor sannsynligvis godt forberedt, ikke bare når det gjaldt filmens markedsføring og spesiell inviterte gjester, men også selve fremførelsen med et orkester til stede. I arkivene finns det noen musikalske anbefalinger som kan fortelle oss noe om hvilken musikk man mente var passende til de forskjellige scenene i filmen. Slike musikalske forslag eller anbefalinger kunne ha forskjellige navn som „musical suggestions“, „musical settings“, „musical programs“, „musical plots“, og „music cues“ og var egentlig ikke annet enn lister over musikalske forslag som ble publisert i fagtidsskrift som *Moving Picture World* eller *Motion Picture News* (jf. Altman 2004: 346). Anbefalingene kunne være konkrete titler, men det kunne også bare være beskrivelser av musikkens tempo og stemningen som denne skulle gjengi.

„Music plot“ av Ernst Luz

Music Plot of “Nanook of the North”

By ERNST LUZ

Desc. of Music	Number Suggested	Cue to Stop Number
1. S. Hy. Ensemble XXX (Esquimo)“An Eskimo Lullaby (Witmark & Son) (Subject to Tax).....	
2. Light Desc. XXX“The Dog Train” (Witmark & Son) (Subject to Tax).....	
3. S. Hy. Con Moto XXX“Spring Blossoms” (G. Schirmer).....	Connects 1 and 2
PART II		
4. Ens. and Waltz XXX“Sparkling Cascade” (Carl Fischer).....“A Wandering Icefield,” etc.
5. Light Desc. XXX“Song of the Brook” (Belwin).....	
6. S. Hy. Desc. XXX“Springtime” (G. Schirmer).....	Connects 2 and 3
PART III		
7. Dr. Con Moto XXX (Snow Storm and Ice)“Rustle of Spring” (Carl Fischer).....	
8. Light Desc. XXX“On the Mountains” (Carl Fischer).....	
9. Valse XXX“Sunshine and Flowers” (Photo Play Mu. Co.).....	Connects 3 and 4
PART IV		
10. S. Hy. Desc. XXX“An Eskimo Wedding” (Witmark & Sons Subject to Tax).....“It is Cold Sport,” etc.
11. Light Desc. XXX“Playful Polar Bears” (Witmark & Sons Subject to Tax).....	
12. Lullaby XXXSame as No. 1.....	Connects 4 and 5
PART V		
13. Light Desc. XXX“Mignonette-Frill” (G. Schirmer).....“Breaking Camp,” etc.
14. S. Hy. Con Moto XXX“Two Preludes” (G. Schirmer).....	
15. Long Ens. and Waltz XXX“Carmen Sylva” (Carl Fischer).....	Connects 5 and 6
PART VI		
16. Light Con Moto XX“Norwegian Episode” (Witmark) (Subject to Tax).....“It is Now Getting Dark,” etc.
17. Long Hurr. and Dr. Intro and Waltz XXXX“Morning Journals” (Fischer).....	
18. Semi Light Nocturne XXX“Nocturne-Karganoff” (G. Schirmer).....	TO END

NOTE: Music selected should maintain and never disturb the Arctic Zone or Eskimo atmosphere

How to Make the Best Use of the Music Plot

OPERATOR'S CUES FOR DISSOLVING REELS

End of Reel 1—Close-up of Eskimo child after mother gives it Castor Oil.
End of Reel 2—After Nanook begins to cut walrus.
End of Reel 3—After child Eskimo off on little sled.
End of Reel 4—After Eskimo mother rubbing naked child.
End of Reel 5—After Nanook has seal meat in mouth and cuts off with knife.
End of Reel 6—Close-up of heads of sleeping Eskimos.

MUSIC NOTES

This picture is an illustrative story of an Eskimo, Nanook by name, and his family. The entire story and scenic effects have been photographed in the Arctic Zone. Eskimo or quaint, melodious music of Scandinavian character should be selected. An excellent opportunity is afforded to arrange a program entirely different from the usual photoplay requirements. Note that there are very few cues. Consequently, most of the numbers may be played in concert style, but must not be overplayed.
Nos. 1, 2 and 3 suggest first, the serious, then the light and for No. 3, the slightly se-

rious played in moving tempo. For the second reel, No. 4, a light ensemble and waltz is suggested.

No. 5 is a lighter number and No. 6, a slightly more serious number.

No. 7—A melodious number, played in moving tempo, slightly suggesting the dramatic is permissible.

No. 8—A light number and No. 9—A decidedly light waltz.

No. 10—A slightly serious number followed by No. 11, which should again be a light number.

Note that up to this point, the plot analysis simply suggests moving of program.

For No. 12—An Eskimo Lullaby will be very effective.

For No. 13, 14 and 15, again the thought of programming is all that is necessary.

No. 16 should be a light number.

No. 17—A long concert waltz with a long introduction in hurried tempo, suggesting the dramatic. The picture ends with a Nocturne of the lighter character. At no time select heavy numbers as the picture can only benefit by character illustration and like musical interpretation.

When organ is used for orchestral rest period, such period should be Nos. 8, 9, 10 and 11.

NOTE: “LUZ” music plots read like a book. No. 1 must be played before or with the screening of the picture and continues until the cue to stop in last column. Leaders should write the cues to stop in light pencil on each number together with any prompt or effect notations. This will make the annoying use of the cue sheet in the pit unnecessary.

In music plots each reel of film is divided into 10 units of time, each unit denoted by one X representing 1½ minutes. Consequently when a number is designated by XX, it plays about 2 minutes. XXXX slightly more than 5 minutes, etc. When no X appears after description of number, it plays only a minute or less. When CUE TO STOP NUMBERS is in quotations “ ” it means that the cue is reading matter or subtitle. All other cues are action on screen. All segues should be made quietly and clean. Segues should never be made hurriedly or excitedly, thereby making good musical interpretation impossible. When very quick segues or abrupt stops are necessary it will be mentioned in music plots or notes.

For further information regarding Music Plot or Score address Photo Play Music Company, 1520 Broadway, New York City.

[14]

Musikkforslaget til Ernst Luz ble publisert i *Campaign Book for Exhibitors*⁵ som inneholder en rekke forslag til hvordan man skulle markedsføre filmen på best mulig måte, samt en oversikt over forskjellig materiale som bilder, tegninger og annonser som kunne brukes til dette formålet. Heftet ble sendt ut sammen med filmen, noe som var vanlig på denne tiden.

Ernst Luz, som allerede siden 1912 hadde en egen spalte under tittelen "The Musician and the Picture" i tidsskriftet *Moving Picture News* og i filmmusikkhistorien er kjent for sine „musical plots“ (jf. Wierzbicki 2009: 39-40), beskriver først hvilken type musikk han foreslår, som for eksempel vuggesang eller vals. Han kommer så inn på konkrete titler med informasjon om hvorvidt disse er kostnadspliktige eller ikke.

Luz gir dessuten instruksjoner om på hvilke steder i filmen den foreslåtte musikken skal begynne og slutte. Siden filmen tydeligvis var på seks filmruller, foreslår Luz tre titler per rull, til sammen 18 melodier. 18 melodier blir i gjennomsnitt litt over 4 minutter per melodi, altså svært lange sekvenser med den samme melodien om gangen. Carl Fischer og G. Schirmer – to i parentes oppgitte utgivere for notene – dominerte det amerikanske marked for klassisk musikk på dette tidspunktet (jf. Wierzbicki 2009: 50).

Ser vi nærmere på de foreslåtte titlene, så finner vi populær musikk som for eksempel folkesangen "An Eskimo Lullaby" med ukjent komponist og tekstforfatter, men også mange klassiske musikkstykker. Den lengste melodien, nr. 17 "Morning Journal", er litt lengre enn fem minutter. Her gir Luz en detaljert beskrivelse:

A long concert waltz with a long introduction in hurried tempo, suggesting the dramatic. The picture ends with a Nocturne of the lighter character. At no time select heavy numbers as the picture can only benefit by character illustration and like musical interpretation.

Selv om Luz oppgir musikkens tittel og navn på personen som har rettighetene til notene, oppgir han ikke navn på komponistene. Vi kan anta at dette enten var allmennkunnskap blant dirigenter og orkesterdirektører eller at man ikke trengte disse opplysninger fordi notene likevel var enkle å få tak i. I dag kan det derfor være vanskelig å avgjøre hvilke stykker Luz egentlig foreslår. Så er for eksempel melodi nr. 17 "Morning Journal" sannsynligvis en vals av Johann Strauss, nærmere bestemt "Op. 279: Morgenblätter-Walzer", mens nr. 15 "Carmen Sylva" er oppført uten komponist.⁶

Det er vanskelig å si hvorvidt denne sammensetningen var nøye gjennomtenkt og hva som var utslagsgivende for valget av den ene eller andre melodien. Selv om publikum hadde forventninger til sammenhengen mellom bildenes innhold og musikkens karakter, var det i stumfilmens tid vanlig å sette sammen forskjellig musikk:

[...] in the days of silent films, when bleeding chunks of Grieg, Tchaikovsky, Beethoven, and Schubert, and of Borch, Becce, Rapee, and

⁵ Campaign Book for Exhibitors. *Studies in Visual Communication* 6.2 (Summer 1980): 61-76, 74.

⁶ Jf. <http://victor.library.ucsb.edu/index.php> (11. november 2011).

Zamecnik were strung together by organists and pit-orchestra leaders with a magnificent indifference toward the incompatibility of opposing musical styles. (McCarty 1972: xiii)

Men Luz er tross alt opptatt av hvilken type musikk som vil være passende og anbefaler eskimo- eller skandinavisk musikk – ”Eskimo or quaint melodious music of Scandinavian character should be selected.“ –, samtidig som han advarer mot bruk av upassende musikk: ”Music selected should maintain and never disturb the Arctic Zone or Eskimo atmosphere.“

At Luz foreslår konkrete titler, samtidig som han gir noen mer generelle råd om hvilken musikk som kan brukes og hvilken musikk som overhodet ikke må brukes, bekrefter at kinoeierne ikke nødvendigvis fulgte disse anbefalingene slavisk. Tvert i mot står de svært frie til å velge musikk ut fra egen musikksmak, men også utfra praktiske hensyn som tilgjengelighet og økonomi.⁷

Forslagene til Luz er dessuten godt i overenstemmelse med hva Erno Rapée anbefaler i sin *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925):⁸ ”– Firstly – determine the geographic and national atmosphere of your picture” (13).

Det er derfor kanskje ikke overraskende at Luz bl.a. foreslår den norske komponisten Christian Sindings (1856-1941) *Frühlingsrauschen* (norsk: *Vårbrus*) fra 1896. Når Luz definerer hva som er ”passende” musikk til denne filmen, er han tydeligvis opptatt av en kulturell og med dette også geografisk tilhørighet. Norge, Skandinavia og eskimoene havner på denne måten i samme kategori, kanskje med utgangspunkt i snøen og vinteren som kan anees som å være felles.

Scenen som Luz foreslår *Vårbrus* til, er markert med ”’Winter, Long Nights,’ etc.” som startpunkt. Det er derfor forholdsvis enkelt å finne til denne scenen som åpner med følgende mellomtittel:

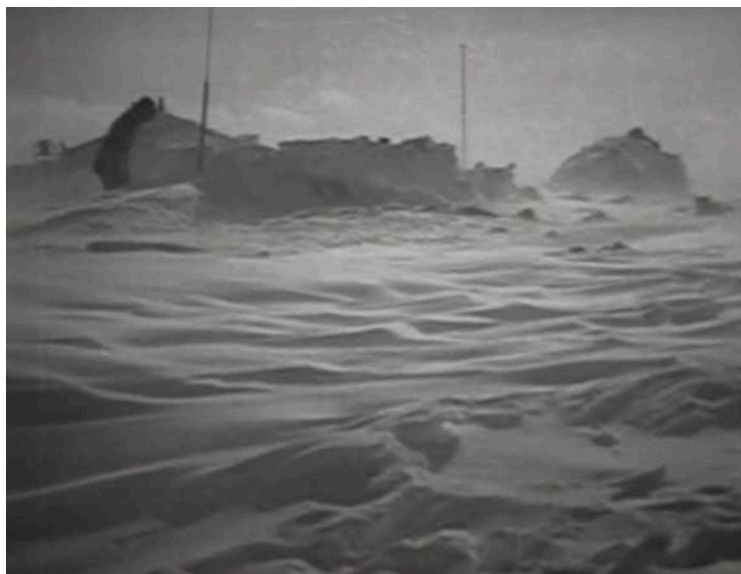
Winter...

Long nights – the wail of the wind – short, bitter days – snow smoking fields of sea and plain – the brass ball of sun a mockery in the sky – the mercury near bottom and staying there days and days and days.

Scenen viser ingen av hovedpersonene – vi ser kun en person i bakgrunnen som går inn i et hus – og med dette heller ingen handling; den er mer et stemningsbilde der tiden nærmest står stille og hvor vi kan ane lydene som vær og vind er opphav til.

⁷ Jf. <http://www.mont-alto.com/photoplaymusic.html> (11. november 2011) som siterer fra et av Bradfords cue sheets: ”The purpose of this musical setting is to aid the leader in selecting appropriate music for the picture. It is not intended that he should purchase the pieces suggested nor should it be inferred that without them a good musical setting is not possible. Their purpose is rather to illustrate the style and character of the music that fits each scene and so enable the leader to select a similar piece from his library.”

⁸ Selv om Rapées oppslagsverk først kom ut etter premieren til *Nanook*, fantes det slike håndbøker med musikkbefalinger allerede i årene mellom 1915 og 1920. Jf. Wierzbicki 2009, s. 52ff.



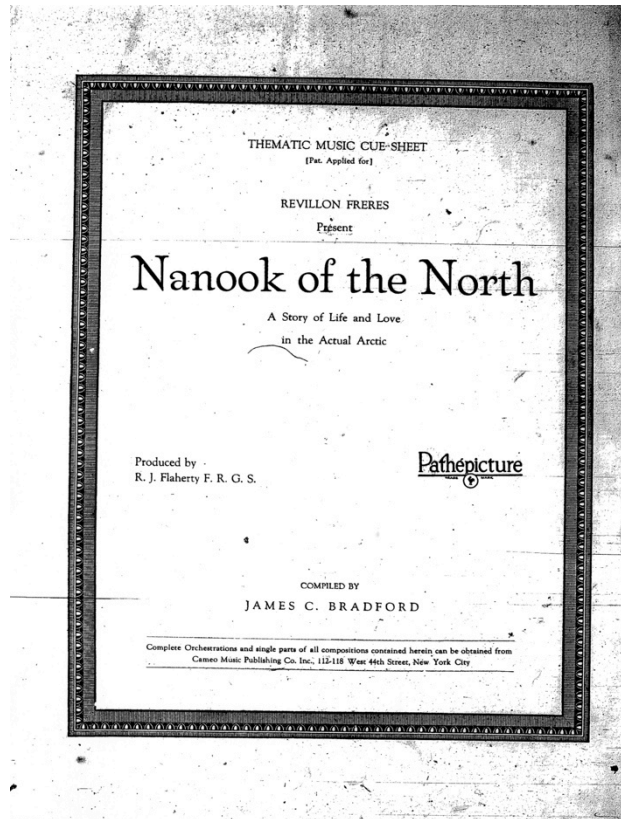
Sinding blir ofte beskrevet som Griegs arvtaker, men det var tysk romantikk som var hans store inspirasjonskilde. Hans musikk preges av sterke dynamiske kontraster og livlig modulasjon, noe som også kommer til uttrykk i *Vårbrus*. Nå vil vi alle sammen oppleve musikken forskjellig; hører vi den samtidig som vi ser filmsekvensen, vil også denne kombinasjonen ha konsekvenser for vår persepsjon og opplevelse. Men vi kan vel være enige i at allerede tittelen *Vårbrus* står i kontrast til scenens tittel ”Winter” og ikke minst den beskrivelsen som gis i mellomteksten av denne årstiden og av landskapet vi får se. Mens vi forbinder vinteren med stillstand, livløshet og tiden for vinterdvale, er våren tiden der alt begynner å vokse og leve igjen. *Vårbrus* har da også fått ”agitato” som hastighetsbeskrivelse, noe som indikerer at stykket skal spilles i en rastløs og opprømt stil.⁹ Koblingen mellom bildene og musikken ligger her i svært liten grad i den musikalske stemningen, men i det faktum at komponisten er født i Norge.

Selv om vi i dag syns at denne musikken passer dårlig til bildene og stemningen vi opplever mens vi ser disse, kan vi ikke være sikre på at ikke publikummet i 1922 opplevde dette annerledes. Assosiasjonen til det norske/skandinaviske og dermed til det nordlige kan ha vært større og med dette sterkere i publikums bevissthet. Hastighetsbeskrivelsen ”agitato” virker likevel upassende, ikke minst sett i sammenheng med Rapées anbefalinger. Rapée anbefaler ”agitato” til alle scener der en skurk er hovedfokuset: ”The Villain ordinarily can easily be represented by any Agitato of which there are thousands.” (Rapée 1925: 14)

„Thematic music cue-sheet“, satt sammen av James C. Bradford

I tillegg til denne ”music plot” fra Luz, har vi også de fra James C. Bradford sammensatte forslagene som består av 24 stykker:

⁹ www.sheetmusicplus.com/look_inside/3149026/image/152432 (1. desember 2011)



Bradford var kjent som komponist, men var også selv dirigent og hadde satt sammen musikkstykkene til en rekke filmer. Bradfords "cue sheet" er ikke bare en liste over titler som hos Luz, men gir også notene til de forskjellige melodiene som anbefales, noe som gjør det enklere for musikerne å få tak i den foreslåtte musikkens karakter dersom de ikke selv har notene i kinoens bibliotek:

The artist who cues the picture for this sheet may specify a certain music number for a certain title or action, but the oldtime handicap is obviated by the fact that a strain of the musical selection he specifies is printed on the sheet.¹⁰

"Cue sheets" ble sendt ut sammen med filmen og var stort sett gratis; på Bradfords "cue sheet" ser vi dessuten at forslagene ble patenterte. Mange filmer reklamerte for eksempel i tidsskrift som *Moving Picture World* på denne tiden med at slike "cue sheets" var tilgjengelig.

Bradfords forslag skiller seg fra Luz i det han foreslår bruken av et tema ("Nanook Theme") som blir introdusert for publikum som fjerde tittel og senere gjentatt i nummer 7 og 21. Forslaget om å innføre et tema for hovedpersonen kan sees i sammenhengen med Rapées andre anbefaling for filmmusikken:

¹⁰ "Exhibitor Problem Solved by Thematic Music Cue Sheets" i *Moving Picture World* September 6, 1924, s. 32.

– Secondly – embody everyone of your important characters with a theme. Undoubtedly there will be a Love Theme and most likely there will be a theme for the Villain. If there is a humorous character who makes repeated appearances he will also have to be characterized by a theme of his own (Rapée 1925: 13).

Musikken vil på denne måten være med på å understreke at Nanook er hovedpersonen i filmen, noe som selvfølgelig allerede kommer til uttrykk i filmens tittel og ikke minst i måten Flaherty filmer på: Det er Nanook som bygger iglo, jakter og fisker og på denne måten sørger for familiens overlevelse.

THEMATIC MUSIC CUE SHEET
(PAT. APPLIED FOR)
"NANOOK OF THE NORTH"
PRODUCED BY E. J. FLAHERTY F. R. G. S.
COMPILED BY JAMES C. BRADFORD

AT SCREENING Murmuring Breezes (Grove) 2 1/2 Min.

1 (Title) **NANOOK COMES TO PREPARE** In a Canoe (Zarembock) 2 Min.

2 (Title) **THE DESERT INTERIOR** Dream Girl (Harlem) 3 Min.

3 (Title) **NANOOK'S HUNT FOR THE YEAR** Nanook Theme (Eduard Elstner) 2 1/2 Min.

4 (Title) **IN DEFERENCE TO NANOOK** Teach me (Green, Powell & Schwaner, Inc.) 1 1/2 Min.

5 (Title) **SOME OF NANOOK'S CHILDREN** La Coquette (Ornstein) 1 1/2 Min.

6 (Title) **THE WANDERING ICEBERG** repeat Nanook Theme No. 4 3 3/4 Min.

7 (Title) **THE SEA IS ONCE MORE FREE** The Chase (Smith) 2 Min.

8 (Title) **SUSPENSE REIGNS** Agitato #3 (Lange) 1 1/2 Min.

9 (Title) **NANOOK SPEARS WALRUS** Excitement (Breil) 2 3/4 Min.

10 (Action) **THEY DO NOT WAIT** Little Puot (Grove) 1 Min.

11 (Title) **WINTER** Largo (Ornstein) Copyright Carl Fischer 2 1/2 Min.

12 (Title) **NANOOK ON ICE-MOUND** Carnival March of Gnomes (Schneider) 6 Min.

13 (Action) **WHILE FATHER WORKS** Daffodils (Hadley) 1 1/2 Min.

14 (Title) **STILL BUILDING** Forget me not. (McLure) 3 1/2 Min.

15 (Title) **TIME FOR WORK AND TIME FOR PLAY** Fairy Fancies (Studd) 1 3/4 Min.

16 (Title) **THE HEARTHSTONE OF THE ESKIMO** Intermezzo (Mortin) 3 7/8 Min.

17 (Title) **BREAKING CAMP** Humoresque (Kretschmer) 3 1/2 Min.

18 (Title) **NANOOK HUNTS** Intermezzo (Arnold) 3 1/2 Min.

19 (Title) **FROM THE SMELL OF BLOOD** repeat Nanook Theme No. 4 2 3/4 Min.

20 (Title) **WITH A RELIC OF THE SEA** Pas de deux (Rosen) 2 Min.

21 (Title) **IT IS NOW GETTING DARK** The Storm (Lange) 1 3/4 Min.

22 (Title) **FAMILY ENTERS HUT** Homage (Arnold) 1 1/2 Min.

23 (Action) **THE SHRILL PIPING OF THE WIND** Largo (Mortin) 2 3/4 Min.

24 (Title) repeat No. 12.

11 (Title) **THEY DO NOT WAIT** Little Puot (Grove) 1 Min.

12 (Title) **WINTER** Largo (Ornstein) Copyright Carl Fischer 2 1/2 Min.

13 (Action) **NANOOK ON ICE-MOUND** Carnival March of Gnomes (Schneider) 6 Min.

14 (Title) **WHILE FATHER WORKS** Daffodils (Hadley) 1 1/2 Min.

15 (Title) **STILL BUILDING** Forget me not. (McLure) 3 1/2 Min.

16 (Title) **TIME FOR WORK AND TIME FOR PLAY** Fairy Fancies (Studd) 1 3/4 Min.

17 (Title) **THE HEARTHSTONE OF THE ESKIMO** Intermezzo (Mortin) 3 7/8 Min.

18 (Title) **BREAKING CAMP** Humoresque (Kretschmer) 3 1/2 Min.

19 (Title) **NANOOK HUNTS** Intermezzo (Arnold) 3 1/2 Min.

20 (Title) **FROM THE SMELL OF BLOOD** repeat Nanook Theme No. 4 2 3/4 Min.

21 (Title) **WITH A RELIC OF THE SEA** Pas de deux (Rosen) 2 Min.

22 (Title) **IT IS NOW GETTING DARK** The Storm (Lange) 1 3/4 Min.

23 (Action) **FAMILY ENTERS HUT** Homage (Arnold) 1 1/2 Min.

24 (Title) **THE SHRILL PIPING OF THE WIND** Largo (Mortin) 2 3/4 Min.

repeat No. 12.

Ved siden av temaet gjentas også musikken til scenen som følger mellomtittelen under overskrift "Winter"; nummer 12 kommer igjen helt på slutten av filmen som nummer 24. Her ser vi at Bradford avslutter filmen med en melodi som publikum for første gang har hørt omtrent midtveis i filmen. Ved å kople det øde vinterlandskapet fra midten i filmen til sluttscenen der vi ser Nanook og hans familie sovende i igloen, forsterkes også publikums anelse om Nanooks triste skjebne som skulle hente han inn bare kort tid etter at Flaherty hadde forlatt området.

Bradford gjentakelse av musikkstykkene og hans måte å bygge opp et tema rundt hovedpersonen som han til og med kaller for "Nanook Theme", tyder på at han har tenkt på temaer og motiver som skulle gå igjen i løpet av filmfremvisningen og med dette kanskje forsterke bildenes fortelling. Musikken vil på denne måten understreke filmens scener, sammen forteller de historien om Nanook.

Bradford foreslår delvis klassisk musikk av komponister som Edvard Grieg og Antonín Dvořák, delvis foreslår han melodier fra komponister som var kjent på det tidspunktet filmen hadde premiere som Joseph Carl Breil, Otto Langey, Henry

Hadley og John Stepan Zamecnik (jf Cooke 2008: 18, 26).¹¹ Bradford oppgir lengden på de forskjellige stykkene som varierer mellom 1 og 6 minutter.

For Vinter-scenen foreslår Bradford Antonín Dvořáks "Largo" som betyr langsomt og bredt på 2 minutter. Denne largosatsen er den andre satsen i Dvořáks mest kjente verk, nemlig symfoni nr. 9 med undertittelen "Fra den nye verden". I motsetning til Sindings *Vårbrus* er dette "Largo" mer sørgelig og på grunn av dens sakte tempo kanskje mer i overenstemmelse med hva vi måtte forvente av en slik vinterscene. Bradfords forslag er dessuten også i overenstemmelse med det Erno Rapée beskriver i kapittel 3 under overskriften "The scenic picture". Slike filmer – eller i vårt tilfellet vinterscenen i *Nanook* – krever ifølge Rapée

purely melodious music moving in the same atmosphere as the picture; the Andante Movement of symphonies such as the 'New World' by Dvorak or the 'Rustic Wedding' by Goldmark or the '5/4 Movement of Tschaiakowsky's 5th' will be found very pleasing and satisfactory material. (Rapée 1925: 9)

Som vi ser fra dette sitatet, nevner Rapée til og med Dvořáks symfoni som eksempel, noe som bekrefter dens utbredelse og popularitet. Selv om Dvořák var tsjekker, oppfattet publikum i 1922 denne musikken som amerikansk; i Rapées oppslagsverk finner vi den på listen over "American (Indian)" musikk (58).

Det er på ingen måte overraskende at både Luz og Bradford foreslår musikk til filmen som allerede eksisterte og som må ha vært kjent for store deler av publikum. På dette tidspunktet hadde bare noen få filmer spesialkomponert egen filmmusikk. Bruken av klassisk musikk tjente dessuten et dobbelt formål: på den ene siden ville man danne massene som oppsøkte kinoene for billig underholdning, på den andre siden ville man også få middelklassen inn i kinosalen. Ved å bruke klassisk musikk signaliserte man overfor middelklassen at film og kino også var for et dannet publikum.

I dag kan vi bare si noe om hvordan vi opplever denne musikken, og for meg så virker både Sindings *Vårbrus* og Dvořáks "Largo" lettere og mer melodios enn den filmmusikken som vi kanskje hadde forventet til en scene under tittelen "Vinter", som ikke viser oss annet enn et isøde med vindens ul som eneste lyd.

Men selv om vi har disse to dokumenter tilgjengelige i dag, vet vi fortsatt veldig lite om hvordan filmen egentlig har blitt vist, fordi bruken av disse "cue sheets" ikke var så utbredt som vi kan være fristet til å tro. Mange kinoeiere valgte sin egen musikk, rett og slett for å spare penger eller fordi man kanskje bare hadde en pianist med et veldig begrenset repertoar. I tillegg kom tidspresset: pianisten eller orkestret hadde i beste fall noen dager på å forberede en visning, som oftest måtte forberedelsene skje i løpet av enda kortere tid.

"Cue sheetsene" forteller dessuten ingenting om eventuelle lydeffekter som kom i tillegg til musikken. Vi vet at det var vanlig å ha en eller flere personer bak scenen som var opptatt med lydeffekter, men disse ble ikke nedtegnet på cue sheetsene eller noen andre plasser:

¹¹ Breil, Langey, Hadley und Zamecnik er også kjent for å ha komponert egen filmmusikk, Breil komponerte for eksempel en av to filmmusikker til Griffiths *The Birth of a Nation*.

The effects in the percussion section and back stage can be made very effective if used judiciously. I only advise the use of effects if they are humorous or if they can be made very realistic. [...] Effects which can be worked most satisfactorily are storm effects, [...]. (Rapée 1925, 15)

For *Nanook* kan vi bare anta at bjeffingen fra hundene og susing og knirking fra vind og vær var lyder som ble laget for å gi publikum en troverdig filmopplevelse.

Vi kan altså ikke si noe med sikkerhet om hvordan og med hvilken musikk filmen ble vist på premieren i New York sommeren 1922 eller på senere tidspunkt rundt omkring i Europa. Utfra de to forslagene av Luz og Bradford kan vi ha noen antakelser om at disse gjenspeiler datidens smak og vanlig bruk. Vi må dessuten kunne anta at forslagene fra både Luz og Bradford inneholder melodier som ble ansett for å være passende på dette tidspunktet. Det vi videre kan anta er at filmen på grunn av dens suksess ble vist i forholdsvis store lokaler med kanskje mer enn bare en pianist til stede.¹²

Nye utgaver – ny filmmusikk – original scores

Allerede på slutten av 1910-tallet – D.W. Griffiths *The Birth of a Nation* blir ofte nevnt som det første eksemplet – fikk noen utvalgte filmer komponert såkalte original scores, altså en filmmusikk som er komponert til en bestemt film og hvor det, som i tilfellet *Birth of a Nation*, kunne være tett samarbeid mellom regissør og komponist. Slike filmer ble ansett til å være særlig verdifulle og på grunn av de høye kostnadene også for musikken, kunne man ta ekstra høye billettpriser. Filmene ble sendt på såkalte "road shows" landet rundt sammen med et orkester. Men selv om disse eksemplene er mye omtalt i filmhistorien, hører disse til sjeldenhetene: "But touring film equipped with 'special' scores, historically significant though these scores might be, were few and far between" (Wierzbicki 2009: 63).

Først når lydfilmen får gjennomslag, kan vi begynne å snakke om én films musikk i entall, selv om det fortsatt kan være vanskelig å vite hvem som har skrevet musikken. I flere tiår fremover kan det forekomme "plural authorship of many scores", eller "the assignment of sole credit for a score to a music director who has actually composed none of the music" (McCarty 1972: xi). Vi finner også anonym filmmusikk eller filmmusikk uten at opphavsmann er nevnt.

Når vi i dag ser stumfilmer som *Nanook of the North*, er det enten på stumfilmfestivaler og da som oftest med levende musikk,¹³ eller vi ser filmen på VHS eller DVD. Som nevnt innledningsvis har det blitt komponert egen musikk til

¹² Jf. <http://www.mont-alto.com/photoplaymusic.html> (11. november 2011): "In a 1922 survey of movie theaters by *Motion Picture News*, exhibitors were asked about the musical accompaniment in their theaters. Of those who answered the question, 46% used theater organ, 25% used piano only, and 29% had an orchestra. Orchestras were expensive and often reserved for prime-time shows, so even those theaters that claimed to have orchestras probably used theater organs or pianos at the early matinees and during the orchestra's breaks. On the other hand, the 29% of theaters with orchestras were also likely the largest, so probably well over 29% of the movie-going audience any night was seeing an orchestrally-scored movie presentation."

¹³ Filmen ble f. eks. vist i Tromsø under filmfestivalen og under stumfilmdagene i 2010. Til begge visninger spilte svenske Matti Bye og hans ensemble egen komponert musikk. Jf. <http://www.tiff.no/?id=299>.

filmen både på 1970- og 1990-tallet av henholdsvis Stanley Silverman og Timothy Brock. I tillegg til disse komposisjonene av Silverman og Brock, finns det også en lydfilmversjon fra 1947 som i dag er tatt ut av markedet.¹⁴

Selv om vi ikke uten videre kan sammenligne musikken i stumfilm med lydfilm – her må musikken også ta hensyn til fortellerstemmen og til andre filminterne lyder som for eksempel hundebjeffing som er lagt til som egen spor – vil jeg her likevel se kort på ”Vinter”-scenen i versjonen fra 1947. Rudolph Schramm¹⁵ komponerte musikken til denne utgaven, som etter hans egne uttalelser skulle være i inuittenes musikalske tradisjon. Mens musikken i begynnelsen bare er i bakgrunnen og vi først og fremst hører fortellerstemmen og hvordan vinden hylar, blir musikken gradvis mer fremtredende og høyere, noe som forsterker bildenes dramatik som viser snø og is så langt øyet kan se. Bildenes og musikkens dramatik blir i denne versjonen ytterligere forsterket gjennom teksten: Scenen begynner med en tekstplakat som i stumfilmversjonen, men her er teksten forandret i retning av mer dramatik ved å fremheve sammenhengen mellom død og vinter:

“The dead of winter “ is a phrase that has grim meaning in the far north – all land and sea locked in solid ice – long nights – short, bitter days – the sun, a mocking brass ball in the sky – the wail of the wind – fields of smoking snow –

Filmen fortsetter med fortelleren som informerer oss om hva Nanook har i vente: ”Gone are the days of the nesting birds, the walrus and the salmon. Long months lie ahead; it seems there is no living thing anywhere in all the land.”

Men selv om musikken her må ta hensyn til både bildene og fortellerstemmen, tillater lydfilmen åpenbart en mer dramatisk musikk; bildene, fortellingen og musikken forsterker hverandre, samtidig som fortellerstemmen tar en del av oppmerksomheten bort fra musikken.

Dette kan være en av grunnene for hvorfor Schramms musikk er så mye mer dramatisk enn musikken som blir komponert til de senere stumfilmversjonene av Silverman og Brock.

1976: Stanley Silverman

International Film Seminars i New York, som forvalter arven etter Robert Flaherty, tok tidlig på 1970-tallet initiativ til restaureringen av filmen. Ikke bare skulle man prøve å finne tilbake til en mest mulig original versjon av filmen, det skulle også komponeres en ny musikk til filmen. Komponisten Stanley Silverman¹⁶ fikk oppdraget med å lage en ny musikk. Ifølge Dolbi hadde man på dette tidspunktet tre forskjellige muligheter med tanke på musikken:

A score that would sound like the music actually heard by a 1922 movie audience. (This approach was rejected because there was no record of the

¹⁴ Jeg fikk se denne versjonen under et opphold ved The Robert and Frances Flaherty Study Center at Claremont (CA, USA).

¹⁵ Jf. www.nytimes.com/1981/04/11/obituaries/rudolf-schramm.html (1. desember 2011).

¹⁶ Jf. www.stanleysilverman.com (1. desember 2011).

original score, only a cue sheet, and because of a hesitation that an attempt to re-create 1922 movie music would have the effect of making Nanook of the North quaint).

A more traditional Western Symphonic score. (This was rejected not only because of the high cost of an orchestral recording, but because aesthetically Nanook ... seemed to require smaller instrumentation.)

A contemporary score composed for a small instrumental group on the basis that the film was still alive in 1976, and not simply an antique with archival value alone. (Dobi 1977: 14)

I denne sammenhengen er det interessant at man syntes et stort orkester upassende til denne filmen, selv om det i 1922 var vanlig å vise filmen med stort orkester i de største kinoene.

International Film Seminars bestemte seg for den tredje muligheten. Silvermans musikk til denne vinter-scenen etterligner det åpne og vide landskapet: med bare få akkorder som blir holdt lenge, oppstår en saktere melodiprogresjon. Disse minimalistiske lydene er nesten det motsatte av både Sindings *Vårbrus* og Dvořáks "Largo" som vi opplever som svært melodios og til dels livlig musikk.

Bare i noen få scener med dramatisk innhold (jakt- og fangstscenene og kampen mellom hundene) skifter Silvermans musikk til en mer dramatisk tone. Den monotone, lite melodiose musikken understreker bildenes budskap: det hvite, nærmest ubegrensede landskapet og ventingen. Scenene er for dagens tilskuer – som er vant til raske skift og mye klipping og med dette en høy hastighet i handlingen – lange og handlingen saktegående, til dels stillestående slik som i denne vinterscenen. En mer livlig og melodios musikk ville derfor oppfattes som komisk eller kanskje ironisk av dagens publikum og kan være en forklaring på hvorfor Silverman velger denne monotone musikken, noe som også blir påpekt av Dobi: "The rest of the score seems to me at times a bit monotonous, and yet seems to reflect the monotony of that frigid and white world." (Dobi 1977: 17)

1997: Timothy Brock

Det er knyttet høye kostnader til en egen komponert filmmusikk; selv Silvermans løsning fra 1976 for en liten besetning, sprengte budsjettene. Likevel bestemte man seg på 1990-tallet igjen for å lage en ny musikk, denne gangen til utgivelsen av filmen på DVD i serien til *Criterion Collection*. Det er nok denne utgaven vi i dag oftest finner på biblioteker og i forskningssammenheng, ikke minst fordi *Criterion* i løpet av dens eksistens har bygget opp en viss autoritet i å vise gamle stumfilmklassikere i deres originale versjoner. DVDen viser selvfølgelig en restaurert og digitalisert versjon og reklamerer i tillegg med en ny filmmusikk av Timothy Brock: „New orchestral score by silent film music specialist Timothy Brock.”¹⁷

Brock er for de fleste stumfilmentusiaster et kjent navn, ikke bare har han komponert musikken til en rekke stumfilmer, han har også restaurert filmmusikken til Chaplins filmer. Det kan derfor tenkes at DVD-utgaven til *Criterion* for noen vil

¹⁷ Jf. www.timothybrock.com og www.criterion.com/films/574-nanook-of-the-north?q=autocomplete (1. desember 2011)

være interessant nettopp med tanke på den nye musikken. For selv om det i dag er en "tettere" sammenheng mellom film og musikk når vi får disse sammen på for eksempel en DVD, så betyr det selvfølgelig ikke at en av musikkversjonene nødvendigvis har forrang fremfor en annen. På samme måte som man på 1920-tallet kunne se filmen med forskjellig musikk fra kino til kino eller fra by til by, kan vi i dag oppleve filmvisninger med forskjellig musikk, avhengig av hvem som står ansvarlig for musikken.

Likevel fremstår den til filmen komponerte musikken som en mer enhetlig musikk enn den musikken som foreslås av cue sheetsene på 1920-tallet. Dette er ikke overraskende med tanke på at vi her har en komponist som får ansvar for musikken og ikke som tidligere kun en mer eller mindre tilfeldig sammensetning av forskjellige stykker fra forskjellige komponister. Komponisten vil ta hensyn til filmen som helhet og velge seg én måte å forholde seg til bildene på.

Det som kanskje slår oss først, når vi sammenligner Brocks musikk med Sindings eller Dvořáks, er hvor lite melodios denne er, noe som kanskje passer godt sammen med hvordan vi oppfatter dette tomme og øde landskapet. Brocks musikk er på mange måter like tilbakeholdende som Silvermans. Det virker som om musikken egentlig bare skal illustrere det vi ser. Musikken står verken hos Silverman eller Brock i motsetning til bildene; begge er tydeligvis opptatt av musikkens plass som sekundær og bare understøttende for bildene og dens fortelling, noe som tydeligvis var viktig allerede i stumfilmtiden: "If you come out of the theatre almost unaware of the musical accompaniment to the picture you have just witnessed, the work of the musical director has been successful" (Rapée sitert i Cooke 2008: 16).

Avslutning

At vi likevel opplever musikken som kan ha blitt spilt til filmen i 1922 så annerledes og mer fremtredende enn den til filmen komponerte musikken, har selvfølgelig også med den historiske avstanden å gjøre. Måten vi i dag ser og opplever filmen på sammenlignet med publikummet fra 1920-tallet, vil i de fleste tilfellene være forskjellig fordi filmmediet har utviklet seg og vi har i dag stor erfaring med mediet. Selv om vi ser en gammel stumfilm, forventer vi å få bildene sammen med mellomtekstene og musikken. Vi har dessuten et annet forhold til antropologisk film og til å se andre kulturer festet til filmmediet, samtidig som vår egen reiseaktivitet har økt betydelig og vi kanskje personlig har møtt "de andre". Avhengig av vår kulturelle bakgrunn og vår erfaring med filmmediet, vil vi også ha forskjellige forventninger til vinterlandskapet. Assosiasjoner vi knytter til vinter som årstid og til is og snø vil være avgjørende for hvordan vi opplever bildene vi får presentert. Mellomtekstene forteller oss om den tøffe årstiden og om vanskelige forhold – spørsmålet er om musikken understreker eller kanskje motvirker atmosfæren vi opplever.

Publikummet på 1920-tallet hadde en stor fasinasjon for det arktiske og for menneskene som levde der (jf. Huhndorf 2000); allerede fra årene før første verdenskrig var de vant til å se og oppleve inuitter i mange forskjellige sammenhenger:

Representations of Eskimos occur in many places – in fiction and museum displays, in cartoons and children's books, in scholarly literature, and in popular accounts of arctic exploration. And, since the birth of movie industry, filmmakers have fabricated countless stories using Eskimo themes. (Fienup-Riordan 1995:XI)

Publikum var altså vant til å se inuitter, som oftest presentert i en familiesammenheng som et vestlig publikum kunne kjenne seg igjen i. Likevel ble filmen lovprist i mange anmeldelser som noe annet og noe mer enn det publikum hadde sett før, fordi filmen var ekte, og selv om Flaherty kan kritiseres for mye, så kan man ikke stikke under en stol at han faktisk oppsøkte området og levde der sammen med inuittene i lange perioder. Man kan derfor kanskje si at bildene på én og samme tid både var kjent og eksotisk for publikummet; kjent fordi vi opplever Nanook og familien i kjente situasjoner, men også eksotisk og fremmed fordi opptakene ikke er gjort i et Hollywood-studio. Særlig naturbildene – den her omtalte vinterscenen er en del av disse – må ha gjort inntrykk på publikummet i 1922; de viste ikke bare en fremmed natur, men også en natur som kunne være skremmende og truende. Når musikken som spilles til slike truende bilder er kjent og kjær for publikummet – slik som både Sindings *Vårbrus* og Dvořáks "Largo" må ha vært på dette tidspunktet – og musikkens hastighet og stemning i tillegg kan oppleves som det motsatte av det bildene viser oss, er det i dag vanskelig å forstå at publikummet aksepterte dette.

I dag er vi blitt vant med at filmer, også stumfilmer, har en egen filmmusikk. Samtidig har dagens publikum ikke bare større kjennskap til filmmediet, men også en større referanseramme når det gjelder musikk. Mens man på 1920-tallet spilte klassisk musikk til filmene for å oppdra folket og for å trekke middelklassen til kinoene, har vi i dag andre referanser til den samme musikken. Det som var passende og vanlig for publikummet på 1920-tallet, vil for oss i dag ofte oppleves som komisk eller ironisk musikkbruk. Vi er i dag dessuten vant til hyppigere skift i musikken enn det som både Luz med 18 melodier og Bradford med 24 melodier til en film på ca. 79 minutter legger opp til. Det er ikke godt å si hva som ville ha skjedd om vi fikk presentert filmen sammen med en rekke kjente melodier. Det er kanskje tvilsomt at man i dag ville kunne oppnå en slags sing-along-effekt, kanskje publikummet ville ha helt andre bilder i hodet enn de som blir vist på lerretet. Dette igjen ville kunne føre til at vi legger større merke til musikken enn det som egentlig er intensjonen. De fleste som i dag komponerer filmmusikk vil ikke fremheve seg selv og sin egen musikk på bekostning av bildene, noe som – i det minste et stykke på vei – kan forklare både Silvermans og Brocks tilbakeholdende musikk.

Filmografi**NANOOK OF THE NORTH**

Produksjon: Frankrike: Revillon Frères; USA: Pathe Exchange

År: 1920–22

Manuskript, instruksjon og foto: Robert J. Flaherty

Assistent: Captain Thierry Mallet

Mellomtitlene skrevet av: Carl Stearns Clancy og Robert J. Flaherty

Medvirkende: Nanook, Nyla, Alee, Cunayou, Allegoo.

Lengde: 75 minutter

Verdenspremiere: 11.6.1922 på Capitol Theatre, New York

Godkjent av Statens Filmkontroll, Kristiania den 21. februar 1923 for offentlig visning i Norge.

Restaurert og produsert for video: David Shepard

Litteratur

Rick Altman, *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press 2004

Sally Berger, "Move over Nanook", i: *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism and Practice* 17.1 (1995), 177–191

Mervyn Cooke, *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press 2008

Steve Dobi, "Restoring Robert Flaherty's Nanook of the North", i: *Film Library Quarterly* 10.1/2 (1977), 6-17

Dave Saunders, *Documentary*. London: Routledge 2010

Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the Movies*. Seattle & London: University of Washington Press 1995

Shari M. Huhndorf, "Nanook and his Contemporaries: Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922", i: *Critical Inquiry* 27.1(2000), 122–148.

Clifford McCarty, *Film Composers in Amerika. A Checklist of their Work*. New York: Da Capo Press 1972 [First published 1953, reprinted, with minor additions and corrections]

Erno Rapée, *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York : Belwin 1925 [Reprinted New York: Arno Press 1970] (=The Literature of Cinema)

David Shepard, "Authenticating Films", i: *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 37 (1980), 342-354

Roswitha Skare, "Nanook of the North (1922) – Zur Rolle paratextueller Elemente für das Verständnis des Films", i: *Neohelicon* 37.1 (2010), 231-246

Roswitha Skare, "Nanook of the North (1922) – en reise etter den autentiske utgaven", i: *Reiser og ekspedisjoner i det litterære Arktis*, red. av Johan Schimanski, Cathrine Theodorsen og Henning Howlid Wærp. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag 2011, 347-364

James Eugene Wierzbicki, *Film Music. A History*. New York: Routledge 2009

Forfatterbiografi

Roswitha Skare er førsteamanuensis i dokumentasjonsvitenskap ved Institutt for kultur og litteratur, Universitetet i Tromsø. Hennes forskningsinteresser er dokumentteori, paratekst og film med vekt på dokumentarfilm. Hennes nyeste publikasjoner er artiklene ”Nanook of the North (1922) – en reise etter den autentiske utgaven” i antologien *Reiser og ekspedisjoner i det litterære Arktis* (2011) og ”Das Leben der Anderen (2006): Paratekstens betydning for filmens autentisitetsskrav” i *Norsk medietidsskrift* (2012). E-post: roswitha.skare@uit.no

English summary

The article starts with the film's premiere in New York in 1922. With help of 2 cue sheets – probably compiled in 1922 – the music of one scene (“Winter”) is examined, before the article takes a look into 2 original scores composed by Stanley Silverman and Timothy Brock for either VHS or DVD editions of the film. It turns out that these original scores give much more priority to the pictures than the music that probably accompanied Nanook in 1922. One explanation for this might be found in the different experiences of today's audiences concerning film in general and film music in particular.

Nøkkelord

Nanook of the North, stumfilm, filmmusikk, kompilasjon, cue sheet, Ernst Luz, James C. Bradford, Stanley Silverman, Timothy Brock