

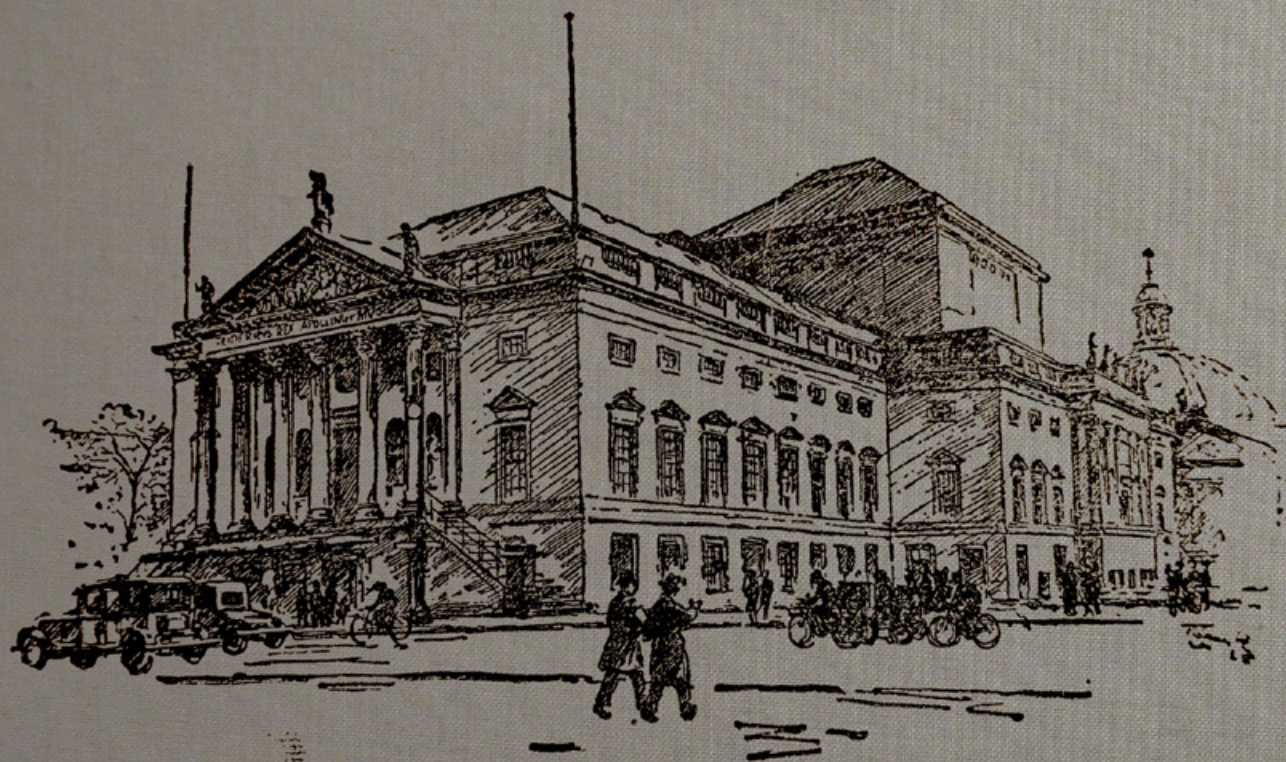
Bjørn Talén – en sanger og hans arv

En bio- / diskografi

Tore Simonsen (red.)

Svein Bjørkøy

Frank Havrøy



Bjørn Talén

En sanger og hans arv
– en bio-/diskografi

Tore Simonsen (red.)

Svein Bjørkøy

Frank Havrøy

NMH-publikasjoner 2022:8

© Tore Simonsen

Forsidebilde:

Preußische Staatsoper på *Unter den Linden* etter nyåpningen 1928.

(Berliner Lokal-Anzeiger, 1928, 20. april)

ISSN 0333-3760

ISSN 2535-373X (online)

ISBN 978-82-7853-308-6 (trykt)

ISBN 978-82-7853-309-3 (pdf)

Norges musikkhøgskole

Postboks 5190 Majorstua

0302 OSLO

Tel.: +47 23 36 70 00

E-post: post@nmh.no

www.nmh.no

Digitalisering og støyreduksjon: Tore Simonsen

Adobe Audition 23 / Izotope RX 8 / Hofa CD-Burn.DDP.Master.Pro v2.5.8

Layout: Tore Simonsen

Trykk: Aksell, Oslo, 2022

Forord

En utøvende kunstner blir fort glemt. Det ligger kanskje i sakens natur – øyeblikkets kunst er over når det er over, det lever en stund i mottakernes bevissthet, men som et stadig fjernere minne. Noen setter så dype avtrykk etter seg at navnet består – tenk Jenny Lind eller Ole Bull – til tross for at det kollektive minnet om deres kunst forsvant for generasjoner siden. Men dette er unntakene. De fleste er ferskvare og konsumeres på stedet. Slik mister vi raskt kunnskapen om mangfold og bredde i tidligere tiders utøvende musikkliv. Fra Kristianias rike musikkliv for hundre år siden lever kun et par navn i dag, som Kaia Eide, senere Norena, eller den helt unge Kirsten Flagstad.

Men det fantes mange fler. Hovedstadsavisene kunne skrive om «en ganske usædvanlig Mengde debuterende norske Musikere», på privatteatrene kunne man se både operaforestillinger og tidens populære operetter, til og med en egen fast privatfinansiert operascene holdt stand i Stortingsgaten et par-tre sesonger i tiden etter første verdenskrig. Og vi har skriftlig dokumentasjon så det holder – avisene fulgte nøye med; konserter og debuter ble behørig anmeldt, turnéplaner ble referert og grundig kommentert.

Rundt århundreskiftet hadde den nye fonogramteknologien blitt introdusert i Kristiania og de kommersielle mulighetene viste seg raskt. For musikere, sangere og skuespillere ble dette en mulighet for litt ekstraintekt, betalt pr. innspilt musikkstykke og sannsynligvis uten særlig filosofering rundt det revolusjonerende i at øyeblikkets kunst på denne måten fikk et evig liv. Men fono-

grammene viste seg å være nesten like kortvarige som sine artister; selskapene selv promoterte stadig nye innspillinger og ryddet etterhvert de eldre og minst salgbare vekk fra katalogen, og det er få eksempler på at man betraktet en gramfonplate som noe annet enn flyktig underholdning. Av de mange hundre innspillingene som ble gjort av norske artister i tiden frem til annen verdenskrig er det ikke funnet ett eneste eksempel på noen redaksjonell omtale eller anmeldelse i norske aviser, i klar motsetning til hva som ble konserter av de samme artistene til del. Det offentlige Norge hadde selvsagt heller ikke verken økonomi til eller interesse av å ta vare på mengden av norske innspillinger som ble produsert på denne tiden.

Derfor har mange artister fra den tidens Kristiania forsvunnet fra vår kollektive bevissthet – navnene har vi riktignok, og omtaler finner vi gjennom stadig lettere tilgjengelige søk på nettet – men lyden som engang ble lagret er vanskelig tilgjengelig. Mye har antakelig gått tapt for alltid, en del ligger spredt omkring hos private samlere og i offentlige arkiver.

Denne boken er et forsøk på å trekke én slik artist ut av glemselen og plassere ham i sin samtid, gjennom sine konserter og sin aktivitet i platestudio. Bjørn Talén var mellomkrigstidens ledende norske tenor. Med sin langvarige tilknytning til berlineroperaen mye av denne tiden og en stor karriere i Tyskland var han ikke alltid så tett på det hjemlige kulturlivet, men pressen fulgte ham nøye og han var åpenbart en medieyndling helt fra sin debut i 1914. Boken er i første rekke en dokumentasjon av hans drøyt 300 innspillinger, dels som en diskografi i bokens siste del, dels som små narrativer i en biografisk kontekst i bokens første del.

Men boken er også et forsøk på å etablere begrepet 'diskografi' i en akademisk kontekst, som en oversikt over det kildemateriale en utøvende kunstner etterlater seg. Diskografier er bibliografiens problematiske slektning. De insisterer på å legge frem sin informasjon fra to separate synsvinkler, innspillinger og utgivelser, og den noe komplekse sammenhengen mellom disse lar seg ikke enkelt fremstille i én enkelt trykt tabell. Bokens diskografidel prøver å ta vare på begge disse vinklene.

Ganske kort tid etter Taléns død i 1945 oppsto fenomenet 'elektronisk musikk': musikk kun definert som lagret lyd. Her ble det forutgående studioarbeidet en mer eller mindre veldokumentert prosess frem til et endelig kunstverk, lagret og mangfoldiggjort på et fonogram. Sytti år senere er arbeidet i et studio en så integrert del av det ferdige produktet at det gir mening å gi alle fonogram-

mer en felles betegnelse: et *fonografiverk*, eller «A Work of Phonography», som Lee Brown definerte det ved en filosofikongress i Boston (Brown, 1998). Brown argumenterte vesentlig for de rene studioproduksjonene, særlig innen populærmusikkfeltet. Jeg har i et tidligere arbeid forsøkt å argumentere for at all innspilt musikk, hvor «konsertlikt» det måtte være, alltid er et resultat av vurderinger og manipuleringer i et studio (Simonsen, 2008). Til tross for at studiopraksis i Taléns tid nok var vesentlig enklere enn dagens betrakter jeg dem derfor ikke kun som avbildninger av fremføringer, men som selvstendige og separate fonografiverk. I tråd med dette har jeg identifisert og nummerert alle Bjørn Taléns fonogrammer fra BT 001 til BT 313 – også de som ikke kom så langt som til utgivelse – for å gi dem en tyngde tilsvarende verk i komponisters verkkataloger.

Og i forlengelsen av dette – hvordan oppfatter vi Taléns *fonografiverk* idag? Er de kun artifakter som informerer om en svunnen tid og en historisk praksis? Eller blir de nåtidige – og dermed relevante kunstverk for oss – hver gang de spilles? Enhver får finne sitt personlige svar ved å bruke QR-koden på neste side som lenker til et utvalg av Taléns innspillinger – evt. hans utgivelser, for å problematisere diskografibegrepet ytterligere.

Til tross for sin store produksjon og et sannsynligvis betydelig salg både på det norske og tyske marked, er ikke Talén-innspillinger lett å finne i dag. Noe lyd finnes i forskjellige formater på arkivenes hjemmesider og har vært tilgjengelig for avspilling under arbeidet med boken. Slike eksempler kan imidlertid ikke benyttes til digital viderefremming og bokens lydeksempler er derfor hentet fra egen skjellakksamling. Utgangspunktet var dermed ikke alltid optimalt, og sluttresultatet, selv etter nitid arbeid med restaurering, blir dermed tidvis dårligere enn man kunne ønske. Men utvalget er i det minste unikt: ingen av de medfølgende eksemplene er utgitt på LP eller CD tidligere.

Som alle sangere sto også Bjørn Talén i en tradisjon, formet av sangerkolleger og pedagoger. Om Kristiania var en av Europas utkanter var det allikevel ingen mangel på kunnskap og inspirasjon i et tidvis overraskende livlig operamiljø. Men for å plassere sangeren Talén inn i en større sammenheng har jeg vært avhengig av andres ekspertise, og jeg retter en varm takk til mine to tidligere kolleger og sangpedagoger fra Norges musikkhøgskole, professorene Svein Bjørkøy og Frank Havrøy, som tok utfordringen med å lytte til en del av Taléns innspillinger. Deres refleksjoner utgjør bokens del to, og har form av en fabulerende og personlig nærlytting både av interpretasjon og sangteknikk.

Dette prosjektet tok lenger tid enn jeg så for meg da jeg startet – en viss pandemi må iallfall ta noe av skylden for at en nødvendig reise til Berlins arkiver ble utsatt et par år. Men det er nok ikke hele forklaringen, og jeg håper at de jeg kontaktet ved prosjektstart – med en svært optimistisk tidsplan – ikke helt har mistet troen på et ferdig produkt. To navn skal nevnes: Først og fremst Gunnar Talén, sangerens barnebarn, som raust inviterte til besøk på Tronvik gård og som formidlet både muntlig og skriftlig det som var igjen etter sin bestefar. Og dernest Kjell Tore Sando, samler og entusiast, som delte sitt klipparkiv med meg – han får også stå som representant for en gruppe mennesker gjør en slik bok mulig: samlere i inn- og utland som tar vare på de gamle innspillingene og deler sin kunnskap med andre i form av diskografier over innspillinger og artister.

Tore Simonsen

Ytre Enebakk, oktober 2022

En diskografi vil neppe noensinne bli helt ferdig, og når den sendes ut er det i klar forventning om at det etter hvert vil melde seg både korreksjoner og tilleggsopplysninger. Det kan den trykte utgaven ikke gjøre noe med, men QR-koden nedenfor vil alltid peke på den siste oppdaterte versjonen i pdf-format.



Lenke til boken i
pdf-format (siste versjon)



Lenke til lydeksempler

Innhold

En biografisk skisse

Tore Simonsen

Opera i Kristiania	1
Den første innspillingen	6
Aula- og scenedebut	9
The Gramophone Company	11
Fra offiser til sanger	14
Operadebatten i Kristiania	19
Operadebut i Stockholm	22
Opera Comique	26
Ut i Europa	31
Preußische Staatsoper	35
Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G.	37
Operakrise og publikumssuksess	40
Gjestespill i Kristiania	48
Innspillinger for det norske markedet	51
En etablert sanger i Tyskland	55
Städtische Oper Berlin	59

Lindström A.-G.	62
«På gjestespilskontrakt»	69
På vei mot hjemlandet	74
Mot slutten av grammofonkarrieren	79
Hjem fra Berlin	82
Smilets land	87
De siste årene	91
Bjørn Taléns innspillinger i markedet	97
Til slutt	101

Lytte til Talén

Svein Bjørkøy og Frank Havrøy

Å være sanger rundt 1900 i Norge	107
Taléns innspillinger – repertoar	108
Å lytte til Talén – metodiske betraktninger	109
Talén i det store sangerbildet, 1900–1940	110
Hvorfor sammenlikne Talén og Caruso?	118
Taléns vokalpedagoger og -trening	118
Framføringspraksis 1900–1940	120
Konklusjoner	132

Diskografi

Tore Simonsen

En definisjon	137
Matriser	141
Registrerte skjellakk-utgivelser	169
Kommersielle nytgivelser på LP og CD	203
Innspilt repertoar	206

Kilder

Litteratur	225
Diskografier, kataloger og opptaksprotokoller	231
Partiturer og notesamlinger i Bjørn Taléns eie	234

Innspillinger

Pathé juli 1914	7
The Gramophone Company november 1914	12
The Gramophone Company juli 1915	15
Pathé august 1916	17
The Gramophone Company desember 1916	20
The Gramophone Company august 1919	30
Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G. 1922	38
Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G. februar 1923	41
Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G. mai? 1923	43
Homocord GmbH 11. juni 1923	45
Lindström A.-G., Kristiania, ca juli 1923	51
Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G. oktober? 1923	53
Homocord GmbH november/desember 1923 og januar 1924	53
Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G. Mai? 1924	57
Homocord GmbH 17. april 1925	59
Lindström A.-G., Berlin 26. november – 11. desember 1925	62
Lindström A.-G., Berlin 7. desember 1926 – 18. januar 1927	65
Lindström A.-G., Berlin 10. mai 1927	68
Lindström A.-G., Berlin 17. oktober og 10–15. november 1927	69
Lindström A.-G., Berlin 30. mai – juli 1928	71
Lindström A.-G., Berlin 6. november – 1. desember 1928	73
Lindström A.-G., Berlin 22. – 23 januar 1930	75
Lindström A.-G., Berlin 5. januar – 11 februar 1932	79
Deutsche Crystalate GmbH, Berlin februar 1932	80
EMI, København, 20. mars 1934	86

Illustrasjoner

Figur 1.	Bjørn Talén som premierløytnant i Kongens garde	2
Figur 2.	Alfred Cordes-Olsen	3
Figur 3.	Wilhelm Farres opptaksutstyr	8
Figur 4.	<i>Aida</i> i Nationaltheatrets oppsetning 1914	10
Figur 5.	Pathé-opptak august 1916	18
Figur 6.	Annonse for innspillingene fra september 1916	21
Figur 7.	Sangselskabet Guldbergs Akademiske Kor våren 1917	23
Figur 8.	Aftenbladet, 1917, 22. mai.	25
Figur 9.	<i>Opera Comique</i> i Stortingsgaten 16	27
Figur 10.	<i>Opera Comique</i> . Fra åpningsforestillingen <i>Samson et Dalilah</i>	28
Figur 11.	<i>Opera Comique</i> . Plasskart fra programheftet	29
Figur 12.	Konsertannonse Verdens Gang 1920, 16. september	33
Figur 13.	Plasskart for Lindenoperaen fra før første verdenskrig	36
Figur 14.	Firmalogo fra Vox i Art Déco-stil	37
Figur 15.	Reklamefoto fra Vox	44
Figur 16.	Vox' forsøk på å etablere et marked i USA i 1923	46
Figur 17.	Vox-annonse over en hel dobbeltside fra 1927	47
Figur 18.	Annonse i Aftenposten, 1923, 13. juni	49
Figur 19.	Annonse i Svenska Dagbladet, 1924, 26. september	54
Figur 20.	Taléns signatur på BT 157	58
Figur 21.	Programseddel fra urfremføringen av Křeneks <i>Zwingburg</i>	58
Figur 22.	Program fra Städtische Oper.	61
Figur 23.	Lindström opptaksprotokoll fra 26. november 1925	64–65
Figur 24.	Forsiden på et tillegg til Lindströms hovedkatalog 1927	67
Figur 25.	Aftenposten 1928.02.27	68
Figur 26.	Prøvepressing av <i>No, Pagliaccio non son</i> (BT 253)	73
Figur 27.	<i>Lohengrin</i> på Nationalteatret 1929	75
Figur 28.	Studiorapport Kringkastingselskapet A/S	77
Figur 29.	Scenebilde fra urfremføringen av <i>Die Bürgschaft</i>	81

Figur 30. Bjørn Talén i rollen som <i>Radamès</i>	82
Figur 31. Scenebilde fra <i>Smilets Land</i> , Centralteatret høsten 1934	88
Figur 32. Fra premieren på <i>Švanda dudák</i>	89
Figur 33. Scenebilde fra <i>Kronbruden</i> i Stora Teaterns oppsetning	90
Figur 34. Interiør fra <i>Großes Schauspielhaus</i> , Berlin	93
Figur 35. Studiorapport NRK 6. september 1940	96
Figur 36. Registreringer i hhv. GSERM 36, GSERM 42 og WERM 52	99
Figur 37. Bjørn Taléns innspillinger i fugleperspektiv	104

Lydeksempler

Last ned via QR-koden på side vi.

	BT	Verk Komponist	Matrise Utgivelse.	Innspilt	Toneart Hastighet	Side
1	010	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi	4959 y CRG 3-82045	Kristiania 1915	Original 81,4 rpm	15
2	012	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	4961 y CRG 3-82046	Kristiania 1915	Original 81,5 rpm	15
3	027	Rien... En vain J'interroge (Faust) Charles Gounod	90398 Actuelle B 31000	Kristiania 1916	Original 81,2 rpm	17
4	029	Salut! Demeure chaste et pure (Faust) Charles Gounod	90500 Actuelle B 31000	Kristiania 1916	Original 84,7 rpm	17
5	066	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini	258-A Vox 03091	Berlin 1922	Original 75,5 rpm	38
6	067	Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini	259-A Vox 03091	Berlin 1922	Original 74,6 rpm	38
7	072	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	539-A Vox 03173	Berlin 1922	Original 78,0 rpm	38
8	075	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	540-A Vox 03173	Berlin 1922	Original 78,7 rpm	38
9	112	Apri la tua finestra (Iris) Pietro Mascagni	M 51118 Homocord B 8258	Berlin 1923	Original 80,0 rpm	45
10	120	Alt lægger for din Fot jeg ned Halfdan Kjerulf	Nw 416-2 Odeon A 147 485	Kristiania 1923	E flat 78,0 rpm	51
11	122	Til Fjelds over Bygden Halfdan Kjerulf	Nw 417-2 Odeon A 147 486	Kristiania 1923	F 79,9 rpm	51
12	137	Serenata Moritz Moszkowski	1419-A Vox 03504	Berlin 1923	B flat 77,7 rpm	53
13	200	Mattinata Ruggiero Leoncavallo	xxB 7576 Parlophone E 10643	Berlin 1927	Original 78,2 rpm	65
14	204	Sérénade espagnole Landon Ronald	xxB 7580 Parlophone E 10643	Berlin 1927	G 77,8 rpm	65
15	270	Landkjenning Edvard Grieg	2-78802 Parlophon P 65501	Berlin 1930	Original 78,0 rpm	75
16	271	Når fjordene blåner Alfred Paulsen	2-78803 Parlophon P 65501	Berlin 1930	Original 76,5 rpm	75

En biografisk skisse

Tore Simonsen

Opera i Kristiania

Bjørn Talén ble født den 8. september 1890 i Kristiania. Foreldrene var Constantin Waldemar Talén (1857–1902) og Maren Johanne Johnsen (1867–1920), begge født i Kristiania. Han var foreldrenes eneste barn.

Faren kom fra en familie med røtter i Sverige. Selv var han utdannet sivilingeniør fra høyskolen i Aachen (Strandholdt, 1984) og aktivt medlem i Polyteknisk forening. Han hadde pedagogiske interesser: før århundreskiftet underviste han på Vaterland Tekniske Aftenskole, var redaktør for Teknisk Ukeblad og skrev en meget benyttet lærebok om fotografering. I 1891 ble han ansatt ved stadsingeniørkontoret i Kristiania,¹ og fra 1899 fungerte han som en meget aktiv og initiativrik driftsbestyrer ved Kristiania Kommunale Sporvei («Rødtrikken») som startet opp samme år. Det fortelles at han hadde en «praktfull sangstemme» (Talén Larsen, u.å.). Morens familie kom fra Tretten i Gudbrandsdalen. Hennes far kom til Kristiania som ung gutt og ble en kjent byggmester der; bl.a. bygget

1 Da veivesenet i Kristiania anla Kongsveien i Ekebergskråningen i 1891 ble en del av overskuddsmassen brukt til å anlegge en liten slette på vestsiden av veien. Denne fikk noe uformelt navnet Talén- (eller Thalén-)sletten; sannsynligvis må avdelingsingeniøren ha spilt en avgjørende rolle ved dette arbeidet (Jarnøy, u.å.). Navnet brukes fortsatt av lokalbefolkningen.



Figur 1. Bjørn Talén tjenestegjorde både i infanteriet og i garden. Her er han avbildet som premierløytnant i Kongens garde (Abel, 1914, s. 60).

Hallings skole i 1910. At han avla en ny eksamen artium to år etter den første, kan ha hatt sammenheng med opptakskravene på Krigsskolen; der begynte han høsten 1910 og fikk sin offiserseksamen 1913. Samme år ble han tilsatt som premierløytnant i 4. brigades infanteri. Samtidig med at han begynte sin yrkeskarriere som offiser, giftet han seg den 4. oktober 1913 med Annie Sofie Mark², født Olsen (1885–1964), datter av Thomas Fredrik Olsen («Fred. Olsen»); en betydelig aktør i norsk rederivirksomhet på den tiden.

Det finnes ikke mange sikre holdepunkter for Taléns utvikling som sanger frem til debuten i 1914. Han hadde som sin far en naturlig stemmebegavelse og opptrådte gjerne i uformelle sammenhenger. Hans datter Ina forteller:

I 1911 var han sammen med kadett-kamerater på juleferie på Tonsåsen Sanatorium i Valdres. Der ble han oppfordret til å synge; det ble stort bifall, og da det blandt gjestene befant seg en særlig musikkinteres-

han Cirkus Verdensteater omtrent på samme sted som *Opera Comique* senere ble bygget. Selv hadde hun en kunstnerisk åre rettet mot teatret, og sammen med sønnen laget og spilte hun dukketeater (Talén Larsen, u.å.).

Familien bodde i Ullevoldsveien i en leiegård med beboere vesentlig fra den øvre middelklasse (kjøpmenn, en departementssekretær, en professor). Med sin kulturelle aktivitet og med farens tekniske bakgrunn er det rimelig å tro at det ganske tidlig også fantes en fonografi i det Talénske hjem. Faren døde allerede i 1902, kun 45 år gammel, og mor og sønn flyttet etter hvert til en noe mindre leilighet.

Bjørn Talén tok språklig-historisk artium ved Kristiania katedralskole i 1908 og realartium som privatist ved

2 Annie giftet seg første gang 5. januar 1905 med grosserer Knut Olof Mark (1873–1920) fra Gøteborg. De hadde en datter, Astrid Sofie (1906–1973).

sert forstå-seg-på' er ble den første spiren til tanken på å utdanne stemmen lagt. (Talén Larsen, u.å.)

Etter dette tok han sangtimer i Kristiania hos Alfred Cordes-Olsen³, og da Nationaltheatrets tidligere sjef Bjørn Bjørnson og sopranen Borghild Langaard⁴ anbefalte ham å satse på en sangkarriere, søkte han permisjon fra sin nyervervede offisersstilling for å dra utenlands for sangstudier. En slik reise var ikke uvanlig for norske sangere – det norske borgerskapet og det norske kulturmiljøet hadde et godt nettverk i Europa på denne tiden, forutsatt at midlene fantes. Men med en av landets største skipsredere til svigerfar var økonomien neppe et problem.



Figur 2. Alfred Cordes-Olsen (Brødr. Larm u.å)

Utenlandsreisen ble derfor samtidig en bryllupsreise og gikk bl.a. til Napoli hvor han studerte med Carlo Sebastiani⁵. En liten notis i Aftenposten før debutkonserten forteller at

-
- 3 Alfred Cordes-Olsen (1861–1929) var barytonsanger og sangpedagog i Kristiania. Han hadde sin Kristianiadebut som *Mathéo* i Daniel Aubers *Fra Diavolo* på Christiania Theater i november 1895 (Aftenposten, 1895, 29. oktober) og etablerte seg samtidig som sangpedagog i hovedstaden. I avisannonser presenterer han seg som «uddannet i Paris og Dresden» (Morgenbladet, 1896, 12. januar).
 - 4 Borghild Bryhn Langaard (1883–1939) var en av landets mest kjente sopranner. Hun debuterte som romansesanger i 1906 med Edvard Grieg som akkompagnatør og på operascenen (Nationaltheatret) året etter.
 - 5 Carlo Sebastiani (1858–1924) var dirigent ved Teatro Bellini i Napoli, og senere i Roma, Trieste og i Berlin, for så å vende tilbake til Napoli for å undervise i sang og vokalteknikk. Han komponerte kammermusikk, symfonier, operaer og annen vokalmusikk. (Ambiveri, 1998, s. 143). Sebastiani hadde bl.a. flere amerikanske elever og var iflg. en notis i en amerikansk lokalavis «considered the best teacher of the Italian bel canto today» (Devils Lake World, 1922, 4. oktober).

[...] den unge gardeofficer, hvis debutkoncert i universitetets nye aula i begynnelsen av oktober imødesees med stor interesse, har faaet sin første uddannelse her i byen hos Alfred Cordes. Siden har han studeret i Milano hos professor Guarino⁶ og i Neapel hos den berømte professor Sebastiani, som har uddannet en række av Europas mest bekjente tenorer. (Aftenposten, 1914, 13. september)

Noe særlig mer informasjon enn dette er ikke tilgjengelig, men datteren Ina forteller en historie som har levd i familien fra oppholdet i Napoli:

En hendelse å tenke tilbake på var et møte med en kjent amerikansk eks-sanger som bodde på samme hotell. Han kom en dag og betrodde Bjørn Talén at han hadde lyttet dag etter dag utenfor døren mens han øvet med sin maestro. «Deres stemme har trollbundet meg helt», sa han. «Den gir så ubetinget løfter om en karriére av verdensformat. Men, unge mann, det er én ting jeg ønsker å si Dem. De er tydelig utålmodig og selvrådig. En sangers karriére er avhengig av arbeide, arbeide og mere arbeide, og veien til topps er mere enn tornefull på mange måter. De har interessert meg så meget at jeg har undersøkt om Dem i Deres hjemland. De er jo også utdannet som offiser og har økonomisk bakgrunn. Mitt råd til Dem er å overveie å la Deres vakre stemme være til *bare* glede – ». (Talén Larsen, u.å., orig. uth.)

I det minste forteller denne historien noe om en nærlesing (eller nærlytting) som må ha pågått over noen tid, ikke bare av en stemme, men også av en personlighet.

Ingenting tyder på at Bjørn Talén vurderte å følge dette rådet; snarere tvert i mot – senest i juli var han tilbake i Kristiania for å gjøre sine to første gramfoninnspillinger og samtidig planlegge sin auladebut 1. oktober. Uansett måtte han som offiser stille på post som nøytralitetsvakt da verdenskrigen brøt ut med Tysklands krigserklæring 1. august 1914.

Kristiania før første verdenskrig var slett ikke ukjent med opera i form av utenlandske gjesteensembler. En norsk permanent løsning var det imidlertid verre med selv om det ikke manglet på forsøk. En viktig milepæl var åpningen av Nationaltheatret i 1899 hvor Bjørn Bjørnson var en pådriver for tanken om

6 Fernandino Guarino var sangpedagog i Milano. En av hans elever var barytonen Emil Schipper (1882–1957) som var fast ved Wiener Staatsoper fra 1921 til 1938.

en permanent operascene, eller i det minste en permanent plass for operakunsten på den nasjonal talescene. I Nationaltheatrets nybygg hadde man en tilstrekkelig stor orkestergrav selv om 44 musikere var noe færre enn på andre operascener i byer man ønsket å sammenlikne seg med – *Det Kongelige Teater* i København hadde f.eks. 52 fast ansatte. Likeså hadde man i Johan Halvorsen en fremragende orkesterleder. Men planene lot seg ikke fullt ut realisere, både av økonomiske, kunstneriske og ikke minst kulturpolitiske grunner. Mange sterke krefter – blant dem Henrik Ibsen – så med skepsis på at skuespillet skulle gi plass for en kunstart som ble oppfattet som både unorsk og overfladisk.

Operastriden rundt Nationaltheatret var allikevel en stimulans for operainteressens i hovedstaden, og i tillegg til de sporadiske oppsetningene på Nationaltheatret ble det denne tiden jevnlig spilt opera og operette på byens mindre scener, som f.eks. *Christiania Tivoli* i Klingenberg, Johan Fahlstrøms *Eldorado* i Torggata og ikke minst Harald Ottos *Centralteater* i Akersgata. Mellom 1900 og 1920 opplevde hovedstaden minst to til tre nye oppsetninger hvert år (Svendsen, 2002, s. 7). Dette var også en potensiell mulighet for norske komponister: Ved utbruddet av 1. verdenskrig fantes det minst 25 relativt nyskrevne norske operaer tilgjengelig for norske scener, selv om et fåtall av disse kom til oppførelse (ibid., s. 83). I tillegg ga denne operaaktiviteten arbeidsoppgaver for en rad norske sangere som i årene rett etter århundreskiftet hadde nådd et betydelig antall.

En katalysator for operainteressen i Kristiania finner vi utvilsomt også i den store feiringen i anledning Grunnlovens 100-års jubileum: Norges jubileumsutstilling 1914 på Frogner, på det området hvor Vigelandsparken ligger nå. Selv om utstillingen hovedsakelig var tenkt som en markering av landets industri og næringsveier, hadde kulturlivet – og spesielt musikken – også en tydelig plass. På åpningsdagen 15. mai ble Christian Sindings nyskrevne kantate fremført med Borghild Langaard som solist, et kor på 500 sangere og et sammensatt orkester på 90 musikere dirigert av Johan Halvorsen (Brinchmann, 1923, s. 211). Et så stort oppbud av sangere og musikere hadde neppe vært hørt i Kristiania tidligere.

Før sin debut hadde Talén derfor hatt rikelig anledning til å bli kjent både med sentrale deler av det internasjonale operarepertoaret og sine eventuelle sangerforbilder på hovedstadens scener. Sannsynligvis hadde han også tilgang til innspillinger med de samme sangerne. Norske sangere hadde hatt muligheter for å gjøre lokale innspillinger for hjemmemarkedet helt fra 1904, og ti år senere finner vi flere med en betydelig mengde innspillinger bak seg.

Av de mannlige sangerne før Taléns debut i 1914 dominerte særlig barytonen Halfdan Rode, tenoren Hans Ingi Hedemark og barytonen Jacob Endregaard⁷ platemarkedet; de to første med godt over 100 innspillinger hver, Endregaard med drøyt 50 innspillinger. Siden grammofonindustrien såvel som opera- og teaterscener (selv Nationaltheatret) på denne tiden var utelukkende privat-finansiert, forteller dette en del om et villig og kjøpesterkt publikum. Derfor er det kanskje ingen overraskelse å finne at det i samme tidsrom ble utgitt godt over 600 innspillinger (dvs. drøyt 300 dobbeltsidige grammofonplater) av forskjellige norske mannlige sangere.⁸ Ikke alt dette var operarepertoar; det kunne være mer populære sanger av typen *O Sole Mio* eller *Norge, mit Norge*, men uansett ble de sunget av sangere med et minimum av tradisjonell klassisk sangskolering bak seg.

Den første innspillingen

I 1901 etablerte forretningsmannen Eldridge Johnson firmaet *Victor Talking Machine Company* etter en langvarig juridisk strid og ble dermed eier av de viktigste patentene for den unge grammofonindustrien. De mest nødvendige av disse var knyttet til de flate platene med et spiralformet spor (i motsetning til sylindre med spor på overflaten) og horisontal («lateral») bevegelse av stiftene (i motsetning til vertikal («hill-and-dale»)). Så lenge patentet var gyldig, måtte dermed konkurrerende firmaer enten betale en lisens for bruken av patentene eller finne alternative tekniske løsninger. I allfall to store firmaer valgte det siste alternativet: *Edison Manufacturing Company* i New Jersey (med den opprinnelige oppfinneren av sylinderfonografen, Thomas Alva Edison, som leder), og brødrene Pathé, *Pathé Frères Compagnie*, i Paris.

7 Halfdan Rode (1870–1945), Hans Ingi Hedemark (1875–1940) og Jacob Endregaard (1881–1984) var tre av landets fremste sangere på denne tiden. Alle tre hadde sin operadebut i Kristiania rundt århundreskiftet.

8 I alfabetisk rekkefølge: Sverre Dahl, Erling Drangsholt, Jacob Endregaard, Carl Hagman, Hans Ingi Hedemark, Alfred Helgeby, Thorvald Lammers, Emil Nielsen, Rasmus Rasmussen, Halfdan Rode, Ingolf Schjøtt, Harald Steen, Carl Struve, Olav Sverenus, Christian Fredrik Saabye, Fredrik Wingar og Albert Westwang. Opptelling fra Liliedahl (2002), Vanberg et al. (1998) og Vanberg (1983a).

Pathé Frères ble stiftet i 1896. Deres opptaksteknologi var noe spesiell: Lydsvingningene ble gravert på en stor mastersylinder, deretter ble de overført mekanisk (vertikalt) ved hjelp av en pantograf til en ny, mindre sylinder eller til en plate av voks.⁹ Platene kom i handelen fra ca 1906 og var inkompatible med alt annet avspillingsutstyr: I tillegg til hill-and-dale avspillingen krevde de en spesiell safirstift, de brukte hastigheten 90 rpm (omdreininger pr. minutt), og de spilte (iallfall de som ble produsert frem til ca 1916) fra senter og ut til ytterkanten.

I 1905 fikk forretningsmannen og fiolinisten William Farre (1874–1950) (opprinnelig William Johnsen) det norske agenturet for Pathé Frère. William Farre er en av norsk musikklivs usungne helter: I tillegg til sin store innsats med plateproduksjonen startet han den norske skolemusikkorpsbevegelsen ved å etablere Møllergata skoles musikkorps i 1901, han lånte ut instrumenter, etablerte flere profesjonelle orkestre, bygget en fabrikk for blåseinstrumenter og utga noter. Siden opptaksutstyret hans var portabelt, kunne han reise rundt i landet, og han gjorde på den måten en rekke opptak av folkemusikk ved starten av hundreåret.

Det finnes få eller ingen originaldokumentasjon av Farres opptaksaktiviteter tilgjengelig idag; det vi har er avskrifter av opptaksbøkene, enkelte kataloger og annet salgsmateriell samt de platene som fremdeles er å få tak i.¹⁰ Allikevel er det lett å se hvilken imponerende innsats William Farre gjorde i det norske (og skandinaviske) musikermiljøet. Den komplette nummereringen av mastersylindere fra tiden 1914 til 1923 går nesten kontinuerlig fra 90001 til 90999, med vekt på sang (revy såvel som opera) og trekkspillmusikk.

Pathé juli 1914

BT 001–002

Bjørn Talén gjorde sine to første grammofoninnspillinger i juli 1914, muldens onsdag den 8. Dette var en travel sommer for Farre; i løpet av juni, juli og august gjorde han over 70 innspillinger med bl.a. Ellen Gulbranson (2 innspillinger), Bergliot Ibsen (11), Borghild Langaard (23), Carsten Ørner (6), August Davidsen (9), Kaja Eide Noréna (6) og Carl Struve (2). I

-
- 9 Betegelsen 'voks' brukes i dag som en samlebetegnelse på materialet man graverte i. Det kunne variere sterkt fra selskap til selskap.
- 10 Den beste (og eneste forsøksvis komplette) oversikten over Pathés opptaksaktivitet i Skandinavia finnes i Vanberg et al. (1998).



Figur 3. Wilhelm Farres opptaksutstyr. Foto: Norsk Teknisk Museum.

denne forsamlingen av etablerte sangere ble det altså gjort plass til den unge Talén, endog før han hadde hatt sin debut. Det er fristende å peke på Borghild Langaard som kontaktperson. Hun hadde anbefalt ham å satse på en sangkarriere, og hun gjorde selv fire av sine innspillinger på samme tid. Til platedebuten valgte Talén å synge en av de store «tenor-slagere», nemlig Ruggero Leoncavallos *Mattinata* (opprinnelig skrevet til Enrico Caruso, og muligens den første komposisjon spesielt skrevet med tanke på grammofoninnspilling) pluss en på den tid ganske populære romanse av den danske komponisten August Enna.

Av selve platene finnes det ikke spor. Salgspotensialet var neppe særlig stort, og opplaget tilsvarende lite.

Aula- og scenedebut

Bjørn Talén debuterte i Universitetets Aula 1. oktober 1914 med Eyvind Alnæs som akkompagnatør. Aulaen var fullsatt og debuten var tydeligvis imøtsett med stor interesse i Kristianias kulturliv.¹¹ Anmeldelsene var overveiende positive, selv om det er tydelig at man sto overfor en temmelig uferdig sanger med en del tekniske problemer:

Det ble en meget smuk og lovende debut [...] Et lødig, prægtig tonende mellemregister, en smukt behandlet dybde og en, i forhold til de synlige anstrengelser, merkelig frit klingende høide. Foredraget av det af operarier og romancer bestaaende program var intelligent og tiltagende om det end ikke røbet nogen musikalsk kultur. Best laa de sterke dramatiske utbrudd til rette for ham. (Per Reidarson i Tidens Tegn, 1914, 2. oktober)

Stemmen er lys, frisk og velklingende med et mandig præg, og man mener nok, at den beste undervisning har været ham tildel. Dog savner man en viss holdning eller avbalansering i hans behandling av stemmen. Igaaraftes krævet han vel meget av den med hensyn til utholdenhet og styrke. (Signaturen G.G. i Social-Demokraten, 1914, 2. oktober)

Komponisten Hjalmar Borgstrøm, Aftenpostens fryktede kritiker, var derimot ikke spesielt imponert:

Han gav endogsaa saa fuldt og helt, at han selv som oftest syntes uberørt af det musikalske indhold. Om sangerens forhold til dette var det jo egentlig undertegnede skulde give beretning. Dertil er der desværre liden anledning. Da nu ogsaa Taléns teknik er meget uferdig, bliver der ikke stort stof for en anmeldelse. (Aftenposten, 1914, 2. oktober)

11 «Hele familien Kristiania var tilstede og bragte sit mest straalende galahumør med sig» (Hjalmar Borgstrøm i Aftenposten, 1914, 2. oktober).



Figur 4. *Aïda* i Nationaltheatrets oppsetning 1914. Borghild Langaard som *Aïda* nr. 2 fra venstre, Bjørn Talén som *Radamès* midt på bildet. Ukjent fotograf. Nationaltheatrets billedarkiv / Nasjonalbiblioteket.

Lørdag 12. desember hadde Nationaltheatret sesongpremiere på Verdis opera *Aïda*. Operaen hadde hatt sin norgespremiere bare fem år tidligere og var da en stor suksess, både kunstnerisk og publikumsmessig, med ialt 31 fremføringer. Så stor var suksessen at den satte ny fart i debatten om operaens plass ved Nationaltheatret, og en komité ble oppnevnt. Men resultatet ble status quo, bl. a. med argumentet om at operasolister av hovedrolleformat ville kreve for høye honorarer (Svendsen, 2002, s. 92).

Det skal ikke påstås at honoraret var en årsak til at Bjørn Talén ble engasjert til rollen som Radamès ved sesongpremieren. Men spranget fra relativt uferdig debutant til en av de tyngste rollene i operalitteraturen er allikevel påfallende. Kanskje er det mer betydningsfullt at vi finner Borghild Langaard i tittelrollen – hun må iallfall ha akseptert sin syv år yngre kollega som motspiller – og muligens hvisket direksjonen noen ord i øret.

Denne gang var kritikerne langt mer positive. Hjalmar Borgstrøm var rent frem begeistret:

En meget stor overraskelse var for mig, hvad Bjørn Talén ydede som Radamés [sic]. Der var en meget stor afstand mellom hans sang igaar-aftes og ved hans konsert for en tid siden. Formodentlig har kapelmesterens instruksjon havt indgribende betydning. Men ved siden av sin udmerkede stemme viste Talén nu ogsaa musikalsk begavelse. Ogsaa han var best i siste akt. Hans sang i gravhvælvingen var afgjort poetisk følt. (Aftenposten, 1914, 15. desember)

Med operadebuten ble 1914 Bjørn Taléns gjennombruddsår i Kristiania. Forventningene hadde tydeligvis vært på plass allerede før auladebuten, men innen året var omme sto han frem som en av landets mest lovende unge stemmer.

The Gramophone Company

Allerede før operadebuten hadde Talén imidlertid rukket å gjøre en ny runde innspillinger – denne gang for *The Gramophone Company* fra London. Dette selskapet var den europeiske grenen av *Victor Talking Machine Company*; sammen var de utvilsomt det dominerende plateselskap i verden på denne tiden, og fra desember 1904 hadde de besøkt Kristiania årlig med et opptaksteam. I løpet av disse ti årene hadde de gjort over 1500 innspillinger med norske artister¹² – med sangere, revyartister, trekkspill- og militærmusikere som de hyppigst benyttede – i en prosess som nærmest måtte fortone seg som ren masseproduksjon. De brakte med seg sitt eget tekniske utstyr, og det hele ble ledet av en produsent eller *expert* etter datidens terminologi. Utgivelsene var utelukkende beregnet på det norske, muligens det skandinaviske, markedet. Ingenting tyder på at det var noen eksport til f. eks. hovedkvarteret i London.

Det vil føre for langt å gå inn på detaljer ved datidens akustiske opptaksteknologi, men prosessen var krevende både for teknikere og utøvere. Ikke minst sangere hadde problemer der de måtte synge direkte inn i en metalltrakt som utvilsomt ga dem en uvant feedback på sin egen stemme. De måtte synge sterkt – men ikke *for* sterkt – og de måtte justere avstanden til trakten etter sitt eget volum. Det var ikke mulig å kontrollere opptaket i ettertid, det

12 Opptelling fra Liliedahl (2002).

ville ødelegge voksplaten.¹³ Avgjørelser om kvalitet, teknisk så vel som kunstnerisk, måtte derfor tas umiddelbart og kun på bakgrunn av det man opplevde under opptaket. Ble det bedømt som mislykket, kunne man gjøre et nytt uten at det nødvendigvis ble noe bedre. Da måtte begge forkastes og man satt tilbake uten resultat.

Det ligger ikke noe dramatik i at et opptak ble forkastet – det var sannsynligvis en kalkulert del av opptaksrutinene på den tiden. Det er heller ingenting som tyder på at Talén hadde verken flere eller færre forkastede opptak enn andre artister med tilsvarende repertoar på den tiden. Kompliserte opptak med solister og orkester hadde rimeligvis større risiko for problemer underveis enn eksempelvis trekkspillopptak. Sannsynligvis spilte både økonomiske og praktiske faktorer en rolle for hvor mange ganger man ville gjøre et forsøk før man satte strek og gikk videre med dagens program.

I motsetning til Pathés plater hadde Gramophone Co. på denne tiden standardisert sin inn- og avspillingshastighet til 78 rpm, som etterhvert hadde blitt normen for denne typen grammofonplater. Det er imidlertid viktig å være klar over at teknologien både for styring og måling av omdreiningshastighet av voksplaten under innspilling var ganske primitiv og ga ingen spesiell god kontroll over resultatet.¹⁴

The Gramophone Co., november 1914

BT 003–007

The Gramophone Company begynte sine innspillinger torsdag 12. november dette året og avsluttet én uke senere. Da hadde de produsert ca 150 matriser hvorav 17–18 % av forskjellige grunner ble avvist. Resten

- 13 Gramophone Co. brukte en form for industrielt produsert metallsåpe (*metal soap*) (Brock-Nannestad, 1998).
- 14 Det finnes ingen data for dette fra Gramophone Co.'s innspillinger i Skandinavia, men i en studie over innspillinger fra samme selskap gjort i Storbritannia i tidsrommet 1915–1920 dokumenteres det innspillingshastigheter mellom 75,0 og 80,8 rpm (Zwarg, 2018, s. 384–389). Dette er en variasjon på over 130 cent – en drøy halvtone – og det er selvsagt helt avgjørende å finne den korrekte avspillingshastigheten, noe som i de fleste praktiske situasjoner kan være problematisk. Én ting er korrekt toneart, men det skal svært små justeringer til før en stemmes *timbre* blir forandret og man ikke lenger får et korrekt bilde av stemmekvaliteten. Mange nyttegitelser av historiske opptak på LP og CD lider under avspillingsfeil av denne typen.

fant sin vei ut i markedet på kommersielle, dobbeltsidige grammofonplater. Svært få av disse var av det man kan kalle «seriøs musikk». En i dag helt ukjent sanger – Brynjulf Øvrebø – gjorde åtte innspillinger, bl.a. et par romanser av Christian Sinding og to arier av Giuseppe Verdi fra hhv. *La Traviata* og *Il Trovatore*. Simon Edwardsen (1892–1979) gjorde to innspillinger, bl.a. av Griegs *Millom Rosor*. Men de aller fleste innspillingerne var av populærmusikk, enten for trekkspill (Christian Liebak, Hans & Henry Erichsen, Johan Elsmo) eller fra revyer (Victor Bernau, Ernst Rolf, Thorbjørn Nielsen). Paul Linckes *Gri-Gri*, sesongens store suksess på Centralteatret, var godt representert med populære sangere som Erica Darbo, Fredrik Wingar og Erling Drangsholdt. Som en kuriositet kan nevnes at Ernst Rolf gjorde sine første norske innspillinger her etter matrisenumrene å dømme umiddelbart etter at Bjørn Talén hadde gjort sine første opptak den 13. november.

I disse opptakene valgte¹⁵ Talén to sentrale arier av Puccini: *Ch'ella mi credo libero* fra *La fanciulla del west* og *E lucevan le stelle* («Tårnarien») fra *Tosca*. Tårnarien var godt kjent for Kristianias operapublikum – Centralteatret hadde hatt norgespremiere på *Tosca* i 1908, og spilte den deretter i 1910, 1912, 1914 og 1915. *La fanciulla* var derimot et nytt bekjentskap. Den hadde hatt urpremiere så sent som desember 1910, og må betraktes som en liten gambling fra både solistens og selskapets side. Som normalt ved opptak på denne tiden besto orkesteret vesentlig av blåsere pga. begrensninger med den akustiske opptaksteknologien. Helt på tampen av dagen gjorde han tre nye opptak, to av Leoncavallos *Mattinata* som han allerede hadde sunget for Pathé noen måneder tidligere, og di Capuas neapolitanske storslager *O Sole Mio*, denne gangen med klaverakkompagnement.¹⁶ Ingen av disse tre ble godkjent.

-
- 15 Mye tyder på at det stort sett var artisten selv som valgte repertoar ved Gramophone Co.'s opptak i Kristiania på denne tiden. Selskapet valgte nok artistene ut fra sitt kontaktnett på stedet, så fikk artistene temmelig frie hender ut fra egen vurdering. Jacob Endregaard forteller om et tilfelle da Halfdan Rode «overtok» hans eget valg så han var tvunget til å finne på noe annet på korteste varsel (Vanberg, 2005, s. 37).
- 16 Pianisten var sannsynligvis Marie «Maja» Flagstad, Kirsten Flagstads mor, som var en meget benyttet repetitør ved Kristianias scener og så godt som fast pianist ved alle byens plateinnspillinger.

Taléns to godtatte innspillinger ble utgitt med den velkjente bildet av den lyttende hunden Nipper («His Master's Voice») på etiketten, selv om den offisielle ordlyden var *Concert Record "Gramophone"*.¹⁷ Som alle produksjoner for det skandinaviske markedet, ble platene presset ved Gramophone Co's tyske fabrikk i Hannover. Dette skulle snart endre seg ved verdenskrigens utbrudd.

Vi leter forgjeves etter reaksjoner i pressen på disse utgivelsene. Til tross for en relativt stor opptaksaktivitet med norske artister – også såkalt «seriøse» – og til tross for en stor anmelderaktivitet av alt som smakte av konsertvirksomhet, var kulturliv og offentlighet totalt uinteressert i denne nye formen for kulturarbeid.

Fra offiser til sanger

Selv om ønsket om å kunne leve av sangen sikkert har ligget latent i lang tid, har nok suksessen som operasanger vært avgjørende for den avgjørelsen han nå tok. I januar 1915 kunne man lese følgende notis i pressen:

Bjørn Talén er i dagens statsraad meddelt avsked i naade fra sin officersstilling fra 3. mars. Han haaber formodentlig at kunne naa høiere som tenor end som officer. (Dagbladet, 1915, 29. januar)

Ikke bare hadde han etablert seg som sanger i Kristianias kulturliv, han var også blitt en mediepersonlighet.

Han sang sin siste *Radamès* torsdag 21. januar 1915; allerede påfølgende mandag og onsdag hadde han konserter i Bergen, og uken etter i Trondheim. Programmet tyder på at innspillingene fra året før allerede var på vei inn i markedet; både *E lucevan le stelle* og *Ch'ella mi credo libero* er med, likeså August Ennas lille sang. Utover dette var det arier fra Verdis *Aida* og Leoncavallos *Pagliacci*,

17 Fra produksjonsstarten i 1898 ble platene fra Gramophone Co. presset i tre størrelser, med diametre på 7" (*Gramophone Record*), 10" (*Concert Record "Gramophone"*) og 12" (*Monarch Record "Gramophone"*), først som énsidige (frem til ca 1910), senere som tosidige. Da man mistet patentbeskyttelsen på betegnelsen 'Gramophone' gikk man over til å benytte betegnelsen 'His Master's Voice' på samtlige, uansett størrelse.

Griegs *Monte Pincio* og *Vær hilset, I Damer*, og kanskje som et nikk til Bergen: den ett år eldre Sverre Jordans *Og se hun kommer (a la Rigaudon)*.

Kritikken i provinsen var overstrømmende:

En lys og kraftig Tenor med et umiskjendelig lyrisk Klangpræg. [...] Alt ialt tror jeg, at Bjørn Talén er Manden, som vi længe har ventet paa [...] en Sanger av Guds Naade. (Signaturen O. E. H i Morgenavisen, Bergen, sitert etter Morgenbladet, 1915, 27. januar)

Ved Bjørn Talén stod man overfor en sanger med nær sagt ubegrensede muligheter. [...] Et prægtig stemmemateriale i forening med en dyp forstaaelse og kultur bragte sangeren helskindet gjennom det ganske svære program. (Signaturen Ch. i Trondhjems Adresseavis, 1915, 5. februar)

Men tilbake i Kristiania melder det seg kritiske røster; her en usignert anmeldelse fra en konsert i regi av Kristiania Musiklærerforening i mars hvor Talén deltok sammen med en rekke andre kunstnere:

[...] og måtte to Gange spille ekstra. Saaledes gik det ogsaa med Bjørn Talén, som sang to Sange av Grieg og nogen italienske Operastykker med en Røst, som kunde være farlig endog for andre Mure end Jerikos. [Pianisten Johan] Backer-Lunde hadde den vanskelige Opgave at rette op hans gjentagne Uheld. (Morgenbladet, 1915, 25. mars)

The Gramophone Co., juli 1915

BT 008–020

- ❶ *Questa o quella* (Rigoletto)
- ❷ *La donna è mobile* (Rigoletto)

Gramophone Co. var selvsagt rutinemessig tilbake dette året også, faktisk to ganger: én uke i juli samt én dag (!) i november. I juli ble det som året før gjort ca 150 matriser med omtrent den samme presentmengde forkastede opptak som da. Talén gjorde ialt 6 platesider denne uken. Fire av disse var operaarier fordelt på to plater: én fra Mascagnis *Cavalleria Rusticana* som ikke hadde vært spilt i Kristiania siden 1908, samt én med Hertugens to store arier fra Verdis *Rigoletto*. *Rigoletto* hadde hatt premiere på Nationalteatret syv uker tidligere med Carl Struve som Hertugen, og det var planer om at Talén skulle overta denne rollen ved høstens sesongpremiere. Imidlertid ble han innkalt til mili-

tærtjeneste¹⁸ fra begynnelsen av august, så dette måtte skrinlegges. (Dagbladet, 1915, 27. juli) Det er derfor ikke underlig at han i det minste valgte å markere seg i denne rollen med en plateinnspilling.

De to siste platesidene er det vanskeligere å finne en god begrunnelse for. Andreas Halléns åtte år gamle romanse *Junker Nils sjunger till lutan, ur Gustaf Wasas saga* byr på mye deklamasjon som utvilsomt lå godt til rette for Talén. Nicolai Lindtners tonesetting av Theodor Casparis *Norge, mit Norge* er i dag langt mindre kjent enn Alfred Paulsens versjon. Dette var imidlertid ikke nødvendigvis tilfelle i 1915, siden Paulsen skrev sin versjon kun fire år tidligere.

Nok en gang gjorde Talén et forsøk på *O Sole Mio* og *Mattinata*. Denne gangen startet han med *O Sole Mio* den andre opptaksdagen 9. juli og avsluttet samme dag med begge to. Heller ikke denne gangen lyktes det. To andre etablerte sangere gjorde også innspillinger denne uken, Erik Bye sr. og Alfred Helgeby. De sang vesentlig romanser og tradisjonelle sanger, Erik Bye også et par operaarier.

Verdenskrigens utbrudd høsten 1914 fikk tilsynelatende ingen umiddelbar betydning for hovedstadens kulturliv. I tillegg til Nationaltheatrets *Aida* og *Rigoletto* fortsatte Centralteatret sin suksess med *Tosca* på nyåret 1915 med Borghild Langaard som gjestesolist. Og tilgangen på unge musikere og sangere var stor:

Som vor Musikantmelder gjentagne Gange har gjort opmærksom paa, har den indeværende konsert-Sæson budt paa en ganske usædvanlig Mengde debuterende norske Musikere. For yderligere at illustrere Fænomenet har vi gjort istand en Fortegnelse over de unge Kunstnere. (Morgenbladet, 1915, 15. januar)

Bjørn Talén sto selvsagt på avisens fortegnelse sammen med elleve andre unge debutanter.

Om Taléns videre utvikling denne tiden er det få holdepunkter. Han studerte en tid i London i 1915 (Talén Larsen, u.å). En notis i Morgenbladet forteller at den danske tenoren Vilhelm Herold¹⁹ hadde planer om å åpne en operaskole i

18 Som ulønnet premierløytnant måtte Talén regne med å ha militære plikter i lang tid fremover, ikke minst i krigstid.

19 Vilhelm Herold (1865–1937) var Det Kgl. Teaters førende tenor. I 1913 sang han på Nationalthatret rollen som *Pedro* i d'Alberts *Tiefland*, som også var Kirsten

oktober samme år, og at flere norske sangere, deriblant Talén, hadde reist til København for å studere med ham. Imidlertid skulle Herold ha blitt syk, og undervisningen måtte oppgis. Avisen meldte videre at Talén måtte hjem fordi et engasjement ved Nationaltheatret ventet (Morgenbladet, 1915, 12. desember).

Pathé august 1916

BT 021–034

③ Rien... En vain J'interroge (Faust)

④ Salut! Demeure chast et pure (Faust)

I desember 1915 satte Nationaltheatret opp Charles Gounods *Faust* med Talén i hovedrollen. Den gikk to sesonger, med siste forestilling 14. september 1916. Måneden før hadde han gjort 14 nye innspillinger for Wilhelm Farres norske agentur for Pathé. Dateringen av disse er noe usikre; Vanberg et. al. (1998) angir kun datoer på et par av opptakene, BT013 den 15. august og BT 015 den 19., resten står bare oppført med årstallet 1916. Det er allikevel rimelig å tro at alle ble gjort innen samme tidsrom siden mastersylindernumrene er sammenhengende, fra 90392 til 90399, og videre fra 90500 til 90507.²⁰

Talén var ikke den eneste norske sanger som gjorde innspillinger for Wilhelm Farre på denne tiden. I løpet av somrene 1914 og 1916 sto Farre bak nesten 130 innspillinger med sangere som Bergliot Ibsen, Harald Steen, Borghild Langaard, Elisabeth Munthe-Kaas, Carl Struve, Kaja Eide, August Davidsen og Agnes Hanson-Hvoslef. Siden Taléns innspillinger var gjort med orkester, er det sannsynlig at dette også var tilfelle for flesteparten av de andre. Svært få av disse innspillingene er tilgjengelige i dag, og mange er nok gått tapt for alltid.

Ikke uventet valgte Talén å spille inn to av sine arier fra *Faust* denne gangen. Fredrik Pacius' *Soldatgossen* hadde stått på konsertprogrammet hans under turnéen til Bergen og Trondheim i januar / februar året før. Nye innspillinger av *Mattinata* og August Ennas *Hvor skulle jeg kunne glemme deg* tyder på at opplaget fra innspillingene to år tidligere var

Flagstads operadebut.

- 20 Bruddet fra 90400 til 90499 skyldes at Pathé organiserte sine nummerserier i blokker, hvor 90400-blokken var avsatt til verbalinnspillinger (Vanberg et al., 1998, s. 22)



Figur 5. Pathé-opptak august 1916 i Studentersamfundets lokaler i Universitetsgaten 26. Borghild Langaard står rett foran opptakshornet, under dirigentens arm skimter vi også mastersylindere som ble benyttet. Marie Flagstad sitter ved pianoet (eller muligens et harmonium), bygget opp for å komme i en gunstig posisjon. Wilhelm Farre overvåker det hele helt til høyre i bildet. (Aftenposten, 1916, 3. september, etter Vanberg, 2005, s. 34)

lite og at markedet for disse fremdeles var tilstede. *Mattinata* må han ha vært spesielt oppsatt på å få gitt ut på nytt; han hadde allerede gjort to mislykkete forsøk for Gramophone Co.

Interessant er det å merke seg at det ble gjort to innspillinger av August Ennas komposisjon, og tilsynelatende (siden de fikk hvert sitt mastersylindernummer) har begge to blitt gitt ut, høyst sannsynlig med den samme koblingen til *Mattinata*.

En del av Pathéinnspillingene ble utgitt under flere forskjellige katalognummer. Normalt vil dette være en god indikasjon på at innspillingene var i salg over lang tid, med stadig nypressinger. For Pathés vedkommende handler det nok mer om alternative, parallelle utgaver, muligens beregnet på forskjellige nordiske markeder, ikke minst fordi Pathés spesielle teknologi var i ferd med å bli utkonkurrert. Det eneste tegn vi har på en mer langvarig plass i katalogene er ariene fra *Faust* som

også ble utgitt på platemerket Actuelle. Dette var Pathé-konsernets knefall for den seirende, «laterale», teknologien som ble brukt av de fleste andre selskapene i verden. Denne ble tatt i bruk i 1920, men for Skandinavias vedkommende først i løpet av siste halvpart av 20-tallet (Vanberg et al., 1998, s. 31).

Operadebatten i Kristiania

Jubileumsutstillingen i 1914 hadde som nevnt vært en katalysator for en nasjonal selvbevissthet, og det var nok et uttrykk for tanker som hadde rørt seg i tiden en stund da Aftenposten i oktober 1916 offentliggjorde en artikkel under overskriften «Skal vi faa nyt teater, opera og konsertorkester?» (Svendsen, 2002, s. 103). Dette ga støtet til en offentlig debatt som kulminerte den 19. november samme år, da Dagbladet i sin søndagsutgave viet en hel side til operaspørsmålet. Avisens musikkannemelder Reidar Mjøen hadde allerede argumentert for at løsningen måtte være et felles bygg for opera og konsertvirksomhet, istedet for at Nationaltheatret – byens ledende talescene – skulle belastes med ansvaret for operavirksomheten. Byens mest prominente personligheter uttalte seg, og spesielt viktig fremsto det nok at byens ledelse ved Kristiania magistrat stilte seg positive til en slik fellesløsning:

Av hensyn saavel til operaen som til talescenen bør efter vor mening disse scener ikke knyttes sammen. Men en operascene maa vel kunne avgi lokale til avholdelse av større konserter. Et rummelig, godt beliggende lokale med gode akustiske forhold er det som det gjælder at faa. Ikke nogen flot udstyret palads. Det maa godt kunne ligge inde i et kvartal, men med gode utgangsforhold til flere gater. (Sofus Arctander, Jacob Vilhelm Heiberg og Jacob Høe i Dagbladet, 1916, 19. november)

Flere prominente operasangere fikk også uttrykke sin mening; bl.a. Bjørn Talén. Han så ingen motforestillinger:

Norge er det eneste civiliserte land som ikke har fast opera.

Nationen har frembragt mange fremragende komponister, hvorav flere endog er verdensberømte. Dette viser, at folket ikke har mindre musikkalsk sans end andre. De operaer, som i de senere aar er opført paa Nationalteatret [sic], har vist, at norske kunstnere magter opgaven.

Økonomisk har disse forestillinger git et resultat, som relativt langt overgaar det vanlige i utlandet.

Man kan derfor anta, at et norsk operaforetagende vil blir en sukses, saavel kunstnerisk som økonomisk. (Dagbladet 1916, 19. november)

Det lå selvsagt ingen forpliktelser i magistratenes optimistiske uttalelser, og det forelå heller ingen konkrete planer. Men det ble i det minste opprettet en arbeidsgruppe, *Komitéen for Den norske Opera*, som i desember samme år sendte ut en innbydelse til Kristianias mer velstående menn om bidrag. Målet var en million, og allerede høsten etter hadde man på plass 700 000 kroner²¹. En av de store bidragsyterne var Bjørn Taléns svigerfar, skipsreder Thomas Frederik Olsen (Svendsen, 2002, s. 114).

Bortsett fra engasjementet på Nationalteatret med *Faust* har ikke avisene stort annet å fortelle om Bjørn Talén denne høsten enn at han skal synges ved Studentersamfundets åpningsmøte 2. september. Muligens hadde han også andre ting å tenke på denne høsten: Hans datter Ina Bolette Johanne ble født den 22. desember 1916 bare få uker etter et nytt studiobesøk:

The Gramophone Company desember 1916

BT 035–041

Gramophone Companys besøk i Kristiania varte denne gang fra 4. til 9. desember; på denne tiden gjorde de ca 120 innspillinger. Taléns bidrag var syv platesider, fem av disse var italienske operaarier: Én plate med de to kjente tenorariene fra Leoncavallos *Pagliacci* (som ikke hadde vært spilt i Kristiania siden 1906), én med *Recondita armonia* fra *Tosca* (som var velkjent for kristianiapublikumet gjennom Centralteatrets forestillinger helt frem til 1915) og en arie fra Verdis *Un ballo in maschera* (som aldri hadde blitt spilt i Kristiania). Den femte arien, fra Verdis *Il Trovatore*, ble liggende på is og ikke utgitt før den ble koblet med et opptak fra Gramophone Co.'s neste session, i august 1919. I tillegg spilte han inn to sider, muligens med tanke på en noe annet publikum: Iradiers velkjente *La Paloma* og en romanse av franskmannen Louis Gregh. Denne gangen trengte han ikke forsøke på *Mattinata*. Den var i boks for Pathé noen måneder tidligere.

21 Over 25 millioner etter dagens (2021) kronekurs.

Om man skal forsøksvis tolke katalognumrene var alle disse tre platene populære og tilgjengelig en god stund etter at de ble gitt ut. Alle tre ble først utgitt med ett katalognummer pr. side (en praksis som skrev seg fra da platene var énsidige – dobbeltsidige ble introdusert ca 1908). Fra ca 1920 gikk man over til ett katalognummer pr. plate – «kunstmusikkserien» til Gramophone Co. ble betegnet med prefixet V (for ti tommers plater) og M (for tolv tommere). Alle disse tre fikk etter hvert en slik V-nummerering, de var altså i salg over en noe lenger periode.

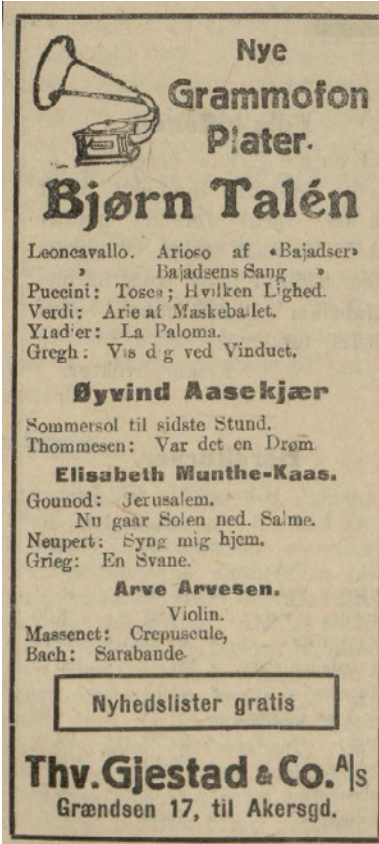
Ganske uvanlig var en instrumentalinnspeiling: fiolinisten Arve Arvesen spilte bl.a. sarabanden fra Partita nr. 1 i h-moll for solo fiolin (BWV 1002) av Johann Sebastian Bach – et meget sjeldent, og i norsk sammenheng nærmest unikt eksempel på en innspilling av barokkmusikk på denne tiden.

Rett over nyttår 1917 dukker det opp et merkelig rykte i en stockholmsavis:

En av Kristianias større och kapitalstarkare skeppsrederifirmor inköpte för en tid sedan Fahlströms teater av direktören J. Fahlström, vilken under de senaste åren har haft biograf inrymd i sin teaterbyggnad. Det lär nu vara firmans mening att upprätta en fast opera, och som ledare av denna skall enligt säkert förljudande vara utsedd operasångaren Björn Talén. Hr. Talén är svärson till innehavaren av nämnda rederifirma (Aftonbladet, 1917, 3. januar)

Det har ikke vært mulig å finne noe mer belegg for dette. Riktignok hadde Fred. Olsen støttet operaplanen fra måneden tidligere med en visstnok betydelig sum,

Figur 6. Annonse for innspillingene fra september 1916. Arvesens Bach-innspeiling er også nevnt (Morgenbladet, 1919, 9. desember).



**Nye
Grammofon
Plater.**

Bjørn Talén

Leoncavallo: Arioso af «Bajadser»
Bajadserns Sang
Puccini: Tosea; Hvilken Lighed.
Verdi: Arie af Maskebalet.
Yradier: La Paloma.
Grieg: Vis d g ved Vinduet.

Øyvind Aasekjær

Sommersol til sidste Stund.
Thommesen: Var det en Drøm.

Elisabeth Munthe-Kaas.

Gounod: Jerusalem.
Nu gaar Solen ned. Sa/me.
Neupert: Syng mig hjem.
Grieg: En Svane.

Arve Arvesen.

Violin.
Massenet: Crepuscule,
Bach: Sarabande.

Nyhedslisten gratis

Thv. Gjestad & Co. A/S
Grøndsen 17, til Akersgd.

og det kan være nyheten om både plan og penger som har forvirret den svenske skribenten. Fahlstrøms teater i Torvgaten hadde også ganske riktig blitt omgjort til kino i 1911, men slik ble den drevet helt til Oslo kinematografer kjøpte den i 1928.

Høsten 1917 tok operasaken imidlertid en overraskende vending da skipsreder Christoffer Hannevig, sannsynligvis Norges rikeste mann på den tiden, tilbød seg å bygge et operahus på Kontraskjæret for egne midler. Bygget skulle påbegynnes så snart krigen var slutt og overleveres til Komitéen så snart det var ferdig. Nå hadde nok skipsrederen en del baktanker med forslaget; han ville kombinere bygningen med sitt eget administrasjonsbygg og gi det en prominent plass ved det planlagte rådhuset i Pipervika, en plan han i utgangspunktet ikke hadde fått Kristianias bygningsmyndigheter med på. Planene gikk i vasken allerede året etter; gjennom verdenskrig og den russiske revolusjonen hadde han mistet alle sine eiendeler i USA og Russland. Hannevigs operaplaner forble dessverre et luftslott.

Operadebut i Stockholm

8. mai 1916 hadde *Sangsekskabet Guldbergs Akademiske Kor* blitt stiftet i Kristiania som et forsøk på å etablere et akademisk elitekor etter mønster av Uppsalas *Orfei Drängar*. Bjørn Talén meldte seg inn allerede måneden etter (Gran et al., 1921, s. 15), og var selvskreven som solist ved korets første utenlandsturné til Stockholm, Uppsala, Göteborg og København – samt en avslutningskonsert etter hjemkomsten til Kristiania – planlagt i vårsemesteret 1917.

Konserten i Stockholm den 4. mai 1917 ble avholdt med alle datidens akademiske ritualer – samt kong Gustav V – på plass. Talén hadde en liten soloavdeling med to romanser av Grieg og en av Hjalmar Borgstrøm. Hans innsats ble berømmet i stockholmsavisene:

Norrmännens solist, operasångaren Björn Talén, var utrustad med en något smal men skimrande klangskön stämman, och hans insatser i programmet "Quand tu dors", Valmuen, "Og jeg vil ha mig en Hjer-tenskjær" o.s.v. mottogs med ovationsartadt bifall. (Signaturen —ck i Svenska Dagbladet, 1917, 5. mai)



Figur 7. Sangselskabet Guldbergs Akademiske Kor våren 1917. Bjørn Talén nr. 3 fra høyre i første rekke. (Gran et al., 1921, s. 6)

Solisten, operasångare Bjørn Talén, hade en vacker, mjuk och välljudande röst, som dock kanske var något för liten för Auditorium. (Signaturen P—n i Dagens Nyheter, 1917, 5. mai)

I den unge operasångaren Bjørn Talén har kören en briljant solist – en tenor av nästan sydländsk klangfärg og [sic] ett temperamentsfullt föredrag, varmed våra egna tenorer just inte bruka skämma bort oss. (Svenska Social-demokraten, 1917, 5. mai, sitert etter Gran et al., 1921, s. 25)

Danske aviser var også positive etter konserten i København 8. mai:

Som Solist medvirkede den norske Operasanger Hr. Talén, en ung stemmebegavet Tenorist, hvis Udførelse af Griegske Sange og Hjalmar Borgstrøms «Valmuen» faldt i god Jord. Hr. Talén, der i Kapelmester Coppola havde en ypperlig Klaverledsager, maatte gentage en af Griegs Sange. (Berlingske Tidende, 1917, 9. mai, sitert etter Gran et al., 1921, s. 34)

Stockholmskonserten ga imidlertid også andre resultater enn en kunstnerisk seier. En uke etter konserten kunne man i dagspressen lese følgende:

Den norske tenorsångaren Bjørn Talén, hvars präktiga röst väckte stor uppmärksamhet vid norska studenternas konsert på Auditorium, har

engagerats för gästspel i Aïda på K. teatern i slutet af denna månad.
(Svenska Dagbladet, 1917, 11. mai)

Dermed fikk han – nokså uventet og kanskje litt prematurt – sin debut på en operascene med lange tradisjoner og av internasjonalt format den 23. mai 1917, fremdeles i rollen som *Radamès*. De grundige anmeldelsene som fulgte påpekte svakhetene:

Operaen gav i går "Aida" med en norsk gäst, hr. Björn Talén, som Radamès. Anledningen till gästspelet är icke lätt att förstå. Vår opera är för närvarande rikare på betydande tenorer än den någonsin varit och behöver inom denna stämman ingen hjälp utifrån. Gästspel av en utländsk tenor kan därför endast motiveras genom ett framstående konstnärskap. Något sådant äger alldeles icke den unge norske sångaren, som uppträdde hos oss i går och ännu icke hunnit över debutantens stadium. Han har en icke stor, men vackert timbrerad röst med stundom något av kopparklang i sig, och hans musikköredrag röjer musikalisk omvårdnad, men icke någon verklig artistisk kultur, Höjden är icke naturligt genomarbetad och diktionen är vårdslösad. Utseende är ungdomligt sympatiskt, men av temperament och dramatisk aktion märker man ännu intet. (Signaturen —n i Aftonbladet, 1917, 24. mai).

K. teatern lät vid onsdagens "Aida"-föreställning hr Björn Talén avancera från norsk löjtnant till egyptisk öfverfältherre, en kanske väl snabb befordran, som hans sympatiska apparition och stämman dock i viss mån kunde berättiga. Sångaren hör till det yngre gardet och har tydligen blott föga varit i elden, hvarför han lämnar i ovisshet om sin dramatiska begåfning, tills vidare hufvudsakligen inneboende. Däremot bereder hans vackra tenor mera odeladt nöje. Visserligen torde den ej synnerligen klangkraftiga stämman komma att förskaffa honom större segrar som "kammersångare" än operahjelte, men så var också debutuppgiften ovanligt heroisk tilltagen och ägnad att blottställa sångarens egentliga svaghet. Frånsedt denna har man endast att erkänna röstens vackra timbre och goda utbildning i förening med musikalisk kultiveradt köredrag. Särskildt tillfredsställer mellanregistret, hvaremot höjden klingar något tunn. Att vissa vokaler för svenska öron ibland förefalla grumliga, är sannolikt beroende på de mörka norska vokalerna. I vissa moment väckte sångaren minnet af [Vilhelm] Herold, likheter i röst och köredrag. Huruvida han har utsikt att vinna samma popularitet

är ovisst, men att döma af bifallet tillvann han sig genast publikens varma sympatier. [...] I öfrigt var språkförbistringen enhetligt genomförd, norska, italienska jämte svenska i olika nyanser.²² (Signaturen O. M—s. i Svenska Dagbladet, 1917, 24. mai)



Figur 8. Aftonbladet, 1917, 22. mai.

Innvendinger til tross, Talén fikk et godt navn i Stockholm med denne operadebuten og ble reengasjert til flere nye oppsetninger våren 1918: som *Cavaradossi* i *Tosca* 17. og 28. januar, som *Linkerton* i *Madame Butterfly* 9. og 21. mai, muligens også i *Carmen*, *La bohème* og *Faust*.

Interessant nok virker det som om svenske anmeldere – i motsetning til enkelte norske – anså Talén som mer passende på en intim scene enn en operascene, selv om omtalene også forteller om en sanger som utvikler seg.

Som Cavaradossi debuterade den unge norske sångaren Björn Talén. Han visade sig vara i besittning af en vek, välljudande tenor med afgjord lyrisk timbre; för den kräfvande rollen verkade den emellertid för svag, liksom också det sceniska uppträdandet lämnade en del att önska. (Signaturen W. S. i Svenska Dagbladet, 1918, 18. januar)

«Aftonbladet» finder at hr. Talén, hvis vakre røst man konstaterter i vaares, nu sang bedre end forrige gang. Stemmen var blit friere, høiden mangler ikke glans og den svenske tekst blir gjengit tydelig uten fremmed brytning. Ogsaa temperamentet er blit livligere, og og [sic] utseendet er fordelaktig. (Morgenbladet, 1918, 22 januar)

Samtidig med operavirksomheten i Stockholm pendlet han til konserter i Norge: Vårkonsert med Sangselskabet Guldbergs Akademiske Kor i Kristiania 30. mars

22 Talén sang sikkert nok sitt parti på norsk. Den italienskspråklige var sannsynligvis mezzosopranen Sara Cahier (1870–1951) – i avisannonsene omtalt under sin manns navn som «Kungl. Kammarsångerskan M:re Charles Cahier» – som sang *Amneris*. *Aida* ble sunget av den norskfødte sopranen Magna Lykseth-Skogman, muligens på et slags svensk.

og i Bergen 17. og 19. mai, operaaften i Aulaen sammen med en russisk sangerinne i april.

Etter hjemkomsten fra Stockholm denne våren finner vi kun sporadiske konserter i Norge. 10. september 1918 deltar han på Kunstnerforeningens åpningskonsert i Tivoli i Kristiania, 8. oktober deltar han på en orkesterkonsert i Aulaen til inntekt for det italienske Røde Kors og 28. oktober inviterer han til en solokonsert i Aulaen, faktisk hans første solofremtrede i hovedstaden siden auladebuten fire år tidligere.

Opera Comique

Mot alle odds, og helt uten offentlig planlegging fikk faktisk Kristiania sitt første permanente operahus høsten 1918. I Stortingsgaten 16 rett ved Tivoli og ikke langt fra Nationalteatret, lå en ganske primitiv kinobygning inneklemt mellom to nyere forretningsgårder. I 1917 fikk kinoens eiere, blant dem kinogründeren Andreas Kvinnsland bygget revet og startet istedet oppføring av en moderne kontorbygning. I de nederste etasjene planla han et teaterlokale (*Parkteatret*) med tanke på å leie det bort til kino-, varieté- eller kabaretvirksomhet.

Det var en gambling som kunne ha gått galt, men i mars 1918 kan Aftenposten melde at en leietaker er funnet:

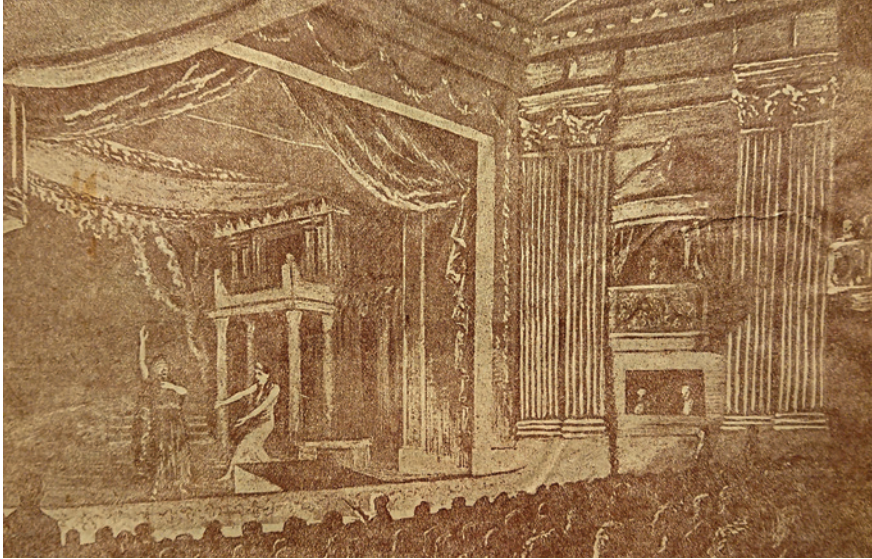
Theatrets eier, direktør Kvinnsland, har nu indledet underhandlinger med direktør Singer²³ om bortforpagtning af teatret for de første aar. Der skal være al udsigt til, at forhandlingerne gaar i orden, saaledes at direktør Singer kommer til at leie Parkteatret for et tidsrum af ca. 5 aar, mod at teatrets nuværende eier faar visse procenter af indtægten, anslagsvis 200,000 kr. pr. aar. (Aftenposten, 1918, 12. mars)

23 Den ungarsk-britiske underholdningsgründeren Bernhard Henry «Benno» Singer (1875–1934) hadde blitt hentet til Kristiania for å drifte fornøyelsesavdelingen – nærmest et slags tivoli med pariserhjul etc. – ved Jubileumsutstillingen 1914. Det ble svært populært, og Singer hadde valgt å fortsette i Kristianias underholdningsbransje. Han renoverte teatret i Tivoli og etablerte revyscenen *Theatre Moderne* der.



Figur 9. *Opera Comique* i Stortingsgaten 16. (Wilse, 1918) CC 3.0

Singer ville i utgangspunktet skape et spillested for operetter og de lettere operaer – den kommende «Hannevigsoperaen» skulle rimeligvis ta seg av det tyngre repertoaret – men i takt med at Hannevigs planer i mindre og mindre grad så ut til å materialisere seg, økte Singers ambisjoner. Kun navnet som



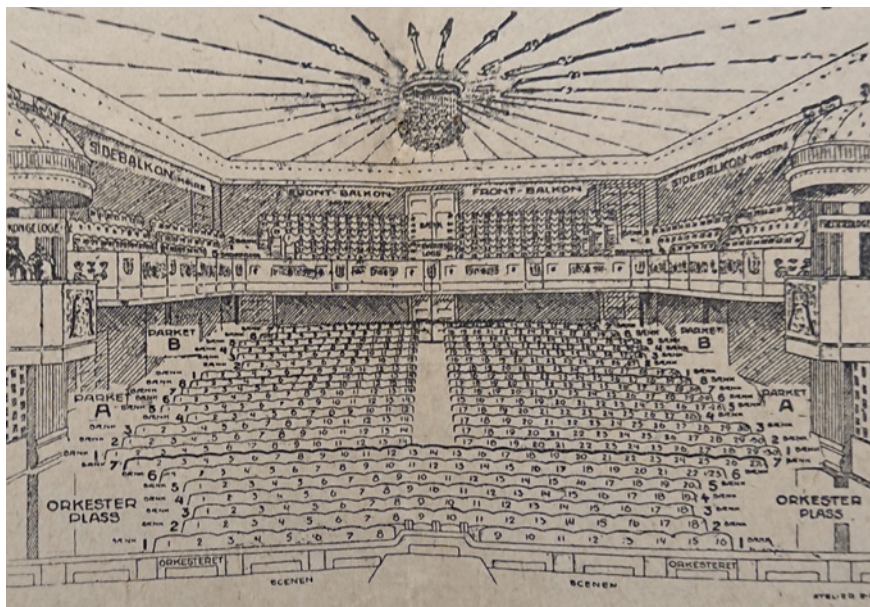
Figur 10. *Opera Comique*. Fra åpningsforestillingen *Samson et Dalilah*, tegnet av Øyvind Sørensen. At avisen kostet på seg et fargestrykk forteller noe om begivenheten. (Aftenposten, 1918, 30. november) (*Opera Comique* klippesamling, Nasjonalbiblioteket).

ble valgt på det nye etablissementet – *Opera Comique* – fortalte om et enklere utgangspunkt. Kristiania hadde fått sin første permanente operascene.

Som kunstnerisk leder ble den ungarske tenoren Alexander Várnay²⁴ engasjert. Sammen med sin kone og ekteparet Michael og Maja Flagstad²⁵ etablerte han et stort og ganske uprøvd operaensemble. En svensk avisnotis fra september 1918 lister opp 24 solistnavn. I tillegg kom et kor på 46 sangere, et ballettensemble på 18 dansere og et orkester på 36 musikere (Svenska Dagbladet, 1918, 6. september). Det hjalp også at etter verdenskrigens slutt i november, fikk det nystartede

24 Tenoren Alexander Várnay (1889–1924) hadde sammen med sin kone, koloratursopranen Mária Javór (1889–1976) og sin nyfødte datter Astrid kommet til Kristiania fra Stockholm på vei til Buenos Aires, men norske myndigheter frarådet en slik reise i krigstid. I stedet ble han engasjert av Benno Singer til å opptre på *Theatre Moderne*, noe som igjen førte til at han ble tilbudt ledelsen av det ferske operaensemblet på *Opera Comique*. (Várnay, 2000, s. 33–44)

25 Ekteparet Flagstad – Kirsten Flagstads foreldre – tilhørte Kristianias mest prominente musikerpersonligheter, hun som repetitør og akkompagnatør, samt som pianist på de fleste av byens grammofoninnspillinger på den tiden, han som fiolinist og dirigent.



Figur 11. Opera Comique. Plasskart fra programheftet. Legg merke til kongelosjen helt til venstre (Opera Comique klippesamling, Nasjonalbiblioteket).

operaselskapet mange henvendelser fra godt etablerte europeiske sangere som søkte seg vekk for en tid fra etterkrigstidens nød (Varnay, 2000, s. 40).

Bjørn Talén var selvskreven som en av de ledende tenorene i denne etableringen. Han sang *Samson* i Saint-Saëns' *Samson et Dalila* i åpningsforestillingen 29. november, og deretter i fem av de ialt tolv(!) premierene som dette unge ensemblet maktet å sette opp i sin første sesong. Rollene hans tilhørte den tyngre delen av repertoaret: *Turiddu* i *Cavalleria Rusticana* (som også ble spilt i København etter den egentlige sesongens slutt), *Canio* i *Pagliacci*, *Il Duca di Mantova* i *Rigoletto*, *Fenton* i Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* (med den unge Kirsten Flagstad som *Anna*) og *Tannhäuser* i Wagners opera av samme navn.

Talén hadde kun skrevet kontrakt med Opera Comique for ett år og forlot ensemblet etter gjestespillet i København:

Bjørn Talén tok igaaftes – forhaabentlig ikke for altfor lang Tid – Avsked med Kristiania Publikum. Den udmerkede Sanger skal først medvirke ved Opera Comiques Gjestespil paa Casino i Kjøbenhavn,

senere skal han ut for at fortsætte sine Studier. (Signaturen Eva. i Middagsavisen, 1919, 28. mai)

Hvorvidt han faktisk reiste umiddelbart etter gjestespillet i København er uklart. Uansett var han i Kristiania i august for å gjøre nye plateopptak – for første gang på tre år.

The Gramophone Company august 1919

BT 042–065

I løpet av verdenskrigen hadde både salg og produksjon av grammo-fonplater gått kraftig tilbake. Gramophone Co.'s produksjoner for det skandinaviske marked sank til under tiendeparten av nivået før krigen (Gronow, 1983, tabell s. 61), og i Kristiania stoppet det helt opp. Denne gangen avsatte de derfor hele to uker til å ta igjen det forsømte, fra 31. juli til 13. august og gjorde ialt snaut 200 platesider. Over 80 av disse var med trekkspillartister.

Alle de andre klassiske sangerne denne gangen var hentet fra Opera Comiques ensemble: sopranen Katinka Storm, alten Sigrid Bakke, tenorene Erling Krogh og Sigurd Hoff og baritonen Mathieu Berckenhoff, dessuten Erik Bye sr., som ikke var tilsatt i ensemblet, men var gjestesolist denne sesongen.

Talén gjorde ialt 24 opptak disse dagene. Dessverre blir et par av de mer interessante mislykket. Des Grieux' arie *Ah! Fuyez, douce image* fra Massenets *Manon* prøver han seg på to ganger uten hell, det samme skjer med *O Paradise!* fra Meyerbeers *L'Africaine*. Arien fra *Manon* prøver han seg aldri mer på i sin opptakskarriere, Meyerbeer-arien gjør han ett nytt forgjeves forsøk på flere år senere, i 1925. *Che gelida manina* fra *La bohème* får også to forgjeves forsøk denne gangen, først i 1932 lykkes han med denne.

Interessant nok gjør han *Una furtiva lagrima* fra Donizettis *L'elisir d'amore* to ganger; mens den første ble utgitt (BT 048) ble den andre avvist. Muligens var han ikke helt fornøyd første gang og har bedt om et take til. Dette er dessverre en plate det er nesten umulig å finne i dag – sammen med *Di Provenza il mar* fra *La Traviata* ble den utgitt på HMVs M-serie,

dvs plater med 12 tommers diameter. De var dyrere enn ti-tommerne og solgte følgelig mindre.²⁶

Derimot gjør han nyinnspillinger av to tidligere plater: BT 003/004 fra 1914 med Puccini-arianer og BT 010/012 fra 1915 med Verdi-arianer. Det kan bety at han nå var mindre fornøyd med sine prestasjoner tre/fire år tilbake. Det kan også bety at de eldre innspillingene har solgt godt og at selskapet ønsket en nyinnspilling.

Han gjorde også en av sine få romanseinnspillinger denne gangen: *Og jeg vil ha' mig en Hjertenskjær*, fra Edvard Griegs Kragssanger, op. 60. Den var muligens tenkt koblet med samme komponists *Vær hilset, I Damer*, fra op. 21. men siden denne ble forkastet ble den istedet koplet med *Di quella pira* fra *Il Trovatore* (BT 040) som ble gjort tre år tidligere. Denne utgivelsen tilhører sjeldenhetene – Talén hadde ikke markedsført seg spesielt som romansesanger.

Derimot må han ha hatt stor suksess med sine innspillinger av julesanger (BT 042–044 og 046) – de finnes i et stort antall i mange arkiver. Et ytterligere bevis er at platene etterhvert ble utgitt i HMVs X-serie – populærserien. Sannsynligvis sto de i HMVs norske katalog lenge etter at elektriske innspillinger kom på det skandinaviske markedet ved årsskiftet 1926/27.

Dette var faktisk Bjørn Taléns siste innspillinger i Norge. Det skulle gå nye tre år til neste gang – denne gangen for et tysk marked, i Berlin.

Ut i Europa

Etter dette planla Talén en konsertturné sørover i Europa. Leoncavallos *Pagliacci* ble spilt for (og med) ham i en avskjedsforestilling i Opera Comique 4. september

26 Etter samtidige salgskataloger var det Erik Bye som sang *Di Provenza*, og 12"-platen ble utgitt med ham og Bjørn Talén på hver sin side. Liliedahl (2002) oppgir imidlertid Talén som sanger også på denne.

1919, og siden avreisen tydeligvis drøyde noe, ble det en ny avskjedsforestilling med samme program 21. september.

Det er noe tynt med opplysninger om Taléns Europaturné. Det sikreste holdpunktet er at han sang på en operapremière på Teatro Regio i Torino den 24. februar 1920. Operaen var *La Sposa de Corinto* av Pietro Canonica (1869–1959),²⁷ som hadde hatt sin urpremiere i Roma i 1918. Talén sang den viktige rollen som *Eurigio*. Hverken verket eller komponisten har satt store spor etter seg i operahistorien; komponisten er forøvrig mer kjent i Italia som maler og skulptør. De to store avisene *La Stampa* og *Corriere della Sera* hadde grundige anmeldelser dagen etter premieren.

Noen dager etter premieren beskriver Talén turnéen i et brev til komponisten Gerhard Schjelderup:²⁸ han har sunget i Paris og Milano, nå er han bundet til engasjementet i Torino til midten av mai, deretter skal han være solist på en pinseturné til Paris (*Minneapolis Tidende*, 1920, 12. desember) og London med Sangselskabet Guldbergs Akademiske Kor. I Paris skal han synge en del norske sanger på en matiné, og han nevner også at både Milano og Venezia står på reiseplanen før hjemkomst.

Planene med GAK ble tydeligvis forandret. Turnéen ble utsatt en måned, og det var Erling Krogh (som hadde fått permisjon fra Opera Comique) som reiste i Bjørn Taléns sted (*Gran et al.*, 1921 s. 121). Talén overtok istedet Kroghs parti i *Die Zauberflöte* 1. og 2. juni. Men romansekonserteren i Paris ble gjennomført, sannsynligvis en gang i august 1920.²⁹

Den 22. september hadde han en stor solistkonsert i Logens store sal (dagens Gamle Logen). Forhåndsomtalen og annonsene var mer påkostet enn vanlig, bl.a. med sitater fra tidligere anmeldelser, eksempelvis denne fra Teatro Regio:

27 Nyheten om denne premieren nådde også hjemlandet, om enn i litt forvrengt form: «Bjørn Talén er engageret til at synge i den nye operaen «A'Canonica», som skal ha premiere i Turin, meldes det fra Rom» (*Bergens Tidende*, 1920, 25. februar).

28 Schjelderup spør om sangeren kan delta på en orkesterkonsert med hans egne verk i Berlin senere på våren, en forespørsel som måtte avslås pga. andre engasjementer.

29 Romansekonserteren i Paris omtales positivt i en fransk korrespondanse til *Corriere della Sera* (*Aftenposten*, 1920, 28. august).

”Corriere” (Milano): Ypperlig blev Eurigios Rolle utført af Bjørn Talén, en norsk Tenor som for første Gang trodset et italiensk Publikum. Han viste sig at være en udmerket Sanger begavet med en prægtig, i Sandhet bemerkelsesværdig Stemme. (Annonse i Verdens Gang, 1920, 16. september)

Dette var en av de større konsertbegivenhetene i Kristiania denne høsten, med Kongen og Dronningen til stede. Kritikken var overstrømmende:

Jeg har tidligere hørt Talén mange ganger, men det forekommer mig at hans stemme aldrig har været så pragtfuld som nu. (Reidar Thommesen i Norges Handels og Sjøfartstidende, 1920, 24 september)

I januar 1921 meldte avisene at Talén var engasjert til et gjestespill ved operaen i Madrid (Bergens Tidende, 1921, 19. januar). Gjestespillet var ved Teatro Real hvor han 21. og 22. februar og 1. mars sang *Herodes* i Richard Strauss’ *Salome* mot bl. a. Maria Labia³⁰ som *Salome* (Gómez, 1997. s. 475). Her høstet han god kritikk fra lokalpressen:

En stor applaus for tenoren Bjørn Talén som var utsøkt som Tetrarken [Herodes]. Han beveget seg mellom det groteske og det tragiske, men bevarte hele tiden et kunstnerisk uttrykk. (La Época, 1921, 26. februar)³¹

30 Maria Labia (1880–1953), italiensk sopran, debuterte i Stockholm 1905 og sang deretter ved Metropolitan i New York, La Scala og i Paris.

31 *Un aplauso sincero para el tenor Bjørn Talén, excelentísimo en el Tetrarca, cuya línea entre grotesca y trágica supo conservar siempre en un ambiente artístico.* Takk til Per Arne Frantzen for oversettelse.

Figur 12. Konsertannonse Verdens Gang 1920, 16. september

Konsert-Direktion P. Vogt Fischer.
 Onsdag 27. Septbr. Kl. 8
 Logens store Sal.
Tenoren Bjørn
Talén
 i sine te Koncert.
 Ved
 Ulydlet: **Ignaz Neumark.**
 Obs. I „Presse Udtalelser“:
 „Corriere“ (Milano) Ypperlig blev Eurigios Rolle utført af Bjørn Talén, en norsk Tenor som for første Gang trodset et italiensk Publikum. Han viste sig at være en udmerket Sanger begavet med en prægtig, i Sandhet bemerkelsesværdig Stemme.
 „Berlingske“ (Kjøbenhavn), Alfred Toft, Danmarks ledende Kritikus: Den største Seier bragtes hjem af Hr. Bjørn Talén, som herudgik. Det er det rette Sangerstol i ham. En lys, glat Tenor med glansfuld Høide ejer han, og man nyder ham i fuld Tryk, selv naar han bevæger sig paa de høieste Tindur, som mangen anden Tenor helst kniber udenom.
 „Aftenposten“ (Borgstrøm): Han anskueliggjorde for os den varmblodige, lidenskabelige Tannhäuser. Vi bragtes til at forstaa det uundgaaelige i hans rønde Overmool, som bragte ham i Fordørvelse. Og saa tilet den haarde Bilerhed hvormed Talén berettede om den mislykkede Pilgrumgang! Det var Menneske Tannhäuser som levet paa Scenen. Hos Talén smeltet fremragende Saag sammen med Fremstillingen til Menneskeskildring.
 „Tidens Fegn“ (v. Erpekum Sam): De store og rike Løiter som Hr. Taléns Debut gav er nu indtriet. Han behandler sin store og skønne Stemme med stor Dygtighed og det er ikke længer Hovedsagen for ham at glimre ved dens Kraft og Lyd, men han lar den være et Midde i den gode Musikks Tjeneste.
 „Dagbladet“ (Reidar Mjøen): I Foredraget møter man en Personlighed med utpræget kunstnerisk Vilje og Opfatning. Det gjælder lyriske Nummere fuldt saa meget som Opera-Arier. Sangeren er alsidig beævet; det er Musik og Intelligens i skøn Forening i hans Foredrag.
 PROGRAM
 1. Wagner: Pilgrims-Fortælling af Op. „Tannhäuser“.
 2. Grieg: 1. Vær bilset, 1. Damer.
 2. Du er den unge Vaar, 3. Og jeg vil ha mig en Hustru skjønt.
 3. a) Borgstrøm: 1. Nat. 2. Scenen.
 b) Sinding: 1. Et gammelt træst 2. Jeg hører den Nat.
 4. a) Torjusen: If I wete King.
 b) Hurda: Fandango.
 5. a) Puccini: Aria af „Labaio“.
 b) Mascagni: Aria af „Li s“.
 Koncertbygger: Behnstein fra Grøndahl.
Billetsalget aapnes idag
 Kl. 10 i Norsk Musikforlag.
 Obs. I Billetter lægges ikke til.
 Obs. I Telefon modtages ikke.
 Billetter 6, 5, 4, 3 og 2.

Etter hjemkomst fra Madrid hadde han gjesteopptreden på Opera Comique ut sesongen.

I løpet av 1921 var det klart at Opera Comique ikke klarte seg økonomisk med sin operasatsing, og siste forestilling, som var Mozarts *Die Zauberflöte*, ble satt til 31. august. Lokalene overgikk til et revyteater som fikk navnet *Casino*. Skiftet medførte bl.a. et intervju med operadirektøren i Dagbladet hvor han siteres på følgende hjertesukk:

— En opera kan ikke drives uten støtte – fra stat eller fra kommune. Men hvad er det staten støtter her i landet? Hvis vi fylte orkestrets plass med saltvann og slapp torskeyngel nedi, da kunde vi kanskje faa bidrag, for da kunde det regnes som støtte til fiskeriene, men en opera — . (Signaturen Pueblo i Dagbladet, 1921, 6. august)

Tilsvarende meldinger har nok kommet fra kulturfeltet i Norge både før og etter dette intervjuet.

I samme intervju nevnes forøvrig at Várnay har hjulpet til med engasjementer utenlands for tre av Opera Comiques sangere. Det virker ganske sannsynlig at Bjørn Talén var én av de tre. Han hadde et gjestespill på *Preußische Staatsoper* i Berlin denne høsten, hvor han sang flere av sine roller fra Kristiania; *Turiddu* i *Cavalleria Rusticana*, *Canio* i *Pagliacci*, og den 13. november 1921 som *Cavaradossi* i en nyinnstudering av *Tosca*, mot bl.a. Mattia Battistini³² («Berlin Concertgoers», 1921). En pressemelding i flere norske aviser forteller at han «mottok flere gange bifald for aapen scene». Han må ha gjort et tilstrekkelig godt inntrykk, for etter nyttår 1922 finner vi ham her i et fast engasjement (Droscher, 1936, s. 128; «Jadlowker returns», 1921).

I et operaensemble av Staatsopers størrelse ble enhver sanger plassert i en distinkt rolletype som avgrenset det repertoar vedkommende normalt kunne benyttes i. Bjørn Talén ble plassert i det som ble kalt *Jugendliches Heldentenorfach*³³ (Blätter der Staatsoper, 1926). Om Taléns plassering i stemmefag kommenterer Einhard Luther, tidligere operasjef ved Sender Freies Berlin:

32 Mattia Battistini (1856–1928) var en av sin generasjons største barytoner, av sine samtidige kalt *Il Re dei baritoni*, med en karriere tilbake til slutten av 1870-tallet. At unge Talén fikk synge mot en slik størrelse sier noe om det inntrykket han må ha gjort ved sine første opptredener der.

33 De øvrige stemmefagene for mannlige sangere ved Staatsoper var *Heldentenor*, *Lyrisches Tenorfach*, *Buffo und Spieltenor*, *Heldenbariton*, *Lyrischer Bariton* og *Bässe*.

Sein Aufgabenbereich waren jedoch nicht die dramatische Partien der Wagnerwerke, sondern zunächst ausschließlich Rollen des lyrischen deutschen und italienischen Repertoires. [...] Obwohl seine Stimme nach Timbre und Klangfarbe eher baritonal als lyrisch-tenoral gefärbt war, so wurde sie doch nach den Richtlinien des italienischen Schöngesanges eingesetzt, wenn die Bühnensituation nicht den dramatischen Effekt erforderte. (Luther u.å.)

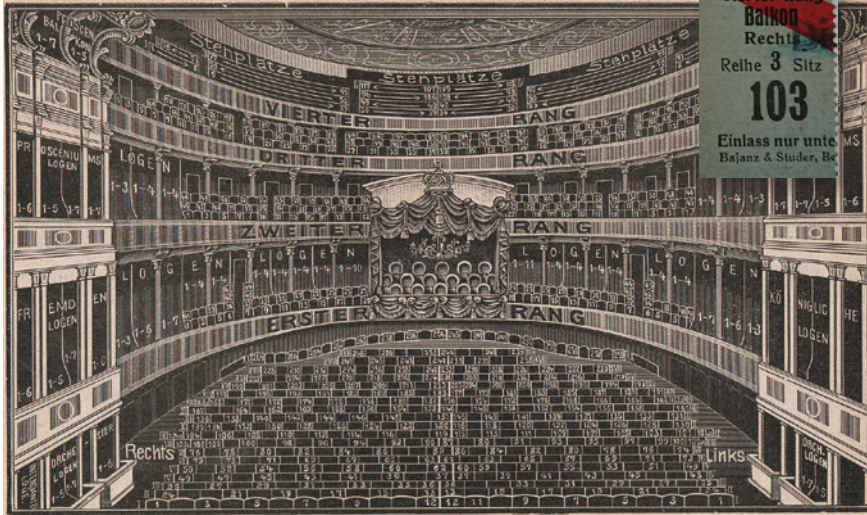
Før engasjementet i Berlin hadde han en siste konsert i Universitetets Aula 9. desember. Kritikken var nå nådd de panegyriske høyder, selv om én anmelder klaget over tre «banale italienske Folkesange» som var en del av programmet:

Talén staar nu i enhver Henseende på Høiden av sin Sangkunst. Hans Stemme eier en besnærende Velklang, den er ren selv oppe i det høieste Skylag, den er mandig og dog lys, og han behandler den med teknisk Fuldkommenhet. Dertil kommer hans udmerkede Diktion. Naar skal vi opleve at faa vaare pragtfulde Tenorer bundet til Byen og Landet med fastere Baand end hittil? Der har været skrevet og talt saa meget om dette at jeg synes Handlingens tid nu snart maa være kommet. (Signaturen U.M. i Nationen, 1921, 10. desember)

Preußische Staatsoper

I solid motsetning til Kristiania hadde Berlin en operatradisjon som strakte seg nesten et par hundre år bakover i tid, først i form av *Königliche Oper* fra 1743, som etter keiserrikets sammenbrudd i oktober 1919 ble til *Preußische Staatsoper*. Selve operabygget ble bygget om – og opp – flere ganger, spesielt etter en brann i 1843 hvor kun grunnmurene sto igjen. Etter denne fikk selve operasalen sin endelige form; fire losjerader og en kapasitet på nesten 1800 tilskuere. I motsetning til andre hoffoperaer i Europa ble imidlertid ikke selve operabygget plassert innenfor byens slottskompleks, men ved Berlins hovedakse *Unter den Linden*, ut fra opplysningstidens tanker om kultur og borgerlighet. Dette var et brudd med gamle tradisjoner:

Sie ist das erste bedeutende Theater überhaupt, das als monumentales, frei stehendes Bauwerk in einer Stadt errichtet wurde. (Forsyth, 1992, s. 101)



Figur 13. Plasskart for Lindenoperaen fra før første verdenskrig. Ti år senere var den kongelige losjen omdøpt til *Fremdenloge Mitte*. (Königliches Opernhaus, 1912). Forskjellen til plasskartet for Opera Comique (Fig. 11) er stor (men i Kristiania hadde man dog en kongelosje). Innfelt en billettalong til billigste plass fra 1921, funnet i Landesarchiv Berlin.

Plasseringen ga da også operabygningen det navn det fikk på folkemunne: *Lindenoper*.

I keisertiden mot slutten av 1800-tallet hadde operaen i Berlin etablert seg som en betydelig kraft i det europeiske kulturliv, ikke minst med sitt orkester (*Die Hofkapelle*) som fra 1898 til 1913 hadde Richard Strauss som *Hofkapellmeister*. Etter første verdenskrig var de gamle tider imidlertid forbi, og det lot seg ikke skjule at overgangen fra *Hofoper* til *Staatsoper* var smertefull, både kunstnerisk, praktisk og økonomisk:

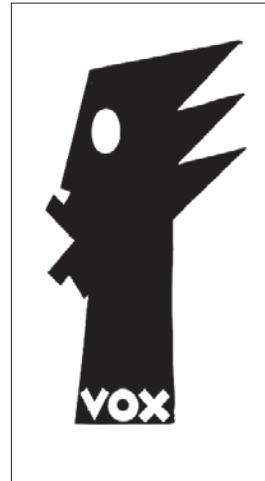
Diese Verschiebung des Schwerpunktes von dem durch äußeren Pomp und den Klang gefeierter „Stars“ blendenden Rahmen nach dem unauffälligeren Kern intensivster künstlerischer Arbeit mag zunächst manchem, der an den Gefühlen der Vergangenheit hängt, als ein „Verfall“ der Staatsoper erschienen sein [...] Dabei waren die internen Schwierigkeiten des Betriebs weit größer als früher. Der Achtstundentag und die neuen Tarifbestimmungen dämmten die Arbeitsmöglichkeiten ein, und die räumlichen Mängel fielen mit steigenden künstlerischen Aufgaben immer schwerer ins Gewicht. Die alte Bühne des Opernhauses ist längst abbruchreif. Sie besitzt trotz zahlreicher Umbauten keinerlei

Nebenräume, nicht einmal Platz zur Aufbewahrung der Dekorationen nach dem Umbau in den Pausen. Jedes Stück, das am Abend auf der Szene steht, muß am Vormittag in großen Transportwagen aus weitentlegenen Magazinen herangeschafft werden. Vor 11 Uhr frühesten kann daher keine Bühnenprobe beginnen, andererseits muß sie gegen 2 Uhr bereits beendet sein, um dem Personal die tariflich vorgeschriebene Ruhepause vor der Abendvorstellung zu lassen. [...] ... und welche technische Schwierigkeiten gar bei den Anforderungen, die moderne Werke an Szene und Beleuchtung stellen, bei der gänzlich veralteten und unzureichenden Bühnenanlage zu überwinden sind, davon kann sich ein Außenstehender gar keine Vorstellung machen. (Kapp, 1925, s. 173–174)

Tross alle problemer hadde statsoperaen allikevel startet sitt virke med betydelige ambisjoner, ikke minst i forhold til samtidsmusikk. Slik gjennomførte de allerede i sin første sesong 1919/20 en *Woche moderner deutscher Werke* med førsteoppføringer av bl.a. Franz Schmidt, Hans Pfitzner og Richard Strauss. Sesongen etter sto førsteoppføringer av både Franz Schreker og Ferruccio Busoni på programmet i tillegg til den tyske førsteoppførelsen av Richard Strauss' ballettpantomime *Die Josefslegende* 4. februar 1921.

Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G.

Samtidig med at Bjørn Talén startet sitt engasjement ved Staatsoper fikk han en kontrakt med plateselskapet *Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G.* Firmaet var stiftet ett år tidligere og hadde etablert seg med studio og kontorer i *Potsdamer Straße* i et forretningsbygg som da fikk navnet Vox-Haus. Hovedinvestoren bak firmaet var diamanthandleren og millionæren August Stauch. Han satset høyt i et forsøk på å komme seg inn på et marked som fra før var dominert av et par store og tradisjonsrike firmaer: *Deutsche Grammophon-Gesellschaft* (som inntil verdenskrigen hadde vært en del av det



Figur 14. Firmalogo i Art Déco-stil.

britiske *The Gramophone Company*, men som nå var et selvstendig firma på tyske hender) og *Carl Lindström A.-G.* (stiftet 1904 og som på tyvetallet hadde vokst til Europas største plateprodusent, med platemerket Odeon som sin viktigste etikett).

Som nykommer på markedet var det selvsagt av største viktighet for Vox å markere seg kraftig, ikke bare med å bygge opp en katalog med prominente musikere i alle sjangre så raskt som mulig, men også å markedsføre seg som et ungt og progressivt firma. Både etiketter, reklamemateriell og firmalogo forteller om et ønske om å etablere et designuttrykk som kunne passe den unge Weimarrepublikken, i motsetning til de eldre førkrigs selskapene.³⁴ Målet var å presentere firmaet for publikum ved Leipziger Frühjahrsmesse – Tysklands viktigste handelsmesse – dette året.³⁵ 1922 ble derfor et aktivt opptaksår for Bjørn Talén, og han kom raskt igang med arbeidet.

Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G. 1922

BT 066–098

- ⑤ *E lucevan le stelle* (Tosca)
- ⑥ *Recondita armonia* (Tosca)
- ⑦ *No, Pagliaccio non son* (Pagliacci)
- ⑧ *Vesti la giubba* (Pagliacci)

Ettersom opptaksprotokollene har gått tapt, er en eksakt datering av Taléns innspillinger for Vox problematisk. Matrisenummereringen gir allikevel et visst holdepunkt for å kunne gruppere opptakene om man forutsetter at nummereringen gikk fortløpende. Med dette som utgangspunkt kan det identifiseres fem separate opptakstidspunkter i løpet av 1922.

jan–feb	BT 066–071	matrise 258 A – 263 A
apr–jun	BT 072–077	matrise 539 A – 540 A
	BT 078–084	matrise 544 A – 547 A
	BT 085 / 086	matrise 783 B / 785 B
jun	BT 087	matrise 596 A

34 Ansvarlig for designen var Wilhelm Deffke (1887–1950), en av samtidens mest kjente tyske bruksgrafikere. Deffke er blitt kalt «den moderne logoens far».

35 Varemerket «Vox» med tilhørende logo ble registrert i Norge 28. september 1921 (Norsk Kunngjørelsestidende, 1922, 6. juni). Det tyder på at det iallefall fantes planer om en eksport til Norge.

jun–aug ³⁶	BT 088–090	matrise 613 A – 615 A
	BT 091–096	matrise 623 A – 628 A
nov	BT 097–098	matrise 752 A – 753 A

Ikke uventet var de to første innspillingene Talén gjorde for Vox *Cavaradossis* arier fra Tosca som han hadde gjort lykke med på Staatsopers scene før årsskiftet. Ellers er repertoaret i de to første sesjonene vesentlig tradisjonelt italiensk. Den eneste overraskelsen er Nureddins aria *So leb' ich noch* fra operaen *Der Barbier von Bagdad* av Peter Cornelius. Denne hadde – med Talén i rollen som *Nureddin* – blitt en uventet suksess på Staatsoper (Kapp, 1925, s. 181). Samtidig gjorde han også to neapolitanske populære slagere, bl.a. *Maria, Mari* av Eduardo de Capua, som han hadde sunget for Pathé i Kristiania seks år tidligere.

I motsetning til Gramophone Co.'s (og de fleste andre plateselskapers) praksis beholdt Vox av og til flere *takes* av samme stykke og ga disse ut uten nærmere identifikasjon annet enn selve matrisenummeret gravert inn i selve platen. Av de to tenorariene av Leoncavallo finnes det derfor minst to varianter av *No, Pagliaccio non son* (matrisene 539 og 539-³/₄) og tre varianter av *Vesti la giubba* (matrisene 540, 540-¹/₂ og 540-³/₄). Det samme skjedde med Walthers *Preislied* hvor ett opptak ble forkastet (matrise 546) mens to andre ble utgitt (matrisene 546-¹/₂ og 546-³/₄). Dette gir oss en sjelden anledning til å sammenlikne *takes*; det er rimeligvis ikke store forskjeller, men i de to italienske ariene hvor det har vært tilgang på varianter, tar han seg litt bedre tid på høydetonene andre gang.

I de to sommersesjonene gjorde Talén innspillinger med to kolleger fra Staatsoper: bass-barytonen Iwan (Jean) Iwanzoff³⁷ og sopranen Lola Artôt de Padilla³⁸. Repertoaret var duetter fra standardrepertoaret, men Talén fikk også til et par soloinnspillinger; nok en arie fra *Der Barbier von Bagdad*, og Walters *Am stillen Herd* fra *Die Meistersinger*. På

36 Sannsynligvis før ca 20. august siden Talén hadde konsert i Kristiania den 29. samme måned.

37 Iwan (Jean) Iwanzoff (1880–?).

38 Lola Artôt de Padilla (1876?–1933) hadde vært ved hoff-, senere statsoperaen siden 1909; fra 1913 som *königlich preußische Kammersängerin*.

høsten gjorde han nye innspillinger av sine gamle suksesser fra Kristiania: *Questa o quella* og *La donna e mobile*.

Alle opptak dette året var med orkesterledsagelse, sannsynligvis med musikere fra Staatsoper, og alle var på originalspråkene.

Tirsdag 29. august 1922, før starten på Staatsopers fjerde spillsesong, var Talén påny i hjembyen med en aulakonsert. Bortsett fra en scene fra *Tannhäuser* og nok et par av de «banale italienske Folkesange» besto programmet denne gang – kanskje noe overraskende – nesten utelukkende av romanser, vesentlig av norske, og til dels ukjente komponister: Ove Wettergren, Richard Westergaard, Marius Moaritz Ulfrstad og Johan Backer Lunde (som også akkompagnerte). Jens Arbo anmeldte konserten:

Bjørn Talén har gjort store fremskritt som sanger. Hans straalende tenor har en imponerende glans og fylde, særlig i det høiere register, og han gav sterke og gripende uttryk for al den smerte, som pilgrimsfortællingen rummer. Ogsaa i romancen naar Talén høit, hans foredrag er intelligent og understøttes av stemmens velklang og sans for nuancens betydning (Jens Arbo i Nationen, 1922, 6. september)

Operakrise og publikumssuksess

Staatsopers fjerde spillsesong kom samtidig med at den unge Weimarrepublikken gikk inn i sin første store krise, både politisk og økonomisk. For operaen var konsekvensene i første rekke økonomiske: inflasjonen reduserte raskt verdien av det honorar man kunne tilby sine ansatte. Mens man i januar 1920 måtte betale 42 tyske mark for en dollar, steg dette til ca 200 mark januar to år senere og ca. 49 000 mark i januar 1923. Deretter gikk Weimarrepublikken inn i det som kaltes hyperinflasjon; ved pengereformen 15. november 1923 hvor man innførte rentemark som en ny stabil valuta, var dollarprisen oppe i svimlende 4,2 billioner (4.200.000.000.000) mark.³⁹

For solistensemblet betød dette selvsagt at tilbud fra utlandet i større og større grad fortonet seg som lokkende, og det viste seg ganske umulig å demme opp for alle søknader om permisjoner uten å ty til trusler om kontraktsbrudd. Dette

39 https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Inflation_1914_bis_1923

utløste i sin tur igjen et behov for vikarer. Disse ble ansatt på korttidskontrakter (*Fristvertrag*) for bestemte tidsrom i løpet av sesongen. Operaen kunne på denne måten forsåvidt i teorien skilte med et solistensemble i verdensklasse, men forøvrig var dette et «ökonomische Selbstmord» (Aster, 2007, s. 58), på toppen av alle problemene med inflasjon. Uansett, dette løste til en viss grad solistproblemet for operaen denne sesongen (Kapp, 1925, s. 183).

Derfor var det neppe overraskende at også den relativt nyansatte Talén også etter hvert ønsket å søke seg vekk når mulighetene bød seg:

Sangeren Bjørn Talén begir sig i februar paa en flere maaneders gjæstereise til Italien. Den 5te februar opptraadte Talén for sidste gang i «Cavalleria Rusticana» og «Bajazzo» og blev hilset med sterkt bifald (Musikerbladet og Sangerposten, 1923 nr. 4, s. 32).

Bjørn Talén, som ved den store opera i Berlin gjør en ganske enestaaende lykke, er av operaens direktion indrømmet 3 maaneders permission for at tiltræde et opera-gjestespil ved flere av Italiens største scener. Talén skal opptræde i sine bedste partier, som Tannhäuser, Don José og Walter Stolzing i Meistersinger. Alle partier utføres på italiensk [sic].

Talén har maattet avslaa et smigrende tilbud om et længere gjestespil i Haag, da Berlin ikke vilde indvilge yderligere permission (Morgenbladet, 1923, 9. januar).

Bedre kunne vel neppe konflikten, både for opera og sangere, tydeliggjøres. Før han dro rakk han også et nytt besøk i Vox-Haus:

Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G februar 1923 **BT 099–106**

På nyåret 1923 er det tydelig at plateselskapet vil prøve Talén i et enklere og mer populært repertoar – og billigere. siden han denne gang blir akkompagnert av en pianist⁴⁰ og ikke et orkester. Det kan tyde på at de to neapolitanske slagerne fra året før har solgt godt. Denne gangen får han også omsider til storslageren *O Sole Mio* som han tidligere hadde gjort tre mislykkede forsøk for Gramophone på (BT 007, BT 013 og BT 020). Men også denne gangen måtte det et ekstra forsøk til før dette opptaket var i boks.

40 Otto Urack (1884–1963), tysk cellist, pianist, dirigent og komponist.

Opplysninger om Taléns gjestespill i Italia (og Europa forøvrig) denne sesongen er sparsomme, men de tre månedene Morgenbladet melder om var nok noe overdrevet siden han allerede var tilbake i Norge i begynnelsen av april. Han må imidlertid raskt ha bygget seg opp et navn i Tyskland siden han kom til Berlin; i en kort omtale fra konsertlivet i Breslau (nå Wrocław i Polen) i vårsesongen 1923 nevnes han blant de «allbekanten Podiumgrößen» på linje med bl.a. barytonen Heinrich Schlusnus⁴¹. Imidlertid blir det raskt tydelig at Taléns repertoarvalg på sine solistkonserter ikke helt bifalles av tyske kritikere, selv om han har et begeistret publikum:

Ein bedeutsames Ereignis bildete das Gastspiel des Amar-Hindemith-Quartetts. Man war auf diese durchaus eigenartige, hochkultivierte Kammermusikvereinigung nicht neugierig. Das Stadttheater [...] war halb Leer. [...]

[Bjørn Talén] sang eine bunte Folge italienischer Opernarier unter den Jubel eines Publikums, das nicht begreift, wie unkünstlerisch solche Konzerte, deren Wurzel Eigenliebe und Eitelkeit sind, auf den musikalischen Menschen wirken (Bilke, 1923, s. 702)

Et tilsvarende hjertesukk finner vi forøvrig i en anonym notis fra januar 1924 om en kommende konsert i Dresden:

Im „Kunstteil“ einer Dresdner Zeitung finde ich folgende Vornotiz: „Der Berliner Heldentenor Björn Talén, der kürzlich mit großem Erfolg in unserer Staatsoper gastierte, und zurzeit in der Berliner Staatsoper mit dem berühmten Baritonisten Pasquale Amato auftritt, gibt am 27 März im Vereinshause einen Opern-Arienabend. Es gelangen zur Aufführung Gesangstücke von Leoncavallo, Puccini, Wagner (u. a. die Grals-Erzählung), Meyerbeer, Verdi.“ Meine Vermutung, ich hätte eine Zeitung etwa von 1904 erwischt, stimmte nicht, das Blatt war von 1924. Aber, warum sollte der Berliner Heldentenor im Konzertsaal auch Konzertstücke wählen? Da müßte er ja geradezu Neues studieren! Das wäre zuviel für dieses Tenorhirn, das ohnehin weiß, daß das Publikum Geschmachlosigkeiten am meisten liebt. (Neue Musikzeitung, 1924 nr. 1, s. 26)

Slektsskapet til Nationens bemerkning om de «tre banale Folkesange» er tydelig.

41 Heinrich Schlusnus (1888–1952) var Tysklands fremste lyriske baryton i mellomkrigstiden, både som liedsanger og på operascenen.

I april 1923 melder avisene at Talén er tilbake i hjemlandet og skal begynne på en Norges-turné sammen med pianisten (og den fremtidige dirigenten) Odd Grüner-Hegge. Det ble en ren triumfferd:

[Jeg] tør uten betænking fastslaa at opera- og romancesangeren Talén nu staar overmaade høit. Hans stemme er ganske ualmindelig pragfuld, fast som fjeld, fyldig og velklingende i alle registre. Den tekniske behandling maa være nær fuldkommenheten, det helt igjennom intelligente og kultiverte foredrag møtte aldrig tekniske vanskeligheter (O. W - P. i Bergens Tidende, 1923, 18. april)

Som ledd i turnéen ga Talén en operaaften i Calmeyergatens misjonshus 13. april 1923. Dette var Skandinavias største forsamlingslokale med en kapasitet på over 5000 tilhørere, en klar antydning om hans popularitet i Kristiania. Etter dette reiste han tilbake til Berlin for å ta opp sin ordinære stilling i Staatsopers solistensemble (Morgenbladet, 1923, 4. april). Da rakk han også ett nytt opptak for Vox:

Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G mai? 1923

BT 107

Mi batte il cor... O paradiso fra Meyerbeers *L'Africaine* var et litt overraskende valg av repertoar siden denne operaen aldri hadde stått på Staatsopers spilleplan – Meyerbeer var i det hele tatt lite spilt i Berlin. Like overraskende er det at han kun gjør én innspilling – når man først er i studio er det rimelig at man utnytter (sanger)kreftene best mulig. Det kan selvsagt ha vært et plutselig avbud fra en annen sanger slik at studiotid og orkester allerede var booket – men uansett blir dette bare spekulasjoner.

Vox betraktet Talén som en av sine større klassiske stjerner, noe som tydelig vises i fargeannonsen over to sider i *Phonographische Zeitschrift* så sent som i 1927 (fig. 17) hvor han er tildelt æres-plasseringen på toppen sammen med Josef Kalenberg.⁴² Forøvrig benyttet Vox alle datidens muligheter for markedsføring, innbefattet produktplassering i de populære gramfonkonsertene som ble holdt i regi av musikkhandlere rundt i landet. Det finnes også eksempler på at Taléns innspillinger på Vox ble benyttet ved demonstrasjoner av (mer eller

⁴² Tenoren Josef Kalenberg (1886–1962) var en av Bjørn Taléns kolleger ved Staatsoper.



Figur 15. Reklamefoto fra Vox.

mindre vellykkede) nyvinninger innen avspillingsteknologi.⁴³

Men til tross for sin posisjon som godt etablert Vox-artist gjorde likevel Talén innspillinger for to andre selskaper dette året. Han hadde neppe noen eksklusiv kontrakt med Vox, men det er ikke lett å finne en god begrunnelse for at han ikke lenge etter å ha spilt inn deler av det lette tenorrepertoaret for Vox gjør det samme for selskapet Homocord, ofte med de samme akkompagnatører, men interessant nok denne gang på norsk istedet for på originalspråket.

Valg av språk *kan* gi en pekepinn. Homocord var et godt etablert merke i Tyskland (etablert så tidlig som 1904 under navnet Homophon, deretter Homokord), og hadde etablert eksport

til Skandinavia, i det minste til Sverige.⁴⁴ De hadde også en egen produksjon i Storbritannia og USA under merket Homochord (Andrews, 1986, s. 316). Selskapet var kanskje ikke først og fremst kjent for sine sangere (pianisten Walter Gieseking var nok deres mest kjente artist), men de gjorde allikevel flere hundre vokalinnspillinger på tyvetallet (Englund, 2001, s. 224). Vox på sin side forble for det meste et lokalt tysk plateselskap, til tross for forsøk på å etablere seg på utenlandske markeder, som f.eks. en helsides annonse fra et amerikansk bransjetidsskrift viser (fig. 17).⁴⁵ Men siden Vox også faktisk hadde en egen svensk

43 En münchenavis refererte til en demonstrasjon av et såkalt «Ultrapophonprinzip» hvor bl.a. Taléns innspillinger ble benyttet. Systemet besto simpelthen av to lyddåser som spilte av grammofonplaten samtidig. Den ene lyddåsen tastet av platen et par centimeter bak den andre; det ga en forsinkelse på noen millisekunder, noe som ga en slags etterklangs-effekt. Prinsippet fikk ingen betydning (Allgemeine Zeitung, 1925, 27. september).

44 I Stockholm hadde Gottfr. Johanssons Musikhandel et agentur på Homocord fra 1924 (Liliedahl, 1987, s. 277). Men man finner også Homocordplater avvertet i norske aviser fra denne tiden.

45 Et samarbeid med det britiske selskapet Duophone Unbreakable Records var heller ingen suksess (Formiggini, 2012).

nummerserie med svenske artister i sin katalog, svekkes dette argumentet en del (Lotz, u.å.), og spørsmålet må forbli ubesvart.

Homocord GmbH 11. juni 1923

BT 108–113

⑨ Apri la tua finestra (Iris)

Om det i våre dager virker merkelig at italienske operaarier spilles inn på norsk av et tysk plateselskap, er en del av forklaringen at man på denne tiden ikke var så opptatt av originaltekst som i dag. Muligens var disse innspillingene også i større grad tenkt for skandinavisk eksport. Selvsagt sørget selskapet også å gjøre sine produkter kjent på det tyske markedet, og det ser ikke ut til at valget av språk har blitt sett på som problematisk for anmelderen i *Phonographische Zeitschrift* (som riktignok var et bransjetidsskrift uten kritiske anmeldelser) i oktober samme år.⁴⁶ Mer overraskende er kanskje valget av arien *Apri la tua finestra* fra *Iris* av Mascagni, en opera som aldri hadde stått på Staatsopers spilleplan, og som Talén heller aldri hadde gjort noen innspilling av tidligere.

Tre av innspillingene var med musikere fra Staatsoper med Carl Ehrenberg⁴⁷ som dirigent. James Simon⁴⁸ akkompagnerte et par tenorslagere på klaver samt pussig nok også arien fra *Iris*. Den praktiske forklaringen på dette kan jo være at det ikke var noe orkestermateriale tilgjengelig for dette verket.

Heller ikke for Homocord finnes det noen tilgjengelige innspillingsprotokoller, så all informasjon må basere seg på sekundærinformasjon som kataloger og pressemeldinger, eller på selve platene. Homocord hadde imidlertid et eget kodesystem som anga opptaksdatoen gravert i selve voksplaten. Dermed kan disse éntydig plasseres i tid.

46 *Auf 30-cm-Homocord-Vollklang sind außer vielen anderen bemerkenswerten Platten die Arie aus „Iris“ und „Serenade espagnole“, gesungen von Björn Talén, mit Klavierbegleitung, erschienen. Das herrliche Organ, sowie die Routine des Künstlers treten hier so recht in Erscheinung* (*Phonographische Zeitschrift*, 1923, 24(20), 15. oktober).



47 Carl Ehrenberg (1878–1962), tysk komponist, kapellmester på Staatsoper fra 1922


48 James Simon (1880–1944), tysk komponist og pianist som ble myrdet i Auschwitz.

DECEMBER 15, 1923 THE TALKING MACHINE WORLD 57

THE VOICE OF THE WORLD

PRESENTING
VOX LABELS and VOX ARTISTS



LYDIA FEODOR CHALIAPIN
Exclusive Vox Artist
QUEEN OF RUSSIAN GYPSY SONGS
"In her voice is the soul of a nation"

RUDOLPH DEMAN <i>First Tenor of the State Opera of Berlin</i>	ALFRED PICCAVER <i>Europe's Leading Tenor, State Opera, Vienna</i>
PROF. ARNOLD FOLDESZ <i>The so-called "Vocalist of the Cello"</i>	PROF. MICHAEL PRESS <i>Holder of the Gold Medal of the Russian Imperial Conservatory of Music</i>
ARNOLD GABOR <i>Baritone of the Metropolitan Opera, New York</i>	MAX RAU <i>Tenor, Vocalist interpreter of Folk Songs</i>
MARIA JAVOR <i>Soprano Soprano, Prima Donna of the State Opera, Christiania</i>	HANNS ROSSMAN <i>Tenor, The German Minister</i>
BORIS KUTZEN <i>The Young Russian Genius of the Piano</i>	RICHARD SINGER <i>Finest of vocal tenors on the European Continent</i>
KLARA MILITSCH <i>Soprano of Moscow Conservatory of Music, Interpreter of Russian Romance Songs</i>	BJORN TALEN <i>Leading voice of State Opera, Berlin</i>
IVAN PHILIPPENKO <i>Leader, Prominent Ballad Singer</i>	AMALIE TRIESCH <i>Renowned, beautiful interpreter of Bach, Beethoven and Chopin</i>
MARIA CAECILIA PHILIPPI <i>Contralto, Part of the Great Vienna-Garcia, Paris</i>	OTTO URACK <i>Conductor and Director of the famous Vox Symphony Orchestra of Berlin</i>

Other Vox Artists and Famous Vox Orchestras will be presented in further announcements

VOX CORPORATION OF AMERICA
25 WEST 45TH STREET
NEW YORK U.S.A.

THE VOICE OF THE WORLD

Figur 16. Vox' forsøk på å etablere et marked i USA i 1923 (The Talking Machine World, 1923, 15. desember). Fremstøttet var ikke vellykket.

Figur 17. Vox-annonse over en hel dobbeltside fra 1927 (Phonographische Zeitschrift, 1927, 1. mai (vol. 28 nr. 9)). Til tross for at annonsen reklamerer med «Elektrische Großraum-Aufnahmen» var samtlige av Taléns innspillinger for Vox akustiske. Talén gjorde sin siste innspilling for Vox rundt mai 1924, men tre år senere var han tydeligvis fremdeles så viktig for selskapet at han fikk hedersplassen i annonsen.

Gjestespill i Kristiania

Våren 1923 må i det hele tatt ha vært en usedvanlig travel tid for Bjørn Talén. Ikke nok med engasjement i Italia, turné i Norge og innspillinger både for Vox og Homocord; samme vår kom han også tilbake til Kristiania som del av statsoperaens turnéensemble.⁴⁹ Ved normale tider ville neppe den norske hovedstaden ha vært et aktuelt besøksmål, men nå var heller ikke tidene normale: I 1923 var institusjonen nærmest i en krisetilstand – økonomisk så vel som organisatorisk. At den begynnende hyperinflasjonen gjorde sitt var én ting, men de interne politiske spenningene hadde også blitt betydelige. På den ene side var Staatsopers øverste leder generalintendant Max von Schillings⁵⁰ en konservativ komponist og dirigent med uttalte antisemittiske holdninger. På den annen side hadde det nye departementale lederskapet i Preussen klare og ganske radikale planer for operaens plass i Weimarrepublikkens kulturelle liv (Aster, 2007, ss. 17–44).

Staatsopers økonomi ble heller ikke bedret av at man i løpet av 1923 fikk ansvaret for en ny scene – *Oper am Königplatz*, fra 1926 *Oper am Platz der Republik*, til daglig kalt *Krolloper*.⁵¹ Den var opprinnelig tenkt som en *Volksbühne* med scenekunst for allmennheten, men da den ble gjenåpnet i januar 1924 (med Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*) ble den først en biscene for Staatsoper med samme repertoar og personale, senere etterhvert en scene for mer eksperimentell samtidskunst, scenisk såvel som musikalsk. Krolloperaen var på mange måter en antitese til statsoperaen. Mens statsoperaen fremdeles – mer eller mindre ubevisst – forvaltet den representative hoffkunst, skulle Krolloperaen på en helt annen måte uttrykke den unge Weimarrepublikkens kulturelle idealer, meget mot generalintendantens ønsker.

Derfor ga det faktisk både økonomisk og internpolitisk mening for statsoperaens ledelse å planlegge et kort gjestespill i Kristiania på denne tiden. Økonomisk

49 Det skal neppe stor fantasi til for å tenke seg at Bjørn Talén må ha hatt en finger med i dette spillet, initiativrik som han var og godt kjent med Kristianias musikkliv.

50 Max von Schillings (1868–1933) var en nær venn av Richard Strauss. Han ble medlem av det tyske nazipartiet NSDAP 1. april 1933.

51 Oppkalt etter Joseph Kroll som bygget det første etablissementet på stedet. Selve bygningen ble reist i 1844 som et møtested for Berlins sosiale elite; fra starten av 1900-tallet var det et sekundærteater (*Neues Königliches Operntheater*) som etter krigen ble overtatt av Preussen.

fordi man kunne planlegge i fremmed, fast valuta – da turnéen gikk av stabelen i juni var verdien av en tysk Mark blitt en tyvende-del av hva den var bare seks måneder tidligere – og internpolitisk ved at generalintendanten skulle få dirigere sin egen opera *Mona Lisa*.⁵² Det hjalp selvsagt også at den kvinnelige hovedrollen ble sunget av



Figur 18. Annonse i Aftenposten, 1923, 13. juni

Barbara Kemp.⁵³ Hun og Max von Schillings hadde giftet seg 11. juni, en liten uke før gjestespillet startet på Nationaltheatret, og de kunne muligens betrakte turen til Kristiania som en bryllupsreise. Det må allikevel bemerkes at Max von Schillings på denne tiden var en høyt ansett komponist i sitt hjemland, i rang riktignok godt etter Richard Strauss, men med en mye spilt produksjon bak seg. *Mona Lisa* var hans største suksess og sto jevnlig på statsoperaens spilleplan (Kapp, 1925, s. 203).⁵⁴

Gjestespillet fikk selvsagt en bred pressedekning i hovedstadsavisene, men ikke alle anmeldere var like positive mht. Taléns innsats:

Høiest i stemmelig og artistisk henseende stod Theodor Scheidl⁵⁵ som Franscesco, i hvem man lærte en sanger av glimrende kvalitet at kjende [...] Ved siden av ham raget Barbara Kemp høyt op som Mona Lisa [...]

52 Ifølge pressen skulle denne ledes av Selmar Meyrowitz, en av Staatsopers kapellmestre, men også denne oppsetningen ble dirigert av Max von Schillings (Aftenposten, 1923, 19. juni). Det finnes ingen belegg for at Richard Strauss selv skal ha dirigert ved denne anledningen, som enkelte kilder hevder.

53 Barbara Kemp (1881–1959) var ansatt på *Hofoper* fra 1913 og var en av statsoperaens ledende sopraner.

54 Staatsoper gjorde også et tilsvarende gjestespill – sannsynligvis med noe av den samme begrunnelsen – i Basel i Sveits i tidsrommet 26. til 29. mai samme år (Droescher, 1936, s. 44).

55 Theodor Scheidl (1880–1959) var født i Wien og var ansatt ved Staatsoper fra 1921. Senere sang han også i Bayreuth.

Ved siden av disse overlegne kunstnere kjempet Bjørn Talén. Naar han ikke formaadde at virke saa sterkt som de, ligger dette vel i hans stemme og hans maate at synge paa. At man har kunnet kalde denne «italiensk» er mig ufattelig, hvis man med dette uttrykk forbinder betegnelsen bel canto. Hans manér er da langt heller den tyske sprechgesang. Stemmen sitter dypt og tekstuttalen er derfor heller ikke klar; den varme, som organet turde sitte inde med, kommer ikke til sin virkning, saa meget mer som denne sanger omgaaes altfor letsindig med den kraft han nu kan sætte ind. De «hugg» i stemmen som Bjørn Talén ynder, bør han være forsiktig med. Mens de to andre og da spesielt Scheidl synger meget let og flytende, har man følelsen av at Talén arbeider tungt med sin stemme og det maa en lyrisk helt fremfor alt ikke gjøre. Kun den sangkunst som gjør indtryk av at gaa som en lek, er den virkelig riktige. Imidlertid var hans dramatiske indsats livfull, det var fart og ungdom over hans spil som elskeren Giovanni og som munken og der ulmet en sydlandsk glød i hans ord. (Alf Due i Morgenbladet, 1923, 18. juni)

Anmeldelsen falt Dagbladets faste musikkritiker Reidar Mjøen tungt for brystet og det utspant seg en debatt i Morgenbladets spalter etter dette. Interessant er det å merke seg at Alf Due – som ved denne konserten vikarierte som musikkannemelder for Morgenbladet – i et svar til Mjøen påpekte at han her hørte «praktisk talt hr. Talén for første gang» (Morgenbladet, 1923, 23. juni) og var slik sett kanskje mer uhildet enn en del andre hovedstadskritikere som hadde fulgt Taléns karriere over flere år.

Umiddelbart etter at gjestespillet var over fikk forøvrig Bjørn Talén medvirke ved en liten teknisk begivenhet: Den 23. juni 1923 (sankthansaften) deltok han ved en av de aller første radioutsendelsene som fant sted i Norge. Den gikk fra Telegrafverkets prøvestasjon («*Kristiania Broadcasting*») som på denne tiden sendte fra et provisorisk studio i Telegrafverkets bibliotek i femte etasje i Telegrafbygningen i Kongens gate (Dahl, 1975, s. 44).⁵⁶ Det er ikke usannsynlig at han fikk en tilsvarende tidlig radiodebut i Tyskland også; de aller første radioutsendelsene i Berlin høsten 1923 gikk nettopp fra Voxhaus. Vox' artister var naturlig nok flittig benyttet (Steinführ, 2020).

56 Den aller første sendingen var 23. februar, da fra et improvisert studio i nærheten av mastene på Tryvann. Et par måneder senere ble både sender og studio flyttet til Telegrafbygningen. Det ble rapportert at sendingene fra Kristiania kunne høres «i Tromsø, Irland og Frankrike» (ibid.).

Innspillinger for det norske markedet

Det andre nye plateselskapet Talén gjorde innspillinger for sommeren 1923 var Odeon, som var en del av det verdensomspennende konsernet *Lindström A.-G.* På samme måte som Gramophone Co. gjorde også Lindström opptak lokalt rundt i Europa (og i verden) selv om de også hadde en betydelig opptaksaktivitet ved hovedkontoret i Berlin. Her hadde de et antall dyktige og svært rutinerter orkesterledere til sin disposisjon, og mange artister dro derfor gjerne til Berlin for å gjøre opptak for sitt lokale marked, ofte med anonymiserte orkestre. For Norges vedkommende var imidlertid Lindströms praksis på denne tiden å gjøre opptak for det norske markedet i Kristiania, evt. i Stockholm (Englund, 2008). Det forteller at Lindströmkonsernet neppe hadde noen planer om å ta Talén inn i sin internasjonale katalog på denne tiden; dette var et rent lokalt prosjekt, sannsynligvis initiert av den stedlige representant i Skandinavia.

Lindström A.-G., Kristiania, ca juli 1923

BT 114–134

⑩ Alt lægger for din Fot jeg ned

⑪ Til Fjelds over Bygden

Som lokal produksjon kun beregnet for salg i det norske, evt. skandinaviske markedet benyttet man seg av den norske matriseserien med prefixet Nw. I motsetning til Lindströms produksjon i Berlin finnes det (som ved Vox og Homocord) heller ingen opptaksprotokoller tilgjengelige, og alle opplysninger må hentes fra kataloger og salgsmeldinger.

Siden Bjørn Talén allerede hadde startet med operautgivelser for et skandinavisk marked på Homocord, velger han her en annen type repertoar: velkjente romanser av Kjerulf, Alnæs og Lammers – kjent og kjær musikk som burde kunne finne et godt salg i det norske markedet. I tillegg til dette synger han jule- og påskesalmer for de kommende høytider – samt to sanger fra Griegs musikk til Sigurd Jorsalfar, de sistnevnte akkompagnert av orkester. Grieg-sangene var kostbare i salg, de ble utgitt på en 12 tomers plate.⁵⁷ Romansene ble akkompagnert av et kammerensemble mens salmene fikk sannsynligvis harmonium-ledsagelse.

57 De to eneste 12" akustiske Odeon-matriser laget i Norge (Englund, 2008).

En hel del av disse innspillingene ble også produsert og markedsført i USA på amerikansk Odeon som på denne tiden presenterte seg mest som en etikett for «etniske» utgivelser, dvs. fremmedspråklige og fremmedkulturelle innspillinger. Dette var derfor ikke noe forsøk på å etablere Talén som operasanger i USA, men heller et fremstøt mot det norsk-amerikanske miljøet der.

Før sesongstart i Berlin høsten 1923 hadde Talén to konserter i Kristiania, en aulakonsert 30. august og en «folke- og avskjedskonsert» i Calmeyergatens Misjonshus en uke senere. Programmet innrammes av operaarier han nylig hadde gjort innspillinger av (Wagner, Meyerbeer og Mascagni), men forøvrig er repertoaret preget av romanser av forskjellig karakter. Kritikken var selvsagt god, men allikevel noe avventende med hensyn til romansene:

Heldigst virker Talén i operamæssige ting som arien av «Mestersangerne» og i opgaver, hvor han kan sette kraft paa som Backer-Lundes Zigeunersang og Borgstrøms dramatisk bevægede Storme. De elegiske stemninger som Massenets Elégie og Rubinsteins inderlige Asra fik derimot ikke den rigtige lød av personlighed og varme i stemningen, ialfald ikke ved denne leilighet (Per Reidarsson i Arbeiderbladet, 1922, 3. september).

Naar undtages dybden, som kan virke noget svevende, og de allerhøieste toner, som han gjerne vil støte frem, klinger hans stemme med saftige svulmende toner som det er en ørenslyst aa høre. Og endnu et: han bør ogsaa ofre pianosangen en tanke (E. Strøm-Andersen i Den nye Social-Demokraten, 1923, 1. september).

Den i sit inderste væsen helt egte lyriske romance venter endnu paa at bli erobret av Talén, naar han først vil bekvemme sig til at gaa piano og pianissimo tilverks og søge tilbunds i de intime stemninger, hvor al forsering er af det onde (Jens Arbo i Musikbladet og Sangerposten, 1923, nr. 17 s. 143)

Høsten 1923 gjorde Talén ytterligere noen opptak, først for Vox med vekt på et lettere repertoar;

Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G oktober? 1923

BT 135–138

Ut fra matrisenummeringen kan dette ha vært to forskjellige opptaksdager, én hvor Talén sang inn to av romansene fra aulakonserten (Masse-net og Moszkowski), og én hvor han kun gjorde én innspilling, nemlig Henry Geehls *For You Alone*, en av datidens mest populære «tenor-romanser». Med seg har han Rudolf Deman⁵⁸ på fiolin og Otto Urack⁵⁹ på klaver.

og noe senere for Homocord:

Homocord GmbH november/desember 1923 og januar 1924

BT 139–153

🎵 Serenata

Ny pianist, denne gangen dirigenten Johannes Heidenreich, men den 6. november beholder han forøvrig både fiolinist og repertoar. Moszkowski og Geehl lager han likså godt to versjoner av, en på svensk og en på norsk. Pussig nok blir den norske versjonen presset på en dyrere 12-tommers plate enn den svenske som får nøye seg med en 10-tommer. Det er uvisst om det gjenspeiles i spilletid.

11. desember gjør han et ganske uvanlig repertoar til ham å være: en romanse av Sinding og en av Sverre Jordan. De kommer ut på én 10-tommers plate; markedsinteressen må ha vært ganske liten, og denne platen kan nok regnes til en av Bjørn Taléns mest sjeldne utgivelser (se forøvrig annonsen fig. 19).⁶⁰

58 Rudolf Deman (1880–1960) var konsertmester ved Staatsoper og professor ved musikkhøgskolen i Berlin. Som jøde fikk han arbeidsforbud fra 1933, han emigrerte til Sveits 1938 og fikk sitt professorat tilbake etter krigen.

59 Otto Urack (1884–1963) virket som dirigent, cellist og pianist i Berlin. Han medvirket også på den første radioutsendelsen fra Voxhaus 29. oktober 1923 (Steinfür, 2020).

60 Sverre Jordan akkompagnerte Talén ofte på konserter i Norge og han tilegnet forøvrig en av sine komposisjoner (*Drick*, op. 30 nr. 2) til Bjørn Talén.

Innspillingene i januar var imidlertid av et tyngre kaliber. Her er han sammen med den svenske altsangerinnen Karin Branzell,⁶¹ også en av Taléns kolleger fra statsoperaen. Repertoaret var kjente duetter fra operaer av Verdi (*Aida* og *Il Trovatore*), Bizet (*Carmen*) og Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), stadig vekk sunget på norsk eller svensk, alt ettersom. Annonser i svenske aviser fra denne tiden forteller at Homocord hadde distribusjon i Sverige, uten tvil med Karin Branzell som viktig salgsgarument. De to duettplatene fant også veien til det engelske markedet på etiketten Homochord.

En av de engelske Homochord-utgivelsene ble omtalt av tidsskriftet «The Gramophone» (interessant nok uten noen kommentarer til valg av språk):



Figur 19. Annonse i Svenska Dagbladet (1924, 26. september).

Two earnest and capable Scandinavian artists, mezzo-soprano and tenor, who sing these duet selections with as much spirit and realism as if they were enacting the characters to the appreciative crowds that throng the opera-houses at Stockholm and Copenhagen. Both have good voices; the pity is that they do not mingle so well as they might, which is a fault of timbre, not of singing. It is pleasant, however, to hear Softly awakes with the ending that Saint-Saëns wrote and a good B flat from the Samson

instead of a scrape from the substituted violin. In the *Carmen*, too, one feels the atmosphere of the drama just prior to the fatal deed, where the tone of the Don José, if spasmodic and somewhat forced, is at least energetic and appropriate. But why such roughness in the orchestra? (Klein, 1925)

61 Karin Branzell (1891–1974) debuterte i Stockholm 1912 og kom til Staatsoper 1920. Få uker etter dette opptaket debuterte hun på Metropolitan; de neste ti årene pendlet hun jevnlig mellom Berlin og New York.

En etablert sanger i Tyskland

Forholdene på Staatsoper sesongen 1923/24 var ikke bedre enn ved den forrige, snarere det motsatte. For det første gjorde hyperinflasjonen høsten 1923 all økonomisk planlegging umulig frem til pengereformen 15. november 1923.⁶² For det andre var konflikten mellom intendanten Max von Schilling og den politiske og kulturelle ledelsen i Preussen nå kommet så langt at det ble en offentlig oppvask i pressen, noe som etter hvert førte til intendantens avgang høsten 1925 (Aster, 2017, s. 71). Og for det tredje var selve operahuset Unter den Linden i så dårlig forfatning at det ble stengt for en høyst nødvendig ombygging i mai 1926 og åpnet igjen først to år senere. Med dette som bakteppe er det ikke uventet at Bjørn Talén var svært aktiv ved gjesteopptredener rundt om i Europa også denne sesongen, bl.a. ved Stadttheater Zürich (Pichit, 2018, s. 436), ved et gjestespill i Kiel høsten 1923 hvor han sang *Walther von Stolzing* i Wagners *Die Meistersinger* i en produksjon som fikk begeistret omtale i pressen⁶³ og som deltaker på en turné i Nederland våren 1924 som en del av *Bronsgheet Wanderoper*⁶⁴ sammen med flere av sine kolleger fra Staatsoper (Lotz et al., 2005, s. 1975).

I februar og mars 1924 sang Talén fem gjesteroller i Dresden (*Turridu, Canio, Don José, Radamès, Cavaradossi*) pluss at han hadde den tidligere nevnte konserten med operaarier. Etter de tre første forestillingene i februar fikk han en grundig og velvillig anmeldelse – og en interessant referanse til italiensk sangteknikk:

62 I august 1923 måtte tyske statsborgere betale fra 150 tusen til 3,75 millioner Mark for en billett (utlendinger betalte ca det femdobbelte). Et år tidligere hadde prisene vært ca 800–1000 Mark (også da med femdobbel pris for utenlandske besøkende). (Droescher, 1936, ss. 43–44)

63 «... weit über Provinzniveau ... ein seltenen Höhepunkt.» (Franz Rühlmann i *Die Musik*, desember 1923, vol. 16, s. 215).

64 Bronsgheet-Wanderoper var et turnéensemble stiftet av den nederlandske barytonen Cornelis Bronsgheet (1878–1957). Bronsgheet hadde vært engasjert ved Hofoper mer eller mindre kontinuerlig fra 1908 og var således en av veteranene der. Han organiserte fra høsten 1924 de første regelmessige operaprogrammer i Tyskland for det helt nye mediet radio. Disse sendingene gikk fra Voxhaus, og det er ikke urimelig å tenke seg at Bjørn Talén deltok i flere av disse sendingene. Bronsgheet var en aktiv herre og sto bak opprettelsen av både *Berliner Funk-Orchester* (dagens *Rundfunk-Sinfonieorchester* Berlin) og *Berliner Funkchor* (dagens *Rundfunkchor* Berlin).

[...] Dabei entpuppte er sich als der typische Tenor von der Art Pattieras,⁶⁵ der ihm an schönem Stimmklang überlegen ist, in der Ausgeglichenheit des Ansatzes der Stimme aber nicht gleichkommt. Jener hat in einer längeren Bühnenlaufbahn in Dresden sich freilich auch schon ein höheres Maß von Kultur und Geschmack angeeignet, während seine jüngerer Kollege noch ganz im Forte- und Fortissimo-Singen steht, wenn anders er als Gast nicht glaubte nur durch Stimmstärke blenden zu müssen. Jedenfalls bedeutet der junge Norweger [...] für die Berliner Oper einen großen Gewinn. [...] Die Kunst der Verteilung von Licht und Schatten, das Maßhalten, wo nötig, muß ihn die Erfahrung und Geschmack lehren. Immerhin gibt es zu denken, daß in dieser Zeit des Rückganges der Gesangkunst immer noch Italien das Land ist, in dem die Erinnerung an den richtigen, kopfig gehobenen Ansatz als Grundlage des Einregister-Gesanges lebendig ist; den dort, in Mailand und Neapel, erhielt Talén seine Ausbildung. (O. S., 1924)

Men ikke alle kritikere var like villige til å gi Talén velvillige poeng for sin unge alder. Noen påpeker de samme svakheter som norske anmeldere hadde bemerket tidligere; i første rekke mangelen på nyanser og foredrag. Etter en ekstraforestilling høsten 1923 med *Tosca* het det i en engelskspråklig rapport fra Berlin:

Mafalda Salvatini, the Tosca of the evening, surpassed herself and, singing in her native Italian, unfolded a voluptuously mellow soprano that fitted the beauty of her person well. Björn Talén, as Cavaradossi, sang Italian, too, but only in a linguistic sense. (Saerchinger, 1923)

Etter en oppføring av Verdis *Aïda* i Bremen i februar 1924 skrev en anmelder:

Die »Aïda« gab Gelegenheit, den stimmungswaltigen, aber verschwenderisch und naturalistisch singenden Tenor der Berliner Staatsoper zu hören — Schade! Was war doch Caruso für ein Künstler! (Gerhard Hellmers i Die Musik, 1924 vol 16, s. 439)

Og etter en konsert i Beuthen (nå Bytom i Polen) senere på året sies det ganske tydelig:

65 Tino Pattiera (1890–1966) hadde sin operadebut i Dresden 1914 og var Dresdens mest populære tenor på tyvetallet.

Meister des Gesanges stellten sich vor in Lotte Leonard⁶⁶ und dem nordischen Björn Talén. Technisch beide überragend, hatte nur erstere in ihr Vortrag Leben und Seele gelegt, der Norde gar nicht. Deshalb gefiel er in den italienisch gesungenen Sachen (Leoncavallo, Puccini) am besten. (Neue Zeitschrift für Musik, 1924 vol 91 nr. 8, s. 449)

Dette til tross, alt tyder på at Talén på dette tidspunktet hadde etablert seg som en fremtredende og populær sanger både i Berlin og ellers i Tyskland.

I denne ganske intensive turnévirkosomheten fikk Talén allikevel tid til en ny opptaksrunde for Vox denne våren:

Vox Schallplatten und Sprechmaschinen A.-G. Mai? 1924

BT 154–160

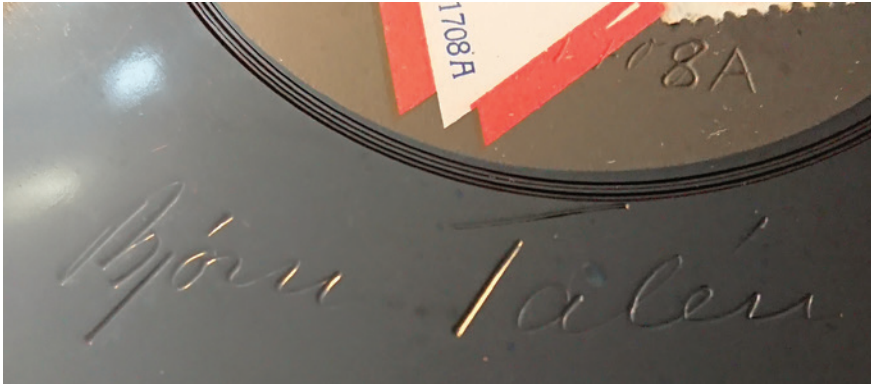
Denne gangen gjorde han utelukkende et tysk repertoar, bl. a. to arier fra Wagners *Siegfried*, selv om det imidlertid er ingenting som tyder på at Talén noensinne sang denne rollen (eller i det hele tatt noen rolle i Ringen) på Staatsoper. Romansene av Eugen Hildach og Hans Hermann⁶⁷ tyder på et forsøk på å nå et bredere publikum. Orkesteret er anonymt, men det er liten tvil om at de kom fra Staatsopers rekker.

Dette ble forøvrig Taléns siste session for Vox. Etter en ganske hektisk oppstart i 1922 hadde opptaksaktiviteten sunket påfallende allerede året etter. Om dette skyldtes plateselskap eller sanger er det vanskelig å mene noe om. Innspillingene for Homocord forteller muligens om en misnøye med tilgjengeligheten av Vox på utenlandske markeder samtidig som selskapet neppe har vært spesielt begeistret for en slik konkurranse. Vox fortsatte imidlertid å reklamere med Talén som en av sine viktigste artister i flere år etter dette.

Sesongen 1924/25 var sannsynligvis den første «normale» for Staatsoper etter finansreformen høsten året før, og Talén gikk nå inn i den vanlige turnus-

66 Lotte Leonard (opprinnelig Charlotte Levy) (1884–1976) var en tysk lieder-sangerinne med en «in der Stilsicherheit ihrer Interpretation immer wieder bewunderte(n) Sopranstimme» (Wikipedia, etter Kutsch/Riemens: *Großes Sängerlexikon*. Berlin 2004).

67 Eugen Hildach (1849–1924) og Hans Hermann (1870–1931) var to tyske komponister, vesentlig kjent for sine romansekomposisjoner.



Figur 20. Etter opptaket av BT 157 (Eugen Hildachs *Der Lenz*) fikk sangeren lov til – eller ble anmodet om – å signere voksmatrisen. Nettopp dette opptaket må man ha ventet seg mye av – det ble utgitt på to separate katalognummer med forskjellig kopling.

tjenesten for sangere ved en repertoarscene. I løpet av sesongen sang han minst et tredvetalls forestillinger (alternerende på Linden- og Krolloperaen),



Figur 21. Programseddel fra urforeføringen av Ernst Křeneks *Zwingburg*.

for det meste i standardrepertoar som *Linkerton* i *Madama Butterfly*, *Don José* i *Carmen* og *Alfred* i *La Traviata*, men også i mer overraskende sammenhenger, f. eks. som *Der Ausrufer* i den sceniske kanta-ten *Zwingburg* av Ernst Křenek ved urpremieren 21. oktober 1924. Han sang også «sin» rolle som *Ein Laienbruder* i von Schillings *Mona Lisa*, enkelte kritiske røster ved forestillingen i Kristiania drøyt to år tidligere til tross. Han fikk for øvrig også æren av å synge sin debutrolle *Radamès* ved premieren på nyinnstuderingen av *Aida* 11. mars 1925, og i samme sesong sang han også *Walther* i *Die Meistersinger* i en av de absolutt første operaforestillinger som ble sendt i radio (Musik,

nr. 3 februar 1925, s. 60).⁶⁸ Legg også til at han i april 1925 overtok tittelrollen i *Parsifal* på korteste varsel,⁶⁹ og det danner seg et bilde av Bjørn Talén som en verdifull og meget benyttet ressurs ved Staatsoper denne sesongen.

Samme vår ble det også tid til en ny opptakssession for konkurrenten Homocord:

Homocord GmbH 17. april 1925

BT 161–163

Kun to arier denne gangen – paradeariene fra *Pagliacci* som han hadde spilt inn tre år tidligere for Vox (BT 072–077), sannsynligvis med samme orkester, men denne gang på tysk, var muligens et lite avskjeds-spark til Vox. Men det hadde gått over ett år siden forrige opptak for Homocord også. Det tyder ikke på noen stor interesse for et videre samarbeid, og det ble da heller ikke noen fler innspillinger for dette selskapet heller.

Høsten 1925 hadde Talén tre konserter i Oslo⁷⁰, to solistkonserter i Logens store sal og én opptreden i Aulaen, hvor han for første gang var solist med Filharmonisk Selskaps Orkester. Deretter dro han tilbake til Berlin for å ta fatt på en ny sesong ved Staatsoper, – hvor et nytt operahus i mellomtiden hadde blitt etablert.

Städtische Oper Berlin

Städtische Oper Berlin var egentlig ingen ny institusjon. Den ble opprettet som *Deutsches Opernhaus* i 1912 i den da selvstendige, selvbevisste og svært velstående byen Charlottenburg ca. en halv mil vest for Berlin. Institusjonen var privatfinansiert og organisert som et aksjeselskap og var i klar opposisjon til den daværende Hofoper på Unter den Linden som ble betraktet som håpløst

68 Den første radiooverføring fra Staatsoper var av Mozarts *Die Zauberflöte* den 8. oktober 1924 (Kapp, 1928, s. 183).

69 Det er ikke funnet noe konkret belegg for at Talén ordinært sang denne rollen på scenen i Berlin annet enn et studiofoto av ham som Parsifal.

70 Kristiania skiftet navn til Oslo 1. januar 1925.

stivnet i sin keiserlige representasjonsform. Da den ble bygget var den et av verdens største operahus med plass til ca. 2300 tilskuere. Investeringen til Charlottenburgs borgerskap viste seg imidlertid å ikke være særlig vellykket:

Die anfänglich begeistert aufgenommene Ensemblearbeit muß aus Rentabilitätsgründen aufgegeben werden, das Opernhaus entwickelt sich sehr rasch zum Spekulationsobjekt. Nach 1918 setzt sich diese Tendenz verstärkt fort und führt infolge zahlreicher Aktientransaktionen und der inflationären Wirtschaftsentwicklung 1924 zum Konkurs (Meyer zu Heringdorf, 1988, s. 6).

Den 2. oktober 1920 hadde imidlertid Charlottenburg blitt innlemmet i storbyen Berlin, og dermed kunne byens myndigheter overta konkursboet på gunstige vilkår. Nyåpningen av Städtische Oper fant sted 18. september 1925 med *Die Meistersinger aus Nürnberg*. Planen var å gjøre den nye institusjonen til byens progressive representasjonsopera (i opposisjon til den statlig finansierte Unter den Linden), men med den omtrent samtidige åpningen av Krolloperaen (som stort sett hadde de samme kunstneriske mål) ble det i meste laget selv for en storby som Berlin:

Man ist auf beiden Seiten zu der Erkenntnis gelangt, daß für die Vier-millionenstadt Berlin drei Opernhäuser nebeneinander, mit gleichen Spielplan und gleichen künstlerischen Zielen, zuviel sind (Tietjen: *Die Oper in Nöten*, sitert etter Meyer zu Heringdorf, 1988, s. 43).

I stedet gikk man inn i et pragmatisk samarbeid hvor solistene til en viss grad alternerte mellom de forskjellige scenene.⁷¹ Derfor finner vi eksempelvis Bjørn Talén som gjest (*als Gäst*) i *Un ballo in maschera* på Städtisches scene 12. november 1925, to dager etter at han spilte *Ein Laienbruder* i *Mona Lisa* og dagen før han spilte *Linkerton* i *Madame Butterfly*, begge på Staatsoper.

9. oktober 1925 ble Bjørn Talén tildelt Kongens fortjenestemedalje i gull, muligens noe overraskende for en sanger med presumptivt mesteparten av sin karriere foran seg, og med en betydelig del av den så langt i utlandet. Tildelingen førte da også til noen syrlige aviskommentarer:

[...] det nu meddeles at visse krefter har utvirket kongens fortjenestemedalje i gull til en ganske ung konsertsanger, Bjørn Talén, som har en

71 Samarbeidet var ikke uten problemer: Staatsoper og Krolloperaen var begge finansiert av preussiske kulturmyndigheter mens Städtische Oper tilhørte Berlin.

Donnerstag, den 12. November 1925

Ein Maskenball

Oper in 5 Akten von F. M. Piave.

Musik von Giuseppe Verdi.

Spielleitung: Dr Alexander Schum. Musik. Leitung: Bruno Walter

Personen:

Richard, Graf von Warwich, Gouverneur v. Boston	· Bjørn Talén a. G.	
René, sein Sekretär	· · · · · Dr. Emil Schipper	
Amelia, Renés Gattin	· · · · · Bertha Malkin	
Ulrika, eine Wahrsagerin	· · · · · Marie Schulz-Dornburg	
Oscar, Fage des Grafen	· · · · · Maria Ivogün	
Silvan, ein Matrose	· · · · · Edwin Heyer	
Samuel	} Verschworene	· · · · · Desider Zador
Tom		· · · · · Eduard Kandl
Ein Richter	· · · · · Emil Nitsch	
Ein Diener	· · · · · Otto Oeser	

Figur 22. Program fra Städtische Oper. Bjørn Talén i en gjesterolle. Typografien var demonstrativt i opposisjon til Staatsoper.

vakker tenor og leilighetsvis gir konserter her. Med megen berettigelse pekes der paa at rundt om i landet maa virkelig betydelig skapende kunstnere og vitenskapsmenn og næringslivets byggende menn som ikke har forbindelser, bli gamle og graa uten aa hedres med et anerkjennelsestegn som nu sløses paa ungdommelige sangere og skuespillere, hvis nasjonale innsats ingen har kunnet faa øie paa (Aalesund Avis, sitert i Dagbladet, 1925, 20. oktober, under overskriften «Ennu et forarget høreblad»).

Lindström A.-G.

Langt viktigere for Talén enn en kongelig fortjenstmedalje var det nok at han denne høsten fikk en ny platekontrakt med Lindströmkonsernet; ikke kun lokalt for det norske markedet som to år tidligere, men på den internasjonale Odeonserien, i selskap – og i konkurranse – med datidens største operastjerner. Utvilsomt må dette tolkes som at Bjørn Talén nå hadde plassert seg i første rekke av mannlige sangere i det tyskspråklige kulturområdet.

De første opptakene ble gjort senhøstes 1925:

Lindström A.-G., Berlin 26. november – 11. desember 1925

BT 164–184

I motsetning til Vox og Homocord er Lindströminnspillingene godt dokumentert gjennom opptaksprotokoller, og de gir et godt bilde ikke bare av selve opptakene men også til en viss grad rutinene for planlegging og godkjenning. Både solist og opptaksleder, evt. dirigent måtte godkjenne opptaket med sin signatur i protokollen, evt. forkaste opptaket og be om et nytt; umiddelbart om tiden tillot, eller ved en senere anledning. At et opptak ble godkjent var imidlertid ingen garanti for en utgivelse. I Taléns opptaksprotokoller er det mange eksempler på opptak som tilsynelatende – ut fra tilgjengelige lister over utgivelser – ikke finnes i noen kommersiell pressing.

Alt i alt gjorde Talén denne høsten 21 separate platesider fordelt på fire opptaksdager, og i valg av repertoar gikk man rett i strupen på Vox: de to ariene fra *Pagliacci*, de to fra *Meistersinger*, de to fra *Siegfried*, de to fra *Tosca* – alt sammen stoff som Talén hadde gjort innspillinger av to-tre år tidligere, de to fra *Pagliacci* faktisk også et drøyt halvår før for Homocord. I tillegg gjorde han et forsøk på et noe lettere repertoar: Vincenzo de Crescentos *Tarantella sincera* og Alvarez' *A Granada*, uten at disse kom til utgivelse. På den siste opptaksdagen gjorde han sluttscenen fra *Aïda* og duetter fra *Tosca* og *Madame Butterfly* med Mafalda Salvatini.⁷²

72 Mafalda Salvatini (1886–1971) var en italiensk dramatisk sopran som virket i Berlin fra 1908 til 1932

Alt i alt må det vel sies å være en ganske konservativ satsning fra selskaps side med et repertoar som Talén hadde markedsført seg med i sine år på Staatsoper og på turnéer i Tyskland forøvrig. Orkesteret ble ved alle fire opptaksdager dirigert av Hermann Weigert,⁷³ korrepetitør og dirigent ved Staatsoper.

I protokollen og på plateetikettene på Odeon fremkommer det dessuten at han nå har fått ærestittelen *Kammersänger*⁷⁴.

Våren 1926 hadde Talén permisjon fra Staatsoper for å gi konserter i hjemlandet: én i Bergen 24. januar og to i Oslo (22. og 25. februar), den siste med Filharmonisk Selskaps Orkester under ledelse av José Eibenschütz.⁷⁵ Situasjonen i Berlin var forøvrig fremdeles utfordrende nok: Lindenoperaen stengte 2. mai for en langvarig og helt nødvendig ombygging. Dermed ble operaens ensemble flyttet over til byens to andre scener – sannsynligvis en prosess som ikke var helt enkel å administrere. Dette var en situasjon som skulle vare helt frem til april 1928. Talén sang *Turiddu* i *Cavalleria* lørdag 1. mai som siste forestilling på Lindenopers scene og deretter på Krolloperaen ut juli, kun avbrutt av en kort gjesteopptreden på Stockholmsoperaen i begynnelsen av juni, hans første besøk der siden utenlandsdebuten i 1917.

Muligens var det den litt kaotiske situasjonen i Berlin som gjorde at han valgte å dra på en ny konsertturné i hjemlandet da høstsesongen begynte. Denne gangen hadde han alliert seg med altsangerinnen Emmi Leisner⁷⁶ som hadde sunget både på Staatsoper og Städtische. I august holdt de konserter i Oslo, Bergen og Stavanger, og turnéen ble avsluttet med en ny konsert i Oslo, i Calmeyergatens menighetshus.

73 Hermann Weigert (1890–1955) var ansatt ved Hofoper, senere Staatsoper fra 1914 til han måtte flykte i 1934. Som korrepetitør ved Metropolitan i New York arbeidet han tett med Kirsten Flagstad. I 1944 giftet han seg med den 28 år yngre sopranen Astrid Varnay som hadde sine første leveår i Opera Comique, som datter av ekteparet Várnay / Javór.

74 Kammersangertittelen var opprinnelig en gammel hoff-tittel som ble videreført av republikken. Det var offisiell hedersbetegnelse, sannsynligvis gitt etter innstilling fra Staatsoper.

75 José Eibenschütz (1912–1952) var dirigent for Filharmonisk Selskaps Orkester 1921–1927.

76 Emmi Leisner (1885–1958) var en tysk altsangerinne. Hun var tilknyttet Hof-/Staatsoper i 1913–1921 og Städtische Oper 1923–1925.

Datum	Aufnahme-Nummer		Titel	Kor
	27 cm	30 cm		
			<u>Kammersänger Björn Talén Tenor - im Orchesterbegl.</u>	
BT 164	26. 11. 25	7382	"Ein Spookentritt" Arié des Riccardo: "Lang' wein ich fahr"	Ther
BT 165	"	7383	"Der ei Arié: "Höll kam ich sich von Himel"	
BT 167	"	7387	"Die Hibernian Arié d. Tenor: "Lied so wunderbar"	Meyer
BT 166	"	7384	"L'Arrivée" Plummerarie: "Hier an dem Meere hien gelagert"	Pia
BT 168	"	7386	"Der Troubadour" Alletta: "Schon mein Kinnel seh' ich die Flamme"	Ther
BT 169	"	7389	"Aida" Romanas: "Hilf Aida"	

Figur 23. Lindström opptaksprotokoll fra 26. november 1925 med opptakene BT 164–169. Legg merke til at to av matrisenummerne har blitt innspilt i omvendt rekkefølge. I tillegg til selve nummereringen får matrisene prefikset xxB, hvor xx betegner en 12" matrise og bokstaven B står for Berlin. Alle så nær som matrisenummer 7386 (BT 168, *Di quella pira*, fra *Il Trovatore*) ble godkjent av sanger og dirigent/produsent? (signert og datert i rubrikken *Endgültig adoptiert*). Denne arien ble gjentatt 8. desember året etter (da Talén hadde sin første elektriske opptakssession) og godkjent da. Til tross for at en helt annen teknologi lå bak beholdt man det opprinnelige matrisenummeret (7386 II). Selv om både dette opptaket og BT 167 (Meyerbeer) ble godkjent er imidlertid ingen av disse opptakene funnet på noen utgivelse (GHT, 2011b, s. 55).

I september hadde han to solistkonserter med Filharmonisk Selskaps Orkester, med henholdsvis italiensk og tysk repertoar. Deretter reiste han tilbake til Tyskland for forestillinger på Krolloperaen, et gjestespill i Dresden og en ny opptaksrunde for Lindström.

Siden Taléns forrige opptaksrunde hadde grammofonbransjen imidlertid gjennomgått en teknisk revolusjon: den opprinnelige akustiske opptaksteknologien, perfektionert gjennom tre årtier hadde måttet vike for radioens elektriske teknologi. I stedet for å synge inn i en trakt, sto man nå foran en mikrofon. Det

November 1925

Datum wann												
Vorläufig adoptiert	Neue Pressung verlangt		Veränderung verlangt	Veränderung verlangt	gen. Art. 10 und Abschn. 11 nach Art. 11 verändert ist	Wiederholt	In welchem es Klassifizierung bezeichnet	Endgültig adoptiert	In den Text gelesen	Katalog- Nummer	Kombinations- Nummer mit Ursprungs-Nummer	Aufgenomme im Nachtrag vom Monat:
											7383	
										6-3609		
										8609	7382	
											7744E	
										6-9599	9 7387	16. 1925
											7546	
										6-9599	9 7387	16. 1925

var ikke lenger nødvendig med høyt volum, selv svake instrumenter kunne fanges av den nye teknologien. Klassisk musikk kunne spilles slik den var instrumentert uten å måtte erstatte dype strykere med blåsere og sangere kunne nyansere sine tolkninger slik de var vant til å gjøre i en konsertsituasjon. Men overgangen fra akustisk «kraftsang» kunne være krevende for mange – ikke alle fant seg til rette i det nye mediet.

Lindström A.-G., Berlin 7. desember 1926 – 18. januar 1927

BT 185–204

⑬ *Mattinata*

⑭ *Sérénade espagnole*

At Lindströmkonsernet forsøkte å gjøre overgangen fra akustisk til elektrisk teknikk så glatt som mulig vises tydelig i at ingen av ariene fra opptaksrunden året tidligere – så nær som én – ble spilt inn på nytt med ny teknologi. De nye elektriske opptakene ble gitt ut med samme utforming av etiketten som de gamle, selv om man selvsagt i reklamen forteller mer generelt at man gjør bruk av den siste nye teknologien (fig. 24).

Det eneste som ble gjentatt var arien fra *Meistersinger* (akustisk BT 172, elektrisk BT 193). Dirigent de to første opptakdagene var Georg Szell⁷⁷.

Den tredje opptaksdagen var viet et lettere repertoar av typen *Mattinata* og *Torna a Surriento*, akkompagnert av en instrumentaltrio. Høyst sannsynlig var dette Dajos Bélás⁷⁸ trio som senere skulle akkompagnere Talén på mange innspillinger.

Om den nye teknologien ga artistene en ny frihet, fikk derimot plateselskapene et par nye problemer. Det ene var økonomisk: de nye patentene var kostbare, og mange små selskaper prøvde å komme rundt dette ved å utvikle egne løsninger, ikke alltid med samme hell. Både Vox og Homocord måtte se seg teknisk akterutseilt i løpet av svært kort tid, og ble til slutt slukt av selskaper med større teknologiske og økonomiske muskler. Odeon fikk tilgang til de nødvendige patentene i 1926 ved å bli en del av det engelske Columbia-konsernet. Det andre var *back-katalogen*, eller de utgivelsene som allerede var gjort, og som man på ingen måte ønsket skulle bli sett på som gammeldagse (og uselgelige) innspillinger. Derfor var man litt forsiktig med å annonsere den nye teknologien i for stor grad, og Vox kunne for eksempel fremdeles markedsføre sine akustiske Talén-innspillinger på denne tiden, noe annonsen (fig. 17) fra 1927 viser.

Vårsesongen 1927 startet travelt for Talén; han deltok i flere radioutsendinger både med egen solistkonsert og operaoverføringer fra Berlin og Hamburg, konserter i Dresden og Leipzig og en gjesteopptreden som *Don José* ved Städtische Oper. Fra februar til april var han tilbake ved Stockholmsoperaen for tyve forestillinger. Dette ble avsluttet med en radioutsending av *Un ballo in maschera*, en forestilling som også ble overført i Norge av Kringkastingsselskapet AS.⁷⁹

77 Georg Szell (1897–1970) var en ungarskfødt pianist, senere i livet en berømt (og beryktet) dirigent for Cleveland Orchestra. Allerede som tenåring ble han knyttet til Hofoper som Richard Strauss' unge protégé, fra 1924 til 1929 var han kapellmester ved Staatsoper.

78 Dajos Béla var kunstnernavnet til Leon Golzmann (1897–1978), jazzfiolinist og orkesterleder. Han var fast tilknyttet Lindströmkonsernet og var en av Tysklands mest ettertraktede orkesterledere. Han emigrerte til Buenos Aires i 1935.

79 Kringkastingsselskapet A/S – forløperen til NRK – startet sine offisielle sendinger 29. april 1925 fra et studio i leide lokaler i Brødrene Hals' tidligere



Figur 24. Forsiden på et tillegg til Lindströms hovedkatalog 1927. Tillegget inneholder alle elektriske innspillinger til og med april 1927, for Bjørn Taléns vedkommende innspillingerne BT 185–204. Bildet av Bjørn Talén er hentet fra et tre år gammelt rollebilde som *Don José* i tidsskriftet *Musik*.

Samtidig var det tegn som tydet på at han nå planla en friere tilknytning til Berlin, muligens en noe roligere tilværelse og et liv med en base i hjemlandet. I juni kjøpte han Trosvik gård ved Slidrefjorden i Vestre Slidre, samtidig som han avsluttet sitt faste engasjement ved Staatsoper (Droescher, 1936) med å synge *Ricardo* i *Un ballo in maschera* på Krolloperaen 24. mai 1927. Avskjeden var vel planlagt – den ble bekjentgjort i Staatsopers interne meldingsblad allerede i september året før, sammen med en rad andre forandringer i ensemblet (Staatsoper 1926), og hadde kanskje sammenheng med Taléns engasjement i Stockholm. Det behøver ikke ligge noen spesiell dramatik i en slik avskjed, man skiftet årlig ut sangere i Staatsopers ensemble, selv om slitasten nok var spesielt stor i denne tiden uten Lindenoperaens scene tilgjengelig. På den annen side har Einhard Luther en interessant kommentar til avskjeden:

Es ist natürlich, daß Taléns Eigenwilligkeiten nicht immer auf Gegenliebe stießen und eine Zusammenarbeit mit ihm zuweilen nicht einfach war. 1928 verließ er die Staatsoper und wechselte zur damaligen Städtischen Oper (Luther u.å.)

Før avskjeden med Staatsoper og hjemreisen til Norge gikk imidlertid Talén i Lindströms opptaksstudio for å gjøre en for ham ganske uvanlig innspilling:

Lindström A.-G., Berlin 10. mai 1927

BT 205–206

I den akustiske opptaksperioden var det slett ikke uvanlig for klassisk skolerte sangere å prøve seg på et mer populært (og salgbart) repertoar. Noen spesiell sangstil og -teknikk for datidens slagere fantes egentlig ikke. Den akustiske teknologien krevde først og fremst et kraftig stemmevolum. Men mikrofonen åpnet for en helt annen syngetek-



Figur 25. Aftenposten 1928.02.27.

pianofabrikk, rett ved Hotel Continental i Stortingsgaten og bare et stenkast fra det tidligere Opera Comique.

nikk og skapte en helt ny type sangere. Derfor blir dette forsøket på refrengsang en slags anakronisme, noe han neppe var alene om i denne overgangstiden, men allikevel et noe trist bilde på en sangstil som er i ferd med å bli passé.

En innspilling med «refrengsang» var i realiteten hovedsakelig en instrumentalinnspilling, vokalisten var mer en bifigur. Allikevel var ikke Talén mer bekvem med dette forsøket enn at han opptrer anonymt. *Pappan og Sonja* (som henspiller på Sonja Henie og hennes ambisiøse far) var blitt populær på Chat Noirs sommerrevy. Revypremieren var faktisk fire dager etter at dette opptaket var gjort, så noen må ha snudd seg raskt rundt på grunnlag av revyprøvene og organisert innspillingen. I følge innspillingsprotokollen var dette en helt lokal bestilling fra Oslo.

I protokollen står det «Odeon Tanzorchester», reklamen (fig. 25) sier Dajos Béla.

«På gjestespilskontrakt»

Det er ikke så mange holdepunkter for Taléns aktiviteter denne høsten. I oktober meldes det at han skal på en «konsert og gjæstespilsreise» i Tyskland og dessuten skal synge Puccinis *Fanciulla del West* på en festforestilling i Wieneroperaen (Tonekunst, vol 20, oktober 1927, s. 160). Utvilsomt er det en travel høst – i et avisintervju februar året etter⁸⁰ forteller han om 40 konserter bare i Tyskland denne høsten. I tillegg har han nye opptak for Lindström både i midten av oktober og midten av november.

Lindström A.-G., Berlin 17. oktober og 10–15. november 1927 BT 207–224

I to av de tre innspillingene i oktober prøver Talén seg bl. a. på nytt på et lettere repertoar uten hell. Sett i lys av at dette vel var en del av Richard Taubers kjernerepertoar er det kanskje ikke så underlig at de ble vurdert til ikke å være salgbare.

80 Bergens Aftenblad, 1928, 2. februar

I november gjorde han de samme scenene med Karin Branzell som de gjorde for Homocord tre år tidligere: duetten *Amneris-Radamès* (BT 149–150), *Al nostri monti* fra *Il Trovatore* (BT 152–153) og sluttscenen fra *Carmen* (BT 148) (som ikke ble godkjent). Dessuten gjorde han en hel rad med mer populært repertoar med Dajos Bélás trio. Alle disse ble akseptert, men nådde tilsynelatende aldri frem til noen kommersiell utgivelse. Av de ialt tretten innspillingene som ble gjort disse dagene var det dermed kun to som tilsynelatende kom til en kommersiell utgivelse.

Umiddelbart etter de siste opptakene for Lindström dro begge sangerne til Oslo hvor de hadde konsert i Aulaen 22. november. Som vanlig ved Taléns konserter i hjemlandet var kritikken strålende, men det kom også signaler om at man nok hadde hørt dette repertoaret tidligere:

Bjørn Talén sang med stor bravour sine vanlige glansnummer av Maskeballet, Bajazzo og Tosca. Det er godt og vel. Men skulde det ikke snart være på tide at denne ypperlige sanger gjør en liten forandring i sitt program ; han synger jo alltid det samme. (Odd Grüner-Hegge i Dagbladet, 1927, 23. november)

Man ønsket sig bare noget nyt, helst fra det nyeste musikdramatiske repertoire. Der skulde være nok at vælge mellom. Kanske det kommer en anden gang? (Jens Arbo i Morgenbladet, 1927, 23. november)

Taléns konsertvirksomhet høsten 1927 setter ingen spor etter seg i norske aviser, men i februar meldes det om en ny Norgesturné, denne gangen hele 10 konserter med start i Oslo og avslutning i Bergen. Denne gangen virker det som om han har tatt noe av repertoarkritikken til seg:

Det var denne gang ikke nogen operaaften med de mange velkjente og kanskje for en saa betydelig sanger litt lettkjøpte triumfer. Hr. Talén hadde sadlet om og ved siden av et par arier ført op en del ballader, dramatiske romanser og nogen mer stillferdige sanger. Det gjorde sig fortreffelig. Schumanns «Grenadiere», Hermanns «Drei Wanderer» o. fl. sang han med en mektig intensitet i følelsen og med en stemmeprakt som bare en av sangens stormestre raader over. (Ulrik Mørk i Nationen, 1928, 9. februar)

Nå må det nok påpekes at en del av disse romansene som muligens var nye for et norsk konsertpublikum hadde stått på Taléns repertoar lenge, både på konsertpodier i utlandet og i platestudioet.

24 februar, dagen etter konserten i Bergen reiste han til Berlin og Staatsoper, ikke lenger som fast engasjert men på «gjestespilskontrakter» (Bergens Aftenblad 1928.02.23). Situasjonen i Berlin nærmet seg nå en slags normaltilstand; Lindenoperaen åpnet omsider etter ombygging 28. april 1928, uten at det er registrert noen opptreden av Talén der på den siden av sommeren. Av konserter forøvrig meldte norske aviser om én konsert i Dresden i mars, men sannsynligvis hadde han et ganske fullt turnéprogram i Tyskland denne våren også uten at det ble registrert i hjemlandet.

På sommeren ble det et nytt besøk i et Lindströmstudio, denne gang med et helt nytt repertoar:

Lindström A.-G., Berlin 30. mai – juli 1928

BT 225–249

Dette er opptak på bestilling fra Skandinavisk Odeon A/S, utelukkende for salg på det norske markedet. Repertoaret må kalles en helgardering: en blanding av «tenorslagere» ikledd norsk tekst, sanger av Kjerulf, julesanger, populærmelodier og litt nasjonal patos. Noe av dette er nyinnspillinger av det han sang inn akustisk for norsk Odeon i 1923.

Til dette var det egentlig planlagt to opptaksdager i slutten av mai: Den første med et kammerorkester dirigert av Frieder Weissmann⁸¹, den andre – som vanlig på tyske innspillinger av denne typen repertoar – med Dajos Bélas trio. Den første dagen gikk ikke så bra – kun én innspilling ble benyttet til en kommersiell utgivelse selv om de fleste i utgangspunktet ble akseptert. *O sole mio* var tydeligvis bedømt som såpass viktig for det norske markedet at man fant plass til et nytt opptak en gang i månedsskiftet juli/august. Det er ingen spor etter denne i opptaksprotokollene, men neste matrisenummer (med Einar Rose) i den norske serien er datert 9. august.

Opptakene med Dajos Béla gikk stort sett som de skulle og er nok blant Taléns mest solgte plater i hjemlandet.

81 Frieder Weissmann (1893–1984) var Lindströms husdirigent og produsent.

Selv om Lindenoperaen nå var åpnet igjen, var det Krolloperaen som ble Bjørn Taléns arena høsten 1928. Han sang *Narraboth* i *Salome* på nyinnstuderingsspremieren 5. september og deretter denne rollen sytten ganger til denne høsten, som såvel *Henri* i Puccinis *Il tabarro* (en ny rolle for ham) og *Don José* i *Carmen*. I tillegg hadde nok gjestespillkontrakten – som var inngått «på meget gunstige betingelser»⁸² – gitt ham gode muligheter for noe turnévirksomhet i tillegg. Et par presseklipp fra Dresden november dette året vitner om en sanger som på ingen måte har mistet grepet om sitt publikum:

Bjørn Talén ist ein Tenor, der seine Zuhörer mit der Gewalt des Sturmes fortreißt. Er gastierte mehrere Male an unserer Staatsoper, und es ist ungemein bedauerlich, daß man nicht versucht hat, diesen Künstler an Dresden zu fesseln. Wir brauchen einen solchen Künstler. Und wäre es nur, um eine bestechende Zugkraft zu haben. Aber Talén ist weit mehr. Sein Liedesang wird getragen von einer ungemein hochstehenden Musikalität. Frisch wie der junge Morgen, strotzend an Kraftfülle, verschwenderisch an strahlender Klangpracht ist alles, was diese Kehle zu schenken hat. Und dazu alles eingekleidet in ein Ausdrucksvermögen höchster Intelligenz. Er singt deutsch, italienisch, norwegisch, französisch und in verschiedenen Dialekten. Ueberall mit vorzüglicher Textprägung und einer bezwingenden Natürlichkeit. Ein köstliches Geschenk hat ihm Mutter Natur in seinem impulsiven Temperament gegeben. So konnten die Zuhörer ihrer Begeisterung kaum Zügel anlegen (Signaturen –Ist– i Sächsische Volkszeitung, 1928. 6. november).

Das ist ein ganz bedeutender Künstler. Gewiß würdig einzureihen in die erste Sängerreihe der Battistini und Caruso. Ein künstlerischer Gestalter wie wenige. Ein blendender Tenor, aber kein Blender. Er ist sympathischerweise frei, ganz frei von dem fatalen Beiwerk an Allüren der Tenöre. Er **gibt** sich nicht, denn er **ist**. Ausgestattet mit den liebenswürdigen Wesen der nordischen Rasse, mit prachtvoller Natürlichkeit tritt er selbstbewußt, aber ohne Arroganz vor die Leute und „legt seine Arien und Lieder hin“, daß es nur so eine Art hat. Was war schöner die feurige Barcarole aus „Maskenball“ oder die pianissimi des „Asra“-liedes, die kraftvollen Töne in „Dein Rat ist wohl gut“ oder die verblüffend leichte Phrasierung in der „Serenade français“ oder die sich machtvoll in die Marseillaise steigernde Empfindung in den

82 Aftenposten, 1928, 14. september

„beiden Grenadieren“. Talén sang und sang. Einlagen, Zugaben, da capis (Bajazzo, Rigoletto) wieder und wieder (Signaturen di— i Dresdener Arbeiter-Zeitung, 1928, 6. november. Originalens uthevelser).

Selv om Odeon primært var et europeisk basert selskap, hadde de helt siden 1. verdenskrig hatt en viss eksport til USA, spesielt innenfor sektoren «ethnic music», med tanke på det store innvandrermarkedet der. Da Columbia overtok etiketten 1926, ble tilgangen til det amerikanske markedet bedret, og det ble også gjort et fremstøt med europeiske klassiske toppartister. På senhøsten gjorde derfor Talén noen innspillinger med tanke på eksport:

Lindström A.-G., Berlin 6. november – 1. desember 1928

BT 250–265

Det er uklart hvorfor man måtte ty til nye opptak for det amerikanske markedet når iallfall en del av de elektriske fra 1926/27 burde være tilgjengelige. Kanskje var den teknologiske utviklingen som krevde nye innspillinger, kanskje var det kontraktsforhold. Resultatet var uansett at kun to av de ialt sytten nye – og godkjente – innspillingene ble presset og markedsført i USA.

De to innspillingene (*Morgenlich leuchend* fra *Meistersinger* og *Winterstürme wichen dem Wonnemond* fra *Siegfried*) ble utgitt både i USA

Figur 26. *No, Pagliaccio non son* (BT 253) nådde frem til en prøvepressing men ble forkastet. Det finnes ingen oversikt over hvor mange slike som ble produsert og hvor de eventuelt havnet (Flagstad-museet).



(Decca) og Storbritannia (Parlophone) og forblir Bjørn Taléns eneste utgivelse utenom Tyskland og Skandinavia og hans eneste elektriske innspilling av disse to Wagner-ariene.

Repertoaret disse to dagene er stadig det samme, med unntak av to korte Grieg-romanser som gikk inn på én plateside.

På vei mot hjemlandet

Før Bjørn Talén reiste hjem til jul deltok han ved minnearrangementet for Roald Amundsen i Berlin 14. desember 1928. Så er det lite informasjon å finne, men gjestespillkontrakten var neppe avsluttet: han sang både *Carmen* og *Salome* på Krolloperaen i mars 1929. Deretter turnerte han i Norge med Tosca bl. a. sammen med sine tidligere kolleger fra Opera Comique, Astri Udnæs Bisgaard (1891–1979) og Karl Johansen (1890–1956). Forholdene på turneen kunne nok være noe mer primitive enn han var vant med i Berlin: Ved enkelte forestillinger besto orkesteret kun av en trio bestående av turneens tre faste musikere, Melvin Simonsen (klaver), Willy Johansen (fiolin) og Ole Flagstad (cello).

Denne turneen var nok å betrakte som et innlegg i en debatt om operaens (manglende) stilling i landet, en debatt som hadde blusset opp igjen etter «gullalderen» med Opera Comique, og som hadde ført til at Norsk operaselskap ble stiftet høsten 1928. Operaselskapet tok også initiativ til at det ble satt opp to operaer på Nationaltheatrets scene sommeren 1929: *Lohengrin* med premiere 14. juni og *Tosca* med premiere uken etter. Begge oppsetninger var ment som en presentasjon av flest mulig av landets beste sangere; i *Lohengrin* alternerte man mellom to besetninger. Bjørn Talén sang tittelrollen i *Lohengrin* ved den første premieren – det var forøvrig første gang han sang denne rollen (intervju i Arbeiderbladet 1929.06.13). Den 16. juni ble hele forestillingen overført i radio i regi av Kringkastingsselskapet A/S. I *Tosca* debuterte Talén som regissør i tillegg til at han selvsagt sang sin gamle glansrolle *Cavaradossi*.

Tosca ble spilt på Nationaltheatret til henimot slutten av august. Deretter virker det som om Talén trekker seg tilbake til sin eiendom i Vestre Slidre etter et par notiser i lokalaviser å dømme. Han deltok i lokalmiljøets kulturliv; under nyttårgudstjenesten i Lomen kirke, rett overfor gården han hadde kjøpt noen år tidligere på den andre siden av Slidrefjorden, ble han invitert til å synge fra



Figur 27. *Lohengrin* på Nationalteatret 1929. Kirsten Flagstad og Bjørn Talén i hovedrollene. Ukjent fotograf. Nationalteatrets billedarkiv / Nasjonalbiblioteket.

orgelgalleriet både før og etter prekenen.⁸³ Avisene meldte at alle kirkens sitteplasser var besatt to timer før gudstjenesten startet.

I oktober 1929 kom børskrakket på Wall Street i New York. Det ble starten på en langvarig depresjon over store deler av verden, og samtidig begynnelsen til slutten på Weimarrepublikken. Det hadde imidlertid ingen umiddelbar virkning på Staatsoper som satte opp hele *Der Ring des Nibelungen* i desember.

På nyåret reiste Bjørn Talén til Tyskland igjen, først for konserter i Dresden, deretter nye plateopptak for det norske markedet:

Lindström A.-G., Berlin 22. – 23 januar 1930

BT 266–274

15 Landkjenning

16 Når fjordene blåner

På samme måte som opptakene fra sommeren 1928 (BT 225–248) var dette også en bestilling fra en norsk representant, denne gangen fra Parlophon som hadde etablert seg i Norge ved juletider 1929. For å trekke til seg nye artister hadde de arrangert en sangerkonkurranse

83 Sognepresten Louis Carl Albert Fyrwald (1889–1973) var – i tillegg til å være en svært omstridt prest – også kjent for sin store musikkinteresse.

som ble vunnet av Øivind Lunde. Han ble selskapets viktigste refrengsanger, men muligens hadde den kraftige eksponeringen av Bjørn Talén i pressen denne sommeren satt dem på tanken om litt klassisk alibi.

Parlophon satset på det nasjonale og lot Talén synge Griegs to Sigurd Jorsalfar-komposisjoner, de samme som han hadde spilt inn for akustisk for Odeon syv år tidligere. Griegs *Landkjenning* og Paulsens *Når fjordene blåner* hadde han derimot aldri sunget på plate før, ganske underlig med tanke på hvor godt dette stoffet passet til Taléns noe heroiske sangstil.

Noe overraskende ble kun tre julesanger spilt inn istedet for fire, som ville ha dekket to plater. Derfor ble *Jeg er saa glad hver julekveld* kombinert med Øivind Lundes *Du grønne, glitrende tre*.

I følge etiketten akkompagneres han av «Orkester Bohème» som i realiteten er et studioorkester under ledelse av Otto Dobrindt⁸⁴.

Etter opptakene dro han umiddelbart til Frankfurt for en ny konsertturne før han reiste hjem for en Aulakonsert lørdag den 8. februar. Dagen etter hadde han solistkonsert i norsk radio sammen med Willy Johansen og Kringkastingsselskapets faste akkompagnatør Petra Hendriksen.⁸⁵ Dette var muligens Taléns solo-debut i norsk radio om vi ser bort fra operaoverføringene og hans medvirkning i prøvesendingen syv år tidligere.⁸⁶ Søndagsprogrammet i norsk radio på den

84 Otto Dobrindt (1886–1963) var en tysk orkesterleder og filmkomponist.

85 Kringkastingsselskapet A/S sine programrapporter for egne sendinger finnes bevart fra 20. januar 1926. De første årene er de temmelig summariske og gir artistnavn, men sjeldnere verkstitler. Det er ikke funnet at Bjørn Talén opptrådte her før 1930.

86 Hva som eventuelt ble sendt av Taléns egne innspillinger har vi ikke mye eksakt kunnskap om. Først fra april 1929 dokumenterer (noe uregelmessig) Kringkastingsselskapet bruken av grammofonplater i sine sendinger. De første årene var det plateimportørene som forsynte selskapet med plater; de betraktet det som markedsføring og sendte gjerne både plater og ferdige spillelister. Kun i noen tilfelle kan vi spore en viss redaksjonell tanke bak platevalgene; BT 126 (Norønnafolket) ble sendt i radio 23. november 1926, samme kveld som Taléns aulakonsert, og sannsynligvis ble baksiden BT 125 sendt dagen etter. Forøvrig var det nok liten grunn til å spille plater med norske klassiske vokalsolister siden dette var en programkategori man fint dekket med sine egne direktesendinger. En gjennomgang av spillelistene for 1929 viser at de også hadde tilgjengelig et par plater fra de «norske» Odeon-

Studiorapport

Tirsdag, den 9de febr. 1930.

Kl.		Hallomann		Kl.		Kontroller	
fra	til	fra	til	fra	til	fra	til
13	23	13	23				
23	24	23	24				

Min.	Kl.		Program	Anmerkninger
	fra	til		
4	21.30	34	Varmelding	Meteorologer
12	21.39	51	Opheleer	Hofald
15	21.57	22.9	Sett & hørt: Nordak Samfælles	St. J. Parkity
3	22.12	15	Lionsavalle: Lerenade	St. J. Parkity W. Johansen P. H.
3	22.16	19	---: Lerenade Napolitana	---
2	22.19	21	---: Matinata	---
4	22.22	26	Marykowsky: Gustave	W. Johansen P. H.
3	22.27	30	Barthelemy: Pesca d'amore	St. J. Parkity W. Johansen P. H.
4	22.31	35	Heisler: Caprice de minoris	W. Johansen P. H.
3	22.37	40	Massenet: Elegi	St. J. Parkity W. Johansen P. H.
3 1/2	22.40	43 1/2	Pengas: Si vous l'avais compris	---
2	22.45	47	Bach: For gjen alone	---
7	22.50	57	Linnus: De Scherztrumm. 2) Whistkøpf: Chlotheholmlauf	Odeon O 1171
15	23.07	73

Figur 28. Studiorapport fra Kringkastingsselskapet A/S, 1930, 9. februar.

tiden startet med høymesse og sluttet ved midnatt, og besto vesentlig av nyhetsmeldinger, sportsreportasjer og direkte sendte konserter fra eget studio og fra byens bedre restauranter. Taléns konsert var lagt til etter kveldsnyhetene. Den varte en halv time og besto vesentlig av samme type lettere repertoar som han tidligere hadde gjort både på plate og i konsertsalen. Etter konserten sendte man lett musikk på grammofon (fra Odeon Electric som det sto i avisenes program) frem til programslutt.

innspillingene fra mai 1928 (Odeon 180 036 og 037) samt et par med de mest kjente ariene (Odeon O-6589 og O-8559).

17. februar 1930 deltok han ved en abonnementskonsert i Bergen, og deretter er det ganske stille om Taléns konsertvirksomhet i norske aviser. At han sannsynligvis turnerte ganske flittig i Tyskland dette året også, kan man bare slutte seg til etter en notis i Tonekunst som forteller at han hadde nettopp «avsluttet et lengre gjestespill på Staatsoper i Dresden og på Städtische Oper i Berlin og skulle gjeste Berlin i nær fremtid». (Tonekunst, 1931, nr. 1 s 14)

Operaene i Berlin fikk stadig nye utfordringer. Siden nyåpningen av Staatsoper våren 1928 var det nok en gang tre scener i byen, samtidig som økonomien i Weimarrepublikken hadde forverret seg kraftig. Sent på året 1930 ble det klart at Krolloperaen måtte ofres og at de to gjenlevende scenene måtte samarbeide på best mulig måte. Det viste seg ikke å være enkelt. Fra preussisk side var ønsket at Städtische Oper konsentrerte seg om «der sozialen Kunstpflege» (Meyer zu Heringdorf, 1988, ss. 49–50) og forøvrig tilpasset seg Staatsopers driftsønsker; Städtische Oper på sin side ønsket seg en friest mulig stilling i konkurranse med Staatsoper.

13. februar 1931 deltok Talén ved en minnekonsert i Berlin radio i anledning Richard Wagners dødsdag. Omtrent samtidig meldte norske aviser om en gjestespillskontrakt på Städtische Oper denne vårsesongen der han skulle synges *Rigoletto*, *Madame Butterfly*, *Tosca* og *Les contes d'Hoffmann*, alt innenfor sitt standardrepertoar. Men absolutt ikke innenfor standardrepertoaret var det at han 25. februar sang ved urpremieren av *Lord Spleen*, en nyskrevet komisk énakters opera av Mark Lothar (1902–1985) i rollen som Lordens nevø *George*. Selv om komponisten fikk god kritikk, har ikke stykket satt store spor etter seg; det var en «Zeit-oper» skrevet i Weimar-republikkens moderne «jazz-stil» etter mønster av Ernst Křenek's store suksess *Jonny spielt auf*. Men Talén gjorde etter alt å dømme en god innsats selv om han i et intervju noen dager senere ikke viser noen stor begeistring for denne typen opera:

- Hvordan stiller De Dem til den moderne opera?
- Sympatisk. Men selv er jeg litt forsiktig med den. Jer [sic] er nemlig ikke i tvil om at den på kort tid er istand til å ødelegge en vakker stemme. De fleste partier i disse moderne operaer krever forøvrig ingen sang i gammeldags forstand. De kan utføres like godt av skuespillere som er flinke til å deklamere, eller av operasangere som er ferdige og som intet har å miste (Signaturen A.T. i Aftenposten, 1931, 4. mars)

Etter endt gjestespillsesong ved Städtische Oper reiste Talén hjem til Norge i slutten av juni. Da hadde han inngått en ny kontrakt for sesongen 1931/32 ved

Städtische, nå som fast ensemblemedlem for første gang. Før han reiste tilbake til Berlin hadde han en operaaften med Filharmonien i Aulaen 17. september, en konsert som ble gjentatt som studioproduksjon for Kringkastingsselskapet dagen etter.

Mot slutten av grammofonkarrieren

Selv om Bjørn Talén stadig feiret triumfer på operascener i Tyskland på denne tiden, lar ikke dette seg avspeile i plateproduksjonen. Tvert imot så det ut til at Columbia, som hadde overtatt aksjemajoriteten i Lindströmkonsernet noen år tidligere hadde mistet all interesse for Talén som klassisk sanger i det tyske platemarkedet – kanskje ikke så rart siden de selv slet med å overleve som selskap, og til slutt fusjonerte med Gramophone Co. i mars 1931. Det nye selskapet ble døpt Electrical and Music Industries Ltd., mer kjent i dag gjennom initialene EMI.

Allikevel gjorde den norske representanten for Odeon et nytt forsøk på å lansere Bjørn Talén som refrengsanger på det norske markedet:

Lindström A.-G., Berlin 5. januar – 11 februar 1932

BT 275–289

Over to dager i januar og én dag i februar gjorde Talén ialt åtte platesider hvorav seks ble utgitt i Norge, alt sammen lett salgbar populærmusikk. Hvorvidt de virkelig ble solgt i noe antall, er uklart – de er iallfall ikke enkle å finne i dagens samlermarked.

Talén var ikke tryggere på dette prosjektet enn at han også denne gang valgte et psevdonym: T. Bjørn (!). Dajos Béla var som vanlig tilstede med sitt *Tanz-Orchester*, selv om det fremgår av innspillingsprotokollen at det ble ledet av Frieder Weissmann.

Med denne erfaringen som bakteppe var det kanskje ikke så merkelig at Bjørn Talén så seg om etter et alternativ for å fortsette med klassiske innspillinger. Hvordan kontakten med Deutsche Crystalate GmbH kom istand er ikke kjent, selskapet var en avdeling av det engelske Crystalate Gramophone Record Ltd

som for så vidt hadde gamle aner (helt tilbake til 1901), men som aldri hadde hatt noen stor posisjon som klassisk plateselskap. Den tyske avdelingen ble etablert så sent som i 1928. Muligens kan det bety at de nå aktivt var på jakt etter artister i sitt relativt nye marked. I 1929 overtok de restene av Taléns gamle plateselskap Vox, og dermed alle gamle matriser – og i 1937 ble de selv overtatt av Carl Lindström A.-G.

Deutsche Crystalate GmbH, Berlin februar 1932

BT 290–303

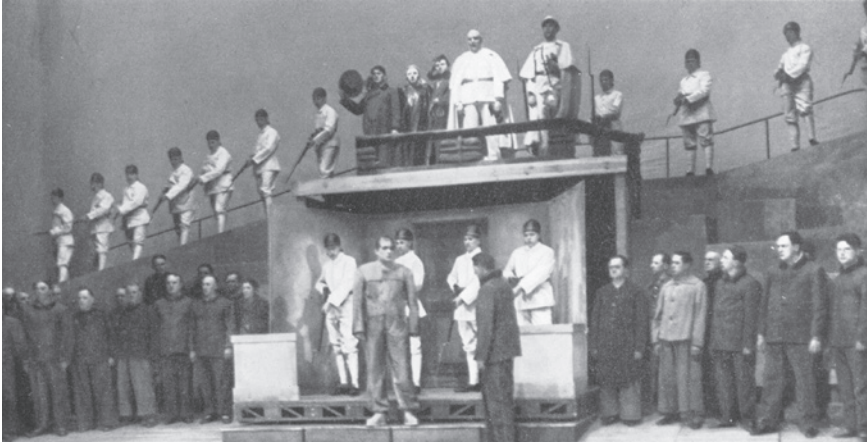
Her er omsider Talén tilbake i sitt standardrepertoar, den eneste utvidelsen er arien fra Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* som han hadde hatt på repertoaret i Städtische Oper sesongen før. Dirigent var Clemens Schmalstich (1880–1960) og orkesteret var sannsynligvis fremdeles satt sammen av musikere fra Staatsoper.

Utgivelsene var på platemerket Kristall. Det finnes også en italiensk variant ved navn Cristallo, og to av innspillingene fant også etter hvert veien til det norske markedet på platemerket Rex, eid av Elektrisk Bureau A/S. I tillegg til de nye innspillingene ble faktisk fire av Taléns gamle akustiske innspillinger fra 1922 på Vox utgitt på ny av Kristall.

I sitt ene faste engasjementsår ved Städtische Oper virker det som Talén ble utfordret noe mer på repertoarsiden enn tidligere. Mens han i tiden ved Staatsoper nesten påfallende begrenset seg til sitt kjernerepertoar sang han dette året eksempelvis *Chevalier des Grieux* i Massenets *Manon* og *Gabriele Adorno* i Verdis *Simon Boccanegra*, begge roller helt nye for ham.

Den største utfordringen kom imidlertid da han fikk æren av å kreere en rolle på urpremieren av Kurt Weills *Die Bürgschaft*. Kurt Weill var på denne tiden en av Tysklands mest kjente og omdiskuterte unge komponister. *Die Dreigroschenoper* som han skrev til Bertold Brechts tekst var blitt en sensasjon høsten 1928 og var sannsynligvis Tysklands største teatersuksess til da; verk som *Mahagonny-Songspiel* fra 1927 og operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* fra 1930 gjorde at et hvert nytt verk fra Kurt Weill ble imøtesett med stor spenning og forventning.

Mot all tradisjon var det Städtische Oper, ikke Staatsoper som fikk urfremføringen, muligens fordi Staatsoper ikke svarte på forleggerens tilbud i tide;



Figur 29. Scenebilde fra urfremføringen av *Die Bürgschaft*, hvor i akt 2 de to rollefigurene Orth og Mattes blir fengslet og pengene deres konfiskert. Ved å sammenlikne med samme scene i senere oppsetninger er det sannsynlig at mannen i hvitt i øverste rekke er Bjørn Talén i rollen som dommeren (*Der Richter von Urb*). Foto: Zander & Labisch. Gjengitt med tillatelse fra The Weill-Lenya Research Center, Kurt Weill Foundation for Music, New York.

og Städtische Oper handlet tilsvarende raskt (Meyer zu Heringdorf, 1988, s. 53). Dermed ble Bjørn Talén en del av operahistorien der han sang rollen som *Der Richter von Urb* på Städtische Opers scene den 10. mars 1932⁸⁷ og senere ti ganger til denne våren⁸⁸. *Die Bürgschaft* fikk ikke lang levetid i Tyskland – det ble gjort to andre oppsetninger samme år, deretter ble operaen fjernet fra tyske scener av nazistene.

Premieren ble selvsagt behørig anmeldt i aviser og musikktidsskrifter. Om Taléns innsats sies det imidlertid ikke så mye – Hugo Leichtentritt (1932) nevner ham som en av de medvirkende «singers of high rank». Norske medier er stort sett tause om denne begivenheten, unntaket er Arbeiderbladet som har en

87 Flere kilder hevder at rollen som Anna ble sunget av Kurt Weills kone Lotte Lenya (1898–1981). Dette er imidlertid feil – rollen som Anna krever en operasanger, noe Lotte Lenya slett ikke var. Rollen ble sunget av Charlotte Müller (1902–?) (Meyer zu Heringdorf, 1988, s. 344).

88 Bassangeren Ivar F. Andrésen, som var en av Städtische Opers faste sangere på den tiden, var en kort stund også påtenkt i en rolle i oppsetningen og deltok på noen prøver. Han sang imidlertid ikke på noen av forestillingene (Diskin, 2004, s. 87).

Figur 30. Bjørn Talén i rollen som Radamès. Bildet kan gjerne være tatt i forbindelse med premieren på *Aïda* mars 1925, dateringen på bildet ser ut til å være 13. november 1929. (Fiedler, u.å.)

ganske inngående analyse av stykket i et «teaterbrev» 5. april – riktignok hvor sangerne nevnes kun helt forbigående.

Den 12. juni sang Bjørn Talén sin siste rolle i sitt engasjementsår på Städtische Oper; passende nok som *Radamès*, og ble hyllet med laurbærkrans fra sine kolleger. Og med dette er også Taléns faste tilknytning til Berlins operascener over. Etter sommerferie i Valdres reiste han sørover til en konsertturné til ti tyske byer (Valdres, 1932, 24. september) Deretter er det sparsomt med opplysninger før han er hjemme igjen til jul. Han medvirket ved Bjørnson-festen i Valdres 11. desember 1932, og avisene melder om en kommende Aulakonsert i januar etterfulgt av en ny Tysklandsreise (Aftenposten, 1932, 1. desember).

Men slik skulle det ikke bli.



Hjem fra Berlin

28. januar 1933 døde Bjørn Taléns svigerfar Fred. Olsen. Om dette var den direkte årsaken til at både konsert og turné tilsynelatende ble avlyst – det finnes iallfall ingen referanser til noen aulakonsert i norske aviser på den tiden – er uvisst. Situasjonen i Tyskland var temmelig kaotisk. Adolf Hitler ble valgt til rikskansler to dager etter dødsfallet, og forholdene var kanskje ikke de beste for en konsertturné. I alle fall sang Talén i svigerfars begravelse 2. februar. Dermed var Bjørn Talén i realiteten ferdig med Berlin-epoken og måtte istedet finne sin plass i Oslos kulturliv.

Etter mer enn ti år på Berlins operascener må avslutningen av den tyske karrieren ha betydd en betraktelig overgang – og sannsynligvis med mulighet for en viss nedtur – selv for for en initiativrik og handlekraftig person som Bjørn Talén. Oslo var en by uten fast operascene; det betød et fremtidig liv som freelance sanger. Talén hadde neppe noen økonomiske bekymringer av den grunn. Han hadde tjent godt i sin Tysklandsperiode, men aktivitetsnivået måtte nok tilpasses de mer hjemlige forhold.

Den store operabegivenheten i Oslo dette året var oppsetningen av Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* på Nationalteatret med premiere 7. juni. Diskusjonen om en operascene i Oslo hadde med jevne mellomrom blusset opp i avis-spaltene fra før Talén debuterte i *Aida* høsten 1914, og akkurat nå var man inne i en oppgangsperiode for operasaken. *Tristan und Isolde* hadde blitt oppført sommeren før, og nå var tiden inne for en ny storsatsning. At premieren var lagt til juni var ingen tilfeldighet, man måtte pent vente til teatrets ordinære spillsesong var over.

De beste norske sangere var hentet fra inn- og utland. Den eneste utenlandske gjesten var den svenske bassbarytonen Åke Wallgren⁸⁹ som *Hans Sachs*, en rolle som var ansett som hans beste. Kirsten Flagstad sang *Eva*. Som *Walther von Stolzing* hadde man engasjert Conrad Arnesen, en av Taléns gamle kollegaer fra Opera Comique som hadde gjort seg bemerket både som sanger og skuespiller. Men *Walther* er en stor rolle, og Arnesen nådde kanskje ikke helt frem – «mere svend enn ridder», som Jens Arbo i skrev i sin anmeldelse i Morgenbladet dagen etter premieren.

Man kan i ettertid spekulere på hvorfor denne rollen ikke tilfalt Talén. Han var utvilsomt tilgjengelig, og han hadde sunget rollen en rekke ganger i Berlin. Men pressen hadde allerede offentliggjort rollelisten før årsskiftet på et tidspunkt da Talén fremdeles hadde planer for en Tysklandsreise denne våren. Kanskje var det prisen for å ikke ha en fast posisjon i Oslos begrensede operamiljø. At det allikevel i ettertid må ha vært en diskusjon om rollen viser en notis i Morgenbladet 24. juni hvor det heter at «Det er ennå ikke definitivt bestemt om man får høre Krogh eller eventuelt Bjørn Talén i Walter von Stalzings [sic] rolle de ot [to?] siste ganger».

89 Åke Wallgren (1873–1939) debuterte i Stockholm 1900 og var en del av stockholmsoperaens faste krefter i hele sin karriere.

Den 5. juni hadde Talén sin egen solistopptreden i norsk radio. I sendingen (som selvsagt gikk direkte) ble han akkompagnert av Kringkastingsselskapets 12 manns radioorkester ledet av Hugo Kramm.⁹⁰ Valg av repertoar for konserten må nok betraktes som Taléns kommentar til premieren på *Meistersinger* to dager senere; programmet åpnet med *Walther von Stolzings* to store arier: *Am stillen Herd* og *Preislied*.

Bortsett fra en opptreden ved Valdres varemesse 30. juli (Olsokaften) er Talén ikke spesielt aktiv i det offentlige musikkliv denne sommeren. I et intervju måneden etter ser han fremdeles optimistisk på utviklingen av kulturlivet i Tyskland etter Hitlers maktovertakelse i januar og planlegger faktisk en turné der høsten 1933 (Vestopland, 1933, 29. august), men den ser ikke ut til å ha blitt gjennomført.

Det virker som om Oslo hadde en spesielt rik konsertsesong høsten 1933, ikke minst med hjemvendte sangere. Både barytonen Erik Bye senior⁹¹ – med en 14 år lang karriere i USA bak seg – og tenoren Karl Aagaard Østvig⁹², kollega med Talén fra Städtische Oper som kom for å ha regien på *Meistersinger* i juni hadde solistkonserter i Aulaen, henholdvis 30. september og 7. oktober. Mellom disse to hadde Talén en ny NRK-konsert⁹³ 5. oktober med sopranen Ruth Stephansen Smith og Petra Hendriksen. Slik kunne man i Oslo høre tre av våre største mannlige sangere innenfor en drøy uke!

Erik Bye var syv år eldre enn Bjørn Talén; de debuterte i Kristiania med kun et års mellomrom, og de hadde sunget sammen ved åpningsforestillingen for Opera Comique høsten 1918. Nå fant de sammen i et felles repertoar av operaduetter som de presenterte i en aulakonsert 28. oktober. Det var utvilsomt et blinkskudd rent publikumsmessig, og konserten ble utvidet til en liten Norges-

90 Hugo Kramm (1890–1958) var født i Düsseldorf, debuterte som pianist som åtteåring men utdannet seg til fiolinist. Han var konsertmester i Bergen Filharmoniske Orkester 1921–24 og solobratsjist i Filharmonien 1924–27. Fra 1927 ledet han musikkavdelingen i Kringkastingsselskapet A/S og opprettet Radioorkesteret der.

91 Erik Bye sr. (1883–1953) gjorde en rekke innspillinger i USA for det norsk-amerikanske markedet.

92 Karl Arnold Østvig (1889–1968) var utdannet i Köln og hadde en stor karriere i Østerrike og Tyskland. Til tross for sin posisjon i det tyske markedet ga han ut relativt få innspillinger.

93 Det privateide Kringkastingsselskapet A/S gikk over til å bli det statlige Norsk Rikskringkasting 1. juli 1933

turné i månedsskiftet november/desember. Fra Erik Byes side ble det til og med antydnet at de to kunne tenke seg en USA-turné sammen, uten at noe tidspunkt var satt (Skandinaven, 1933, 19. desember; Ringerikes Blad, 1934, 13. januar). Øvrige konserter for Talén dette året var en aulakonsert sammen med Guldberg Akademiske Kor 9. november og en konsert i Lomen kirke nyttårsaften.

Samarbeidet med Erik Bye ga imidlertid flere resultater: mot slutten av januar 1934 melder avisene at Puccinis *Il Tabarro* (Kappen) skal settes opp på Søylen teater med Erik Bye og Bjørn Talén i de to viktigste mannlige rollene. Regien var ved Talén selv. Han hadde også oversatt librettoen til norsk. De hadde fått Per Krogh til å male kulissene, og orkesteret skulle ledes av Willy Johansen⁹⁴ som han hadde reist på turné med våren 1929. Sistnevnte hadde også jobben med å redusere Puccinis orkestersats til de 15 musikere han hadde til disposisjon.

Det var sannsynligvis et vågestykke, både kunstnerisk og økonomisk. Søylen teater var et av Oslos absolutt mindre teaterscener, litt usentralt plassert i Keyzers gate. Det hadde et par år vært en biscene for Chat Noir. Nå var det i ferd med å bli overtatt av skuespilleren og senere teatersjef i Trondheim Henry Gleditsch, og det er vel i denne overgangsfasen at lokalene var disponible – og kanskje ikke til en altfor høy pris. Samtidig hadde Bye og Talén et ønske om å kunne tilby denne forestillingen til kinopriser.

Premieren var 20. februar og oppførelsen ble mottatt med begeistring av presse og publikum, såpass at en snau måned senere var hele staben på vei til København for en ukes gjestespill på Det Ny Teater. Den kunstneriske suksessen var også tilstede her, men det viste seg vanskelig å fylle det vesentlig større lokalet.

Derimot ble gjestespillet i København utgangspunkt for det som skulle vise seg å bli Bjørn Taléns siste grammofoninnspillinger. Muligens hadde han selv regnet med at grammofonepoken allerede var over for sin egen del – han hadde ikke lenger noen kontrakt med Lindström, og hans til da siste innspillinger i Berlin to år tidligere hadde neppe satt noen varige spor i markedet. Mulighetene til å gjøre innspillinger av klassisk sang i Oslo var på denne tiden absolutt lik null.

Men Willy Johansens forhold til platebransjen var av en helt annen kaliber. Som kapellmester ved flere av Oslos mest kjente hoteller hadde han gjort en rekke innspillinger av danse- og underholdningsmusikk for HMV – den samme

94 Willy Johansen (1903–1976) var fiolinist og kapellmester på flere av Oslos restauranter i mellomkrigstiden. Han var også arrangør og orkesterleder for Brødrene Johnsen A/S som representerte HMV i Norge.

etiketten som hadde gitt ut noen av Bjørn Taléns tidligste innspillinger femten år tidligere. Hvordan selve avtalen som førte til et opptak ble inngått forblir ukjent, men resultatet var uansett at den 20. mars 1934 troppet både Talén og orkesteret opp i EMI – tidligere Gramophone Co. – sine opptaklokaler i København for å gjøre fire sider med populærmusikk.

EMI, København, 20. mars 1934

BT 304–313

Dette er en underlig – og kanskje litt vemodig – innspillingssession. Ved overgangen fra akustisk til elektrisk opptaksteknikk forsvant en del av repertoarmulighetene for klassisk skolerte sangere, de ble simpelthen utkonkurrert av de nye «mikrofonsangere» uten skjemmende bagasje i retning av sangteknikk og støtte. Noen klarte en stund det kunststykket å bevege seg noe fritt mellom klassisk og populær stil, men Bjørn Talén var ikke blant disse. En mikrofonsanger måtte også kunne synge svakt – det var såvisst ikke Taléns syngestil. Én av sangene, Perez' Ay-Ay-Ay, var riktignok en mye benyttet tenorslager som kunne passet ham godt. Denne hadde imidlertid Erling Krogh (på samme platemerke) allerede tre år tidligere gjort en innspilling av (Valle et al., 1991, s. 21). Derfor var kanskje ikke HMV så voldsomt interessert i å markedsføre disse innspillingene; i den norske hovedkatalogen for HMV sesongen 1936/37 finner vi da heller ingen spor av Taléns København-innspillinger, mens Erling Kroghs derimot fremdeles er tilgjengelig.

Man kan undres med hvilken begrunnelse disse fire sidene ble utgitt. Muligens lå det en slags salgsappell i at sangeren var anonymisert under navnet «Den maskerte sanger» samtidig som det kanskje ga ham en viss beskyttelse mot uheldig omtale. Alle stykkene måtte gjentas, to av dem sågar to ganger før det hele var i boks.

Vel hjemme fra København ble det også organisert en turné i Sør-Norge, dels med lokale musikerkrefter, og hele prosjektet fikk sin avslutning med en radiooverføring fra Nationaltheatrets scene den 30. april. Som vågestykke betraktet må det sies at det var en absolutt kunstnerisk seier for samtlige medvirkende, og ikke minst for Bjørn Talén som den utvilsomme drivkraft i hele prosjektet. På toppen av det hele fikk Talén samtidig tid til å medvirke i NRKs studioproduk-

sjon av Carl Zellers operette *Der Vogelhändler* som ble sendt både før og etter turnéen, den 5. og 27. april.

Allerede mens arbeidet med *Il Tabarro* var i gang, gjorde Talén forberedelser til sitt neste planlagte prosjekt: Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* (Hoffmanns eventyr) på Det nye teater. Teateret hadd sagt seg interessert forutsatt at Operafondet (restene etter opera-satsningen femten år tidligere) ville bevilge kr 20 000 til prosjektet. Operafondet avlo imidlertid, og prosjektet ble skrinlagt, noe som vakte en del støy i avisene i ettertid.

I mai hadde Talén to NRK-opptredener; den 6. mai med et program med religiøse folketonen i arrangement av Catharinus Elling (et uvanlig repertoarvalg til ham å være) og et ærefullt og halvoffisielt oppdrag 17. mai, som var den dagen Finnmark ble innlemmet i radio-Norge med en ny sender.

Smilets land

Samtidig kom nyheten om at Centralteateret – Harald Ottos teater – skulle åpne sine dører på nytt som selvstendig scene etter å ha vært leid ut til Det Norske Teatret noen år. Åpningsforestillingen var Lehárs *Das Land des Lächelns* og premieredatoen var opprinnelig satt til 1. september. Bjørn Talén skulle ha hovedrollen som *Prins Sou-Chong*. Men Centralteatret hadde vært gjennom en kraftig ombygging denne sommeren, og arbeidet med operetten ble kraftig forsinket; først 27. september 1934 kunne premieren finne sted.

Das Land des Lächelns ble i realiteten Bjørn Taléns største – og siste – publikumsseier i hjemlandet, først med forestillingen på Centralteatret, deretter to nyproduksjoner i 1936 og 1938. Centralteatrets oppsetning gikk med enkelte avbrudd helt til mai 1935. Den hadde nesten 80 fulle hus og fikk svært gode anmeldelser. Suksessen var nok større enn forventet – Taléns opprinnelige kontrakt var på kun 30 forestillinger og måtte forlenges i flere omganger.⁹⁵ NRK sendte operetten i en direktesending den 5. november.

95 En planlagt utenlandsreise høsten 1934 måtte muligens utgå pga. suksessen med Lehár: «Fra høsten er jeg engagert til Ottos nye teater, og senere går turen atter til utlandet» (Oslo Illustrerte, sitert etter Valdres, 1934, 29. september)



Figur 31. Scenebilde fra *Smilets Land*, Centralteatret høsten 1934 (Christensen, 1934).

Det virket som om Talén trivdes godt i rollen som operettehelt. Pauline Hall – som hadde vært en streng kritiker av Talén tidligere – skriver at han «fraserer ledigere enn jeg minnes å ha hørt tidligere, rollen klær ham også» (Dagbladet 1934, 18. november). Og Han Jørgen Hurum sammenlikner ham like godt med Richard Tauber:

Slik som Bjørn Talén synger «Du er mitt alt på jord, mitt hjertes drøm», er det et spørsmål om «Smilets land» frivillig blir tatt av repertoiret. Talén er en norsk Tauber så god som nogen (Norges Handels- og Sjøfartstidende, 1935, 11. januar).

Til tross for arbeidet med operetten på Centralteatret fikk Talén også plass til en Wagneraften i Bergen i desember.

Centralteatret fortsatte sin vellykkede satsning på lett opera våren 1935; først med *I Pagliacci* med premiere i april og tsjekkeren Jaromis Weinbergers *Švanda dudák* (Schwanda) i mai. Weinbergers ti år gamle opera må ha vært et sjansespill selv om den hadde hatt en voldsom suksess i Europa siden premieren, men



Figur 32. Fra premieren på *Švanda dudák*. Bjørn Talén i rollen som Babinský til høyre. (Arbeiderbladet, 1935, 13. mai)

direktør Otto kom heldig fra det. Talén hadde sentrale roller i begge oppsetninger og vant på ny rosende omtale fra pressen: «Bjørn Talén var ypperlig oplagt og hans strålende tenor lød praktfull» (Jens Arbo i Morgenbladet, 1935, 13. mai).

Mot slutten av juni gjennomførte 2. Divisjons Musikkorps en turné til Nederland, Belgia og Frankrike med konserter i Brussel og Paris. Bjørn Talén deltok som solist på hele turnéen, men eneste konsertfremtreden for ham var sannsynligvis ved en gallakonsert i operaen i Paris, i regi av det 3. internasjonale militærmusikkstevne lørdag 22. juni. Han sang Griegs *Vær hilset, I damer, Norrø-nakvadet* og *Jeg elsker Dig* (Mostad, 1935).

I forhold til den enorme aktiviteten Talén la for dagen det første halvåret – han hadde utvilsomt på den tiden plassert seg sentralt i Oslos musikkliv – tok han det nokså rolig resten av året. Både han og Erik Bye sang ved åpningen av Ringes-rikets Varemesse i begynnelsen av juli, 26. september hadde han en populær-konsert med Filharmonien og 6. oktober en NRK-konsert med Radioorkesteret. I begge de siste tilfellene sto det Wagner-arianer på programmet.



Figur 33. Scenebilde fra *Kronbruden* i Stora Teaterns oppsetning i Gøteborg 1936 (Hilleström, 1971, s. 186).

13. januar 1936 fylte Christian Sinding 80 år og ble behørig feiret. I Bergen var det urfremføring av orkesterrapsodien *Vinter og Vaar* (op. 129) og hans siste romansekomposisjoner (*Sange med klaver til dikte av Nordal Grieg*, op. 130). Opusnummeret består av seks sanger, og i følge den offisielle verklisten skulle samtlige ha blitt urfremført av Bjørn Talén (Gaukstad, 1939, s. 34), men avisene melder kun at han sang de fire første: *Vidden*, *Graagjæss*, *Farvel* og *Bølgen*. Konserten ble gjentatt i Oslo uken etter, og i februar hadde de samme fire sangene sin førsteoppførelse i radio. Talén valgte interessant (og typisk) nok å fylle resten av den tilmålte programtiden på 30 minutter med italienske tenorslagere. Tydeligere kan det vel ikke sies at programinnslaget handlet mer om sangeren enn om komponisten, og at en solokonsert i NRK på denne tiden stort sett handlet om solistens preferanser. Likheten til forholdet mellom sangere og plateselskap på tidlig tyvetall er ganske tydelig.

I mars meldte avisene om et tilbud om et engasjement i Gøteborg, og 25. mars⁹⁶ sang Bjørn Talén Jussi Björlings gamle rolle som *Mats* i Stora Teaterns nyoppsetning av Ture Rangströms opera *Kronbruden*. Oppsetningen gikk kun fire ganger, men komponisten var svært fornøyd og takket solisten i etterkant med

⁹⁶ I forskningsrapporten *Teater i Göteborg 1910–1975* (Rosenqvist, 1975, s. 231) er premieredatoen satt til 25. april, men ut fra avisomtalen må dette være feil.

den «rashe, schwungvolle klingande och mandige prestation» (Valdres, 1936, 31. mars).

De siste årene

Etter engasjementet i Gøteborg gikk Taléns kunstneriske tilstedeværelse kraftig tilbake.⁹⁷ 6. og 7. juni var det tid for nok en oppsetning av *Das Land des Lächelns* på Centralteatret, denne gangen i en egen regi (kun disse to dagene, men med antydninger om en fremtidig turné). 28. september deltok han i en populærkonsert med sitt vanlige operarepertoar i Aulaen med Olav Kielland og Filharmonien, og 2. oktober hadde han en populærkonsert i Bergen. Anmeldelsene etter aulakonserten var for det meste glimrende, og en hyllest til en sanger med en stor karriere på internasjonale operascener bak seg:

Bjørn Talén som medverka på denne konserten viste seg i toppform. Han song heilt glimrande, og laut gjeva ekstranummer (Geirr Tveitt i Norsk Tidend, 1936, 30. september).

Den feirede sanger var glimrende oplagt og sang med stor bravur og dramatisk slagkraft en rekke operaarier, som henrev tilhørerne til en storm av begeistring. Flere av ariene var de kjente glansnumre, som ikke forfeiler sin virkning og Bjørn Talén synger dem da også med en slik realistisk livsnærhet, at orkesterpodiet bytter rolle med en operascene og man har den levende situasjon like inn på livet av sig (J. A. i Morgenbladet, 1936, 30. september)

Men denne gangen hadde ikke Pauline Hall mye positivt å si, i en anmeldelse som ble sitert i aviser landet rundt:

Den medvirkende Bjørn Talén var heldigst med Siegmunds Vårsang av «Valkyrien» som han måtte gi utenfor programmet. I arier av Puccini, Bizet og Ponchielli sang han om kjærlighet, men det låt nærmest som en rekke trusler (Pauline Hall i Dagbladet, 1936, 29. september)

97 NRK sendte riktignok en av hans grammofoninnspillinger 1. april (*Aida* m/ Branzell, sannsynligvis BT 210/212)

Den beskjedne kunstneriske aktiviteten både dette året og det neste kan muligens tilskrives sangerens personlige problemer på denne tiden: Ekteskapet med Annie skrantet; de var begge to sterke personligheter med kraftig temperament, og Bjørn Taléns hyppige og lange fravær på grunn av turnéer og engasjementer etter at de flyttet hjem til Norge (og Valdres) i løpet av 1927 – mens han fremdeles hadde forpliktelser i Berlin – hadde nok vært en belastning på forholdet. Bruddet var et faktum i løpet av høsten 1935. I april 1937 etablerte han seg i Gudbrandsdalen med kjøp av Hågå – av avisene kalt «Peer Gynts ættegård» – for å slå seg ned der. Den eneste kunstneriske aktiviteten i året 1937 var den antydete turnéen med *Das Land des Lächelns*, som omsider ble en realitet i januar/februar. Det var riktignok en liten avisdiskusjon om hvorvidt Bjørn Talén burde synge *Alfred* i Nationaltheatrets oppsetning av *La Traviata* den sommeren, men rollen gikk til den helt unge tenoren Bjarne Buntz.

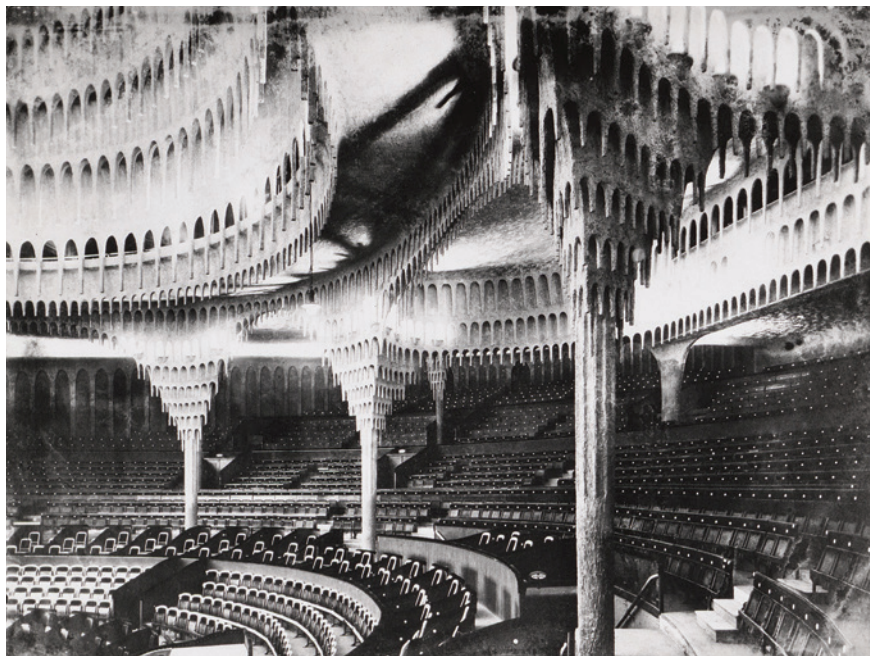
Den 5. januar 1938 giftet Bjørn Talén seg med Cecilie Dobloug⁹⁸, født Schou (1890–1976). Cecilie var søster av fabrikkieren Christian Julius Schou; han var gift med sopranen Grete Schou som hadde spilt mot Bjørn Talén både i *I Pagliacci* og *Das Land des Lächelns* et par år tidligere.

I mars samme år fikk Talén – muligens noe overraskende – et engasjement i Berlin som *Don José* i *Carmen* og som *Radamès* i *Aïda* på *Großes Schauspielhaus* i Berlin. Teatret var opprinnelig Berlins revy- og lystspillteater og var bl.a. kjent for sin ekspresjonistiske arkitektur, på folkemunne kalt «der Tropfsteinhöhle». Nazistene døpte det om til *Theater des Volkes*. De betraktet den moderne arkitekturen som *entartet* og bygget interiøret delvis om (inkl. en førerlosje) i løpet av dette året.

Dette skulle vise seg å bli Bjørn Taléns siste opptreden i en av de klassiske operaene; med rollen som *Radamès* var ringen sluttet tilbake til operadebuten i Kristiania 24 år tidligere. Selv om han fremdeles høstet sine seire i operettefaget, var det tydelig at han ikke lenger var betraktet som aktuell i høstens operasatsninger på Nationaltheatret, hvor bl.a. *Les contes d'Hoffmann* skulle oppføres, en opera han selv hadde tatt et mislykket initiativ for å sette opp noen år tidligere. Etter hjemkomsten fra Tyskland er det litt sårt å lese et avisintervju med sangeren:

— Hvilke roller får vi høre Dem i på Nationaltheatrets store operasong i august?

98 Cecilie var gift første gang med Ingar Dobloug (1888–1976).



Figur 34. Interiør fra *Groβes Schauspielhaus*, Berlin. (Poelzig, 1919) (Creative Commons CC0 1.0)

— Hvad! sier Talén forbløffet – ingen så vidt jeg vet – av den grunn at jeg ingen henvendelse har fått. Jeg har overhodet ikke fått noen henvendelse fra det hjemlige operamarked i de siste 10 år. Siste gang var da jeg satte opp Tosca på Nationaltheatret og sang Lohengrin. Men det er for så vidt ikke noe nytt at jeg ingen ting har hørt – jeg vet jo at så mange andre norske operasangere er i samme bås – de får heller ingen henvendelse hver gang vi skal sette op opera her hjemme. Man søker heller utenlands etter krefter . . .

— Men De har jo sunget Hoffmann – som altså skal op på Nationaltheatret – og adskillige ganger i Berlin så vidt vi vet . . .

— Ja, det er en av mine beste roller – jeg var den eneste ved Berlineroperaen som sang Hoffmann og siste gang i ny innstudering der nede. Nei, jeg har nok ingen henvendelse fått i så måte, sier Talén og rister på hodet.⁹⁹ (Signaturen Småen i Tidens Tegn, 1938, 30. mars)

99 Det var Bjarne Buntz som sang Hoffmann ved Nationaltheatrets premiere 9. august – en prestasjon som ble Buntz' gjennombrudd som operasanger.

Tilbake i Oslo ble det nok en gang *Das Land des Lächelns*, denne gang på Oslo nye teater, og på nytt sendt i en direktesending i NRK 13. april. Og nok en gang delte kritikken seg mellom en hyllest av den kjente tenor og en kritisk vurdering av sangprestasjonene – samtidig som den avslører en pågående debatt:

[...] den seier hr. Talén vant igår var meget stor. Derfor fikk han også – selvsagt – løvens part av bifall og fremkallelser. Sitt store glansnummer «Du bist mein ganzes Herz» sang han 3 ganger dakapo [sic]. For så og stoppe publikums overstrømmende begeistring måtte han simpelthen vinke av.

Efter hr. Taléns fornyede opptreden igår skulde man tro at ingen behøver å tråle rundt i Skandinavia for å finne en tenor til «Hoffmanns eventyr». La oss ikke gjøre oss mindre enn vi er (Ulrik Mørk i Nationen, 1938, 6. april).

Ved opførelsen på Centralteatret for et par år siden var det tross all tordensang gode trekk ved Bjørn Taléns fremstilling av den kinesiske prinsen. Nå er den blitt svært matt. Hvad sangen angår, så smeller Talén sig op på de høie tonene, ellers bruker han et tonløst parlando som knapt når over lamperekken, det hele har lite med musikk å gjøre (Pauline Hall i Dagbladet, 1938, 6. april)

22. september 1938 startet Filharmonien sin høstsesong med en festkonsert til ære for Christian Sinding, som den dagen hadde blitt tildelt St. Olavs orden med storkors. På programmet sto bl.a. en del av hans mest kjente romanser med Grete Schou og Bjørn Talén som solister. Konserten ble delvis overført av NRK. På banketten etter konserten var det Talén som holdt talen til komponisten på vegne av norske sangere (Dagbladet, 1938, 23. september).

Året etter reiste de relativt nygifte til USA; en notis i Nordisk Tidende 23. mars forteller at de hadde kommet direkte fra Tyskland og at Talén mens han var i landet hadde fått et tilbud om å være solist med Den Norske Studentersangforening ved åpningen av Norges paviljong på verdensutstillingen 1. mai og i deres påfølgende USA-turné.¹⁰⁰ Det ble imidlertid kun tre konserter med koret

100 I reiseberetningen etter turnéen sies det at Talén var i USA for å gi en rekke konserter (Den norske Studentersangforening 1949: 20); dette har ikke kunnet verifiseres. I familien har det også i ettertid blitt fortalt at han hadde planer om (eller hadde blitt invitert til) å prøvesynges for Metropolitan. Heller ikke dette har kunnet bli verifisert.

siden Talén «desværre av helbredshensyn ikke kunne ta solopartiene andre steder enn på de amerikanske universiteter¹⁰¹ og verdensutstillingen¹⁰²» (Den Norske Studentsangforening, 1949, s. 45).

Høsten 1939 var det 25 år siden Bjørn Talén debuterte i Aulaen og på Nationalteatret, og det var duket for en jubileumsfeiring, først i form av en miniturné med pianisten Maja Flagstad, deretter med en Aulakonsert den 29. november med Issay Dobrowen ved flygelet. Dette skulle vise seg å bli Taléns siste konsert i Oslo, og flere anmeldere fornemmet nok at karrieren hans nærmet seg slutten. Pauline Hall satte ord på det hele:

Bjørn Talén har i årenes løp gitt et utall av konserter ute og hjemme og sunget mange partier på scenen. En husker hans Samson og Canio for mange år siden på Opera Comique (i Oslo), hans beste dramatiske ytelser, og dernest hans Babinsky i Centralteatrets berømmelige oppførelse av «Schwanda» i 1935. Denne prestasjonen står i særstilling blant Taléns mange sceneskikkelser ved den ledigheten og nyanseringen som preget både sang og fremstilling, en minnes den gjerne nå ved hans jubileum.

Selv for en tenorstemme av den prima sorten kan fem og tjue år være en lang levetid. Taléns måte å synge på har holdt seg uforandret gjennom årene, men stemmen tåler nå påkjenningen mindre enn før. Jubilanten bør hvile på laurbærene sine – det vil på ingen måte svekke hans stilling i norsk opera-historie (Dagbladet, 1939, 30. november).

I denne sammenhengen kan det være på sin plass å merke seg at i en slik retrospektiv omtale av en betydelig sangerkarriere er det ingen som helst omtale av det som var det fysiske og varige resultat av denne karrieren: hans mer enn to hundre kommersielle grammofonutgivelser.

Taléns offiserskarriere hadde ikke helt blitt satt på vent i disse femogtyve årene, og da verdenskrigen brøt ut september 1939 hadde han nådd kapteins grad. Det er i denne rollen han opptrer både før og etter overfallet på Norge. 28. mars 1940 representerte han luftvernet som kaptein ved hjemkomsten til

101 Yale 28. april og Harvard 29. april

102 Konserten og talene på banketten etterpå ble direkteendt i amerikansk riksdekkende radio, det ble antydnet at dette «muligens [ble] tatt opp på plate og sendt til Norge» (Dagbladet 1939.04.29). Høyst sannsynlig gjaldt nok dette kun talene.

to falne finlandsfrivillige på Kongsvinger jernbanestasjon (Kongsvinger Arbeiderblad, 1940, 29. mars), og 10. april var han sjef for en luftvarslingsstasjon i nærheten av Kongsvinger:

På Kongsvinger hadde Bjørn Talén tatt affære. Han var chef for luftvarslingen der. Da kommandanten på Kongsvinger, Hoch-Nielsen, nektet å åpne depotene på festningen, lot Bjørn Talén dem bryte op, og skaffet uniformer og våben til de soldater som var strømmet til for å bli mobilisert, og det var disse troppene som kom til forsterkning ved Fuglemoen (Gotaas, 1945, s. 98)

Etter den norske kapitulasjonen hører vi lite til Bjørn Talén. 50-årsdagen 8. september markeres med behørig omtale i pressen og en liten konsert med operaarier i NRK to dager i forkant. I avisoversiktene var programinnslaget satt opp med en varighet på 25 minutter, men i direktesendingen gikk de fem ariene unna på langt kortere tid, og man måtte sette inn grammofonmusikk for å fylle hele sendetiden.

Senere meldes det om mer optimistiske operaplaner; Talén skal synge *Pedro* i d'Alberts *Tiefland*, senere skulle det også bli både *Rigoletto* og *Il Trovatore*, i forbindelse med at Verdensteateret (senere Folketeateret) skulle bli opera (Moss dagblad, 1940, 18. september). Men ingenting av dette ble virkelighet.

I februar 1943 har han to konserter på Vinstra og Ringebu med dirigenten for Lillehammer orkesterforening Leif Ramsøy som akkompagnatør. Dette er den siste offentlige konsert Bjørn Talén holder. I mai 1945 er det tydelig at helsen ikke er god. Han skulle gi råd om en kommende iscenesettelse av *Il Trovatore*, men ble syk og måtte melde avbud (Bergens Tidende, 1945, 5. mai). Han ble

		Opera = arier					
2	21.20	22	G. Verdi : Ballade av Rigoletto	✓	Bjørn Talén, sang. akt. 1. Fottand.		Ø 171
2	21.23	25	— : La Donna è mobile, av Rigoletto	✓	— " —		"
2	21.27	29	G. Puccini : Arie av Tosca, 1. akt	✓	— " —	10 minutters program 47	"
2	21.31	33	— " : — " — , 3. akt.	✓	— " —	25 min. konsert!	"
2	21.35	37½	R. Leoncavallo : Arie av Bajazzo	✓	— " —		"
5½	21.38	43½	A. Overbeck: Fra den gamle og nye verden	✓	Ligjens sine orkester	Tel. A. 1101-405	G. 1/22

Figur 35. Studiorapport NRK 6. september 1940. Programmet begynte kl 21:20 og skulle vare til nyhetssendingen kl 21:45. Honoraret var på kr. 120 (tilsvarer ca kr. 3 600 i dag), og vakthavende hallomann var lite tilfreds med innsatsen (se tekst i ramme: «10 minutters program til 25 min. konsert!»).

behandlet for kreft i Stockholm. Avisene melder om en vellykket operasjon 29. juni, men komplikasjoner oppsto.

12. juli 1945 døde Bjørn Talén i Bergen.

Bjørn Taléns innspillinger i markedet

Til tross for selve den prinsipielle egenskapen ved innspilt musikk – at den kunne lagres i uoverskuelig tid – var selve produktet opprinnelig en ferskvare. Det ville faktisk være i direkte motstrid til selve forretningsideen å fokusere på varighet og bestandighet; plateselskapene introduserte tidlig både begrepene *news lists* – hvor de seneste utgivelsene ble promotert – såvel som *withdrawal lists* hvor produkter som ikke lenger solgte tilfredsstillende ble trukket fra markedet.

Dette til tross: da Victor Talking Machine Company (og dets europeiske avlegger Gramophone Co.) hadde etablert seg som de to dominerende plateselskaper i verden tok de et bevisst valg om å satse på høykultur, i første rekke opera, som lå spesielt godt til rette for datidens opptaksteknologi. Dette hadde neppe noe med popularitet og salgsvolum å gjøre, men var en helt bevisst satsning på prestisje for å nå frem til et mer kjøpesterkt og kulturbevisst publikum (Morton, 2000, s. 16). Utgivelser av denne typen ble gjerne markedsført ekstra, de kunne bli stående i selskapenes kataloger i lang tid, og var de interessante nok kunne de flyttes over til senere utgivelsesserier med nye katalognummer. De solgte kanskje ikke så mye, men symboliserte en allerede investert kulturell kapital fra selskapenes side og bidro til at grammofonplaten kunne bli akseptert som en viktig kulturbærer allerede tidlig i det 20. århundret.¹⁰³ Fra midten av tredvetallet og frem til skjellakk-periodens slutt ble det utgitt flere ambisiøse kataloger over samtlige klassiske innspillinger på markedet, noe som godt leses som et uttrykk for en slik aksept.

103 Lytteforeninger for grammofonplater ble startet i London så tidlig som i 1911; den eldste i fortsatt drift (The City of London Phonograph and Gramophone Society) i 1919. The Gramophone, et av verdens ledende grammofontidsskrifter, ble stiftet i 1923.

Blant de viktigste katalogene var to utgaver av *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music* (GSERM 36 & GSERM 42) fra USA (Darell, 1936; Leslie, 1942) og *The World's Encyclopædia of Recorded Music* (WERM 52) fra Storbritannia (Clough & Cuming, 1952). Oppgaven de påtok seg var i økende grad håpløs; mengden nye innspillinger vokste langt raskere enn de klarte å holde følge, og derfor måtte de gjøre et utvalg både på komponister og innspillinger. Dermed ble katalogene også til en viss grad normdannende og kan fortelle oss noe om Talén-innspillingenes posisjon på et verdensmarked.

Bjørn Taléns første innspillinger i Kristiania (BT 001–065) var utvilsomt kun ment til lokalt og kortvarig konsum, selv om Farre hadde forretningsvirksomhet i hele Skandinavia, og selv om Gramophone Co. var et verdensomspennende konsern. Gramophone Co's innspillinger fra 1916 og 1919 (BT 035–048) finnes riktignok også i HMV X-serien, men siden denne ble introdusert allerede i 1920 (Liliedahl, 2002, s. ix) behøver ikke dette indikere noen spesielt langvarig salgsperiode eller spredning. At innspillinger fra denne perioden allikevel fant veien til internasjonale markeder, ser vi både i GSERM 36 og i WERM 52, her er faktisk BT 044/047 (Den store hvide flok / Kimer, I klokker) fremdeles nevnt – for WERM sitt vedkommende riktignok med en markering om at innspillingen ikke lenger er tilgjengelig i det britiske markedet.¹⁰⁴

Som forventet setter Vox- og Homocordperioden (BT 066–113 og BT 135–163) ingen spor etter seg i verken det engelske eller det amerikanske markedet. Først med Taléns elektriske innspillinger for Odeon merkes Lindströmkonsernets kraftigere markedsføringsmuskler i USA; fire av innspillingene fra desember 1926 (BT 188/192/193/196) er tatt med både i GSERM 36 og 42, det samme er *Aïda*-duetten med Karin Branzell fra november 1927 (BT 210/212) og wagnerariene fra november/desember 1928 (BT 256/259). Denne utgivelsen var faktisk hans eneste beregnet på et annet eksportmarked enn Odeons vanlige. Skal man lete etter en «innspillingsarv» etter Bjørn Talén, kan det kanskje være rimelig å peke på disse åtte innspillingene, spesielt fordi de også er nevnt (men riktignok på den tiden merket som ikke lenger tilgjengelig) på det britiske markedet i etterkrigstiden (WERM 52). Det er også interessant å merke seg at to akustiske Homocord-utgivelser fra 1923/24 er nevnt i WERM: romanser av Christian Sinding og Sverre Jordan (BT 145/146) og *Aïda*-duetten med Karin Branzell

104 Paragraftegnet (§) i WERM 52 (se fig 36) indikerer at innspillingen er gammel (dvs. fra før 1936) og normalt ikke er tilgjengelig i Storbritannia annet enn som import

(BT 149/150), en indikasjon på at Homocord (både i sin tyske og sin engelske Homochord-variant) en gang må ha hatt en viss tilstedeværelse i Storbritannia.

Omtaler eller anmeldelser av Taléns innspillinger i ettertid er det forøvrig smått med. «Eksportplaten» BT 256/259 med Wagnerarier ble omtalt i en *Guide to recorded music* fra 1941 men uten noen spesielt flatterende omtale. Om *Winterstürme* fra *Siegfried* heter det kun «Talén's voice is disagreeable and poorly reproduced» (Kolodin, 1941, s. 467) mens innspillingen av *Preislied* fra *Mestersangerne* kommenteres slik: «[Sigismund] Pilinsky has a chorus but no recording support, while Talén suffers from a deficiency of both» (Kolodin, 1941, s. 463). Nesten tyve år senere – i en grundig oversikt over operainnspillinger på skjellakk – finner vi en noe mer positiv anmeldelse av den samme innspillingen:

The Preislied of Herman Jadowlker gives us his typical even and silvery timbre, beautiful singing, backed by chorus (Od. 64344). Only a little less

ACT IV
Già i sacerdoti adunansi
Morire! ahl tu dei vivere (Sides 32/3 in VM-54)
Aida a me togliesti Duo: Alt. & Ten.
(Amneris & Radamès Duet)
Ger. Schon sind die Priester & Was hab' ich leiden müssen Fr. *Pour rendre ta sentence*

Emmi Leisner & Helge Roswaenge	PD-66819
2 sides In German	12" \$2.00
Laure Tessandra & René Verdière	O-123027
2 sides In French	12" \$2.00

DUPLICATIONS: Homer & Caruso (V-8012X* ; G-DK115* & G-DM111*)
 IN GERMAN: K. Branzell & B. Talen (O-6801), S. Kalter & R. Tauber (O-8225*)

ACT IV
Già i sacerdoti adunansi
Morire! ahl tu dei vivere
Aida a me togliesti Duo: Alt. & Ten.
(Amneris & Radamès Duet)
Ger. Schon sind die Priester & Was hab' ich leiden müssen Fr. *Pour rendre ta sentence*

Emmi Leisner & Helge Roswaenge	PD-66819
2 sides In German	12"

DUPLICATION: Homer & Caruso [G-DK115* & G-DM111*]
 IN GERMAN: K. Branzell & B. Talen [O-6801]

ACT IV

Già i sacerdoti... Di mia discolpi M-S & T
 (A33/4 ; C29/30 ; D32/3 ; E10 (Part))
 F. Beckmann & H. Roswaenge (Ger)
 (2ss) †G.DB 7720

§ W. Giovannelli & S. Montelauro	Od. 5594F
§ (Fr) L. Tessandra & R. Verdière	Od. 123027
§ (Ger) E. Leisner & H. Roswaenge	Pol. 66819
K. Branzell & B. Talén	Od. O-6801, o.n. O-8342; Hom.P 5003

Figur 36. Innspillinger av duetten mellom Amneris og Radamès fra fjerde akt i *Aida* slik de er registrert i hhv. GSERM 36, GSERM 42 og WERM 52 (ovenfra og ned).

attractive is Björn Talén, a Norwegian trained in Italy, whose career ran mainly in Berlin. He has a fine Zenatello-type voice¹⁰⁵, but adopts a hectic tempo which is eccentric in that there is plenty of spare room on the disc (E 11177) (Richard Law i Blyth, 1958, s. 386).

På samme måte som de elektriske innspillene hadde gjort de akustiske nærmest uselgelige i tiden etter 1926, skjøv den nye LP-platen de gamle skjellakk-platene ut av markedet etter 1950, og Taléns (og de fleste andre eldre sangeres) utgivelser fra mellomkrigstiden ble etter hvert betraktet som en gammeldags og noe primitiv teknologi – og dermed utilgjengelig for de fleste. Først på sekstitallet dukker det opp spesielle LP-serier med «historiske innspillinger» som ble betegnelsen på denne kategorien utgivelser. Flere av disse første seriene må nærmest karakteriseres som piratutgaver. Rettighetene til gamle skjellakk-innspillinger var riktignok til dels uklare, men ofte lå det også en form for «kulturopprør» i å sørge for at eldre tiders innspillinger ikke ble glemt, og en påminnelse om at de egentlige rettighetshaverne hadde forsømt sin kulturelle plikt ved ikke å gjøre dem tilgjengelig på et moderne medium.

Bjørn Taléns skjellakkinnspillinger er ikke sterkt representert på slike historiske serier; på det østerrikske selskapet Preiser Records kom det på sekstitallet ut én LP i serien *Lebendige Vergangenheit*. Senere kom denne ut i en CD-versjon med noen spor fjernet og noen andre lagt til. Alt i alt ble kun 23 – drøyt 10 prosent – av hans skjellakkutgivelser gjort tilgjengelig for ettertiden. Riktignok utgjorde dette en ganske bred presentasjon av hele hans tysklandskarriere, fra 1922 til 1932, men ingen av de innspillene han gjorde i sitt hjemland er med. Det finnes et par LP- og CD-utgaver til, men uten noen nye utover disse 23.

Tilgangen til Bjørn Taléns sangkunst er utover denne ene LP-/CD-utgaven svært begrenset. En del skjellakkutgivelser finnes i et par tyske arkiver, noen er samlet i Nasjonalbiblioteket, noen er i privatsamlinger i inn- og utland. Felles for alle er at de normalt ikke er tilgjengelige for avspilling. Noen av eksemplarene i de offentlige arkivene er riktignok digitalisert og tilgjengeliggjort på deres nettsider, men som oftest uten opplysninger om avspillingshastighet, benyt-

105 Giovanni Zenatello (1876–1949) var en anerkjent italiensk dramatisk tenor. Han kreerte rollen som *Linkerton* ved premieren på *Madama Butterfly* på La Scala 1904.

tet korreksjonskurve¹⁰⁶ og andre forhold som kan ha betydning for å vurdere ektheten i gjengivelsen og kvaliteten.

Til slutt

Å betrakte Bjørn Taléns ca. 200 etterlatte innspillinger som et sant bilde på hans sangerkarriere er både fristende og feilaktig. Fristende fordi materialet ligger der, fiksert og tilgjengelig, og setter oss i direkte i kontakt med kunstneren, et privilegium man aldri fikk med musikere en generasjon eller mer tidligere. Feilaktig fordi innspillingene aldri leverer et totalt og korrekt bilde av sangeren og hans kunst. Dette går ikke bare på datidens relativt primitive lydopptaksteknologi (som når den avspilles under de riktige omstendigheter egentlig ikke er så primitiv man vil ha det til), men vel så meget på det valg av innspilt repertoar som tilbys. Hans 200 innspillinger er ikke et statistisk korrekt utvalg av hans repertoar og viser neppe bredden av dette. Snarere speiler utvalget hva Talén og plateselskapene i (mer eller mindre) fellesskap mente var salgbart nok til å tilbys et publikum – selv om det nok må sies at Talén ofte viste en forkjærlighet for et salgbart repertoar også i sine offentlige konserter, noe som både norske og tyske anmeldere ofte påpekte.

Hvem som var sterkest i en forhandling om repertoar varierte selvsagt fra person til person – og fra selskap til selskap. I Gramophone Co.'s første år i Norge – fra 1904 og utover – handlet det mest om å etablere en innspillingsmengde

106 Bruken av (frekvens-)korreksjonskurver ved elektriske innspillinger er et omfangsrikt felt som ikke skal berøres her. Resultatet er uansett at man må velge en matchende korreksjonskurve under avspilling, et stort problem når slike kurver kun i liten grad ble publisert i mellomkrigstiden. Akustisk innspilte plater benyttet seg rimeligvis ikke av slike; allikevel blir også slike plater frekvenskorrigert (subjektivt) ved elektrisk avspilling. Overspilling av skjellakkplater kan derfor være svært tidkrevende om man ønsker å optimalisere alle parametre. Valg av hastighet og korreksjonskurve kan riktignok korrigeres i ettertid forutsatt at man kjenner utgangspunktet. Selve avtastingen av platen er imidlertid svært avhengig av pick-up'ens stiftediameter og form og krever mye prøving og feiling – og god tilgang til pick-up'er av forskjellige typer. Kvaliteten på historiske gjenutgivelser og på tilgjengelige nettressurser kan derfor være svært varierende.

stor nok til at publikum kunne forsvare den relativt store utgiften det var å investere i et avspillingsapparat. Man samlet sammen de mest kjente artister og lot disse selv komme med sitt ferdige repertoar (Vanberg, 2005, s. 37). Taléns første innspillinger i Kristiania ti år senere kan fremdeles ha vært preget av en slik pragmatisme. Men for et plateselskap i Berlin på midten av tyvetallet var situasjonen helt annerledes: her fantes det en etablert og profesjonell gram-mofonbransje som kjempet om å vinne publikums gunst i en tid som var full av dramatiske forandringer av økonomisk, teknologisk og politisk art. Minst av alt hadde man råd til kostbare eksperimenter på repertoarsiden. Derfor er innspillingene fra Kristiania-epoken knyttet nærmere opp til lokale oppsetninger og forventninger om lokalt salg mens berlininnspillingene sikter mer på et sentralt repertoar passende til Bjørn Taléns tyske markedsprofil.

De økonomiske forandringene var dramatiske nok i denne tiden, fra hyperinflationen i 1923 til krakket i 1929, og historien om tyske plateselskap på den tiden er da også en historie om konkurser, nedleggelses og overtakelser. Den sterkeste rett gjaldt her som overalt ellers i forretningslivet, og vi ser både Vox og Homocord – og etterhvert også Odeon – bli tatt over av sterkere krefter. I slike tilfeller vurderes den gamle katalogen av nye eiere, det mest salgbare stoffet beholdes og resten dumpes uten ytterligere sermoniell. Slik forsvinner det minst kommersielle stoffet raskt og forblir ofte utilgjengelig for ettertiden, mens det mest populære repertoaret blir stående og sementerer ytterligere et fra før mulig skjevt bilde på en musikers repertoarbredde.

Allikevel er den teknologiske utviklingen vel så dramatisk, med store konsekvenser for den enkelte musiker, og da ikke minst for sangerne. Dette handler selvsagt om overgangen fra akustisk til elektrisk opptaksteknologi som slo inn for alvor ca 1926. For selskapene var dette alvorlig nok – det krevde ny teknisk kompetanse såvel som økonomi for å få tilgang til de nødvendige patentene. Men i tillegg møtte sangerne en helt ny konkurrent: mikrofonsangeren.

Den akustiske opptaksteknologien var svært godt tilpasset klassiske sangere, som med sine skolerte røster kunne fylle konsertsaler og operahus. Deres akustiske grammofonrepertoar var derfor ikke bare operaarier og andre klassiske stykker, men også populærmusikk av forskjellig type, fra neapolitanske tenorslagere til sanger av typen *Møt mig i nat i drømmeland*, som eksempelvis barytonen Hans Hedemark spilte inn i Kristiania i september 1912 (Liliedahl, 2002, s. 200). Grammofonplaten – med sin begrensning i spilletid på ca 3–4 minutter – var etter hvert blitt en viktig, for ikke å si bestemmende faktor i

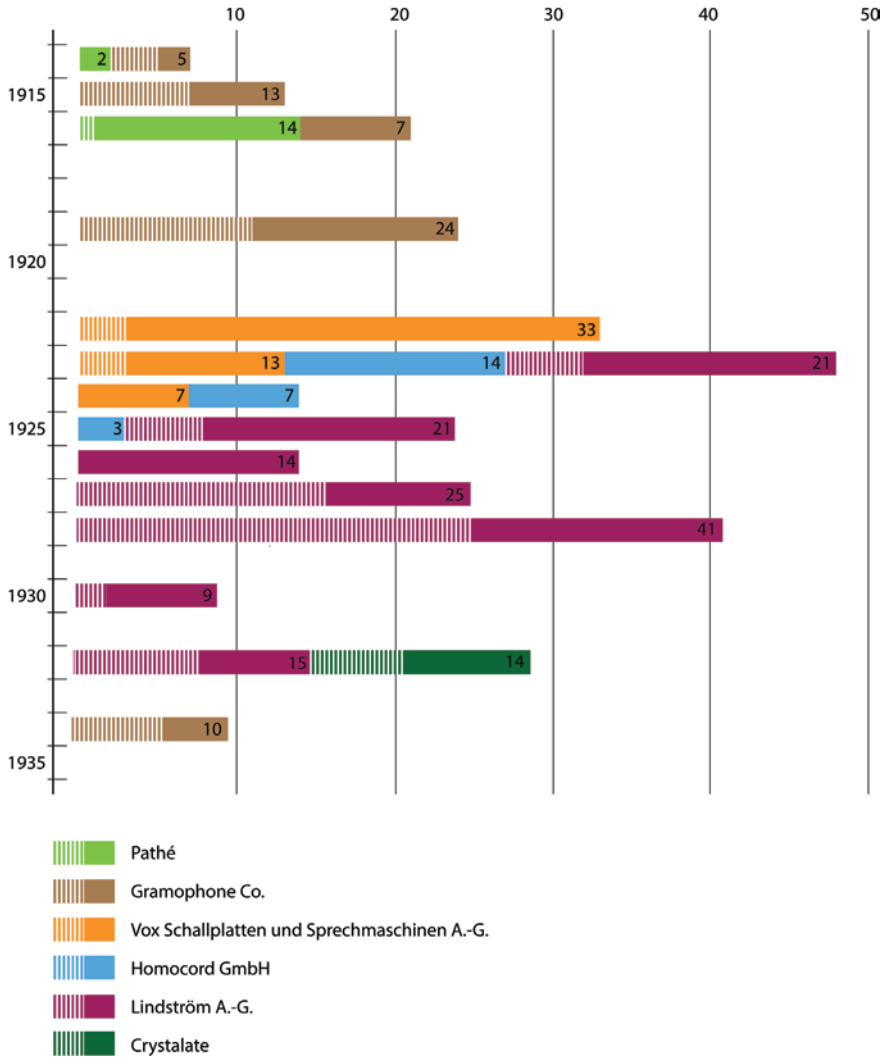
tilkomst av nytt repertoar. Operaarier og romanser hadde sine definerte lengder som måtte knas og tilpasses dette formatet. Men med grammofonplaten fant populærmusikken et fast formforløp innenfor en gitt tidsramme. Til tross for prestisjen som lå i den klassiske musikken (og som alle større plateselskaper gjorde et nummer av i sin markedsføring), var det den nye populærmusikken som var selskapenes «bread and butter».

De klassisk skolerte sangernes muligheter til å bruke det populærmusikalske materialet ble knust av den elektriske opptaksteknologien. Mikrofonen fjernet med ett slag behovet for en kraftig og skolert stemme, og *crooneren*, som utnyttet mikrofonenes nærtale-egenskaper¹⁰⁷ ble definisjonen på en ny sanger-type, tilpasset den nye teknologien. Mange klassiske sangere prøvde seg på denne typen repertoar i de første årene etter at mikrofonen var tatt i bruk, og de fleste feilet. I Norge ble Jens Book-Jensen et forbilde og symbol på det nye sangeridealet – ikke som en erstatning, men som et tillegg.

Når man skal vurdere Bjørn Taléns innsats som norsk sanger på bakgrunn av hans tilgjengelige innspillinger må man derfor gjøre det mot et slikt økonomisk og teknologisk bakteppe. I ettertid er det lett å miste forståelsen av hans betydelige europeiske karriere i et utvalg av antatt lettselgelige innspillinger i et kommersielt marked. Ikke mange norske sangere kunne vise til en tilsvarende triumf på de europeiske scener, av mannlige samtidige er vel dette begrenset til Gunnar Graarud (1886–1960), Karl Aagaard Østvig (1889–1968) og Ivar F. Andrésen (1896–1940). Ingen av disse var imidlertid så aktive i innspillingsstudioet som Bjørn Talén, selv om Andrésens og Graaruds deltakelse på den første forsøksvis komplette innspillingen i 1927 av *Tristan und Isolde* (som hhv. *Kong Marke* og *Tristan*) nok er mer betydningsfull i et historisk perspektiv.

I hvilken grad og på hvilken måte Bjørn Talén selv vurderte sine innspillinger vet vi ingenting om. De var sannsynligvis ikke viktige i den forstand at de hadde en betydning for hans engasjementer ved Europas operascener. Her var nok andre mekanismer – som personlig kontakt og gode anmeldelser – det viktigste. Heller ikke hadde de stor betydning for hans posisjon i et kulturliv; med et hederlig unntak av det engelske tidsskriftet «The Gramophone» fantes det ingen seriøse publikasjoner som befattet seg med grammofonplater som kultu-

107 Nærtale-effekten (proximity effect) er en økning i bassområdet når lydilden kommer tilstrekkelig nær en mikrofon med kardioide retningskarakteristikk.



Figur 37. Bjørn Taléns innspillinger i fugleperspektiv. Avviste eller andre ikke tilgjengelige innspillinger er skravert.

relt medium.¹⁰⁸ Og om vi skal forsøksvis vurdere hva han selv ønsket å etterlate seg av lydarv: Det verk han spilte inn flest ganger var Leoncavallos *Mattinata*, med ni innspillinger over hele sin karriere, fra 1914 til 1932.

¹⁰⁸ Hans eneste anmeldelse i dette tidsskriftet var fra 1925, da duetten fra *Samson et Dalila* (BT 147) ble omtalt (se side 54–55).

Ser vi bort fra de første lokale innspillinger i hjemlandet begrenser Taléns grammofonkarriere seg i det vesentlige til 1922–28 (fig. 37) da han gjorde snaut 200 innspillinger samtidig som han beveget seg fra et nystartet lokalt plateselskap til et av bransjens mest prestisjefulle. Selv om ikke alle innspillinger ble godkjent for utgivelse, må han sannsynligvis ha markert seg betydelig på det tyske platemarkedet; sammenholdt med samtidige tyske anmeldelser får vi et godt bilde av en sanger som raskt tok sin posisjon som «jugendliche Helden-tenor» i kulturlandskapet i Weimarrepublikken. Nedgangen i antall innspillinger etter 1929 kan nok delvis forklares med økonomiske problemer i internasjonal platebransje hvor de fleste selskaper hadde nok med å overleve og måtte satse på lett salgbart materiale.

Taléns innspillinger har ikke satt store spor etter seg i mediehistorien, selv om kataloger, annonser og enkelte omtaler absolutt viser til en tilstedeværelse i et internasjonalt mediebilde. Typisk for den norske kulturjournalistikken på tredvetallet var imidlertid en total neglisjering av grammofonplatens muligheter som kulturelt fenomen – vi leter forgjeves etter omtaler av Taléns (eller andres) innspillinger i norsk presse. En parallell finner vi i norske arkivers holdning til historisk lyd til helt frem på femtitallet: Det var ingen interesse for å ta vare på denne typen arkivmateriale – Taléns tyske innspillinger er faktisk bedre representert i tyske universitetsarkiver enn i Nasjonalbiblioteket.

Lytte til Talén

Svein Bjørkøy og Frank Havrøy

Å være sanger rundt 1900 i Norge

Norge var nok ikke kjent som et arnested for de dyktigste sangerne i Europa. Tilfanget av sangere var selvsagt atskillig større i land som bar på mye lengre tradisjoner innenfor klassisk musikk. Musikklivet i Norge var så absolutt rikt, men som leverandør av utøvere av klassisk musikk var nok Norge fremdeles som en utkant å regne. En voksende middelklasse, generelt voksende velstand og en sterkere kunstnerstand gjorde dog sitt til at det i alle fall ble vanligere å se for seg en karriere som klassisk musiker eller sanger. Den institusjonelle siden av klassisk opplæring kom dog ikke til før etter en god stund ennå, og dermed var valgene ganske klare: Om man skulle bli en kunstner innenfor klassisk musikk, måtte man enten ut av landet eller ta privattimer. Bjørn Talén kommer inn i dette bildet, og selv om den klassiske musikken på mange måter er i sin spede begynnelse, så er nivået forholdsvis høyt, spesielt etter århundreskiftet, med sangere som Kirsten Flagstad, Erling Krogh, Sigurd Hoff, Katinka Storm Foxall osv.

Institusjoner som Christiania Teater og Tivoli Opera huset en del syngespill, men det var opprettelsen av Opera Comique i 1918 som virkelig markerte starten på opera i Norge. Bjørn Talén var en del av gruppen med norske sangere som gjestet Opera Comique. Listen av utenlandske gjestesangere inkluderte navn som

Lauritz Melchior og Leo Slezak, og selv om institusjonen gikk konkurs allerede i 1921, så var forbindelsen etablert og den norske operahistorien konsolidert.

Men hvordan var egentlig kvaliteten på disse sangerne? Kan vi si noe om hvordan det faktisk låt av dem? Også sammenliknet med de virkelig store sangerne på denne tiden? Hvordan sang egentlig Bjørn Talén. For å svare på det, kan vi ty til hans rike utvalg av innspillinger.

Taléns innspillinger – repertoar

Taléns innspillingskarriere skjer i en tid da plateinnspillingene eksploderer i antall. Han er helt i starten av den perioden da innspillinger bli allemannseie. Ved begynnelsen av 1900-tallet begynner nye tekniske innovasjoner å dekke behovet for musikk i hjemmet, og pianorullene var en konkurrent mot gram-mofonen, i alle fall helt i starten (Simonsen, 2008, s. 36). Men grammofonplata-tene skulle snart ta ganske godt over, og Talén lander midt i det vi kan kalle grammofonindustriens første gullalder (ibid, s. 82), altså i mellomkrigstiden.

Bjørn Taléns første innspilling skjer i 1914 og den siste i 1934. I løpet av disse 20 årene gjorde han i overkant av 300 innspillinger, hvorav ca to tredjeparter kom til utgivelse. Platene den gang hadde selvsagt begrenset spilletid, fra cirka to minutter per plateside rundt århundreskiftet til fire og et halvt minutt rundt 1920 (ibid, 56), noe som jo sikkert hadde stor innvirkning på repertoaret som ble valgt. Ser man på repertoaret i sin helhet, framstår Bjørn Talén som en tradisjonell datidens plateartist, med et, etter dagens målestokk, forholdsvis snevert repertoar. Det er sanger for underholdning, og populære sanger fra opera. Som tidligere nevnt, så er det slik at når Talén spiller inn musikk i Tyskland, så er han under platebransjens repertoarkrav, en bransje som allerede da opplever sterk konkurranse og som var forsiktige med å ta store sjanser repertoarmessig.

Hans første innspilling gis ut av selskapet Pathé, og er en innspilling av den danske komponisten August Ennas sang «Hvor skulde jeg kunne glemme dig». Deretter spiller han inn Leoncavallos «Mattinata», en sang han spilte inn en 8–9 ganger, hvorav kun fire av dem ble utgitt. Førstnevnte sang skulle han forøvrig også spille inn flere ganger. Hele tre ganger ble denne sangen innspilt og utgitt. Det er i det hele tatt mange sanger Talén gir ut flere ganger i løpet av sin karriere, og flest ganger spiller han inn Leoncavallos «Vesti la giubba» fra operaen I

Pagliacci. Vi skal være forsiktige med å si noe bastant om hvordan Talén så på seg selv som sanger kun ut i fra hans innspillingskarriere, men om vi nå allikevel skal gjøre øvelsen, så virker det som om hans nedslagsfelt og repertoarvalg viser en sanger som beveger seg innenfor det vi kan kalle en tradisjonell bel canto-syngestil. Samtidig konkurrerer han dermed direkte med andre berømte sangere på denne tiden, sangere som Enrico Caruso og Beniamino Gigli. Det er med andre ord dette segmentet og denne sangstilen han havner i, og antallet innspillinger, rekken av selskaper som hyrer ham inn, samt repertoaret han blir satt til å gjøre, spesielt i løpet av 1920-tallet, vitner om en sanger med en viss suksess. Det er dermed interessant å sammenlikne han med disse sangerne, og sette innspillingene opp mot hverandre. Dog med det bakteppet at vi ikke helt og holdent kan karakterisere Talén som sanger kun ut i fra det han har spilt inn

Å lytte til Talén – metodiske betraktninger

Dermed, å lytte til Talén og hans innspillinger i det håpet at det både kan si litt om han som sanger, og kanskje også gi et innblikk i datidens framføringspraksis og vokaltekniske hovedretninger er en utfordrende oppgave. Men hans innspillinger er det materialet vi har, og det vi må gi oss i kast med når vi skal si litt om han som sanger. Samtidig, det å ta utgangspunkt i hans innspillinger, og la dem være rammen rundt fortellingen om han som sanger og hans sanglige liv, er en innfallsvinkel som foreløpig er ganske sjelden.

De rundt 200 tilgjengelige innspillingene til Talén omkranser hans sanglige liv og gir et bilde av hans profesjonelle sangerkarriere. Det er interessant hvordan han tilhører anerkjente selskaper gjennom nesten hele sin karriere, og at hans tid i Tyskland så definitivt markerer et høydepunkt i karrieren, også innspillingsmessig. Samtidig er det interessant å se hvordan repertoaret, skifter til et mer internasjonalt repertoar, nettopp i de årene hvor han flytter ut, og at det i starten av karrieren er tydelig at repertoaret har et mer «hjemlig» preg. Generelt kan vi også si at det virker som om repertoaret mot slutten av hans karriere får et mer «underholdningspreg», dvs. sanger av enklere karakter, mer innenfor populærsjangeren og ikke så mye opera. Det kan lede mot en slutning at karrieren hans, fra å være internasjonal og på et høyt nivå, i alle fall blir annerledes når han vender hjem til Norge på begynnelsen av 1930-tallet.

Vi har ønsket å si noe om Taléns sanglige kvaliteter, og da må vi selvsagt lytte til materialet. Vi har hatt lytteseanser, der vi har spilt oss gjennom en rekke av hans innspillinger fra forskjellige deler av karrieren. Lydfilene vi har lyttet oss gjennom, er digitaliserte versjoner av innspillingene, aller helst i wav-format, så lite komprimert som mulig. Vi har lyttet til støyreduerte versjoner av filene, men i utgangspunktet har vi lyttet til filer som har vært så lite behandlet som mulig. Støyreduksjon vil gjøre filene fattigere i noen frekvensområder, og dermed er det viktig å kunne ha tilgang til lyd som er så nære originalen som mulig.

Talén i det store sangerbildet, 1900–1940

Bel Canto eller ikke Bel Canto, det er spørsmålet

Det er i utgangspunktet farlig å sette overskriften «Bel Canto» i en slik tekst som dette, der vi skal beskrive hva slags sangtradisjon Bjørn Talén kommer fra. Betegnelsen har vært brukt om så mange områder for å beskrive sangteknikk opp gjennom årene at begrepet nærmest er blitt utvannet. Det som betegnes som «Bel Canto» i dag, er noe ganske annet enn hvordan betegnelsen ble brukt like etter andre verdenskrig, for eksempel, for ikke å si ved slutten av 1800-tallet eller, for den saks skyld, hundre år før. Og, jo mer man leser om fenomenet bel canto, jo mer skjønner man at det er et begrep som ikke bare er en ting, til tross for at vi ofte snakker om bel canto som en spesifikk retning innenfor sangfaget. Sannheten er nok heller at det er en retning med etter hvert mange skoler (Miller 1996, s. 102). Selve begrepet «bel canto» dukker ikke opp før ute på 1800-tallet, man kan for eksempel ikke finne det nevnt engang i Francesco Tosis bok *Observations On The Florid Song* fra 1743. Begrepet er dermed blitt mer et samlebegrep om vokale retninger med noen fellestrekk, og som begrep er nok dermed «bel canto» blitt nærmest misbrukt opp gjennom årene (Celletti, 1996, s. 1). Celletti sporer denne sangstilen tilbake til den italienske barokken, med et kunstsyn der dyrkingen av det vakre ble viktigere, og der kunsten skulle snakke til menneskets følelser (ibid., s.1). Musikkmiljøet i Napoli rundt 1700 var usedvanlig rikt, og stilretningene som ble utviklet, spesielt med toneangivende musikere som Nicola Porpora (1686–1768), spredte seg raskt til andre byer i

Europa. Porpora hadde en enorm innflytelse, med elever som Josef Haydn selv, i tillegg til å være en av dem som tidlig klassifiserte de forskjellige operaformene (opera seria og opera buffa). Sangerne hadde i det hele tatt stor innflytelse på alt fra regi og scenografi til det sanglige og musikalske.

En av dem som i den senere tid har prøvd å lage en definisjon av begrepet *bel canto*, er Richard Miller, som en beskrivelse av verkene samlet rundt Donizetti, Bellini og, ikke minst, Rossini, men selve begrepet kom en stund etter, i den siste delen av det 19. århundre. Miller trekker fram to viktige elementer i *bel canto*-stilen, i tillegg til at selve begrepet jo betyr «vakker sang». Disse to elementene er, i følge Miller, 1) hurtig eksekusjon av melismer og 2) utholdt legato (Miller, 1997, s. 32). Men ellers er det som James Stark sier, at mange jo begrenser *bel canto* til å inkludere kun disse tre komponistene, og kanskje også tidlig Verdi, mens andre begrenset det til å karakterisere de sanglige kvalitetene til elevene til Manuel Garcia II og de sangerne som fulgte i kjølvannet av disse (Stark, 1997, s. 28).

For å forstå denne epoken sanglig, kan det hende at det er på tide å la hele *bel canto*-begrepet ligge, og heller tenke seg at begrepet heller er et forsøk på å si noe om et klangideal og en egalitet i stemmen, der dyrkingen av en konsistent klangfarge er viktig. Men at det er noe som skjer mellom Mozart og Rossini er det ikke tvil om, og spesielt i og med virket til Manuel Garcia II, denne berømte sanglæreren som har hatt en så enorm påvirkning på hvordan vi underviser i sang, og hvordan vi synger.

Manuel Garcia II og tentaklene

Manuel Garcia II er kanskje den som har hatt størst innflytelse på utviklingen av sangteknikk og hvordan man underviser i sang i Europa de siste 200–300 år. Som med uttrykket *bel canto*, så har måten man underviser i sang vært en høyst personlig affære, der sangpedagoger oftere har overlevd på sitt renommé mer enn sin inngående kunnskap til stemme og stemmens utvikling. Det er som James Stark sier, at mange bøker om sang mer er et uttrykk for forfatterens egne preferanser mer enn et vitenskapelig fundert verk om stemmens oppbygging (Stark, 1997, s. 29). Slik det var det på Garcia sin tid, og slik det til dels er slik nå også.

Men med Garcia kommer det en helt annen vitenskapelig innstilling til vokalpedagogikk, og en helt annen forståelse for hvordan man metodisk skulle jobbe

med stemmeoppbygging. Da Garcia ble professor i sang ved konservatoriet i Paris, var det den såkalte «italienske skolen» som ble undervist der. Garcia selv, i sin bok, navngir mange av de som har dannet den tradisjonen han selv springer ut fra, navn som Tosi, Mancini og Herbst (Garcia, 1984, s. xvii). Senere flyttet han til England og underviste ved Royal Academy of Music helt fram til 1895. Hans studenter inkluderte sangere som Julius Stockhausen, Mathilde Marchesi, Henrietta Nissen og, ikke minst, Jenny Lind. Alle disse var sangere som hadde store karrierer og som brakte med seg Garcias ideer og metoder til hele verden. Julius Stockhausen, for eksempel, fulgte med Garcia fra Paris til London, og flyttet senere til Tyskland der han ble en berømt liedsanger (Stark, 1997, s. 44). Selv om mange deler av Garcias metoder og teorier var omstridte, så er det ingen tvil om at han er den mest betydningsfulle pedagogen på i det 19de århundre. Hans teorier rundt for eksempel strupehodets plassering og stemmebåndenes lukking hadde stor innflytelse på hvordan sangere tenkte pust, ansats og klang, blant annet.

At Bjørn Talén kom i kontakt med Garcias ideer og sangmetodikk, er hevet over enhver tvil. Enhver som underviste i sang, eller sang selv, hadde kjennskap til Garcia. Vi vil videre vise til hvilke lærere Talén hadde og dermed videre gå inn på den utviklingen som skjer innenfor sangfaget i mellomkrigstiden, før vi går mer i detalj på både denne tidens framføringspraksis og retninger innenfor sangfaget og Taléns posisjon i forhold til dem, basert blant annet på hans mange innspillinger.

Sangteknikk og nasjonale retninger på 1800-tallet

Garcias metodiske sangpedagogikk var en videreføring av det vi kan kalle «den italienske stil». Mot slutten av 1800tallet kan vi finne retningen igjen i det vi ofte kaller verismo, et begrep Bjørn Talén definitivt både visste om og levde i. Begrepene verismo og bel canto ble brukt (og brukes for så vidt slik i dag også) om hverandre. Det finnes en del hypoteser der terminologien bel canto ble introdusert som en slag motvekt mot en gryende tysk romantisk sangstil, spesielt opp mot Wagner, og at selve merkelappen ble et kommersielt slagord for denne «italienske stilen» (ibid., s. 27). Det er tydelig at det er noe som skjer innen utviklingen av sangstilen på 1800-tallet. Det som vi kan beskrive som en «tyngre vokalproduksjon» handlet først og fremst om et ønske om mer volum, spesielt i møte med større orkestre, større konsertsaler og det Stark kaller de «mørkere, romantiske temaene i operaene» (ibid., s.27). Spesielt de to første elemen-

tene har mye å si på den utviklingen av den romantiske sangstilen i Europa på 1800-tallet. Det er ikke tvil om at både instrumentene i seg selv, orkestrene og konsertsalene vokste i størrelse, og dermed måtte stemmeproduksjonen følge etter. Dermed oppstod det raskt flere retninger innenfor vokalpedagogikken og sangskolene, med dertil tilhørende skarpe fronter. Et eksempel er den italienske skolens ønske om en balansert ansats mot den tyske Staupprinzip-skolen, der trykket mot glottis er atskillig større (ibid., s. 34), et diskusjonstema vi stadig finner i dag, i diskusjonene rundt «flow» fonasjon versus «pressed» fonasjon (ibid., s.34). Et annet slikt område er diskusjonene rundt vibrato, og frontene har vært steile mellom de som mener at vibrato kun var brukt som en effekt innenfor tidligmusikkens vokalproduksjon og inn i den italienske sangskolen, mens andre har argumentert for at vibrato er en naturlig del av et menneskes vokalproduksjon (ibid., s. 35). Som vi kan snakke om at det innenfor komposisjon finnes flere europeiske retninger, om vi ser stort på det, så er det også det innenfor sang. Det er som om landet speiler kunsten og omvendt. Slik sett er det for så vidt ikke rart at man finner utviklingen av symfoniske former og mer skjematiske innfallsvinkler innenfor komposisjon i Tyskland, mens man i latinske land har en litt annen holdning til slike ting. Sånn er det også innenfor sangfaget. Skillet mellom en protestantisk sangopplæring og en katolsk er stor, og de pedagogiske virkemidlene var nok annerledes alt ettersom hvilket land man kom fra. I boken *National Schools of Singing* fra 1977, er premisset at man kan høre på lyden av sangere hvilket land og hvilken retning de kommer fra. Richard Miller tar i denne boken for seg retningene innenfor klassisk sang fra henholdsvis England, Frankrike, Tyskland og Italia, og viser til forskjeller mellom disse landenes stemmeproduksjon. Å skulle gå inn på alle de forskjellene Richard Miller finner mellom de ulike lands skoler når det gjelder vokalforming og -utdanning blir for omfattende her, og da er det bedre å heller henvise til boken i seg selv. Men, det er interessant å se retningene i sammenheng med Bjørn Taléns vokaltrening og hvilke prinsipper som ser ut til å ha vært rådende i hans møte med vokalpedagogikk og vokale retninger. Og dessuten kan det være nyttig å plassere ham i forhold til hva han ikke ser ut til å være en del av.

For det første virker det ikke som om Talén har vært en del av en pedagogikk som har vært veldig metodisk konstruert. Innenfor den tyske retningen snakker man ofte om å re-bygge stemmen (Miller, 1977, s. 186) og Taléns sang bærer heller preg av en intuitiv tilnærming og å lene seg på et udiskuterbart talent. Etter samtaler med hans nærmeste, kan det også se ut til at han ikke hadde en grunnleggende metodisk tilnærming til sin egen øving, for eksempel. Samtidig,

innenfor den tyske stilen, finner vi en veldig åpen klangbehandling, der det typiske «gjespet» er startpunktet i klangdannelsen. Det rimer ikke helt overens med det vi finner hos Talén. Samtidig karakteriseres den tyske sangstilen av en tilnærming mot begrepet «Kopfstimme», altså hodestemme, en klang som går godt sammen med det tyske lied-repertoaret, for eksempel (Miller, 1977, s. 194). Dette klanglige elementet likner ganske godt på det Miller kaller for «the Cathedral Sound» innenfor den engelske «skolen» (Miller, 1977, s. 201). Kjenne-tegnet for denne retningen grenser opp mot den vibrato-fattige tonen, kjent etter hvert som fingeravtrykket til mange sangere innenfor tidligmusikk-sjangeren. Heller ikke dette kjenner vi veldig igjen i den stemmeproduksjonen som Bjørn Talén representerer.

Samtidige sangere

Det finnes utallige sangere å presentere ved siden av Talén. Verdenen av sangere rundt 1900-tallet er enorm, og det er mange, likedan som nå, som prøver å både lære seg faget og leve av en karriere som sanger. I vårt arbeid med å kartlegge sangerne rundt Talén, så er det et par ting som har slått oss. For det første virker det som om den vokale treningen ikke alltid er veldig målrettet og metodisk, og i hvert fall ikke i Norge. Det er først på 1800-tallet at konservatorietradisjonen får fotfeste og musikkutdanning blir systematisert. I Norge ble Musikkonservatoriet etablert i 1883 av Ludvig Mathias Lindeman og hans sønn Peter Lindeman, da under navnet Organistskolen. Selv om skolen i 1885 fikk navnet Musik- og Organistskolen og flere studenter kom til, kan vi vel ganske sikkert slå fast at det ikke fantes noen som helst systematikk i utdanningen av sangere i Norge. Det fantes ingen kulturskoler, det vil si intet system for å fange opp talenter fra alle samfunnslag. Det betød mest sannsynlig at de aller fleste sangere fikk privat sangundervisning, noe som ganske sikkert ikke kunne finansieres av mennesker uten høy inntekt. Dermed var ganske sikkert også undervisningen ganske tilfeldig, og det var langt fra sikkert at man traff på sangpedagoger som virkelig kunne sine saker. Samtidig slås vi av at mange sangere faktisk debuterte ganske tidlig, og atskillig tidligere enn vi er vant til i dag. Kirsten Flagstad debuterte for eksempel som 17-åring, mens Bjørn Taléns første plateinnspilling finner sted i 1914, samme år som han debutterer i Universitetets Aula, som 24-åring og kun ett år etter at han var uteksaminert ved Krigsskolen. At debuten for sangere skjedde så tidlig, samt at musikkutdanningen var helt i sin spede begynnelse, kan så absolutt bety at mange som debuterte og som levde som sangere, ikke helt hadde det vokaltekniske fundamentet vi i dag ønsker

oss av en ung sanger på terskelen til en profesjonell karriere. Hvorvidt Talén er en av disse sangerne, med ikke helt tilfredsstillende utdanning er noe vi vil diskutere nærmere videre. Dog er det viktig å understreke at vi tydelig kan se at sangere debuterte tidligere og kastet seg over et mer «modent» repertoar tidligere enn man nok ville gjøre nå til dags. De var profesjonelle sangere i en alder der nåtidens sangene knapt har startet på sin utdanning. Man kan si at en orkesterklang nok var svakere på Beethovens tid, og ofte lå kammertonen lavere enn den gjør i dag, men allikevel er det interessant å merke seg at en sanger som for eksempel Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) sang rollen som Leonora i *Fidelio* av Ludwig van Beethoven like etter at hun fylte 19 år. Maria Malibran (1808–1836), søsteren til allerede nevnte Manuel Garcia, debuterte som Rosina ved uroppførelsen av Giacomo Rossinis *Barbereren* i Sevilla som 17-åring. Selvsagt er debutalderen for mannlige sangere nok litt eldre, ettersom de naturlig nok er nødt til å vente til de i alle fall har gjennomgått stemmeskiftet før de kan synges profesjonelt, men allikevel ser vi også at disse debuterer tidligere enn mannlige sangere av i dag. Talén følger ganske godt på i denne tradisjonen, og det er først når musikkutdanningen for sangere ordentlig slår rot, at debutalderen øker.

Av sangerne som var samtidige med Talén, kan det være hensiktsmessig å presentere et utvalg av sangere i samme stemmefag. Tenorfaget er et krevende fag. En tenors tessitura ligger stort sett ganske godt over et gjennomsnittlig omfang i menns taleregister, hvilket betyr at tenorer må jobbe ganske intenst med fleksibilitet og kontroll. Det krever systematisk trening over lang tid, og spesielt i forhold til balansen mellom strupehodets plassering og det subglottale trykket er tenorfaget enormt krevende. Det er et ekstremt stemmefag som er sårbart, og det skal veldig lite til, over tid, før stemmekvaliteten reduseres. Å opprettholde en fleksibel tenorrøst er uhyre vanskelig og det er mange tenorer som har opplevd at stemmen langsamt har forfalt og at den ungdommelige spensten man en gang hadde, er erstattet med mørkere klang og mer vibrato. Dette er det faget Bjørn Talén gikk inn i, det var dette faget han levde i som sanger, og som han fikk trening i. Tenorkollegiet på denne tiden var ganske rikt. Det bestod av en rekke sangere som virkelig satte spor etter seg:

Enrico Caruso

Født 25.2.1873, Napoli, død 2.8.1921, Napoli

Det er nok hevet over enhver tvil at Caruso står igjen som kanskje den største tenoren rundt i slutten av 1800-tallet og fram til sin død. Han vokste opp i

forholdsvis fattigslige kår, men musikk ble raskt en del av hans hverdag, om det så var ved å synge i det lokale kirkekoret eller ved å føre inn noter for andre (Caruso var en forholdsvis god tegner). Caruso fikk sin sanglige utdanning gjennom en rekke private sanglærere i Napoli, og debuten skjedde i 1892, uten at den ble lagt særlig merke til. Men etter et engasjement i Kairo, ble han lagt merke til og debuterte i Milano i 1898. Carusos repertoar var stort sett helt og holdent det italienske og franske, og han brød seg etter sigende mindre om den tyske romantiske musikken. Caruso var også en sanger som omfavnet den nye innspillingsteknologien, og spilte inn en rekke plater med nettopp sitt italienske/franske operarepertoar. Caruso jobbet over hele verden, men gjorde spesielt USA og Metropolitan/New York til en av sine viktigste scener. Caruso skal ha sagt at «Kunstnerens egentlige talent åpenbarer seg i hans evne til å oppdage feil og i å kjenne kunsten å lære og især i motet til å erkjenne sine mangler». Han var kjent for å jobbe iherdig, men også han opplevde hvordan stemmen ble mindre fleksibel etter hvert som han ble eldre, noe som igjen forteller litt om hvor krevende tenorfaget er. (Andreasen, 1992, s. 40–48)

Beniamino Gigli

Født 20.3.1890, Recanati, død 30.11.1957, Roma

Som så mange av sine kolleger, også Caruso, så startet Gigli sin musikalske karriere i det lokale kirkekoret i sin fødeby. Han mottok dermed også sangundervisning av den lokalt tilsatte sanglæreren Lazzarini, som da også var kirkekorets dirigent. Gigli vant en sangkonkurranse og skaffet seg dermed friplass på Accademia di Santa Cecilia i Roma, der han studerte hos Antonio Cotogni og Enrico Rosati, to av datidens største og mest velrennomerte sanglærere. Han debuterte ved operaen i Rovigno (også etter en sangkonkurranse) i Ponchellis opera *La Gioconda*, og ble en etterspurt tenor etter dette. Men det definitive gjennombruddet kom da Toscanini hentet ham til La Scala i Milano. Gigli opptrådte, som Caruso, også jevnlig på Metropolitan i New York, og reiste også verden rundt. En annen likhet med Caruso var at Gigli stort sett holdt seg til det italienske operarepertoar. Det er interessant å registrere at Gigli, som Bjørn Talén, hengav seg til et mer populært repertoar mot slutten av karrieren. Det

kan vitne om hvor krevende det er å opprettholde et tenorfag på et internasjonalt nivå, men kanskje også tidsånden i innspillingsbransjen. (ibid., s. 73–79)

John McCormack

Født 14.6.1884, Athlone, død 16.9.1945, Dublin

McCormack var en nær bekjent av Caruso, og de delte forkjærligheten for det samme repertoaret. McCormack har også spilt inn en rekke plater med dette repertoaret. McCormack var irsk, men fikk sin musikalske trening i Italia (der han en stund skiftet navn til Giovanni Foli, noe som kanskje sier aller mest om hvor viktig det italienske var for sangere på denne tiden). Han var lenge tilknyttet Covent Garden i London, men gjorde også forestillinger jevnlig ved Metropolitan i New York. (ibid., s. 102)

Lauritz Melchior

Født 20.3.1890, København, død 18.3.1973 California

Lauritz Melchior var, i motsetning til Caruso, Gigli og McCormack, en tenor som mer enn gjerne ga seg i kast med de store operaene i den tyske romantikken, som for eksempel operaene av Richard Wagner. Melchior startet som baryton, og balanserte en stund mellom de to stemmefagene (han sang blant annet Faninal i Rosenkavaleren, med Richard Strauss som dirigent). Utdanningen fikk han i København, hos Paul Bang og kammersanger Vilhelm Herold. Melchior fikk sitt store gjennombrudd som Wagner-sanger ved Covent Garden i London i 1924, og det tok ikke lang tid før han turnerte verden over og sang sammen med de store sangerne på den tiden, som for eksempel Kirsten Flagstad. Melchior sang også på Metropolitan i New York gjennom et helt liv. Hans diskografi er meget omfattende. (ibid., s. 105–115)

Det er interessant å se på forskjellen mellom den italienske/franske og den tyske retningen. Melchior hadde problemer med å overbevise blant annet Metropolitan at han hadde forutsetninger for å synge et italiensk repertoar, og skillelinjene mellom sangere fra den ene eller den andre skolen virker å være forholdsvis tydelige. Som tidligere nevnt, Richard Miller påpeker at det er klangforskjeller mellom de forskjellige retningene på denne tiden, og at sangere fra de forskjellige skolene hadde problemer med å bevege seg mellom de forskjellige leirene. Det kan være mange grunner til dette, og mye tyder på at disse skillelinjene begynte å viskes ut, selv om det også den dag i dag er forskjell på om du går inn og synger et Wagner-repertoar eller du synger et italiensk/fransk romantisk repertoar. I innspillingene til Bjørn Talén ser vi dog at han

har et repertoar som er forholdsvis mangslungent, og han begrenser seg ikke til verken det ene eller det andre. Om det er fordi han ikke ønsket det selv, eller om han spiller inn det han får beskjed om, er ikke sikkert. Det er også interessant å legge merke til at mange av disse sangerne, som Talén, spiller inn et repertoar mer preget av mer folkelighet og enkelhet, i betydningen av ikke så stort omfang, mer strofiske sanger osv, enn tidligere i karrieren.

Hvorfor sammenlikne Talén og Caruso?

Det finnes utallige innspillinger med Enrico Caruso. Han og Bjørn Talén har spilt inn mye av det samme repertoaret, over en periode som overlapper ganske godt. De er i det samme stemmefaget, og selv om hovedvekten av Taléns karriere skjer etter at Caruso har gått bort, så kan de regnes innenfor samme generasjon av sangere. Deres sanglige utdanning har en del likhetstrekk, begge hadde private sanglærere og de studerte ikke ved noe konservatorium som sådan.

Allikevel, Caruso er selvsagt datidens største sanger, og man kan jo tenke seg at å sammenlikne disse to ville vært ufordelaktig for Talén. Vi vil derimot vise at dette slett ikke stemmer. Spesielt i begynnelsen av karrieren, viser Bjørn Talén kvaliteter som slett ikke står tilbake for hans italienske, verdensberømte kollega.

Og samtidig er Caruso den største av sangerne på denne tiden. Hans innflytelse er enorm og mange har prøvd å både etterlikne hans stil og å få en dypere forståelse av hvordan han kan ha jobbet systematisk med sin egen stemme.

Det finnes ingen holdepunkter for at Talén og Caruso noen gang møttes, men Talén visste naturligvis om Caruso og hadde tilgang til hans innspillinger.

I vårt arbeid med å lytte til Taléns innspillinger, har vi dermed også lyttet noe til Caruso, nettopp for å kunne ha noe å sammenlikne med

Taléns vokalpedagoger og -trening

Som tidligere nevnt, den institusjonaliserte musikkutdanningen i Norge var ikke godt utviklet i de første tiårene etter 1900. Etter oppstarten i Oslo, som

Organistskolen, hadde ikke konservatoriemodellen helt slått rot. Stort sett betød det at sangere måtte ty til privat undervisning for å utvikle seg. Siden Talén debuterte i 1914 som 24-åring, må det nødvendigvis bety at han hadde hatt en del år med sangundervisning. Talén tok eksamen ved Krigsskolen i 1913, året før han debuterte som sanger. Han hadde etter sigende vært en som kunne stå fram og synge ved festlige anledninger og sosiale sammenkomster, og det var visstnok etter et slikt privat lag at han ble oppfordret av Bjørn Bjørnson og Borghild Langaard til å forfølge en sangerkarriere. Bjørnson var sønn av Bjørnstjerne Bjørnson og ble Nationalteatrets første sjef. Han var fram til 1908 gift med operasanger Gina Oselio, og hadde dermed god kontakt med norsk sangermiljø (Rønneberg & Løken Larsen, 2021). Borghild Langaard hadde studert med Gina Oselio og senere også Nina Grieg. Hennes debut med Grieg-romanser var akkompagnert av Edvard Grieg selv, og hun hadde en rik karriere etter dette, blant annet med operaforestillinger ved Nationalteatret i Oslo. Hun sang blant annet rollen som *Margrethe I* Gounods *Faust* på Nationalteatret i 1915 mot nettopp Bjørn Talén (Svendsen, 2009). At såpass toneangivende og sentrale skikkelser i norsk musikk- og sceneliv anbefalte Talén å satse på en utøvende karriere, og at Langaard mest sannsynlig hadde en finger med i spillet for å trekke Talén med på forestillingene på Nationalteatret, må nødvendigvis bety at Bjørn Talén har oppvist et udiskutabelt talent. Vi vet ganske lite om hvilke retninger som var gjeldende innenfor vokalpedagogikken i Norge og Kristiania rundt 1910, men vi kan gjette oss til at det først og fremst var den tyske og den italienske stilen som var mest prominent. Dette ut i fra bildet om hvor sangerne som utdannet seg privat i Norge reiste, hvor de virket og hvilke lærere de oppsøkte. Vi vet at en av Bjørn Taléns lærere var barytonen Alfred Cordes-Olsen. Han var opprinnelig fra Bergen, født i 1861, men ved folketellingen i 1900 bodde han på Holbergs plass 7 i Kristiania. Cordes-Olsen debuterte i 1895 og i en annonse for hans sangpedagogiske tjenester fra 1899, skriver han at han har sin utdanning fra Paris og Dresden. Det fortelles også at han tar permisjon fra sin tjeneste i hæren og oppsøker, på sin bryllupsreise, sangpedagogen Carlos Sebastiani i Napoli. Med anbefalingene han har med seg, med den raske veien til sin debut i 1914, med sine engasjementer ved Opera Comique i Kristiania og hans konsertvirksomhet og innspillinger i de første årene, kan vi slå fast at Talén raskt ble en sentral skikkelse i musikklivet i Norge. Det er ikke enkelt å si mye om hvilke lærere han har gått til, og dette kan det selvsagt være mange grunner til. Han kan rett og slett ha gått til en rekke lærere. Kanskje har han oppsøkt lærere på sine reiser til konsertengasjementer, men dette er det veldig lite kilder på.

En ting er dog verdt å merke seg. Taléns innspillingsrepertoar og repertoaret blant annet ved Opera Comique i Kristiania taler for at han anså seg mer som en tenor innenfor det italienske faget. Som tidligere nevnt, i et intervju med VG fra 1919 sier at han at han trives bedre som lyrisk tenor enn i Wagner-faget.¹⁰⁹

Framføringspraksis 1900–1940

I dette kapitlet vil vi ta for oss forskjellige deler av framføringspraksisen på klassisk sang i perioden 1900-1940. Vi vil her gå gjennom det vi hører på innspillingene til Bjørn Talén og sammenlikne det med andre innspillinger av samme repertoar, først og fremst innspillinger av Caruso. Som tidligere nevnt, den offentlige, institusjonaliserte utdanningen av sangere var ikke kommet ordentlig i gang, og sangerne var dermed henvist til privatlærere. Det betød nødvendigvis at man kanskje ikke hadde kontakt med andre studerende på likedant vis som i dag, og, ikke minst, man begynte og avsluttet sangutdanningen tidligere. Det betød også at alderen for når man debuterte var lavere enn den er i dag. Bjørn Talén debuterte som 24-åring, noe som man jo kan si kanskje ikke er så ungt. Det kan bety at han i følge datidens standarder kan ha kommet i gang forholdsvis sent, noe som jo støttes av at han gikk ut av Krigsskolen i 1913 og avbrøt sin militære karriere for å satse på sangen. Men selv i dag er det å debutere som 24-åring, og da med et såpass modent repertoar som Bjørn Talén gav seg i kast med, ganske uvanlig. I det hele tatt, i dag ville man ha vært ytterst forsiktig med å la en såpass ung tenorstemme synge et såpass stort repertoar.

Å spille noe tidsriktig har blitt et mantra for mange klassiske musikere. Vi kaller det for eksempel for at vi spiller «historisk informert», et begrep som springer ut fra den såkalte «tidligmusikkrevolusjonen». Forskning på hvordan musikken ble spilt, i alle fall fram til og med Johann Sebastian Bach, har vært enorm. Både utøvere, akademikere og instrumentmakere har vært blant de som har snakket med utestemme i diskusjonene rundt hvordan musikken skal fremføres og hvordan den skal høres ut. Det gikk så langt at begrepet «autentisk» ble brukt og slått opp med store bokstaver på innspillinger og konsertprogrammer. Begrepet ble et salgsargument, et begrep på noe nytt, noe eksotisk, og, som Bruce Haynes kaller det, det musikalske tilsvarende «organiske grønn saker»

109 Se biografi-kapitlet.

(Haynes, 2007, s. 43). Problemet selvsagt, med denne forskningen, var at man jo hadde mye skriftlig materiale, men det er alltid vanskelig å vite hva som står eller ikke står mellom linjene. Man kan si mye om musikken som skal fremføres gjennom å se på notene og lese samtidige kilder, men det er vanskelig å få et korrekt bilde av hvordan musikken ble framført, nettopp fordi den skriftlige kunnskapen stopper et sted, og gjettingen tar over. Og, som Bruce Haynes også nevner, så var utviklingen av nye instrumenter, stort sett alle stemt ut i fra $A=415$ Hz, umulig å kombinere med «romantiske» instrumenter (ibid., s. 44). Det var ikke den eneste måten utøvere innenfor «tidligmusikk» og «romantisk» musikk skilte lag. «Tidligmusikernes» måte å spille på, deres klanglige behandling, deres vibrato osv. gjorde at de med ett forfeftet et annet estetisk univers som de «romantiske» musikerne ikke lenger hadde tilgang til. Dermed oppnådde man å både stemple den «romantiske» måten å spille på som dårlig smak og samtidig skape en eksklusivitet for de som drev med «tidligmusikk». Dette gjaldt definitivt også for sangere. De som definerte seg innenfor «tidligmusikk» eller også samtidsmusikk for den saks skyld, skapte en helt tydelig sangstil som de som drev med opera eller den «romantiske» tradisjonen ikke hadde tilgang til. Dette er for eksempel veldig tydelig blant vokalensemblene i Europa, som stort sett beveger seg innenfor «tidligmusikk» og «samtidsmusikk»-tradisjonene (Havrøy, 2015, s. 90).

Det er kun i de siste årene at forskning på framføringspraksis har inkludert musikk skrevet fra 1750 og fram til 1920, også inkludert det vi kaller den «romantiske» perioden. Vi har levd i den troen, så å si, at vi har sunget «romantisk», at det er den «romantiske» sangstilen som har blitt videreført helt siden 1800-tallet. Dette er en sannhet med store modifikasjoner, eller som Haynes sier

Den enkleste å kjenne igjen av disse stilene er den gamle Romantiske, siden ingen nå til dags tør å fremføre den på denne måten. Men den store Romantiske tradisjonen, med dens portamenti, fluktuerende tempi og ubarmhjertelige ærlighet, var en gang like etablert som dampskip og telegram. (Haynes, 2007, s. 33)¹¹⁰

Utviklingen av sangstemmen gjennom 1800-tallet betød stadig sterkere og selvberende stemmer, og utviklingen hang tett sammen med utviklingen av instrumenter med sterkere volum. Klaveret ble for eksempel større, sterkere (med metallramme) og, ikke minst, billigere, noe som førte til at det ble allemannseie (MacDonald, 2002, s. 8). Utviklingen av ventiler for blåseinstrumentene gjorde

110 Egen oversettelse

dem mer fleksible som orkesterinstrumenter, og førte til at de ble vanligere i orkesteret (ibid., s. 8). Strykerne ble flere og orkestrene vokste dermed, hvilket banet vei for dirigentene, som nå mer enn å holde tempoet, kom til å bestemme mer av musikkens gang. Amatørvirkosomheten ekspanderte voldsomt, og korene vokste, både i antall og i størrelse (ibid., s. 11). Når konsertsalene også vokste og musikk ble allment mer tilgjengelig, betød det naturlig nok at sangstemmen måtte finne veier for å i det hele tatt å bli hørt. Dermed ble også bærekraft et viktig element i sangutdanningen. Og var det en stemme som virkelig utviklet seg i denne perioden, så var det altså tenorstemmen (Mason, 2002, s. 73). Det er i det hele tatt et voldsomt oppsving for musikklivet og for sangere, og ved introduksjonen av plateinnspillingen lå forholdene godt til rette for at sangere kunne bli store stjerner. Det er i dette paradigmet at Bjørn Talén opererer.

Og, når vi i forskningen på framføringspraksis på musikk før 1750 kun er henvist til skriftlige kilder og gjetting, så er det nettopp plateinnspillingene som gir en mulighet for å gjøre gjetteprosessen mindre gjeldende når vi kommer til forskning på framføringspraksis innenfor musikken på 1800-tallet. Manuel Garcia levde til like over 1900 og mange av hans elever og deres elever igjen, spilte inn musikk tidlig på 1900-tallet. Å bruke innspillingene som et tilskudd i forskning på framføringspraksis er dermed helt naturlig og også ekstremt verdifullt. Til tross for dette, er det faktisk kun de siste tiårene at disse tidlige innspillingene er blitt brukt i forskningsøyemed, kanskje nettopp fordi vi har tenkt at vi jo synger og fremfører musikk på den «romantiske» måten, at vi fremfører i en «romantisk» stil. Det viser seg dog at vi nok kanskje ikke har hatt et helt klart bilde av hva denne stilen innebar.

Bjørn Talén er en representant for denne «romantiske» stilen, men han er også en del av en overgangsperiode fram mot de stiltrekkene som er prevalente av i dag. Og allerede med Bjørn Talén kan vi muligens ane det Haynes kaller den «moderne» stilen, der for eksempel vibrato er mer omnipresent, eller der portamento ikke er like til stede (Haynes, 2007, s. 51). Vi ser en dreining mot en striktere kontroll over tempo, mot en mer skrifttro fremføring, mot en mer jevn strøm av vibrato, og, når innspillinger i studio kunne kontrolleres mer og mer med flere tagninger, med mer nøyaktig klipping, bedre mikrofoner etc., så ble innspillingene likere og likere (Philip, 1994, s. 231). Fremføringspraksisen i dag er dermed ganske langt unna den framføringspraksisen som var til stede da Bjørn Talén gikk i studio.

Både Haynes og Philip trekker fram en rekke kategorier av musikalske elementer de mener beskriver denne «romantiske» stilen. Det er kategorier som tempo-behandling, klang (som for eksempel bruk av vibrato) og bruk av portamento. Nå vi nå har analysert en rekke innspillinger av Bjørn Talén og sammenliknet disse med Caruso sine, er det nettopp med disse kategoriene som bakteppe.

Å lytte til Talén – metodiske betraktninger – en repetisjon

Det er viktig å si litt om de forbeholdene som ligger implisitt i det å lytte til disse gamle innspillingene. Det er lett å tenke seg at man kan få et komplett bilde av en sanger ved å lytte til hvordan denne sangeren låt på innspillingene, innspillinger som nå er cirka hundre år gamle. Men det er forholdsvis store tekniske utfordringer med disse innspillingene. Samtidig er det, slik tidligere nevnt, et repertoarutvalg ved disse innspillingene som jo ikke gir et sant tverrsnitt over det repertoaret Talén sang gjennom hele sin karriere, men derimot også representerte en ide om hva som kunne lønne seg kommersielt. Overgangen til elektrisk opptaksteknologi gav innpass til det vi kan kalle mikrofonsangeren, en sangertype hvis stemmekvalitet var annerledes og mer tilpasset den nye mikrofonteknikken og, ikke minst, et annet type repertoar. Det betød at sangere som Talén måtte forholde seg til et stadig mer etterspurt populærmusikk. Allikevel ligger innspillingene der, og de kan definitivt brukes som et ledd i å forstå en sangerkarriere. Og til en viss grad kan man også bruke disse som en vei inn til en slik forståelse. Nedenfor følger derfor en beskrivelse av hva vi hører, og en så vil vi understreke at forståelsen for hele Taléns kunstnerskap dreier seg om å både belyse hans historie, hans samtidige sangere, forståelsen av sangutdanningen på denne tiden og, ikke minst, forståelse for hans samtid og samfunnsutvikling. Når vi skriver om hvordan vi opplever hans innspillinger, så er det også våre opplevelser av den. Den er selvsagt kvalifisert, men det er fremdeles til tider en subjektiv lytteopplevelse og vi må ta en del valg underveis når vi beskriver det vi hører, valg som tar oss forbi tekniske utfordringer som støy og en begrenset opptaksteknikk.

Som tidligere nevnt, det å lytte etter en romantisk stil er en uvant idrettsgren. Først og fremst fordi vi jo har en slags tro på at det vi driver med til daglig, når vi synger verker av Verdi eller Donizetti, er innenfor en romantisk stil. Dog viser det seg jo at mye av den stilen som applikeres denne musikken i dag, ikke helt rimer overens med den stilen som sangerne i begynnelsen av 1900-tallet

beveget seg innenfor. Selv om det fremdeles er mange likhetstrekk, er det signifikante forskjeller. Det har vært gjort forsøk på å kategorisere stilen og si litt om hvordan de forskjellige kategoriene både har forandret seg og hvordan de fremsto den gang. En slik kategorisering vil selvsagt heller aldri gi et komplett bilde av stilen, men det gir i alle fall en retning inn i analysene. I Clive Browns bok *Classical And Romantic Performing Practice 1750–1900*, gjør han et forsøk på å dele inn i kategorier som aksentueringer, frasering, legato/non-legato, tempobehandling, ornamentering, vibrato og portamento (Brown, 1999, s xi–xiii). Vi har tatt utgangspunkt i noen av disse for å se på særtrekk og beskrive det vi hører, og også for å gi en pekepinn på hvordan stilen har utviklet seg etter Bjørn Talén.

Når det gjelder hvilke innspillinger vi spesielt har lyttet etter, så gjelder disse hans innspillinger av Verdis *La donna e mobile* (BT 012, BT 056, BT 189 og BT 291), Leoncavallos *Vesti la giubba* (BT 039, BT 077 og BT 162), samt hans innspillinger av sanger av Richard Wagner (BT 083, BT 173, BT 175 og BT 193).

Tempobehandling

Etter sigende var det få ting som opptok utøvere på 1800-tallet mer enn å finne det rette tempoet (Brown, 2002, s.25). Diskusjonen gikk rundt hva som var passende og hva som var upassende. Samtidig var det å ha store variasjoner i tempo innenfor en sats, heftig diskutert (ibid., s. 25). Metronomen ble oppfunnet i første del av 1800-tallet, hvilket gjorde det mulig både å kunne sette mer nøyaktige tempoangivelser, men også å øve mer presist for å kunne holde et jevnt tempo.

Men selv om metronomen fantes, var det til tider stor motstand mot å sette slike nøyaktige tempi. De fleste komponister ser ut til å helle mot å gi utøveren en stor grad av frihet. Og, selv om komponisten setter et tempo, nøyaktig eller mindre nøyaktig, så er det en tradisjon for, og det var det også på 1800-tallet, å inneha en viss kunstnerisk frihet. Det var dermed et større handlingsrom for utøverne, en større fleksibilitet. Dette er et av de trekkene som forskning på romantisk oppføringspraksis har vist at har forandret seg drastisk fram til i dag. Dog er det vanskelig å gi et konkret bilde av hvordan dette skulle gjøres, til det var variasjonene fra komponist til komponist og fra utøver til utøver veldig store (ibid., s. 26). Og samtidig, selv om Brown trekker fram eksempler på at komponister har sagt slik eller sånn angående tempi, så påpeker han også at det er vanskelig å være bombastiske med hensyn til hvordan en spesifikk kompo-

nist ville ha det, eller hvordan en spesifikk utøver behandlet tempi. Samtidig er det vanskelig å si noe nå om hva som lå i forståelsen av et «korrekt» tempo, eller at betydningen av tempobehandling er en annen i dag enn den gang. Et ord som «fleksibilitet» kan ha hatt en helt annen betydning, og grensene for hva som var innenfor god smak har ganske sikkert flyttet seg.

Begrepet som stort sett går igjen i tilnærmingen til en forståelse av den romantiske framføringspraksisen, er «tempo rubato» (ibid., s. 27).

Utviklingen fram til i dag

Som tidligere beskrevet, så virker det som om denne friheten innenfor interpretasjon rundt tempobetegnelser blir mer rigid fra andre verdenskrig og frem til i dag. Det kan virke som om denne holdningen til tempo rubato sakte forsvant. I begynnelsen av 1900-tallet sier for eksempel Stravinsky at hans store skrekk nettopp er begrepet interpretasjon (Philip, 1994, s. 13) og det kan dermed også virke som om handlingsrommet til utøverne blir mindre og mer komponiststyrt i og med generasjonene etter århundreskiftet.

Bjørn Talén – tempobehandling

Tempo rubato er ikke mye til stede i innspillingene til Bjørn Talén. Det kan være mange grunner til dette. Det kan hende at tiden man hadde på å spille inn musikken ikke tillot at man hadde øvetid nok til å inkludere slike fluktueringer i tempiene. Samtidig var det nok dirigentene som bestemte mye av musikkens forløp, eller at platens spillelengde ikke tillot mange krumspring som ville forlenge platens spilletid. Men sammenlikner vi med en innspilling som Enrico Caruso gjorde, viser den en litt annen holdning til tempo rubato. Der Talén sin innspilling er mer rett fram, så har Caruso sin innspilling en tempokurve med mye større utslag. Taléns innspilling kommer noen få tiår etter Caruso, og dermed kan det hende at denne nye tanken om en større konstanthet i tempiene hadde fått satt seg. Det det ikke behøver å bety er at Talén hadde en annen holdning til dette jevnt over. Vi vet lite om hvordan han forholdt seg til tempo rubato i en livesetting. Men i dette tilfellet, gjennom alle innspillinger, sammenliknet med Caruso, kan vi si at han hadde en mye mindre frihet

innenfor tempobehandling, og så skal vi være litt varsomme med å si hvorfor denne forskjellen er der.

Klangbehandling / vokalteknikk

Hovedtrekk

Vi har fra før snakket om Taléns klanglige ståsted, og hvordan det i særstilling var det italienske klangideal som stod i sentrum, spesielt representert av pedagogikken til Garcia, selv om det aldri helt fremgår at lærerne til Talén var spesielt opptatt av denne. Dog vet vi så lite om hvilken bakgrunn og kompetanse disse lærerne hadde, at det nærmest står igjen å kun lytte til Bjørn Talén selv. Samtidig, som vi har vært inne på før, så er det noen begrensninger på hva vi kan få ut av lyden fra disse gamle innspillingene. Men, det er mulig å kunne identifisere noen nøkkelementer i den teknikken vi kan kalle *bel canto* og se hvordan denne henger sammen med teknikken vi kan høre i Taléns sang. Dog vil vi understreke at det her ikke er hensiktsmessig å gi en fullstendig gjennomgang av alle aspekter ved klangdannelse og sangteknikk innenfor *bel canto*, men vi vil allikevel trekke fram noen elementer ved klangproduksjonen. Det kanskje mest radikale elementet i Garcias teorier om sang, er hans *coup de la glotte*, eller slag med glottis, denne teknikken der toneproduksjonen starter med at stemmeleppene er ført sammen, en pre-fonatonisk innstilling der arytenoidbruskene lukkes og det bygges opp et subglottalt trykk som gir en ansats uten «luft». (Stark, 1999, s. 54). Garcia understreket også viktigheten av å synge med et lavt strupehode. Dette både for å oppnå det han kalte *timbre sombre* (mørk klang) samt for å få fram den riktige bærekraften (ibid., s. 100). Denne åpne måten å synge på, *voce aperta*, var høyst diskutert, og en lærer som Francesco Lamberti (1813–1892) advarte mot en for åpen stemme (ibid. s. 100). I 1862 gav Herman Helmholtz ut sin monumentale bok *On The Sensations Of Tone*, og det var først da at man virkelig begynte å forstå sammenhengen mellom formantspekter og fonasjonsrørets innstillinger. Teoriene om formantproduksjon og bærekraft var dermed tilgjengelig når Bjørn Talén begynte med sin sangundervisning, men hvorvidt denne var vidt godt kjent, er usikkert.

Innenfor klassisk sangteknikk, og også innenfor *bel canto*, snakkes det om hvordan den menneskelige stemme er delt inn i flere registre. Sundberg sier at den mest vanlige beskrivelsen av et register er et «fonasjonsområde i stemmen der alle tonene oppfattes som produsert på samme måte og innehar samme

klangkvalitet» (Sundberg, 1987, s. 49). Det har vært ganske store diskusjoner i miljøet om hvor mange registre en stemme har og hvordan disse skal behandles. Innenfor italiensk vokalteknisk tradisjon har de stort sett forholdt seg til at det er to registre – bryststemme og hodestemme – og passasjen mellom disse ble kalt for «passagio» (Stark, 1999, s. 118). Et mål innenfor den klassiske sangteknikken har vært å gjøre overgangen mellom registrene så jevn som mulig. Mye av teoriene rundt dette var hentet fra arbeidet med kastratsangere, så da kvinnelige sangere begynte å bli mer vanlig, strakk ikke teoriene helt til. Men utgangspunktet om at registrenes overgang skal jevnes ut, har stått siden, og gjerne med begrepet «å dekke over lyden» (covering) for å gjøre overgangen enklere. Det har vært sagt mye om hva dette egentlig er, og Garcia snakket om *voix sombrée*, altså det å formørke hvilken som helst tone i ethvert register (ibid., s. 156). Dette klangaspektet er en essensiell del av klangidealet innenfor det vi kan kalle *bel canto*, selv om det er et begrep som er vanskelig å definere. Tanken om å dekke henger sammen med et formørket klangideal, oppnådd gjennom senket larynx og høynet ganeseil, blant annet, og føyet seg godt inn i datidens idealer om vokal skjønnhet og egalitet, samtidig som det gav en god teknikk for å kunne skape gjennomslagskraft til stemmen, så den kunne høres tvers gjennom et orkester eller et klaver.

Reaksjonen etter andre verdenskrig og fram til i dag

Mye av klangbehandlingen og sangteknikken som var prominent innenfor *bel canto* på 1800-tallet, er den samme i dag. Det er ikke stor forskjell på de klanglige idealene. Om man leter i klassisk litteratur rundt vokalklang i dag, finner man de samme temaene, de samme begrepene og de samme tankene rundt bærekraft og vokalfarge. Gjennom det siste hundre året er det selvsagt kommet til en større forståelse rundt hva som ligger i begrepene, og vi vet mer om de rent anatomiske forholdene rundt prosessene som fører til denne klangen. Men selve lyden, om vi lytter til den, ligger ganske fast. Det er ikke stor forskjell på en Luciano Pavarotti og en Enrico Caruso, eller en Bjørn Talén, for å si det slik. De vokale idealene er de samme, de samme ideene rundt vokal egalitet, rundt vokal skjønnhet, rundt stemmens bærekraft og de implikasjonene det får for formantproduksjonen. Et annet eksempel er hvordan sangere trenes innenfor pust. I *bel canto* er et begrep som *appoggio* helt sentralt, blant annet forstått som å «lene» seg inn i stemmen, i et komplekst muskelsamspill (diafragma, musklene rundt larynx osv) (ibid., s. 170). Vi vet selvsagt mer i dag om hvordan

dette samspillet egentlig fungerer, men det er mer eller mindre basert på de samme prinsippene.

En av hypotesene, dog, som har dukket opp, men som er vanskelig å måle, er at sangeres volum har økt og at vibrato er blitt en mer omnipresent farge i klassisk sangteknikk, spesielt innenfor det som vi kan kalle et «romantisk» repertoar. Det har for eksempel kommet undersøkelser som viser at vibrato, når målt på en rekke kvinnelige sangere gjennom det siste århundre, har blitt noe langsommere og større (Ferrante, 2011). Hvorvidt dette er et tegn på at volum har økt eller om det kun er et spørsmål om smak, er vanskelig å si noe om. Men generelt kan vi i alle fall si at mengden vibrato innenfor klassisk sang, og da spesifikt innenfor den «romantiske» sangen, som en gren av bel canto, også har økt de siste tiårene.

Bjørn Talén – klangbehandling / vokalteknikk

Når vi lytter til innspillingene til Bjørn Talén, er det en stemme som uten tvil legger seg i sporet til bel canto-sangerne. Det er en italiensk sangstil, selv om han befant seg i Tyskland og var influert av tyske pedagoger og sangere. Når vi sammenlikner sangstilen og vokalklangen til Bjørn Talén med Enrico Caruso, slås vi av hvor like de tross alt er. De første innspillingene til Talén bærer preg av en sanger med ennå ikke helt utviklet stemmeapparat, og slik sett oppfattes selvsagt Caruso som en sanger med mer utviklet stemmeteknikk. Men Talén bærer med seg alle kjennetegnene til en sanger influert av bel canto-stilen; en stemme preget av god pusteteknikk, av en avspent kjeve, åpen hals (voce aperta), riktig stemmeplassering (tydelig sangformant), balansert vibratobruk og en tydelig egalitet og forholdsvis kontroll mellom registrene. Forholdsvis, fordi vi opplever at han ikke, i hvert fall i de tidligere innspillingene, helt har mestret teknikken med å blande inn det vi kan kalle et hoderegister, men tar med seg litt mye «masse» på vei opp. Dermed kan stemmen oppleves litt som om han «roper». Dette mestrer han dog mer ettersom karrieren skrider fram. Om man lytter til for eksempel hans første innspilling av *Vesti la giubba* av Leoncavallo (BT 036) og sammenlikner den med den neste (BT 075) så er klangforskjellen ganske stor. Han låter lysere på den andre, han har mer kontroll på de øverste tonene og synger dem med et mye større overskudd. I den første innspillingen «henter» han tonene mer nedenfra og har ikke funnet balansen helt i forhold

til registerbruken. Det er tydelig at han har tatt et langt skritt fram i forhold til sin egen sangteknikk

Tekstbehandling

Hovedtrekk

Skiftet vi ser i og med bruken av et lavt strupehode, gjorde nødvendigvis sitt til at det ikke ble lettere å oppfatte hva som ble sunget. Når vokalene ble mørkere og likere, gikk det utover tekstuttalen. Fra tidligere av, hadde sangstilen nok vært preget av høyere strupehode og tydeligere tekst, også fordi at behovet for en vokalproduksjon som skulle bære gjennom et stort instrumentarium ikke var så stort (Potter, 1998, s. 49). Sangstilen var nok fra tidlig av influert av et mer deklamatorisk ideal, noe som også forandret seg i løpet av 1800-tallet, der klangdannelsen mer kommer i sentrum (ibid., s. 49). Om vi ser på resitativbruken i opera, forandrer den seg dramatisk fra barokken og fram til den romantiske operaen, der resitativene mer eller mindre forsvinner og blir en mer integrert del av operaen i det hele. Den talte tekst var ofte utgangspunkt og starten for sangen, og teksttydelighet, med tydelige konsonanter og artikulasjon, var et ideal som etterhvert ble mindre vektlagt (Toft, 2013, s. 9). Sangen var også inndelt i flere kategorier, slik som *canto fiorito*, *canto declamato*, *canto di agilitá* osv. og representerte ganske forskjellige stiler. I *canto declamato*, feks, var det tydelig at sangen var underordnet teateret (ibid., s. 15). Om man skal trekke en kanskje noe grov konklusjon ut av dette, så var det nok at fokuset på tekst kom litt mer i bakgrunnen i forhold til fokuset på klangdanning

Bjørn Talén og tekstbehandling

Når vi lytter til Bjørn Talén, så er det tydelig for oss at vi lytter til en sanger av sin tid. Han har minimal klangvariasjon i forhold til teksten han synger. Han synger dog med en forholdsvis klar tekst, så klar hans sangteknikk tillater ham, og en god uttale. Det er tydelig at Bjørn Talén nok har hatt et ganske godt språkkøre. Hans italiensk og tysk oppleves som ganske god og det virker som om alle språkene han synger faller ham naturlig. Det er dog interessant å merke seg en ting: Ved gjennomgangen av notene hans, er det sjeldent at vi finner oversettelser, der han på norsk skriver inn hva teksten betyr. Det kan selvsagt bety at han kunne alle språkene på rams, men det kan også bety at han kanskje ikke var så interessert i tekstens betydning. Nå var for så vidt ikke dette i tilfelle noe Talén var alene om, men mer slik sangere nok opererte. Det

var et større fokus på klangdannelsen og på sangeren og artisten selv, mer enn et fokus på formidlingen av et tekstlig budskap. Sånn sett er innspillingene til Talén ganske like innspillingene til Caruso, for eksempel. På et tekstlig plan er det ikke mye som skiller seg mellom dem. Det er også verdt å nevne at tiden man hadde for å spille inn en plate selvsagt var begrenset, slik at det jo kan hende at Talén tar andre sjanser interpretasjonsmessig når han opptrer enn når han framstår som plateartist.

Andre stiltrekk

Legato og portamento

Det å beherske å synge med legato, var en absolutt nødvendighet for en sanger rundt 1900 (Mason, 2002, s. 75). Manuel Garcia sa for eksempel ikke bare at en legato skulle være omnipresent, men også at man skulle synge med et sostenuto, der hver tone er koblet sammen med den neste med et portamento (ibid., s. 75) Portamento og legato var nøye innvevd i den romantiske syngestilen, og vi finner den både som en sammenbinding der du setter an tonen på nytt før du glir opp til neste og en versjon der du glir opp til tonen og så setter den an igjen på nytt (ibid., s. 75). Talén bruker flittig portamento og legato i sin sang, men ikke i nærheten av så utpreget som Caruso gjør. Man kan for eksempel lytte til begge versjoner av *Vesti la giubba* av Leoncavallo. Carusos versjon har definitivt lengre linjer, mer utpreget legato og hans portamenti er både mer vektlagt og flere i antall. Taléns portamenti er ofte av en slik art at han glir ned eller opp til tonen og setter den an på nytt, Caruso varierer mer i hvilke portamenti han bruker. Dog er det verdt å merke seg at det ikke går lenge før Talén spiller inn en ny versjon av den samme sangen, og nå er hans portamenti mer varierte og flere. De gjennomsyrrer sangen på en litt annen måte, mye tettere opp til det Caruso gjør. Det styrker også vårt inntrykk av en sanger som ganske raskt blir bedre teknisk og som har mer av sangstilen internalisert fra de tidlige innspillingene.

Triller

På den samme innspillingen av *Vesti la giubba*, kan vi høre helt tydelig hvordan Caruso legger til triller. Opp til rundt 1830 var ornamentering, variasjoner og improviserte linjer en integrert del av stilen, men i løpet av 1800-tallet forandret dette seg drastisk. Det ble vanligere å kun forholde seg til det komponisten skrev, om det så var melodilinjene, harmonikken eller ornamenteringen (Brown 2002,

s. 22). Men det virker som om noe hang igjen i den italienske operaen spesielt, og da for eksempel i forhold til bruken av triller. Men der Caruso bruker det som et musikalsk virkemiddel, er dette nesten ikke til stede hos Talén. Det har selsagt gått noen år fra Caruso til Talén, så det kan godt hende at det å legge til triller ikke var like godtatt lengre. Det kan også bety at Talén ikke var så glad i det, og ikke brukte det, og i hvert fall ikke på disse innspillingene. Det kan også tolkes som om dette stiltrekket kan si noe om at Talén også var influert av den tyske stilen, der det nok var enda mer troskap til det skrevne partituret enn innenfor den italienske stilen (Mason 2002, s. 83).

Taléns notesamling

Gjennom dette prosjektet har vi fått tilgang til en del av Taléns notesamling. Å gjennomgå notene han har brukt, gir et mer variert perspektiv på han som sanger. Det å stå med notene hans i hånden, skaper en nærhet til sangeren på en litt annen måte enn å høre han synge i disse gamle innspillingene. Det er en rikdom i materialet; klaveruttog med operaer han har sunget, en lang rekke sanger av norske og utenlandske komponister, samt sanger der han har hele orkestermaterialet liggende. Det siste er også interessant, fordi det kan peke på en sanger som ikke bare dukket opp og sang det han ble bedt om, men også en som var med og planla og så styrte prosessen til en viss grad, ved å kunne ta med seg orkestermaterialet. Det betyr at han var med i løpet av hele prosessen fra orkesteret møttes. Nå skal vi dog ikke overdrive dette siste punktet, siden slikt orkestermateriale ikke utgjør en veldig stor del av notesamlingen.

Det er ikke mye notater som står i notene hans. Stort sett dreier det seg om lange, røde streker for å markere der han skal synge. Av og til kan vi finne blyantmarkeringer der han har markert små forandringer i notene. Men det overordnede inntrykket er at han ikke markerer stort i det hele tatt.

Sangere tidlig på 1900-tallet var nok ikke blant de mest notekyndige. På opera-husene var rollen som akkompagnatør enormt viktig, og ofte var det disse coachene som stod for innlæringen til sangerne. Det betød at sangerne kunne lene seg på denne kompetansen, og ofte for eksempel hadde roller og sanger ferdig innlært når de kom til første sceneprøve på teatrene.

Notene til Bjørn Talén er sparsomt dekorert med hans egen antegninger. Veldig få oversettelser til norsk, veldig få musikalske instruksjoner, veldig få antegninger hva gjelder dynamikk og forandringer. Det er noen steder der han har

notert forandringer i vokalfargen, kanskje for å gjøre det lettere å nå en høy tone, men stort sett gir notesamlingen hans inntrykk av en sanger som ikke har et stort behov for å notere så veldig mye.

Konklusjoner

Det å lytte til Talén er en interessant øvelse. For det første kan vi kanskje med det si noe om hva man egentlig kan høre av hvordan han sang, hans sangteknikk og hans musikalske valg. Hovedinntrykket er at man faktisk kan lære ganske mye av å lytte til disse gamle innspillingene. Det går ganske raskt å sjalte ut den dårlige lyd kvaliteten, all støyen, balanseproblemene som den sparsomme mikrofonbruken initierte, samt de utfordringene som opptaksteknikken gir oss hva gjelder formantspekter. Det er for eksempel ikke like mye frekvenser i bassregisteret som kommer ut av disse innspillingene, sett i forhold til moderne innspillinger. Men alt i alt, når man har fått hørt på opptakene en stund, så venner man seg raskt til dem.

Bjørn Talén var et udiskutabelt talent. Det er tydelig at vi snakker om en meget solid sanger som satte sterke spor i sangmiljøet i Norge og Europa, Tyskland spesielt. Hans historie sier ganske mye om hvordan sangere på denne tiden kom til: Det er lite institusjonalisert sangundervisning, stort sett arbeider de seg fram gjennom et tett samarbeid med en eller flere private sanglærere. Det er et uttrykk for en mesterlæretradisjon som har dannet grunnlaget for utdanningen av sangere (og instrumentalister) og som har fulgt de samme sporene også etter at undervisningen har blitt institusjonalisert gjennom opprettelsen av konservatoriene og høgskolene.

Bjørn Talén er en sanger i en periode der vokalmetodikken blir mer og mer vitenskapeliggjort. Gjennom arbeidene til Manuel Garcia, Hermann Helmholtz, Julius Stockhausen osv, kom det til kunnskap rundt anatomi, akustikk osv som gav helt andre innsikter i stemmens oppbygging og andre implikasjoner rundt vokalmetodikk. Bjørn Talén begynner sitt arbeid mot en sangerkarriere når denne revolusjonen har kommet ordentlig i gang. Det betyr at vokalundervisningen begynner å systematiseres og institusjonaliseres, også i Norge, men det tar ennå en del tid før den blir ordentlig etablert her til lands. Derfor følger

Talén det samme mønsteret som de aller fleste rundt ham i miljøet – han tar sangtimer privat og reiser dit han blir anbefalt.

Bjørn Taléns sangtalent blir oppdaget etter at han har tatt sin første utdanning. Han starter dermed en sangerkarriere som en forholdsvis voksen mann, og er ikke blant de som starter i veldig ung alder. Repertoarmessig synger han et repertoar som i dag ville vært uvanlig å starte med for en såpass uerfaren sanger. Det er mer vanlig i dag å begynne med et repertoar som ikke er like tungt og tøft for stemmen og som kanskje ikke setter like høye krav til volum. Men dette var slett ikke uvanlig. Sangere på denne tiden hadde en litt annen filosofi hva gjelder innslagspunkter for forskjellige repertoar.

Taléns sanglige utvikling er interessant. De første innspillingene viser en sanger med en forholdsvis umoden stemme. Det virker som om han ikke helt har kommet i gang med vokaltreningen, men synger på en litt rå kjerne og en sterk vilje. Det kan høres ved at stemmen låter litt låst klanglig, spesielt i det man på italiensk kaller *passagio*. Dog virker det som om han får en helt annen oversikt over teknikken sin etterhvert, og det går ikke mange år før han har en høyde som låter veldig mye friere og slankere, samt en vokalklang som låter mer avspent, slankere, åpnere og mer egal gjennom hele stemmens omfang. Det å sammenlikne ham med Enrico Caruso rent stemmemessig er faktisk en adekvat sammenlikning, og på sitt beste står ikke Bjørn Talén veldig mye tilbake for den store mesteren.

Talén framstår ikke som en sanger som skiller seg ut i samtiden som en som tar store sjanser, verken interpretasjonsmessig eller i forhold til repertoarvalg. Han er ganske tradisjonell i repertoaret, og er sjelden involvert med datidens samtidskomponister, selv om det finnes noen eksempler på at han har vært innom disse. I det hele tatt framstår Talén som en ganske tradisjonell sanger, som en som fokuserer på et romantisk kjernerepertoar. Men igjen, dette var en helt vanlig vei å gå om man jobbet som klassisk sanger på denne tiden. Mesterlæretradisjonen står sterkt og det gjør at det ikke er mange klassiske sangere som tar de store sjansene. Og nå trengte heller ikke Talén gjøre det. Han står ganske fjellstøtt som sanger, og arbeider på et høyt nivå i Europa.

Fra tidlig 1800-tall er det retningen vi ofte kaller *bel canto* som er enerådende. Denne italienske sangstilen sprer seg hurtig, også gjennom prominente sanglærere. Men selv det vi kaller *bel canto* når vi begynner å nærme oss 1900-tallet, er en ganske annen stil enn den vi ser på begynnelsen av 1800-tallet. Sangsti-

len har utviklet seg ganske enormt på de hundre årene, og Bjørn Talén er en representant for denne veidereføringen av bel canto.

Og selv om det er denne italienske bel canto-stilen som er forholdsvis enerådende, så kan vi si at den klassiske sangen får litt forskjellige stilretninger, alt ettersom hvilket land man befant seg i. I Tyskland, spesielt med inntoget av Wagner sent på 1800-tallet, gir en litt annen retning og noen signifikante klangforskjeller. Det kan virke som, når vi setter Talén opp mot en sanger som Caruso, at Talén har en vokal bakgrunn som er ganske godt influert av den tyske stilen.

Så er det også interessant å merke seg at når man begynner å grave fram det Bjørn Talén etterlot seg av materiale, så er materialet rett og slett ganske omfattende. Og selv om lytteprosessen er farget av innspillingenes kvalitet, så er det forbløffende mye vi kan lære av å høre stemmen hans. Det er interessant at det å gå i dybden på en sanger, og en sangers innspillinger på denne måten kan si så mye om sangstilen på denne tiden, samt de viktigste linjene innenfor de rådende klangidealer, profesjonelle karrierevalg og vokalfilosofi. Og dette er kun for en sanger: I Norge. Det er et enormt materiale som ligger der, og det for en skare av sangere både her til lands og i utlandet. Sangere og en sangstil som står i fare for å bli glemt. Å lytte til Talén er dermed kanskje bare startskuddet.

Diskografi

Tore Simonsen

En innføring

En *diskografi* er en oversikt over innspilt lyd. Betegnelsen er dessverre ikke helt presis: Navnet henspiller på de fysiske lydbærerene – utgivelsene – men det var *sammenhengen* mellom innspillinger og utgivelser som opprinnelig var diskografens hovedanliggende. De første diskografene – jazzinteresserte europeere i mellomkrigstiden – laget lister over favorittinnspillinger: Hva ble spilt, hvem spilte, når og hvor ble opptaket gjort. Og like viktig: På hvilke utgivelser var opptakene å finne. To synsvinkler, den ene handlet om musikken, den andre om tilgangen til den.

Diskografien var på mange måter knyttet spesielt til skjellakk-epoken, som varte frem til ca 1950. Dette henger sammen med den besnærende enkle produksjonen av slike plater. Opptaket blir registrert i voks eller på en lakkplate (med en varighet på opp mot ca. fire minutter) samtidig som det blir identifisert med et matrisenummer gravert inn i det samme mediet. Slik holdt selskapet rede på sine opptak, og slik fulgte matrisenummeret opptaket helt frem til den endelige utgivelsen. Matrisenummeret kan som oftest leses av på den ferdige

platen – i «speilet», det ubenyttede arealet nærmest etiketten.¹¹¹ Utgivelsen fikk på sin side et katalognummer for å holde rede på det fysiske platelageret og for distribusjon til salgsleddet. Forholdet mellom det ferdige produktet og den opprinnelige innspillingen var også enkelt og transparent; utgivelsen ble et bilde på hva som skjedde i innspillingsstudioet de få minuttene opptaket varte.

Sett i forhold til vår tids studiopraksis kan man nok hevde at dette bildet var av en noe enkel kvalitet. Men det vi i dag har vunnet i lyd kvalitet har vi tapt i transparens: i dag er det omtrent umulig å identifisere – for ikke å si dokumentere – hvilke komponenter som inngår i en ferdig utgivelse. Med digitale hjelpemidler kan elektro-akustiske byggeklosser settes sammen på utallige måter, gjenbrukes, manipuleres og mikses sammen til et komplett stykke lydkunst. Her gir det liten mening å lete etter noe opprinnelig – først mange arbeidstrinn henimot den ferdige utgivelsen finner vi noe som kan betegnes som et ferdig produkt i et avspillbart format. Produktet blir i sin tur distribuert til lytterne på en eller flere digitale lydbærere eller i form av strømming. Det ferdige resultatet viser ikke nødvendigvis til noen bakenforliggende «virkelighet», distribusjonen behøver på sin side heller ikke ha noen bestemt fysisk representasjon.

Utviklingen mot dette startet egentlig ganske tidlig – allerede ved overgangen til elektrisk opptaksteknologi på midten av tyveårene, da mikrofonen ble tatt i bruk, kunne man stille spørsmål ved om det man hørte ved en avspilling var en sann representasjon av det som skjedde i studio. Men riktig komplisert ble det først rett etter annen verdenskrig da bruken av magnetbånd gjorde det mulig å manipulere både tid (ved hjelp av klipping) og samtidighet (ved hjelp av flersporsteknikk). Dette skjedde omtrent samtidig med at skjellakkplatene ble avløst av lp-platen laget av vinyl, med lavere hastighet og med en forbedret avspillingsteknologi. Men selv om skjellakkutgivelser mot slutten av sin periode gjorde bruk av lydbånd som innspillingsmedium gir det allikevel mening å betrakte skjellakk-epoken som perioden for dokumentarisk, «gjennomsiktig» lydregistrering. Av samme grunn kan man derfor hevde at diskografien er et arbeidsverktøy som egner seg spesielt godt for utgivelser før 1950.

Til tross for denne enkle sammenhengen mellom innspilling og utgivelse som skjellakk-epoken tilbyr er forholdet mellom dem allikevel noe mer sammensatt. Én innspilling kan bli utgitt på flere fysiske utgivelser, én fysisk utgivelse

111 I fig. 20 (side 58) ser vi – i tillegg til Taléns navnetrekk – matrisenummeret (1708-A) både trykt på etiketten og gravert i voksen, så langt inn at etiketten dekker over.

inneholder som oftest to forskjellige innspillinger. Vi står egentlig overfor to separate fortellinger som viser oss en utøvers lydarv fra to sider; innspillingene, som representerer et kunstnerisk og forretningsmessig initiativ – og utgivelsene, som blir innspillingenes møte med lytterne. Dette gjenspeiles i de to første delene av den følgende diskografien; først innspillinger sortert på dato og matrisenummer, dernest utgivelser gruppert på platemerker og katalognummer.

For de tidligste diskografer var det ikke alltid like enkelt å skaffe eksakt informasjon om innspillingene. Det som sto på en plateetikett kunne være svært kortfattet, til tider faktisk helt misvisende. Plateselskapene hadde selvsagt sine interne opptaksprotokoller, disse var normalt ikke tilgjengelig utenfor organisasjonen, og det kunne være ganske tilfeldig hva som ble bevart av slike når selskaper ble lagt ned eller overtatt av andre. Forståelsen av at denne typen informasjon kunne ha noen kulturhistorisk interesse var oftest også minimal utenfor den harde kjerne av samlere og diskografer; først etter skjellakk-epokens slutt ble det som var igjen av arkivmateriale fra de største selskapene praktisk tilgjengelig for forskere. I dag gjøres det et stort arbeid mange steder i verden for å dokumentere skjellakk-epokens lydfestinger – dessverre alt for sent for mange små selskapers vedkommende. Da må man istedet ty til annonser og reklamemateriell av forskjellig art – eller til platene selv, i den grad de finnes.

Bjørn Talén gjorde mange av sine innspillinger for to store, multinasjonale plateselskaper, hvor det heldigvis foreligger mye arkivmateriale. Alt eksisterende stoff etter Gramophone Co. er tilgjengelig gjennom EMI Archive Trust i London; det skandinavisk-relaterte materialet herfra er grundig dokumentert i flere diskografier av den svenske diskografen Karleric Liliedahl. Mesteparten av opptaksprotokollene fra Lindström-konsernet er gjort tilgjengelig i pdf-format gjennom den tysk-østerrikske foreningen *Gesellschaft für historische Tonträger*. For Vox, Homocord og Crystal finnes i noen grad tilgjengelige nettsider og skrifter. Taléns tyske innspillinger inngår i en stor dokumentasjon over tyske vokalinnspringer fra den tyske diskografen Rainer E. Lotz. Dette materialet er sammenholdt med norske kataloger, diskografier, avisomtaler og annonser, og utgjør datagrunnlaget for denne diskografien. En liste over samtlige benyttede referanser finnes etter litteraturlisten.

Matriseoversikt

Matriseoversikten er sortert kronologisk og gruppert på selskap og opptaksdatoer hvor slike finnes. For Pathé, Vox og en del av Lindström-opptakene er dateringen ganske usikker, der har matrisenummereringen vært et holdepunkt for innbyrdes gruppering. For hver matrisegruppe er opptakssted, samtlige medvirkende og de viktigste kildene notert.

Av de over tre hundre innspillingene som Bjørn Talén totalt gjorde i løpet av sin karriere ble snaut to hundre utgitt og markedsført på fysiske grammofonplater. Kildene gir ingen klar informasjon om hvorfor det enkelte opptak til syvende og sist ikke nådde frem til offentliggjøring – det ha vært kunstneriske, tekniske eller markedsmessige vurderinger hvor som helst i produksjonsprosessen. Men samtlige innspillinger – med matrisenummeret som sin éntydige identifikasjon – har en gang eksistert som fysiske objekter (i det minste i voks under selve opptaksprosessen eller som prøvepressinger senere i prosessen) og må derfor regnes med i oversikten i de lydfestingene som Talén gjorde i løpet av sin karriere, uansett tilgjengelighet i dag. I denne diskografien er derfor hver innspilling gitt et éntydig nummer i kronologisk rekkefølge, fra BT 001 til BT 313.

For hver matrise er det kolonner for BT-nummer, matrisenummer, benyttet språk¹¹² (for kjente utgivelser), verk og komponist og katalognummer for kjente utgivelser. Siden de tidligste platene var enkeltsidige, beholdt man praksisen med ett katalognummer pr. side ganske lenge, og de tidligste tosidige platene må derfor identifiseres med begge sine katalognummer. Dette er betegnet med symbolet ⇔ som peker på nummeret på den «andre» siden.

Siden kildene omtaler ikke-utgitte innspillinger på svært ulik måte er det i diskografien gjort et forsøk på å gruppere dem i fire kategorier, med hver sitt symbol¹¹³:

- × **Avvist.** I Liljedahls diskografier kalles dette *rejected*, det er uvisst om dette begrepet brukes overalt i det kildematerialet han har hatt adgang til. I Lindström-materialet (hvor opptaksprotokollene har vært tilgjengelig) brukes det der hvor kategoriene *Wiederholung verlangt* eller *Zerstörung verlangt / Zu zerstören* er benyttet.

112 (F)ransk, (I)taliensk, (N)orsk, (S)vensk, (T)ysk.

113 Lotz et al. (2005) bruker betegnelsen KVN (*Keine Veröffentlichung nachgewiesen*) om alle disse fire kategoriene.

- ✓ **Godkjent til bevaring.** Denne kategorien finnes kun i Lindström-materialet og brukes hvor kategorien *In den Vorrat gegeben* er benyttet, tolket som en midlertidig godkjennelse.
- ✓ **Godkjent.** Denne kategorien finnes også kun i Lindström-materialet og brukes hvor kategorien *Adoptiert / Entgültig adoptiert / Adoption* er benyttet, men hvor det allikevel ikke finnes spor av noen offisiell, fysisk utgivelse. Innspillingene ble godkjent på grunn av prøvepressinger og signert av opptaksansvarlig og/eller sanger. Slike prøvepressinger kan derfor fremdeles finnes, men er svært sjeldne.
- **Ukjent.** Brukes hvor det ikke er gitt noen spesifikke opplysninger i kildene.

I matriseoversikten er også kjente utgivelser på LP (Ⓢ) eller CD (Ⓢ) tatt med. For slike utgivelser er det ikke gjort noe forsøk på å gi en komplett oversikt; her vil det dessuten alltid komme til nye utgaver.

Akustiske innspillinger

Wilh. Farre, Kristiania, 8.-14. juli 1914

Klaver

Vanberg et al., 1998, s. 118 / Lotz et al., 2005

BT 001	90339	N	Hvor skulde jeg kunne glemme dig August Enna	Pathé 90339 ⇒ 340
BT 002	90340	N	Mattinata Ruggiero Leoncavallo	Pathé 90340 ⇒ 339

Gramophone Co., Kristiania, 13. november 1914

E. J. Pearse, expert

* orkester / klaver

Liliedahl, 2002, s. 270 / Lotz et al., 2005

BT 003	6285 ae	N	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) * Giacomo Puccini	CRG¹¹⁴ 3-82025 ⇒ 026
BT 004	6286 ae	N	E lucevan le stelle (Tosca) * Giacomo Puccini	CRG 3-82026 ⇒ 025

BT 005	6302 ae		Mattinata Ruggiero Leoncavallo	×
BT 006	6303 ae		Mattinata Ruggiero Leoncavallo	×
BT 007	6304 ae		O sole mio Eduardo de Capua	×

Gramophone Co., Kristiania, 8. juli 1915

A. S. Clarke, expert

* kor og orkester / orkester¹¹⁵

Liliedahl, 2002, s. 283

BT 008	4957 y		Viva il vino (Cavalleria Rusticana) * Pietro Mascagni	×
BT 009	4958 y	N	Viva il vino (Cavalleria Rusticana) * Pietro Mascagni	CRG 3-82051 ⇨ 052
BT 010	4959 y	N	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi	CRG 3-82045 ⇨ 046
BT 011	4960 y		La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	×
BT 012	4961 y	N	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	CRG 3-82046 ⇨ 045

Gramophone Co., Kristiania, 9. juli 1915

A. S. Clarke, expert

* orkester / klaver

Liliedahl, 2002, s. 284

BT 013	4973 y		O sole mio * Eduardo de Capua	×
BT 014	4976 y	N	Junker Nils sjunger till lutan (Gustaf Wasas saga) Andreas Hallén	CRG 3-82063 ⇨ 064
BT 015	4977 y		Junker Nils sjunger till lutan (Gustaf Wasas saga) Andreas Hallén	×
BT 016	4978 y		O Lola ch'ai di latti (Cavalleria Rusticana) Pietro Mascagni	×

¹¹⁵ Kun klaverakkompagnement på disse i flg. Liliedahl (2002).

BT 017	4979 y	N	O Lola ch'ai di latti (Cavalleria Rusticana) Pietro Mascagni	CRG 3-82052 ⇒ 051
BT 018	4980 y	N	Norge, mit Norge Nicolai Lindtner	CRG 3-82064 ⇒ 063
BT 019	4981 y		Mattinata Ruggiero Leoncavallo	×
BT 020	4982 y		O sole mio Eduardo di Capua	×

Wilh. Farre, Kristiania, august 1916

Orkester

Vanberg et al., 1998, s. 118

BT 021	90392	N	Carmela Giambattista de Curtis	Pathé 90392 ⇒ 506 Pathéfon N 11002
BT 022	90393	N	Fager er den blide Vaar (Bertran de Born) Peter Arnold Heise	Pathé 90393 ⇒ 396
BT 023	90394¹¹⁶	N	Ja, vi elsker dette landet Rikard Nordraak	Pathé 90394 ⇒ 395 Pathéfon S 11003
BT 024	90395	N	Jeg vil verge mit land Gabriel Tischendorf	Pathé 90395 ⇒ 394 Pathéfon S 11003
BT 025	90396¹¹⁷	S	Soldatgossen Fredrik Pacius	Pathé 90396 ⇒ 393
BT 026	90397	N	Niun mi tema! (Othello) Giuseppe Verdi	Pathé 90397 ⇒ 507 Pathéfon N 6331
BT 027	90398	N	Rien... En vain J'interroge (Faust) Charles Gounod	Pathé 90398 ⇒ 500 Pathéfon N 6332 Pathéfon N 6314 Pathéfon N 11000 Pathéfon B 11000 Actuelle B 31000
BT 028	90399		Rien... En vain J'interroge (Faust) Charles Gounod	■

116 15. september 1916 (Vanberg et al., 1998, s. 119)

117 19. september 1916 (ibid., s. 119)

BT 029	90500	N	Salut! Demeure chaste et pure (Faust) Charles Gounod	Pathé 90500 ⇒ 398 Pathéfon N 6332 Pathéfon N 6314 Pathéfon N 11000 Pathéfon B 11000 Actuelle B 31000
BT 030	90503	N	Mattinata Ruggiero Leoncavallo	Pathé 90503 ⇒ 504 Disque Pathé N 11015 Pathéfon N 6333
BT 031	90504	N	Hvor skulde jeg kunne glemme dig August Enna	Pathé 90504 ⇒ 503 Disque Pathé N 11015 Pathéfon N 6333
BT 032	90505	N	Hvor skulde jeg kunne glemme dig August Enna	Pathé 90505 ⇒ ?
BT 033	90506	N	Maria, Mari Eduardo de Capua	Pathé 90506 ⇒ 392 Pathéfon N 11002
BT 034	90507	N	Celeste Aida, forma divina (Aida) Giuseppe Verdi	Pathé 90507 ⇒ 397 Pathéfon? N 6331

Gramophone Co., Kristiania, 7. desember 1916

J. D. Smooth, exper

Orkester

Liliedahl, 2002, s. 307

BT 035	13360 o	N	Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini	CRG 7-82006 ⇒ 007 CRG V 18
BT 036	13361 o	N	Un tal gioco, credetemi (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	CRG 7-82008 ⇒ 009 CRG V 19
BT 037	13362 o	N	La Paloma Sebastian de Yradier	CRG 7-282034 ⇒ 035 CRG 7-82010 ⇒ 011 CRG V 20
BT 038	13363 o	N	Parais à ta fenêtre!, op. 29 Louis Gregh	CRG 7-282035 ⇒ 034 CRG 7-82011 ⇒ 010 CRG V 20

Gramophone Co., Kristiania, 9. desember 1916

J. D. Smooth, expert

Orkester

Liliedahl, 2002, s. 309

BT 039	13404 o	N	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	CRG 7-82009 ⇒ 008 CRG V 19
BT 040	13405 o	N	Di quella pira (Il trovatore) Giuseppe Verdi	CRG V 103
BT 041	13406 o	N	Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi	CRG 7-82007 ⇒ 006 CRG V 18

Gramophone Co., Kristiania, 2. august 1919

G. W. Dillnut, expert

Orkester

Liliedahl, 2002, s. 334

BT 042	5753 ak	N	Stille Nacht, heilige Nacht Franz Xaver Gruber	CRG 7-82018 ⇒ 019 CRG V 24 HMV X 2095
BT 043	5754 ak	N	Jeg er saa glad hver julekveld Peder Knudsen	CRG 7-82019 ⇒ 018 CRG V 24 HMV X 2095
BT 044	5755 ak	N	Den store hvide flok (op. 30 nr. 10) Edvard Grieg	CRG 7-82056 ⇒ 057 CRG V 39 HMV X 2096
BT 045	5756 ak		Ah! Fuyez, douce image (Manon) Jules Massenet	x

Gramophone Co., Kristiania, 4. august 1919

G. W. Dillnut, expert

* Orkester / klaver

Liliedahl, 2002, s. 335 / Rosenberg, 1973

BT 046	5757ak	N	Og jeg vil ha' mig en hjertenskjær Edvard Grieg	CRG V 103
BT 047	5758 ak	N	Kimer, I klokker * Trad	CRG 7-82057 ⇒ 056 CRG V 39 HMV X 2096

Gramophone Co., Kristiania, 5. august 1919

G. W. Dillnut, expert

Orkester

Liliedahl, 2002, s. 335 / Rosenberg et al., 1966

BT 048	422 al	N	Una furtiva lagrima (L'elisir d'amore) Gaetano Donizetti	MRG ¹¹⁸ 2-082031 HMV M 41
BT 049	423 al		O Paradise! / Pays merveilleux! (L'Africaine) Giacomo Meyerbeer	×
BT 050	424 al		La fleur que tu m'avais jetée (Carmen) Georges Bizet	×
BT 051	425 al		Ah! Fuyez, douce image (Manon) Jules Massenet	×
BT 052	426 al		Una furtiva lagrima (L'elisir d'amore) Gaetano Donizetti	×

Gramophone Co., Kristiania, 6. august 1919

G. W. Dillnut, expert

Orkester

Liliedahl, 2002, s. 335-336 / Rosenberg, 1973

BT 053	427 al		Che gelida manina (La bohème) Giacomo Puccini	×
BT 054	428 al		Che gelida manina (La bohème) Giacomo Puccini	×
BT 055	5799 ak		La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	×
BT 056	5800 ak	N	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	CRG 7-82058 ⇨ 059 CRG V 40
BT 057	5801 ak	N	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini	CRG 7-82060 ⇨ 061 HMV V 41
BT 058	5802 ak	N	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi	CRG 7-82059 ⇨ 058 CRG V 40
BT 059	5803 ak	N	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini	CRG 7-82061 ⇨ 060 HMV V 41

118 Monarch Record "Gramophone"

Gramophone Co., Kristiania, 7. august 1919

G. W. Dillnut, expert

* Orkester / klaver

Liliedahl, 2002, s. 336 / Rosenberg, 1973

BT 060	5817 ak	N	Herlig er kampen (Bertran de Born) Peter Arnold Heise	CRG 7-82062 ⇒ 063 HMV V 42
BT 061	5818 ak		Vågn av din slummer (Bertran de Born) Peter Arnold Heise	×
BT 062	5819 ak	N	Vågn av din slummer (Bertran de Born) Peter Arnold Heise	CRG 7-82063 ⇒ 062 HMV V 42
BT 063	429 al		Vær hilset, I damer (op. 49 nr. 3) Edvard Grieg	×
BT 064	430 al		O Paradise! / Pays merveilleux! (L'Africaine) Giacomo Meyerbeer	×

Gramophone Co., Kristiania, 12. august 1919

G. W. Dillnut, expert

Orkester

Liliedahl, 2002, s. 338 / Rosenberg et al., 1966

(BT 065)	437 al¹¹⁹	N	Di Provenza il mar (La Traviata) * Giuseppe Verdi	MRG 2-082030 HMV M 41
----------	-----------------------------	---	---	--------------------------



Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, januar-februar 1922

Orkester

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425-428

BT 066	258-A	I	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini	Vox 03091
BT 067	259-A	I	Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini	Vox 03091
BT 068	260-A	I	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini	Vox 03092
BT 069	261-A	I	Donna non vidi mai (Manon Lescaut) Giacomo Puccini	Vox 03092
BT 070	262-A	G	De' miei bollenti spiriti (La traviata) Giuseppe Verdi	Vox 03093

119 Bjørn Talén iflg. Liliedahl, Erik Bye iflg. Rosenberg. Bransjekataloger støtter det siste.

BT 071	263-A	I	Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi	Vox 03093 LebVer LV 137  Preiser 89654 
--------	-------	---	---	---

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, april-juni 1922

Orkester

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425-428

BT 072	539-A	I	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Vox 03173
BT 073	539½ -A ¹²⁰		No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	■
BT 074	539¾ -A	I	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Vox 03173
BT 075	540-A	I	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Vox 03173
BT 076	540½-A	I	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Vox 03173
BT 077	540¾-A	I	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Vox 03173
BT 078	544-A		In fernem Land, unnahbar euren Schritten (Lohengrin) Richard Wagner	■
BT 079	544½-A	G	In fernem Land, unnahbar euren Schritten (Lohengrin) Richard Wagner	Vox 03178
BT 080	545-A	G	Vor deinem Fenster / So leb' ich noch (Der Barbier von Bagdad) Peter Cornelius	Vox 03345
BT 081	546-A		Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	■
BT 082	546½-A	G	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	Vox 03179
BT 083	546¾-A	G	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	Vox 03179

120 539½-A (tagning 2 av 539) mangler i kildene, men er antatt på grunn av at matrisenummer 539¾-A (tagning 3) eksisterer.

Matriseübersicht

BT 084	547-A	G	Nun sei bedankt, mein lieber Schwan (Lohengrin) Richard Wagner	Vox 03178
BT 085	783-B	I	Maria, Mari Eduardo de Capua	Vox 3154
BT 086	785-B	I	Canta pe' me Ernesto de Curtis	Vox 3154

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, juni 1922

Orkester

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 201, s. 425-428

BT 087	596-A	I	Solenne in Quest 'Ora (La forza del destino) Giuseppe Verdi - med Iwan Iwanzoff (bar)	Vox 04025 Kristall 07002 Preiser 89654 ©
--------	--------------	---	--	--

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, juni-august 1922

Orkester

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425-428

BT 088	613-A	F	O fonds du Temple Saint (Les pêcheurs de perles) Georges Bizet - med Iwan Iwanzoff (bar)	Vox 04024
BT 089	614-A	I	O Mimi tu piu non torni (La Bohème) Giacomo Puccini - med Iwan Iwanzoff (bar)	Vox 04024
BT 090	615-A	I	Si, pel ciel marmoreo giuro (Otello) Giuseppe Verdi - med Iwan Iwanzoff (bar)	Vox 04025 Kristall 07002 Preiser 89654 ©
BT 091	623-A	I	O soave fanciulla (La Bohème) Giacomo Puccini - med Lola Artôt de Padilla (sop)	Vox 04027 Kristall 07003 LebVer LV 157 © Preiser 89654 © Preiser 89735 ©
BT 092	624-A	I	Parigi, o cara, noi lasceremo (La traviata) Giuseppe Verdi - med Lola Artôt de Padilla (sop)	Vox 04026 Preiser 89654 © Preiser 89735 ©
BT 093	625-A	G	Ach, das Leid hab' ich getragen (Der Barbier von Bagdad) Peter Cornelius	Vox 03345

BT 094	626-A	I	Un dì, felice, eterea (La traviata) Giuseppe Verdi - med Lola Artôt de Padilla (sop)	Vox 04026 EMI 5 74217 2 © x8 Preiser 89654 © Preiser 89735 ©
BT 095	627-A	F	Parlons de toi, la messagère (Carmen) Georges Bizet - med Lola Artôt de Padilla (sop)	Vox 04027 Kristall 07003 LebVer LV 157 © Preiser 89654 © Preiser 89735 ©
BT 096	628-A	G	Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	Vox 03179

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, november 1922

Orkester

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425-428

BT 097	752-A	I	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi	Vox 03317
BT 098	753-A	I	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	Vox 03317

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, februar 1923

Otto Urack (klaver)

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425-428

BT 099	1231-B		O sole mio Eduardo di Capua	■
BT 100	1231½-B	I	O sole mio Eduardo di Capua	Vox 3335
BT 101	1232-B	I	Torna a Surriento Ernesto de Curtis	Vox 3277
BT 102	1233-B	I	Carmela Giambattista de Curtis	Vox 3277
BT 103	1234-B		Sérénade espagnole Landon Ronald	■
BT 104	1234½-B	I	Sérénade espagnole Landon Ronald	Vox 3316
BT 105	1235-B	I	Lolita Arturo Buzzi-Peccia	Vox 3316
BT 106	1236-B	I	Santa Lucia Teodoro Cottrau	Vox 3335

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, februar 1923

Orkester

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425–428

BT 107	1242-A	F	O Paradise! / Pays merveilleux! (L'Africaine) Giacomo Meyerbeer	Vox 03606
--------	--------	---	---	-----------

Homocord GmbH, Berlin, 11 juni 1923

* Orkester, Carl Ehrenberg (dir) / James Simon (klaver)

Lotz et al., 2005

BT 108	M 51114	N	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) * Ruggiero Leoncavallo	Homocord B 8258 ¹²¹
BT 109	M 51115	N	De' miei bollenti spiriti (La traviata) * Giuseppe Verdi	Homocord B 8266
BT 110	M 51116	N	Parmi veder le lagrime (Rigoletto) * Giuseppe Verdi	Homocord B 8266
BT 111	M 51117	N	Torna a Surriento Ernesto de Curtis	Homocord B 8259
BT 112	M 51118 ¹²²	N	Apri la tua finestra (Iris) Pietro Mascagni	Homocord B 8258
BT 113	M 51119	N	Sérénade espagnole Landon Ronald	Homocord B 8259

Lindström A.-G., Kristiania,¹²³ juni-juli 1923¹²⁴

Kammerensemble / * orgel (evt. harmonium)

Vanberg, 1983, s. 40–51 / Gronow, 1977, s. 99–100

BT 114	Nw 413		Sølvet Torvald Lammers	■
BT 115	Nw 413-2	N	Sølvet Torvald Lammers	Odeon A 147 483 ⇒ 484 (5028)
BT 116	Nw 414	N	Hvis du har varme tanker (op. 2 no. 4) Håkon Børresen	Odeon A 147 600 ⇒ 443 (5060)

121 Homocords utgivelser hadde også et numerisk prefiks og en farge på etiketten som anga priskategori. Alle Taléns innspillinger (som de fleste andre sangeres) hadde prefix 1-, med blå etikett (Englund, 2001, s. 224).

122 F 11 C gravert i speilet (Homocords datokode for 11. juni 1923).

123 Matrisenummerserien Nw 1–600 ble benyttet i Kristiania/Oslo, til dels også Stockholm. Senere matriser i samme serie ble benyttet i Berlin (Englund, 2008).

124 Sannsynligvis etter 19. juni pga Berlin-operaens gjestespill i Kristiania

BT 117	Nw 415		Eg elsker dei voggande tonar Christoffer Lepsøe	■
BT 118	Nw 415-2 ¹²⁵	N	Eg elsker dei voggande tonar Christoffer Lepsøe	Odeon A 147 484 ⇒ 483 (5028) Odeon (US) 25042
BT 119	Nw 416		Alt lægger for din fot jeg ned Halfdan Kjerulf	■
BT 120	Nw 416-2	N	Alt lægger for din fot jeg ned Halfdan Kjerulf	Odeon A 147 485 ⇒ 486 (5029) Odeon (US) 25042
BT 121	Nw 417 ¹²⁶		Til fjelds over bygden Halfdan Kjerulf	■
BT 122	Nw 417-2	N	Til fjelds over bygden Halfdan Kjerulf	Odeon A 147 486 ⇒ 485 (5029) Odeon (US) 25041
BT 123	Nw 418	N	Deilig er jorden Trad	Odeon A 147 439 ⇒ 440 D 2874 Odeon (US) 25030
BT 124	Nw 419	N	Jeg synger julekvad Trad	Odeon A 147 440 ⇒ 439 D 2874 Odeon (US) 25030
BT 125	xxNw 420 ¹²⁷	N	Kongekvadet (Sigurd Jorsalfar) Edvard Grieg	Odeon AA 58523 ⇒ 524
BT 126	xxNw 421	N	Norrønafolket (Sigurd Jorsalfar) Edvard Grieg	Odeon AA 58524 ⇒ 523
BT 127	Nw 422	N	Sidste reis Eyvind Alnæs	Odeon A 147 443 ⇒ 600 (5060) Odeon (US) 25041
BT 128	Nw 423 ¹²⁸		Nytaarsmorgen Nicolai Lindtner	■
BT 129	Nw 423-2	N	Nytaarsmorgen * Nicolai Lindtner	Odeon A 147 444 ⇒ 445 Odeon (US) 25032

125 Nw 414-2 feilaktig trykt på etikett, Nw 415-2 gravert under etikett. Ved senere opplag ble matrisenummeret utelatt på etiketten.

126 Matrisenummeret mangler i kildene, men er antatt på grunn av at tagging nr. 2 er angitt

127 xxNw 420 og 421 er de to eneste 12" akustiske Odeon-matriser laget i Norge (Englund, 2008).

128 Som fotnote 122

Matriseoversikt

BT 130	Nw 424	N	Deilig er den himmel blaa * Jacob Gerhard Meidell	Odeon A 147 445 ⇨ 444 Odeon (US) 25032
BT 131	Nw 458	N	Paaskemorgen slukker sorgen * Ludvig M. Lindeman	Odeon A 147 479 ⇨ 480
BT 132	Nw 459	N	Jesus lever, graven brast * Johan Rudolph Ahle	Odeon A 147 480 ⇨ 479
BT 133	[Nw 460]¹²⁹	N	Ein feste Burg Luther, Martin	Odeon A 147 481 ⇨ 482
BT 134	[Nw 461]	N	Pinsevind (?)	Odeon A 147 482 ⇨ 481

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, oktober? 1923

Rudolf Deman (fiolin), Otto Urack (klaver)

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425-428

BT 135	1418-A		Élégie Jules Massenet	■
BT 136	1418½-A	G	Élégie Jules Massenet	Vox 03385 Vox 03505 LebVer 157  ¹³⁰
BT 137	1419-A	G	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski	Vox 03385 Vox 03504 LebVer 157 
BT 138	1471-A	G	For you alone Henry Geehl	Vox 03606

Homocord GmbH, Berlin, 6. november 1923

Rudolf Deman (fiolin), Johannes Heidenreich (klaver)

Lotz et al., 2005

BT 139	M 17218	S	For you alone Henry Geehl	Homocord B 384
BT 140	M 17219	S	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski	Homocord B 384
BT 141	M 51250	N	For you alone Henry Geehl	Homocord B 8345
BT 142	M 51251	N	Le portrait Beatrice Parkyns	Homocord B 8345

129 Ingen dokumentasjon funnet på BT 133 og BT 134, de er forsøksvis plassert direkte etter matriseblokken Nw 413-459

130 Lebendige Vergangenheit 157 oppgir 1418 A, men BT 136 virker mer sannsynlig.

BT 143	M 51252	N	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski	Homocord B 8346
BT 144	M 51253	N	Élégie Jules Massenet	Homocord B 8346

Homocord GmbH, Berlin, 11. desember 1923

Johannes Heidenreich (klaver)

Lotz et al., 2005

BT 145	M 17251	N	Fattigmandstrøst (op. 90 nr. 4) Christian Sinding	Homocord B 642
BT 146	M 17252	N	Vårvisa (op. 21 nr. 4) Sverre Jordan	Homocord B 642

Homocord GmbH, Berlin, 4. januar 1924

Berlin Staatsopers orkester, Johannes Heidenreich (dir)

Lotz et al., 2005 / Liliedahl, 1987, s. 279

BT 147	M 51325	S	Mon cœur s'ouvre à ta voix (Samson et Dalila) Camille Saint-Saëns - med Karin Branzell, alto	Homocord ? Homochord (UK) P 5002
BT 148	M 51326	S	Finale, 4. akt (Carmen) Georges Bizet - med Karin Branzell, alto	Homocord ? Homochord (UK) P 5002
BT 149	M 51327	S	Già i sacerdoti adunansi (part 1) (Aida) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alto	Homocord B 8425 Homochord (UK) P 5003 Preiser 89148 ©
BT 150	M 51328	S	Già i sacerdoti adunansi (part 2) (Aida) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alto	Homocord B 8425 Homochord (UK) P 5003 Preiser 89148 ©

Homocord GmbH, Berlin, 7. januar 1924

Berlin Staatsopers orkester, Johannes Heidenreich (dir)

Lotz et al., 2005 / Liliedahl, 1987, s. 279

BT 151	M 51330	S	Mal reggendo all'aspro assalto (Il trovatore) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alto	Homocord B 8426 Homochord (UK) P 5008 Preiser 89148 ©
BT 152	M 51331	S	Ai nostri monti (Il trovatore) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alto	Homocord B 8426 Homochord (UK) P 5008? Preiser 89148 ©
BT 153	M 51331-1	S	Ai nostri monti (Il trovatore) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alto	Homocord B 8426

Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen A.-G., Berlin, mai? 1924

Orkester

Zwarg, 2013c / Lotz et al., 2005 / Lotz, 2013, s. 425-428

BT 154	1706-A	G	Nothing! Nothing! Neidliches Schwert (Siegfried) Richard Wagner	Vox 03026
BT 155	1706½-A	G	Nothing! Nothing! Neidliches Schwert (Siegfried) Richard Wagner	Vox 03026
BT 156	1707-A	G	Winterstürme wichen dem Wonnemond (Siegfried) Richard Wagner	Vox 03026
BT 157	1708-A	G	Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach	Vox 03424 Vox 03504
BT 158	1709-A	G	Drei Wanderer Hans Hermann	Vox 03424 Vox 03505
BT 159	2167-B	G	Zueignung (op. 10 nr. 1) Richard Strauss	Vox 3452
BT 160	2168-B	G	Der Asra (op. 32 no. 6) Anton Rubinstein	Vox 3452

Homocord GmbH, Berlin, 17. april 1925

Berlin Staatsopers orkester, Johannes Heidenreich (dir)

Lotz et al., 2005

BT 161	M 51808	G	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Homocord B 8647
BT 162	M 51808-1	G	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Homocord B 8647
BT 163	M 51809	G	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Homocord B 8647

Lindström A.-G., Berlin, 26. november 1925

Orkester, Hermann Weigert (dir)

Zwarg, 2013a, s. 720-721 / Lotz et al., 2005, s. 1986-87 / GHT, 2011b, s. 55

BT 164	xxB 7382	G	Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi	Odeon O-8609
BT 165	xxB 7383	G	Ma se m'è forza perderti (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi	Odeon O-8609

BT 166	xxB 7384	G	La fleur que tu m'avais jetée (Carmen) Georges Bizet	Odeon O-8599
BT 167	xxB 7385		O Paradise! / Pays merveilleux! (L'Africaine) Giacomo Meyerbeer	✓
BT 168	xxB 7386¹³¹		Di quella pira (Il trovatore) Giuseppe Verdi	✗
BT 169	xxB 7387	G	Celeste Aïda, forma divina (Aïda) Giuseppe Verdi	Odeon O-8599

Lindström A.-G., Berlin, 3. desember 1925

Orkester, Hermann Weigert (dir)

Zwarg, 2013a, s. 721-722 / Lotz et al., 2005, s. 1987 / GHT, 2011b, s. 56

BT 170	xxB 7388¹³²	I	Tarantella sincera Vincenzo de Crescenzo	✓?
BT 171	xxB 7389	I	A Granada Fermin Maria Alvarez	✓
BT 172	xxB 7390	N	Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	Odeon Rxx 80658 ⇔ 659
BT 173	xxB 7391	N	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	Odeon Rxx 80659 ⇔ 658
BT 174	xxB 7392	N	Winterstürme wichen dem Wonnemond (Siegfried) Richard Wagner	Odeon Rxx 80660 ⇔ 661
BT 175	xxB 7393	N	Nothung! Nothung! Neidliches Schwert (Siegfried) Richard Wagner	Odeon Rxx 80661 ⇔ 660

131 Gjentatt som xxB 7386-2 8. desember 1926 (BT 191)

132 «Entgültig adoptiert» muligens visket ut, «gelegentlich wiederholen» notert i optaksprotokollen (GHT, 2011b, s. 56)

Lindström A.-G., Berlin, 5. desember 1925

Orkester, Hermann Weigert (dir)

Zwarg, 2013a, s. 722–723 / Lotz et al., 2005, s. 1987 / GHT, 2011b, s. 56

BT 176	xxB 7394	I	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Odeon Rxx 80631 ⇨ 632 Odeon O-8559 LebVer LV 157 ☉ Preiser 89654 ☉
BT 177	xxB 7395	I	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	Odeon Rxx 80632 ⇨ 631 Odeon O-8559 LebVer LV 157 ☉ Preiser 89654 ☉
BT 178	xxB 7396	I	Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini	Odeon O-8598
BT 179	xxB 7397	I	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini	x
BT 180	xxB 7397-2	I	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini	Odeon O-8598

Lindström A.-G., Berlin, 11. desember 1925

– med Mafalda Salvatini, soprano

Orkester, Hermann Weigert (dir)

Zwarg, 2013a, s. 723–724 / Lotz et al., 2005, s. 1987–88 / GHT, 2011b, s. 56–57

BT 181	xxB 7398	G	Pur ti riveggo, mia dolce Aida (part 1) (Aida) Giuseppe Verdi	Odeon Rxx 80643 ⇨ 644 Odeon O-8584 Preiser 89654 ☉
BT 182	xxB 7399	G	Pur ti riveggo, mia dolce Aida (part 2) (Aida) Giuseppe Verdi	Odeon Rxx 80644 ⇨ 643 Odeon O-8584 Preiser 89654 ☉
BT 183	xxB 7400	G	Ora stammi a sentir (Tosca) Giacomo Puccini	Odeon Rxx 80652 ⇨ 653 Odeon O-8592 Preiser 89654 ☉
BT 184	xxB 7401	G	Bimba dagli occhi pieni di malia (Madama Butterfly) Giacomo Puccini	Odeon Rxx 80653 ⇨ 652 Odeon O-8592 Preiser 89654 ☉

Elektriske innspillinger

Lindström A.-G., Berlin, 7. desember 1926

Berlin Staatsopers orkester, Georg Szell (dir)

Zwarg, 2013a, s. 752–753 / Lotz et al., 2005, s. 1988 / GHT, 2011b, s. 73–74

BT 185	xxB 7537		Donna non vidi mai (Manon Lescaut) Giacomo Puccini	<input checked="" type="checkbox"/>
BT 186	xxB 7537-2	I	Donna non vidi mai (Manon Lescaut) Giacomo Puccini	Odeon Rxx 124 007 ⇨ 006
BT 187	xxB 7538	I	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini	Odeon Rxx 124 006 ⇨ 007 Odeon O-6630
BT 188	xxB 7539	G	In fernem Land, unnahbar euren Schritten (Lohengrin) Richard Wagner	Odeon O-6576 Odeon O-8716 LebVer LV 157 Ⓞ Preiser 89654 ⊗
BT 189	xxB 7540	I	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	Odeon O-6570
BT 190	xxB 7541	I	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi	Odeon O-6570

Lindström A.-G., Berlin, 8. desember 1926

Berlin Staatsoper Orchestra, Georg Szell (dir)

Zwarg, 2013a, s. 721, 753–754 / Lotz et al., 2005, s. 1988–89 / GHT, 2011b, s. 55, 73–74

BT 191	xxB 7386-2		Di quella pira (Il trovatore) Giuseppe Verdi	■
BT 192	xxB 7542	G	Dies Bildnis ist bezaubernd schön (Die Zauberflöte) Wolfgang Amadeus Mozart	Odeon O-6589 LebVer LV 157 Ⓞ Preiser 89654 ⊗ Preiser 89986 ⊗
BT 193	xxB 7543	G	Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	Odeon O-6576 Odeon O-8716 LebVer LV 157 Ⓞ Preiser 89654 ⊗
BT 194	xxB 7544		Hai ben ragione! (Il tabarro) Giacomo Puccini	<input checked="" type="checkbox"/>
BT 195	xxB 7544-2		Hai ben ragione! (Il tabarro) Giacomo Puccini	<input checked="" type="checkbox"/>

Matriseoversikt

BT 196	xxB 7545	G	Vor deinem Fenster ... So leb' ich noch (Der Barbier von Bagdad) Peter Cornelius	Odeon O-6589 LebVer LV 157 Ⓞ BASF 98 22177-6 Ⓞ x8 Preiser 89654 Ⓞ Preiser 89986 Ⓞ
BT 197	xxB 7546		Ah! Si, ben mio (Il trovatore) Giuseppe Verdi	☑
BT 198	xxB 7546-2	I	Ah! Si, ben mio (Il trovatore) Giuseppe Verdi	Odeon O-6630

Lindström A.-G., Berlin, 18. januar 1927

Instrumentaltrio

Zwarg, 2013a, s. 758–759 / Lotz et al., 2005, s. 1989 / GHT, 2011b, s. 77

BT 199	xxB 7575	I	Torna a Surriento Ernesto De Curtis	Odeon O-6577 Odeon O-8705
BT 200	xxB 7576	I	Mattinata Ruggiero Leoncavallo	Odeon O-6577 Odeon O-8705 Parlophone E 10643
BT 201	xxB 7577	I	O sole mio Eduardo di Capua	✓
BT 202	xxB 7578	I	Maria, Mari Eduardo de Capua	✓
BT 203	xxB 7579	I	Lolita Arturo Buzzi-Peccia	Odeon O-6578 Odeon O-8715
BT 204	xxB 7580	I	Sérénade espagnole Landon Ronald	Odeon O-6578 Odeon O-8715 Parlophone E 10643

Lindström A.-G., Berlin, 10. mai 1927

Odeon Tanzorchester, Otto Dobrindt (dir)¹³³

GHT, 2011C, s. 157

BT 205	Be 5783	N	Pappan og Sonja Alf Peaters	Odeon A 180 001 (D 4002)
BT 206	Be 5784	N	Molly Sisters Alf Peaters	Odeon A 180 001 (D 4002)

133 Ingen navn i opptaksprotokollen, men Dobrindt dirigerer på de to neste matrisene (Be 5785 and 5786) samme dag. (Zwarg, 2013b, s. 500)

Lindström A.-G., Berlin, 17. oktober 1927

Berlin Staatsopers orkester

Zwarg, 2013a, s. 801 / Lotz et al., 2005, s. 1989 / GHT, 2011b, s. 101 / GHT, 2011c, s. 189

BT 207	xxB 7803	De' miei bollenti spiriti (La traviata) Giuseppe Verdi	✓
BT 208	Be 6213	Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach	✗
BT 209	Be 6214	For you alone Henry Geehl	✗

Lindström A.-G., Berlin, 10. november 1927

* – med Karin Branzell (alt)

Orkester

Zwarg, 2013a, s. 803–804 / Lotz et al., 2005, s. 1989 / GHT, 2011b, s. 104 / GHT, 2011c, s. 200

BT 210	xxB 7828	Già i sacerdoti adunansi (Aida) (del 1) * Giuseppe Verdi	Odeon O-6801 Odeon O-8342 LebVer LV 157 © Preiser 89654 ☒ Preiser 89986 ☒
BT 211	xxB 7829	Già i sacerdoti adunansi (Aida) (del 2) * Giuseppe Verdi	✗
BT 212	xxB 7829-2	Già i sacerdoti adunansi (Aida) (del 2) * Giuseppe Verdi	Odeon O-6801 Odeon O-8342 LebVer LV 157 © Preiser 89654 ☒ Preiser 89986 ☒
BT 213	xxB 7830	Die beiden Grenadiere Robert Schumann	✓
BT 214	Be 6336	Zueignung (op. 10 nr. 1) Richard Strauss	✗

Lindström A.-G., Berlin, 12. november 1927

* – med Karin Branzell (alt)

* Orkester / Dajos Béla trio

Zwarg, 2013a, s. 804–805 / Lotz et al., 2005, s. 1989–90 / GHT, 2011b, s. 104

BT 215	xxB 7831	Funiculi, funiculà Luigi Denza	✓
BT 216	xxB 7832	Canta pe' me Ernesto de Curtis	✓
BT 217	xxB 7833	'O marenariello Salvatore Gambardella:	✓

Matriseoversikt

BT 218	xxB 7834	Pecchè? Gaetano E. Pennino	✓
BT 219	xxB 7837	Ai nostri monti (Il trovatore) * Giuseppe Verdi	✓
BT 220	xxB 7838	Finale, 4. akt (Carmen) * Georges Bizet	×

Lindström A.-G., Berlin, 15. november 1927

* Klaver / Medlemmer av Staatskapelle Berlin, Frieder Weissmann (dir)

Zwarg, 2013a, s. 805 / Lotz et al., 2005, s. 1990 / GHT, 2011b, s. 105 / GHT, 2011c, s. 200

BT 221	xxB 7839¹³⁴	Drei Wandrer (op. 5 nr. 4) * Hans Hermann	×
BT 222	xxB 7839-2	Drei Wandrer (op. 5 nr. 4) * Hans Hermann	■
BT 223	Be 6347	Dir töne Lob! (Tannhäuser) Richard Wagner	×
BT 224	Be 6348	Mit Gewitter und Sturm (Der fliegende Holländer) Richard Wagner	×

Lindström A.-G., Berlin, 30. mai 1928

Medlemmer av Staatskapelle Berlin, Frieder Weissmann (dir)

Vanberg 1983b, s. 23-24 / Lotz et al., 2005, s. 1990-1991 / GHT, 2011a, s. 76-77

BT 225	Nw 660	Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach	■
BT 226	Nw 661¹³⁵	O sole mio Eduardo di Capua	■
BT 227	Nw 662	Mattinata Ruggiero Leoncavallo	✓
BT 228	Nw 663	Drei Wandrer (op. 5 nr. 4) Hans Hermann	✓
BT 229	Nw 664	N Torna a Surriento Ernesto De Curtis	Odeon A 180 037 (D 4051)
BT 230	Nw 665	Nøkken Halfdan Kjerulf	✓

134 Endgültig adoptiert overstrøket

135 Gjentatt med nytt matrisenummer (BT 249)

BT 231	Nw 666	Alt lægger for din fot jeg ned Halfdan Kjerulf	✓
BT 232	Nw 667	Til fjelds over bygden Halfdan Kjerulf	✓
BT 233	Nw 668	Ved sjøen den mørke Halfdan Kjerulf	✓
BT 234	Nw 669	Oslofjord ¹³⁶ Alf Peaters	✗

Lindström A.-G., Berlin, 31. mai 1928

Dajos Béla trio (violin, cello, * harmonium / piano)

Vanberg 1983b, s. 23–24 / Lotz et al., 2005, s. 1991–1992 / GHT, 2011a, s. 77–78

BT 235	Nw 670	N Kjærlighet fra Gud * Jens Nicolai Ludvig Schjørring	Odeon A 180 038 (D 4052)
BT 236	Nw 671	N Livets blomster Otto Bruun	Odeon A 180 036 (D 4050)
BT 237	Nw 672	N Blomster Otto Bruun	Odeon A 180 037 (D 4051)
BT 238	Nw 673	Kveldssang på fjorden ¹³⁷ Baard Heradstveit	✗
BT 239	Nw 674	N O du herlige * Trad	Odeon A 180 043 (D 4056)
BT 240	Nw 675	N Jeg synger julekvad * Trad	Odeon A 180 044 (D 4057)
BT 241	Nw 676	N Deilig er jorden * Trad	Odeon A 180 044 (D 4057)
BT 242	Nw 677	N Deilig er den himmel blaa * Jacob Gerhard Meidell	Odeon A 180 043 (D 4056)
BT 243	Nw 678	N Sønner av Norge Christian Blom	Odeon A 180 045 (D 4058) Odeon O-26028
BT 244	Nw 679	N Mens Nordhavet bruser Lars Møller Ibsen	Odeon A 180 046 (D 4059)

¹³⁶ Endgültig adoptiert overstrøket, erstattet med *Wiederholung verlangt*

¹³⁷ Endgültig adoptiert overstrøket, erstattet med *Wiederholung verlangt*

Matriseoversikt

BT 245	Nw 680	N	Ja, vi elsker dette landet Rikard Nordraak	Odeon A 180 045 (D 4058) Odeon O-26028
BT 246	Nw 681	N	Jeg vil verge mit land Gabriel Tschendorf	Odeon A 180 046 (D 4059)
BT 247	Nw 682	N	Ein' feste Burg * Martin Luther	Odeon A 180 038 (D 4052)
BT 248	Nw 683		Aa kjøre vatten, aa kjøre ved Trad	✓

Lindström A.-G., Berlin, juli 1928

Medlemmer av Staatskapelle Berlin, Frieder Weissmann (dir)

Vanberg 1983b, s. 23

BT 249	Nw 697¹³⁸	N	O sole mio Eduardo di Capua	Odeon A 180 036 (D 4050)
--------	-----------------------------	---	---------------------------------------	---------------------------------

Lindström A.-G., Berlin, 6. november 1928

Berlin Staatsopers orkester, Frieder Weissmann (dir)

Zwarg, 2013a, s. 878 / Zwarg, 2013b, s. 696–698 / Lotz et al., 2005, s. 1992 / GHT, 2011b, s. 146 /

GHT, 2011d, s. 102–103

BT 250	Be 7572¹³⁹		Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini	✓
BT 251	Be 7573		E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini	✓
BT 252	Be 7574		Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	✓
BT 253	Be 7575¹⁴⁰		No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	✓
BT 254	Be 7581		Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi	✓
BT 255	Be 7582		La fleur que tu m'avais jetée (Carmen) Georges Bizet	✓

138 Ikke funnet i opptaksprotokollene, neste nummer i matriseserien (Nw 698 / Einar Rose) er innspilt 9. august 1928.

139 Be 7572–75 og 81 / 82 kun til eksport («Nur Ausland»)

140 Prøvepressing finnes

BT 256	xxB 8216 ¹⁴¹	G	Winterstürme wichen dem Wonnemond (Siegfried) Richard Wagner	Parlophone E 11177 US Decca 25030
BT 257	xxB 8217 ¹⁴²		Nothung! Nothung! Neidliches Schwert (Siegfried) Richard Wagner	✓

Lindström A.-G., Berlin, 1. desember 1928

Berlin Staatsopers orkester, Frieder Weissmann (dir) / * Frieder Weissmann (klaver) / ** fiolin og klaver

Zwarg, 2013a, s. 885 / Lotz et al., 2005, s. 1992 / GHT, 2011b, s. 152 / GHT, 2011d, s. 115

BT 258	xxB 8256	I	Celeste Aida, forma divina (Aida) Giuseppe Verdi	✓
BT 259	xxB 8257	G	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	Parlophone E 11177 US Decca 25030
BT 260	xxB 8258 ¹⁴³		Ma se m'è forza perderti (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi	✓
BT 261	Be 7701 ¹⁴⁴		O Paradise! / Pays merveilleux! (L'Africaine) Giacomo Meyerbeer	✓
BT 262	Be 7702		Serenade ** Ruggiero Leoncavallo	✓
BT 263	Be 7703		Tarantella Sincera * Vincenzo de Crescenzo	✓
BT 264 a/b	Be 7704		a) Og jeg vil ha mig en hjertenskjær * b) Tak for dit raad * Edvard Grieg	✓
BT 265	Be 7705		Der Asra (op. 32 no. 6) * Anton Rubinstein	✓

141 Planlagt koplet med xxB 8217 (GHT, 2011b, s. 146)

142 Planlagt koplet med xxB 8216 (GHT, 2011b, s. 146)

143 Planlagt koplet med xxB 7803 (BT xxx) (GHT, 2011b, s. 152)

144 Be 7701–05 kun til eksport

Lindström A.-G., Berlin, 22. januar 1930

Kammerorkester, Otto Dobrindt (dir)

GHT, 2011f, s. 282 / Bratteland et al., 1995

BT 266	78200		Tango d'amour Wennewold	✓
BT 267	78201		Na-Ya-Wong Jervi	✓
BT 268	2-78800	N	Kongekvadet (Sigurd Jorsalfar) Edvard Grieg	Parlophon P 65500
BT 269	2-78801	N	Norrønafolket (Sigurd Jorsalfar) Edvard Grieg	Parlophon P 65500
BT 270	2-78802	N	Landkjenning Edvard Grieg	Parlophon P 65501
BT 271	2-78803	N	Når fjordene blåner Alfred Paulsen	Parlophon P 65501

Lindström A.-G., Berlin, 23. januar 1930

Kammerorkester, Otto Dobrindt (dir)

GHT, 2011f, s. 282 / Bratteland et al., 1995

BT 272	78202	N	Stille Nacht, heilige Nacht Franz Xaver Gruber	Parlophon B 41043
BT 273	78203	N	Kimer, I klokker Trad	Parlophon B 41043
BT 274	78204	N	Jeg er saa glad hver julekveld Peder Knudsen	Parlophon B 41041

Lindström A.-G., Berlin, 5. januar 1932

Dajos Béla Tanz-Orchester, Frieder Weissmann (dir)

Lotz et al., 2005, s. 1993-94 / GHT, 2011e, s. 115-116

BT 275	Nw 2153		Ich hab' dich einmal geküsst Joe Hajos	■
BT 276	Nw 2154		Eva Will Meisel	■
BT 277	Nw 2155		Tre røde roser Kai Normann Andersen	■
BT 278	Nw 2156		Det var paa Hawaii Warner	■
BT 279	Nw 2157		Goodnight sweetheart Ray Noble	■

Lindström A.-G., Berlin, 7. januar 1932

Dajos Béla Tanz-Orchester, Frieder Weissmann (dir)

Lotz et al., 2005, s. 1994 / GHT, 2011e, s. 115–116

BT 280	Nw 2158		Min eneste venn Abrahamsen	■
BT 281	Nw 2159		Blaa nætter Reidar Thommessen	■
BT 282	Nw 2160		I en gammel have Abrahamsen	■

Lindström A.-G., Berlin, 11. februar 1932

Dajos Béla Tanz-Orchester, Frieder Weissmann (dir)

Vanberg, 1983b / Lotz et al., 2005, s. 1994 / GHT, 2011e, s. 115–116

BT 283	Nw 2153-2	N	Ich hab' dich einmal geküsst Joe Hajos	Odeon A 180 404 (D 4402)
BT 284	Nw 2154-2	N	Eva Will Meisel	Odeon A 180 427 (D 4429)
BT 285	Nw 2155-2	N	Tre røde roser Kai Normann Andersen	Odeon A 180 407 (D 4405)
BT 286	Nw 2156-2	N	Det var paa Hawaii Ted Warner	Odeon A 180 427 (D 4429)
BT 287	Nw 2157-2	N	Goodnight sweetheart Ray Noble	Odeon A 180 404 (D 4402)
BT 288	Nw 2158-2		Min eneste venn Abrahamsen	■
BT 289	Nw2158-3¹⁴⁵	N	Min eneste venn Abrahamsen	Odeon A 180 407 (D 4405)

Crystalate, Berlin, feb 1932

Orkester, Clemens Schmalstich (dir)

Lotz et al., 2005

BT 290	C 1641	G	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi	Kristall 6072
BT 291	C 1642	G	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi	Kristall 6072

145 Kan være tagging 2 istedet for tagging 3 (Lotz et al., 2005, s. 1994). Rainer Lotz kan ikke bekrefte mer enn dette (mail 19. juli 2020).

Matriseübersicht

BT 292	C 1643		Il était une fois à la cour d'Eisenach (Les contes d'Hoffmann) Jacques Offenbach	■
BT 293	C 1643-1	G	Il était une fois à la cour d'Eisenach (Les contes d'Hoffmann) Jacques Offenbach	Kristall 6071 Kristall 3606 Rex 119 LebVer LV 157 ☉ Preiser 89654 ☉ Preiser 89986 ☉
BT 294	C 1644		Che gelida manina (La bohème) Giacomo Puccini	■
BT 295	C 1644-1	G	Che gelida manina (La bohème) Giacomo Puccini	Kristall 6071 Kristall 3606 Rex 119
BT 296	C 1747		Lolita Arturo Buzzi-Peccia	■
BT 297	C 1747-1	G	Lolita Arturo Buzzi-Peccia	Kristall 6076 Kristall 15 228 Cristallo 5343
BT 298	C 1748		Mattinata Ruggiero Leoncavallo	■
BT 299	C 1748-1	G	Mattinata Ruggiero Leoncavallo	Kristall 6076 Kristall 15 228 Cristallo 5343 Preiser 89654 ☉
BT 300	C 1749		Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach	■
BT 301	C 1749-1	G	Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach	Kristall 6073
BT 302	C 1750		Élégie Jules Massenet	■
BT 303	C 1750-1	G	Élégie Jules Massenet	Kristall 6073

Gramophone Co., København 20. mars 1934

W. Dickson, expert

Willy Johansens orkester

Liliedahl, 1990, s. 169

BT 304	OT 1550-1		Ay, ay, ay Pérez Freire	×
BT 305	OT 1550-2		Ay, ay, ay Pérez Freire	×
BT 306	OT 1550-3	N	Ay, ay, ay Pérez Freire	HMV X 4275
BT 307	OT 1551-1		Grandfather's clock Nick Kenny	×
BT 308	OT 1551-2	N	Grandfather's clock Nick Kenny	HMV X 4290
BT 309	OT 1552-1	N	The old spinning wheel Billy Hill	HMV X 4275
BT 310	OT 1552-2		The old spinning wheel Billy Hill	×
BT 311	OT 1553-1	N	Jeg vet så godt hva du vil si' Willy Johansen	HMV X 4290
BT 312	OT 1553-2		Jeg vet så godt hva du vil si' Willy Johansen	×
BT 313	OT 1553-3		Jeg vet så godt hva du vil si' Willy Johansen	×

Registrerte skjellakkutgivelser

Pathé etc., Kristiania, 1914–1916

24 cm diameter			
Pathé 90339 / 340	BT 001	90339	Hvor skulde jeg kunne glemme dig August Enna
	BT 002	90340	Mattinata Ruggiero Leoncavallo
Pathé 90392 / 506 Pathéfon N 11002	BT 021	90392	Carmela Giambattista de Curtis
	BT 033	90506	Maria, Mari Eduardo de Capua
Pathé 90393 / 396	BT 022	90393	Fager er den blide vaar (Bertran de Born) Peter Arnold Heise
	BT 025	90396	Soldatgossen Fredrik Pacius
Disque Pathé 90394 / 395 Pathéfon S 11003	BT 023	90394	Ja, vi elsker dette landet Rikard Nordraak
	BT 024	90395	Jeg vil verge mit land Gabriel Tischendorf
Pathé 90397 / 507 Pathéfon N 6331	BT 026	90397	Niun mi tema! (Othello) Giuseppe Verdi
	BT 034	90507	Celeste Aïda, forma divina (Aïda) Giuseppe Verdi
Pathé 90398 / 500 Pathéfon N 6332 Pathéfon N 6314 Pathéfon N 11000 Pathéfon B 11000 Actuelle B 31000	BT 027	90398	Rien... En vain J'interroge (Faust) Charles Gounod
	BT 029	90500	Salut! Demeure chast et pure (Faust) Charles Gounod
Pathé 90503 / 504 Disque Pathé N 11015 Pathéfon N 6333	BT 030	90503	Mattinata Ruggiero Leoncavallo
	BT 031	90504	Hvor skulde jeg kunne glemme dig August Enna
Pathé 90505 / ?	BT 032	90505	Hvor skulde jeg kunne glemme dig
			?



BT 026/034
Pathéfon N 6331



BT 027/029
Actuelle B 31000

Concert Record "Gramophone" / His Master Voice 1914–1919

10 " diameter			
CRG 3-82025 / 026	BT 003	6285 ae 025	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini
	BT 004	6286 ae 026	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini
CRG 3-82045 / 046	BT 010	4959 y 045	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi
	BT 012	4960 y 046	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi / Francesco M. Piave
CRG 3-82051 / 052	BT 009	4958 y 051	Viva il vino (Cavalleria Rusticana) Pietro Mascagni
	BT 017	4979 y 052	O Lola ch'ai di latti (Cavalleria Rusticana) Pietro Mascagni



BT 003/004

Concert Record "Gramophone" 3-82025/026

Registrerte skjellakuttgivelser

CRG 3-82063 / 064	BT 014	4976 y 063	Junker Nils sjunger till lutan (Gustaf Wasas saga) Andreas Hallén
	BT 018	4980 y 064	Norge, mit Norge Nicolai Lindtner
CRG 7-82006 / 007 CRG V 18	BT 035	13360 o 006	Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini
	BT 041	13406 o 007	Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Guiseppe Verdi
CRG 7-82008 / 009 CRG V 19	BT 036	13361 o 009	Un tal gioco, credetemi (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
	BT 039	13404 o 008	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo



BT 014/018

Concert Record "Gramophone" 3-82063 / 064

CRG 7-282034 / 035 CRG 7-82010 / 011 CRG V 20	BT 037	13362 o 010	La Paloma Sebastian de Yradier
	BT 038	13363 o 011	Parais à ta fenêtre! Louis Gregh
CRG 7-82018 / 019 CRG V 24 HMV X 2095	BT 042	5753 ak 018	Stille Nacht, heilige Nacht Franz Xaver Gruber
	BT 043	5754 ak 019	Jeg er saa glad hver julekveld Peder Knudsen
CRG 7-82056 / 057 CRG V 39 HMV X 2096	BT 044	5755 ak 056	Den store hvide flok Edvard Grieg
	BT 047	5768 ak 057	Kimer, I klokker Trad
CRG 7-82058 / 059 CRG V 40	BT 056	5800 ak 058	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi
	BT 058	5802 ak 059	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi



BT 037/038

Concert Record "Gramophone" 7-82010 / 011

Registrerte skjellakuttgivelser

CRG 7-82060 / 061 HMV V 41	BT 057	5801 ak 060	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini
	BT 059	5803 ak 059	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini
CRG 7-82062 / 063 HMV V 42	BT 060	5817 ak 062	Herlig er kampen (Bertran de Born) Peter Arnold Heise
	BT 062	5819 ak 063	Vågn av din slummer (Bertran de Born) Peter Arnold Heise
CRG 7-82145 / 146 HMV V 103	BT 040	13405 o 145	Di quella pira (Il trovatore) Giuseppe Verdi
	BT 046	5767 ak 146	Og jeg vil ha' mig en hjertenskjær Edvard Grieg



BT 057/059
His Master's Voice V 41

12 " diameter (Monarch Record "Gramophone")			
MRG 2-082030 / 031 HMV M 41	BT 048	422 al 030	Una furtiva lagrima (L'elisir d'amore) Gaetano Donizetti
	(BT 065)	437 al 031	Di Provenza il mar (La Traviata) ¹⁴⁶ Giuseppe Verdi

146 Muligens Erik Bye



BT 060/062
Concert Record "Gramophone" 7-82062/63

Vox 1922-1924

12 " diameter			
Vox 03026	BT 154 BT 155	1706-A 1706½-A	Nothung! Nothung! Neidliches Schwert (Siegfried) Richard Wagner
	BT 156	1707-A	Winterstürme wichen dem Wonnemond (Siegfried) Richard Wagner
Vox 03091	BT 066	258-A	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini
	BT 067	259-A	Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini
Vox 03092	BT 068	260-A	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini
	BT 069	261-A	Donna non vidi mai (Manon Lescaut) Giacomo Puccini



BT 072/075

Vox 03173

Vox 03093	BT 070	262-A	De' miei bollenti spiriti (La traviata) Giuseppe Verdi
	BT 071	263-A	Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi
Vox 03173	BT 072	539-A	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
	BT 074	539¼ -A	
	BT 075	540-A	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
	BT 076	540½-A	
BT 077	540¾-A		
Vox 03178	BT 079	544½-A	In fernem Land, unnahbar euren Schritten (Lohengrin) Richard Wagner
	BT 084	547-A	Nun sei bedankt, mein lieber Schwan (Lohengrin) Richard Wagner



BT 079/084

Vox 03178

Registrierte skjellakktgivelser

Vox 03179	BT 082	546½-A	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner
	BT 083	546¾-A	
	BT 096	628-A	Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner
Vox 03317	BT 097	752-A	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi
	BT 098	753-A	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi
Vox 03345	BT 080	545-A	Vor deinem Fenster / So leb' ich noch (Der Barbier von Bagdad) Peter Cornelius
	BT 093	625-A	Ach, das Leid hab' ich getragen (Der Barbier von Bagdad) Peter Cornelius



BT 083/096
Vox 03179

Vox 03385	BT 136	1418½-A	Élégie Jules Massenet
	BT 139	1419-A	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski
Vox 03424	BT 157	1708-A	Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach
	BT 158	1709-A	Drei Wanderer Hans Hermann
Vox 03504	BT 137	1419-A	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski
	BT 157	1708-A	Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach
Vox 03505	BT 136	1418½-A	Élégie Jules Massenet
	BT 158	1709-A	Drei Wanderer Hans Hermann



BT 157/158
Vox 03424

Registrierte skjellakuttgivelser

Vox 03606	BT 107	1242-A	O Paradise! / Pays merveilleux! (L'Africaine) Giacomo Meyerbeer
	BT 138	1471-A	For You alone Henry Geehl
Vox 04024	BT 088	613-A	O fonds du Temple Saint (Les pêcheurs de perles) Georges Bizet – med Iwan Iwanzoff, baryton
	BT 089	614-A	O Mimi tu piu non torni (La Bohème) Giacomo Puccini – med Iwan Iwanzoff, baryton
Vox 04025 Kristall 07002	BT 087	596-A	Solenne in quest 'ora (La forza del destino) Giuseppe Verdi – med Iwan Iwanzoff, baryton
	BT 090	615-A	Si, pel ciel marmoreo giuro (Otello) Giuseppe Verdi – med Iwan Iwanzoff, baryton



BT 088/089

Vox 04024

Vox 04026	BT 092	624-A	Parigi, o cara, noi lasceremo (La traviata) Giuseppe Verdi - med Lola Artôt de Padilla, sopran
	BT 094	626-A	Un dì, felice, eterea (La traviata) Giuseppe Verdi - med Lola Artôt de Padilla, sopran
Vox 04027 Kristall 07003	BT 091	623-A	O soave fanciulla (La Bohème) Giacomo Puccini - med Lola Artôt de Padilla, sopran
	BT 095	627-A	Parlons de toi, la messagère (Carmen) Georges Bizet - med Lola Artôt de Padilla, sopran



BT 092/094
Vox 04026

Registrerte skjellakkutgivelser

10 " diameter			
Vox 3154	BT 085	783-B	Maria, Mari Eduardo de Capua
	BT 086	785-B	Canta pe' me Ernesto de Curtis
Vox 3277	BT 101	1232-B	Torna a Surriento Ernesto de Curtis
	BT 102	1233-B	Carmela Giambattista. de Curtis
Vox 3316	BT 104	1234½-B	Sérénade espagnole Landon Ronald
	BT 105	1235-B	Lolita Arturo Buzzi-Peccia
Vox 3335	BT 100	1231½-B	O sole mio Eduardo di Capua
	BT 106	1236-B	Santa Lucia Teodoro Cottrau
Vox 3452	BT 159	2167-B	Zueignung (op. 10 nr. 1) Richard Strauss
	BT 160	2168-B	Der Asra (op. 32 no. 6) Anton Rubinstein

Homocord 1923–1925

12 " diameter			
Homocord B 8258	BT 108	M 51114	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
	BT 112	M 51118	Apri la tua finestra (Iris) Pietro Mascagni
Homocord B 8259	BT 111	M 51117	Torna a Surriento Ernesto de Curtis
	BT 113	M 51119	Sérénade espagnole Landon Ronald
Homocord B 8266	BT 109	M 51115	De' miei bollenti spiriti (La traviata) Giuseppe Verdi
	BT 110	M 51116	Parmi veder le lagrime (Rigoletto) Giuseppe Verdi



BT 108/112
Homocord B 8258

Registrerte skjellakkutgivelser

Homocord B 8345	BT 141	M 51250	For You alone Henry Geehl
	BT 142	M 51251	Le Portrait Beatrice Parkyns
Homocord B 8346	BT 143	M 51252	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski
	BT 144	M 51253	Élégie Jules Massenet
Homocord B 8425 Homochord (UK) P 5003	BT 149	M 51327	Già i sacerdoti adunansi (part 1) (Aïda) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alt
	BT 150	M 51328	Già i sacerdoti adunansi (part 2) (Aïda) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alt
Homocord B 8426 Homochord (UK) P 5008	BT 151	M 51330	Mal reggendo all'aspro assalto (Il trovatore) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alt
	BT 152 BT 153	M 51331 M 51331-1	Ai nostri monti (Il trovatore) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alt
Homocord B 8647	BT 161 BT 160	M 51808 M 51808-1	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
	BT 163	M 51809	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
Homochord (UK) P 5002	BT 147	M 51325	Mon cœur s'ouvre à ta voix (Samson et Dalila) Camille Saint-Saëns - med Karin Branzell, alt
	BT 148	M 51326	Finale, 4. akt (Carmen) Georges Bizet - med Karin Branzell, alt
10 " diameter			
Homocord B 384	BT 139	M 17218	For You alone Henry Geehl
	BT 140	M 17219	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski
Homocord B 642	BT 145	M 17251	Fattigmandstrøst (op. 90 nr. 4) Christian Sinding
	BT 146	M 17252	Vårvisa (op. 21 nr. 4) Sverre Jordan

BT 149/150
Homocord B 8258



BT 149/150
Homocord P 5003

Norwegian Odeon 1923

12 " diameter

Odeon AA 58 523 / 524	BT 125	xxNw 420 - 523	Kongekvadet (Sigurd Jorsalfar) Edvard Grieg
	BT 126	xxNw 421 - 534	Norrønafolket (Sigurd Jorsalfar) Edvard Grieg



BT 125/126
Odeon AA 58 523 / 524

10 " diameter			
Odeon A 147 439 / 440 (D 2874) Odeon (US) 25030	BT 123	Nw 418 439	Deilig er jorden Trad
	BT 124	Nw 419 440	Jeg synger julekvad Trad
Odeon A 147 443 / 600 Odeon (US) 25041	BT 127	Nw 422 443	Sidste Reis Eyvind Alnæs
	BT 116	Nw 414 600	Hvis du har varme tanker (op. 2 no. 4) Håkon Børresen
Odeon A 147 444 / 445 Odeon (US) 25032	BT 129	Nw 423-2 444	Nytaarsmorgen Nicolai Lindtner
	BT 130	Nw 424 445	Deilig er den himmel blaa



BT 127/116
Odeon 147 443 / 600

Registrerte skjellakuttgivelser

Odeon A 147 479 / 480 (5001)	BT 131	Nw 458 479	Paaskemorgen slukker sorgen Ludvig M. Lindeman
	BT 132	Nw 459 480	Jesus lever, graven brast Johann Rudolph Ahle
Odeon A 147 481 / 482	BT 133	Nw 460?	Ein feste Burg Luther, Martin
	BT 134	Nw 461?	Pinsevind (?)
Odeon A 147 483 / 484 (5028)	BT 115	Nw 413-2 483	Sølvet Torvald Lammers
	BT 118	Nw 415-2 484	Eg elsker dei voggande tonar Christoffer Lepsøe
Odeon A 147 485 / 486 (5029) Odeon (US) 25042	BT 120	Nw 416-2 485	Alt lægger for din fot jeg ned Halfdan Kjerulf
	BT 122	Nw 417-2 486	Til fjelds over bygden Halfdan Kjerulf



BT 120/122
Odeon 147 485 / 486

Odeon 1925 (acoustical)

12 " diameter			
Odeon Rxx 80631 / 632 Odeon O-8559	BT 176	xxB 7394 631	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
	BT 177	xxB 7395 632	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo
Odeon Rxx 80643 / 644 Odeon O-8584	BT 181	xxB 7398 643	Pur ti riveggo, mia dolce Aida (part 1) (Aida) Giuseppe Verdi – med Mafalda Salvatini, sopran
	BT 182	xxB 7398 644	Pur ti riveggo, mia dolce Aida (part 2) (Aida) Giuseppe Verdi – med Mafalda Salvatini, sopran
Odeon Rxx 80652 / 653 Odeon O-8592	BT 183	xxB 7400 652	Ora stammi a sentir (Tosca) Giacomo Puccini – med Mafalda Salvatini, sopran
	BT 184	xxB 7401 653	Bimba dagli occhi pieni di malia (Madama Butterfly) Giacomo Puccini – med Mafalda Salvatini, sopran



BT 183/184

Odeon Rxx 80652 / 653

Registrerte skjellakktgivelser

Odeon Rxx 80658 / 659	BT 172	xxB 7390 658	Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner
	BT 173	xxB 7391 659	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner
Odeon Rxx 80660 / 661	BT 174	xxB 7392 660	Winterstürme wichen dem Wonnemond (Siegfried) Richard Wagner
	BT 175	xxB 7393 661	Nothung! Nothung! Neidliches Schwert (Siegfried) Richard Wagner
Odeon O-8598	BT 178	xxB 7396	Recondita armonia (Tosca) Giacomo Puccini
	BT 180	xxB 7397-2	E lucevan le stelle (Tosca) Giacomo Puccini
Odeon O-8599	BT 166	xxB 7384	La fleur que tu m'avais jetée (Carmen) Georges Bizet
	BT 169	xxB 7387	Celeste Aïda, forma divina (Aïda) Giuseppe Verdi
Odeon O-8609	BT 164	xxB 7382	Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi
	BT 165	xxB 7383	Ma se m'è forza perderti (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi

Odeon 1926-1932 (electrical)

12 " diameter			
Odeon Rxx 124006 / 007	BT 187	xxB 7538 006	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini
	BT 186	xxB 7537-2 007	Donna non vidi mai (Manon Lescaut) Giacomo Puccini
Odeon O-6570	BT 189	xxB 7540	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi
	BT 190	xxB 7541	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi
Odeon O-6576 Odeon O-8716	BT 188	xxB 7539	In fernem Land, unnahbar euren Schritten (Lohengrin) Richard Wagner
	BT 193	xxB 7543	Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner



BT 189/190
Odeon O-6570

Registrerte skjellakktgivelser

Odeon O-6577 Odeon O-8705	BT 199	xxB 7575	Torna a Surriento Ernesto De Curtis
	BT 200	xxB 7576	Mattinata Ruggiero Leoncavallo
Odeon O-6578 Odeon O-8715	BT 203	xxB 7579	Lolita Arturo Buzzi-Peccia
	BT 204	xxB 7580	Sérénade espagnole Landon Ronald
Odeon O-6589	BT 192	xxB 7542	Dies Bildnis ist bezaubernd schön (Die Zauberflöte) Wolfgang Amadeus Mozart
	BT 196	xxB 7545	Vor deinem Fenster / So leb' ich noch (Der Barbier von Bagdad) Peter Cornelius
Odeon O-6630	BT 187	xxB 7538	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West) Giacomo Puccini
	BT 198	xxB 7546-2	Ah! Si, ben mio (Il trovatore) Giuseppe Verdi
Odeon O-6801 Odeon O-8342	BT 210	xxB 7828	Già i sacerdoti adunansi (Aïda) (del 1) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alt
	BT 212	xxB 7829-2	Già i sacerdoti adunansi (Aïda) (del 2) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell, alt



BT 210 /212
Odeon O-6801

Parlophone / US Decca 1926-1935

12 " diameter			
Parlophone E 10643	BT 200	xxB 7576	Mattinata Ruggiero Leoncavallo
	BT 204	xxB 7580	Sérénade espagnole Landon Ronald
Parlophone E 11177 US Decca 25030	BT 256	xxB 8216	Winterstürme wichen dem Wonnemond (Siegfried) Richard Wagner
	BT 259	xxB 8257	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner



BT 200 /204
Parlophone E 10643



BT 256 /259
US Decca 25030

Norwegian Parlophon 1930

12 " diameter			
Parlophon P 65500	BT 268	2-78800	Kongekvadet Edvard Grieg
	BT 269	2-78801	Norrønafolket Edvard Grieg
Parlophon P 65501	BT 270	2-78802	Landkjenning Edvard Grieg
	BT 271	2-78803	Når fjordene blåner Alfred Paulsen
10 " diameter			
Parlophon B 41041	BT 274	78204	Jeg er saa glad hver julekveld Peder Knudsen
			(Øivind Lunde, sang)
Parlophon B 41043	BT 272	78202	Stille Nacht, heilige Nacht Franz Xaver Gruber
	BT 273	78203	Kimer, I klokker Trad



BT 270 / 271
Parlophon 65501

Norwegian Odeon 1926–1932

10 " diameter			
Odeon 180 001 (D 4002)	BT 205	Be 5783	Pappan og Sonja Alf Peaters
	BT 206	Be 5784	Molly Sisters Alf Peaters
Odeon 180 036 (D 4050)	BT 249	Nw 697	O sole mio Eduardo di Capua
	BT 236	Nw 671	Livets blomster Otto Bruun
Odeon 180 037 (D 4051)	BT 229	Nw 664	Torna a Surriento Ernesto De Curtis
	BT 237	Nw 672	Blomster Otto Bruun



BT 229 /237
Odeon 180 037

Registrerte skjellakuttgivelser

Odeon 180 038 (D 4052)	BT 235	Nw 670	Kjærlighet fra Gud Jens Nicolai Ludvig Schjørring
	BT 247	Nw 682	Ein' feste Burg Martin Luther
Odeon 180 043 (D 4056)	BT 239	Nw 674	O du herlige Trad
	BT 242	Nw 677	Deilig er den himmel blaa Jacob Gerhard Meidell
Odeon 180 044 (D 4057)	BT 240	Nw 675	Jeg synger julekvad Trad
	BT 241	Nw 676	Deilig er jorden Trad
Odeon 180 045 (D 4058) Odeon O-26028	BT 243	Nw 678	Sønner av Norge Christian Blom
	BT 245	Nw 680	Ja, vi elsker dette landet Rikard Nordraak
Odeon 180 046 (D 4059)	BT 244	Nw 679	Mens Nordhavet bruser Lars Mjøller Ibsen
	BT 246	Nw 681	Jeg vil verge mit land Gabriel Tischendorf
Odeon 180 404 (D 4402) ¹⁴⁷	BT 283	Nw 2153-2	Ich hade dich einmal geküsst Joe Hajos
	BT 287	Nw 2157-2	Goodnight sweetheart Ray Noble
Odeon 180 407 (D 4405)	BT 285	Nw 2155-2	Tre røde roser Kai Normann Andersen
	BT289 ¹⁴⁸	Nw 2158-3	Min eneste venn Abrahamsen
Odeon 180 427 (D 4429)	BT 284	Nw 2154-2	Eva Will Meisel
	BT 286	Nw 2156-2	Det var paa Hawaii Ted Warner

147 Odeon 180 404/407/427 under psevdonymet «T. Bjørn»-

148 Eller muligens BT 288

Kristall / Cristallo / Rex 1932

10 " diameter			
Kristall 6071 Kristall 3606 Rex 119	BT 293	C 1643-1	Il était une fois à la cour d'Eisenach (Les contes d'Hoffmann) Jacques Offenbach
	BT 295	C 1644-1	Che gelida manina (La bohème) Giacomo Puccini
Kristall 6072	BT 290	C 1641	Questa o quella (Rigoletto) Giuseppe Verdi
	BT 291	C 1642	La donna è mobile (Rigoletto) Giuseppe Verdi
Kristall 6073	BT 301	C 1749-1	Der Lenz (op. 19 nr. 5) Eugen Hildach
	BT 303	C 1750-1	Élégie Jules Massenet



BT 290 /291
 Kristall 6072

Kristall 6076 Kristall 15 228 Cristallo 5343	BT 297	C 1747-1	Lolita Arturo Buzzi-Peccia
	BT 299	C 1748-1	Mattinata Ruggiero Leoncavallo
12 " diameter			
Kristall 07002 Vox 04025	BT 087	596-A	Solenne in Quest 'Ora (La forza del destino) Giuseppe Verdi – med Iwan Iwanzoff, baryton
	BT 090	615-A	Si, pel ciel marmoreo giuro (Otello) Giuseppe Verdi – med Iwan Iwanzoff, baryton
Kristall 07003 Vox 04027	BT 091	623-A	O soave fanciulla (La Bohème) Giacomo Puccini – med Lola Artôt de Padilla (sop)
	BT 095	627-A	Parlons de toi, la messagère (Carmen) Georges Bizet – med Lola Artôt de Padilla (sop)



BT 087 /090
 Kristall 07002

His Master's Voice 1934

10 " diameter			
HMV X 4275	BT 306	OT 1550-3	Ay, ay, ay Pérez Freire
	BT 309	OT 1552-1	The old spinning wheel Billy Hill
HMV X 4290	BT 308	OT 1551-2	Grandfather's clock Nick Kenny
	BT 311	OT 1553-1	Jeg vet så godt hva du vil si' Willy Johansen



BT 308 / 311
HMV X 4290

Kommersielle nytugiveler på LP og CD

- A** Lebendige Vergangenheit LV 157: *Björn Talén* [LP] (Side A: 6 spor, side B: 7 spor)
- B** Lebendige Vergangenheit 89654: *Björn Talén* [CD] (19 spor)
- C** Lebendige Vergangenheit 89986: *Four Scandinavian Tenors of the Past* [CD] (4 spor)
- D** Lebendige Vergangenheit 89735: *Lola Artôt de Padilla* [CD] (4 spor)
- E** – EMI 7243 5 74217 2 0: *Les Introuvables du Chant Verdien* [8xCD]
– BASF 98 22177-6: *BERLIN – Die Staatsoper Unter den Linden 1919–1945* [8xLP] (1 spor på hver)

			A	B	C	D	E
BT 071	263-A	Di tu se fedele il flutto m'aspetta (Un ballo in maschera) Giuseppe Verdi	A5	1			
BT 087	596-A	Solenne in Quest 'Ora (La forza del destino) Giuseppe Verdi – med Iwan Iwanzoff (bar)		4			
BT 090	615-A	Si, pel ciel marmoreo giuro (Otello) Giuseppe Verdi – med Iwan Iwanzoff (bar)		5			
BT 091	623-A	O soave fanciulla (La Bohème) Giacomo Puccini – med Lola Artôt de Padilla (sop)	B5	7		13	
BT 092	624-A	Parigi, o cara, noi lasceremo (La traviata) Giuseppe Verdi – med Lola Artôt de Padilla (sop)		3		11	
BT 094	626-A	Un dì, felice, eterea (La traviata) Giuseppe Verdi – med Lola Artôt de Padilla (sop)		2		10	EMI
BT 095	627-A	Parlons de toi, la messagère (Carmen) Georges Bizet – med Lola Artôt de Padilla (sop)	B1	6		12	

			A	B	C	D	E
BT 136	1418½-A	Élégie Jules Massenet	B6				
BT 137	1419-A	Serenata (op.15 no.1) Moritz Moszkowski	B7				
BT 176	xxB 7394	Vesti la giubba (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	B3	9			
BT 177	xxB 7395	No, Pagliaccio non son (Pagliacci) Ruggiero Leoncavallo	B4	10			
BT 181 BT 182	xxB 7398 xxB 7399	Pur ti riveggo, mia dolce Aïda (Aïda) Giuseppe Verdi - med Mafalda Salvatini (sop)		8			
BT 183	xxB 7400	Ora stammi a sentir (Tosca) Giacomo Puccini - med Mafalda Salvatini (sop)		11			
BT 184	xxB 7401	Bimba dagli occhi pieni di malia (Madama Butterfly) Giacomo Puccini - med Mafalda Salvatini (sop)		12			
BT 188	xxB 7539	In fernem Land (Lohengrin) Richard Wagner	A2	14			
BT 192	xxB 7542	Dies Bildnis ist bezaubernd schön (Die Zauberflöte) Wolfgang Amadeus Mozart	A1	13	1		
BT 193	xxB 7543	Am stillen Herd (Die Meistersinger von Nürnberg) Richard Wagner	A3	15			
BT 196	xxB 7545	Vor deinem Fenster / So leb' ich noch (Der Barbier von Bagdad) Peter Cornelius	A4	16	2		BASF
BT 210 BT 212	xxB 7828 xxB 7829	Già i sacerdoti adunansi (Aïda) Giuseppe Verdi - med Karin Branzell (alto)	A6	17	3		
BT 293	C 1643-1	Il était une fois à la cour d'Eisenach (Les contes d'Hoffmann) Jacques Offenbach	B2	18	4		
BT 299	C 1748-1	Mattinata Ruggiero Leoncavallo		19			

Lebendige Vergangenheit



Björn Talén

Lebendige Vergangenheit 89654

Lebendige Vergangenheit 89986



Four Scandinavian Tenors of the Past



Les Introuvables du Chant Verdien

EMI CLASSICS

EMI 7243 5 74217 2 0

BASF 98 22177-6

LUDWIG
WERNER
WILHELM FURTWÄNGLER
ROBERT HEIJER
HERBERT VON KARAJAN
ERICH KLIEBER
OTTO KLIPFNER
CLAUDE KRUMHOLTZ
KARL MUCK
HANS PFFITZNER
SIKKA VON SCHILLING
JOHANNES SCHILLER
RICHARD STRAUSS

GITTA MARK
BERGARD ARANGART
LOLA AKTUF DE PADILLA
JENKA BEJCEK
GERTLUD BINDERNAGEL
PAULA BUCHNER
MARIA CYBOTARE
HEIDRICH VON DRUSICKA
BIRSE ERINGER
ERIKLOTTE ENCKE
MARTA FUCHS
TILLY DE GARDO
KÄTHE HEDERBACH
MARIA WIGGEN
ZENOVIA FUKSUKAJA
BARBARA KEMP
HILDE KONTZKE
MILFA KORJUS
FRIEDA LEDER
TIANA LEMBITZ
ELFRIED MANDRER
MARIA SAJLER
ELISE PALEY
MARGHERITA PERLAS
DELLA REINHARDT
GERTLUD RINGER
IRBE SCHIFFAN
LOTTE SCHWABE
VERKA SCHWARZ
VIOSKA URKSEAC

MARGARETHE ARNITT-ORER
KARIN BRANZELL
GENIA GUSZALOWICZ
MARGARETE KLUGA

PETER ANDRES
ROBERT BRITT
HERMANN JADLOWCKER
KARL JONAS
CHARLES KELLMANN
MAN LOHMEYER
LARIKZ MICHOR
TINO PATTERA
TOMASIN RAFF
GASTAV ROOS
HELENE SARGANGE
GINO SENSBERGER
WILLI STUBBING
LUDWIG SUTHAUS
BJORN TALEN
RICHARD TAHER
FRANZ WOLKER
ERICH WITTE
GERHARD WITTING
SAMUEL WITTRICH

MATTHIEU AHELSMEYER
BINNO AINSO
RUDOLF KOCKELMANN
W. DOMGRAF-FASSAENDER
EDUARD BRÄUER
WILHELM BREUER
GERHARD HUCH
HERBERT JENSEN
JAKO PRADHANA
THEODOR SCHEIDE
HEINRICH SCHEISSN
FRIEDRICH SCHWABE
JOSEPH SCHWARZ

MICHAEL BORNEN
FRIEDRICH
KARL FLEISCHER
KARL FUCHS
JOSEF GAJDLER
LUDWIG HOFMANN
OTTO HENCK
EDUARD KANKE
ALEXANDER KUPNIS
EMANUEL LIST
JOSEF WOLK MANDRADA
FRANZ SAUER
LUDWIG STUBBING
BINNO ZIGLER
UND VIELLE ANDERE

BERLIN

DIE STAATSOOPER
UNTER DEN LINDEN
1919-1945

Osterstunden
Musik

BASF 98 22177-6

Innspilt repertoar

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Abrahamsen	I en gammel have	Nw 2160	1932		BT 282
		Nw 2158	1932		BT 280
	Min eneste venn	Nw 2158-2	1932		BT 288
		Nw 2158-3	1932		BT 289
Ahle, Johann Rudolph	Jesus lever, graven brast	Nw 459	1923		BT 132
Alnæs, Eyvind	Sidste reis, op. 17 nr. 2	Nw 422	1923		BT 127
Alvarez, Fermin Maria	A Granada	xxB 7389	1925		BT 171
Bizet, Georges	Finale, 4. akt (Carmen) - med Karin Branzell, alt	M 51326	1924		BT 148
		xxB 7838	1927		BT 220
		424 al	1919		BT 050
	La fleur que tu m'avais jetée (Carmen)	xxB 7384	1925		BT 166
		Be 7582	1928		BT 255
	O fonds du Temple Saint (Les pêcheurs de perles) - med Iwan Iwanzoff, baryton	613-A	1922		BT 088
Parlons de toi, la messagère (Carmen) - med Lola Artôt de Padilla, sopran	627-A	1922		BT 095	
Blom, Christian	Sønner av Norge	Nw 678	1928		BT 243
Børresen, Håkon	Hvis du har varme tanker, op. 2 nr. 4	Nw 414-2	1923		BT 116
Bruun, Otto	Blomster	Nw 672	1928		BT 237
	Livets blomster	Nw 671	1928		BT 236
Buzzi-Peccia, Arturo		1235-B	1923		BT 105
		xxB 7579	1927		BT 203
	Lolita	C 1747	1932		BT 296
		C 1747-1	1932		BT 297

Innspilt repertoar

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
de Capua, Eduardo	Maria, Mari	90506	1916	BT 033	
		783-B	1922	BT 085	
		xxB 7578	1927		BT 202
	O sole mio	6304 ae	1914		BT 007
		4973 y	1915		BT 013
		4982 y	1915		BT 020
		1231-B	1923		BT 099
		1231½-B	1923	BT 100	
		xxB 7577	1927		BT 201
		Nw 661	1928		BT 226
Nw 697	1928	BT 249			
Cornelius, Peter	Ach, das Leid hab' ich getragen (Der Barbier von Bagdad)	625-A	1922	BT 093	
	So leb' ich noch .. Vor deinem Fenster die Blumen	545-A	1922	BT 080	
	(Der Barbier von Bagdad)	xxB 7545	1926	BT 196	
Cottrau, Teodoro	Santa Lucia	1236-B	1922	BT 106	
de Crescenzo, Vincenzo	Tarantella Sincera	xxB 7388	1925		BT 170
		Be 7703	1928		BT 263
de Curtis, Ernesto	Canta pe' me	785-B	1922	BT 086	
		xxB 7832	1927		BT 216
	Torna a Surriento	1232-B	1923	BT 101	
		M 51117	1923	BT 111	
		xxB 7575	1927	BT 199	
de Curtis, Giambattista	Carmela	90392	1916	BT 021	
		1233-B	1923	BT 102	
Denza, Luigi	Funiculi, funiculà	xxB 7831	1927		BT 215
Donizetti, Gaetano	Una furtiva lagrima (L'elisir d'amore)	422 al	1919	BT 048	
		426 al	1919		BT 052

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Enna, August	Hvor skulde jeg kunne glemme dig	90339	1914	BT 001	
		90504	1916	BT 031	
		90505	1916	BT 032	
Freire, Pérez	Ay, ay, ay	OT 1550-1	1934		BT 304
		OT 1550-2	1934		BT 305
		OT 1550-3	1934	BT 306	
Gambardella, Salvatore	'O mare nariello	xxB 7833	1927		BT 217
Geehl, Henry	For you alone	1471-A	1923	BT 138	
		M 17218	1923	BT 139	
		M 51250	1923	BT 141	
		Be 6214	1927		BT 209
Gounod, Charles	Rien... En vain J'interroge (Faust)	90398	1916	BT 027	
		90399	1916		BT 028
	Salut! Demeure chaste et pure (Faust)	90500	1916	BT 029	
Gregh, Louis	Parais à ta fenêtré, op. 29	13363 o	1916	BT 038	
Grieg, Edvard	Den store hvide flok	5755 ak	1919	BT 044	
	Kongekvadet (Sigurd Jorsalfar)	xxNw 420	1923	BT 125	
		2-78800	1930	BT 268	
	Landkjending	2-78802	1930	BT 270	
	Norrønafolket (Sigurd Jorsalfar)	xxNw 421	1923	BT 126	
		2-78801	1930	BT 269	
	Tak for dit Raad, op. 21 nr. 4	Be 7704	1928		BT 264b
	Og jeg vil ha' mig en Hjertenskjær, op. 60 nr. 5	5767 ak	1919	BT 046	
		Be 7704	1928		BT 264a
Vær hilset, I Damer, op. 49 nr. 3	429 al	1919		BT 063	

Innspilt repertoar

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Gruber, Franz Xaver	Stille Nacht	5753 ak	1919	BT 042	
		78202	1930	BT 272	
Hajos, Joe	Ich hab' dich einmal geküsst	Nw 2153	1932		BT 275
		Nw 2153-2	1932	BT 283	
Heise, Peter Arnold	Fager er den blide vaar (Bertran de Born)	90393	1916	BT 022	
	Herlig er kampen (Bertran de Born)	5817 ak	1919	BT 060	
	Vågn av din slummer (Bertran de Born)	5818 ak	1919		BT 061
		5819 ak	1919	BT 062	
Hallén, Andreas	Junker Nils sjunger till lutan (Gustaf Wasas saga)	4976 y	1915	BT 014	
		4977 y	1915		BT 015
Heradstveit, Baard	Kveldssang på fjorden	Nw 673	1928		BT 238
Hermann, Hans	Drei Wandrer, op. 5 nr. 4	1709-A	1924	BT 158	
		xxB 7839	1927		BT 221
		xxB 7839-2	1927		BT 222
		Nw 663	1928		BT 228
Hildach, Eugen	Der Lenz, op. 19 nr. 5	1708-A	1924	BT 157	
		Be 6213	1927		BT 208
		Nw 660	1928		BT 225
		C 1749	1932		BT 300
		C 1749-1	1932	BT 301	
Hill, Billy	The old spinning wheel	OT 1552-1	1934	BT 309	
		OT 1552-2	1934		BT 310
Jervi	Na-Ya-Wong	78201	1930		BT 267
Johansen, Willy	Jeg vet så godt hva du vil si'	OT 1553-1	1934	BT 311	
		OT 1553-2	1934		BT 312
		OT 1553-3	1934		BT 313
Jordan, Sverre	Vårvisa, op. 21 nr. 4	M 17252	1923	BT 146	

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Kenny, Nick	Grandfather's clock	OT 1551-1	1934		BT 307
		OT 1551-2	1934		BT 308
Kjerulf, Halfdan	Mit hjerte og min lyre, op. 16 nr. 2 (Alt lægger for din fot jeg ned)	Nw 416	1923		BT 119
		Nw 416-2	1923		BT 120
		Nw 666	1928		BT 231
	Nøkken [HK 11]	Nw 665	1928		BT 230
		Nw 417	1923		BT 121
	Vejviseren synger, op. 6 nr. 1 (Til fjelds over bygden)	Nw 417-2	1923		BT 122
		Nw 667	1928		BT 232
	Ved sjøen den mørke, op. 6 nr. 2	Nw 668	1928		BT 233
Knudsen, Peder	Jeg er saa glad hver julekveld	5754 ak	1919		BT 043
		78204	1930		BT 274
Lammers, Torvald	Sølvet	Nw 413	1923		BT 114
		Nw 413-2	1923		BT 115
Leoncavallo, Ruggiero	Mattinata	90340	1914		BT 002
		6302 ae	1914		BT 005
		6303 ae	1914		BT 006
		4981 y	1915		BT 019
		90503	1916		BT 030
		xxB 7576	1927		BT 200
		Nw 662	1928		BT 227
		C 1748	1932		BT 298
		C 1748-1	1932		BT 299

Innspilt repertoar

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Leoncavallo, Ruggiero	No, Pagliaccio non son (Pagliacci)	539-A	1922	BT 072	
		539½-A	1922		BT 073
		539¾-A	1922	BT 074	
		M 51114	1923	BT 108	
		M 51809	1925	BT 163	
		xxB 7395	1925	BT 177	
		Be 7575	1928		BT 253
	Serenade	Be 7702	1928		BT 262
	Un tal gioco, credetemi (Pagliacci)	13361 o	1916	BT 036	
		13404 o	1916	BT 039	
		540-A	1922	BT 075	
		540½-A	1922	BT 076	
	Vesti la giubba (Pagliacci)	540¾-A	1922	BT 077	
		M 51808	1925	BT 161	
	M 51808-I	1925	BT 162		
	xxB 7394	1925	BT 176		
	Be7574	1928		BT 252	
Lepsøe, Christoffer	Eg elsker dei voggande tonar	Nw 415	1923		BT 117
		Nw 415-2	1923	BT 118	
Lindeman, Ludvig M.	Paaskemorgen slukker sorgen	Nw ?	1923	BT 131	
Lindtner, Nicolai	Norge, mit Norge	4980 y	1915	BT 018	
	Nytaarsmorgen	Nw 423	1923		BT 128
		Nw 423-2	1923	BT 129	
Luther, Martin	Ein feste Burg	[Nw 460]	1923	BT 133	
		Nw 682	1928	BT 247	

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent	
Mascagni, Pietro	Apri la tua finestra (Iris)	M 51118	1923	BT 112		
	O Lola ch'ai di latti la cammisa (Cavalleria Rusticana)	4979 y	1915	BT 017		
		4978 y	1915		BT 016	
	Viva il vino (Cavalleria Rusticana)	4957 y	1915		BT 008	
Massenet, Jules	Ah! Fuyez, douce image (Manon)	5756 ak	1919		BT 045	
		425 al	1919		BT 051	
		1418-A	1923		BT 135	
	Élégie	1418½-A	1923	BT 136		
		M 51253	1923	BT 144		
		C 1750	1932		BT 302	
		C 1750-1	1932	BT 303		
Meidell, Jacob Gerhard	Deilig er den himmel blaa	Nw 424	1923	BT 130		
		Nw 677	1928	BT 242		
Meisel, Will	Eva	Nw 2154	1932		BT 276	
		Nw 2154-2	1932	BT 284		
Meyerbeer, Giacomo	O Paradisel (L'Africaine)	423al	1919		BT 049	
		430al	1919		BT 064	
		1242-A	1923	BT 107		
		xxB 7385	1925		BT 167	
		Be 7701	1928		BT 261	
Møller Ibsen, Lars	Mens Nordhavet bruser	Nw 679	1928	BT 244		
		1419-A	1923	BT 137		
Moszkowski, Moritz	Serenata, op. 15 nr. 1 (?)	M 17219	1923	BT 140		
		M 51252	1923	BT 143		
Mozart, Wolfgang Amadeus	Dies Bildnis ist bezaubernd schön (Die Zauberflöte)	xxB 7542	1926	BT 192		
Noble, Ray	Good-night sweetheart	Nw 2157	1932		BT 279	
		Nw 2157-2	1932	BT 287		

Innspilt repertoar

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Nordraak, Rikard	Ja, vi elsker dette landet	90394	1916	BT 023	
		Nw 680	1928	BT 245	
Normann Andersen, Kai	Tre røde roser	Nw 2155	1932		BT 277
		Nw 2155-2	1932	BT 285	
Offenbach, Jacques	Il était une fois à la cour d'Eisenach (Les contes d'Hoffmann)	C 1643	1932		BT 292
		C 1643-1	1932		BT 293
Pacius, Fredrik	Soldatgossen	90396	1916	BT 025	
Parkyns, Beatrice	Le portrait	M 51251	1923	BT 142	
Paulsen, Alfred	Når fjordene blåner	2-78803	1930	BT 271	
Peaters, Alf	Molly Sisters	Be 5784	1927	BT 206	
	Oslofjord	Nw 669	1928		BT 234
	Pappan og Sonja	Be 5783	1927	BT 205	
Pennino, Gaetano E	Pecchè?	xxB 7834	1927		BT 218
Puccini, Giacomo	Bimba dagli occhi pieni di malia (Madama Butterfly) - med Mafalda Salvatini, sopran	xxB 7401	1925	BT 184	
		6285ae	1914	BT 003	
	Ch'ella mi creda libero (Fanciulla del West)	5803ak	1919	BT 059	
		260-A	1922	BT 068	
		xxB 7538	1926	BT 187	
	Che gelida manina (La bohème)	427al	1919		BT 053
		428al	1919		BT 054
		C 1644	1932		BT 294
		C 1644-1	1932	BT 295	
		261-A	1922	BT 069	
	Donna non vidi mai (Manon Lescaut)	xxB 7537	1926		BT 185
		xxB 7537-2	1926	BT 184	

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Puccini, Giacomo	E lucevan le stelle (Tosca)	6286ae	1914	BT 004	
		5801ak	1919	BT 057	
		258-A	1922	BT 066	
		xxB 7397	1925		BT 179
		xxB 7397-2	1925	BT 180	
		Be 7573	1928		BT 251
	Hai ben ragione! (Il tabarro)	xxB 7544	1926		BT 194
		xxB 7544-2	1926		BT 195
	O Mimi tu piu non torni (La Bohème) - med Iwan Iwanzoff, baryton	614-A	1922	BT 089	
	O soave fanciulla (La Bohème) - med Lola Artôt de Padilla, sopran	623-A	1922	BT 091	
	Ora stammi a sentir (Tosca) - med Mafalda Salvatini, sopran	xxB 7400	1925	BT 183	
	Recondita armonia (Tosca)	13360 o	1916	BT 035	
259-A		1922	BT 067		
xxB 7396		1925	BT 178		
Be 7572		1928		BT 250	
Ronald, Landon	Sérénade Espagnole	1234-B	1923		BT 103
		1234½-B	1923	BT 104	
		M 51119	1923	BT 113	
		xxB 7580	1927	BT 204	
Rubinstein, Anton	Der Asra, op. 32 nr. 6	2168-B	1924	BT 160	
		Be 7705	1928		BT 265
Saint-Saëns, Camille	Mon cœur s'ouvre à ta voix (Samson et Dalila) - med Karin Branzell, alto	M 51325	1924	BT 147	
Schjørring, Jens Nicolai Ludvig	Kjærlighet fra Gud	Nw 670	1928	BT 235	
Schumann, Robert	Die beiden Grenadiere , op. 49 nr. 1	xxB 7830	1927		BT 213
Sinding, Christian	Fattigmandstrøst, op. 90 nr. 4	M 17251	1923	BT 145	

Innspilt repertoar

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Strauss, Richard	Zueignung, op. 10 nr. 1	2167-B	1924	BT 159	
		Be 6336	1927		BT 214
Thommessen, Reidar	Blaa nætter	Nw 2159	1932	BT 281	
Tischendorf, Gabriel	Jeg vil væрге mit land	90395	1916	BT 024	
		Nw 681	1928	BT 246	
Trad	Deilig er jorden	Nw 418	1923	BT 123	
		Nw 676	1928	BT 241	
	Jeg synger julekvad	Nw 419	1923	BT 124	
		Nw 675	1928	BT 240	
	Kimer, I klokker	5768ak	1919	BT 047	
		78203	1930	BT 273	
	O du herlige	Nw 674	1928	BT 239	
Aa kjøre vatten, aa kjøre ved	Nw 683	1928		BT 248	
Ukjent	Pinsevind (?) ¹⁴⁹	[Nw 461]	1923	BT 134	
Verdi, Giuseppe	Ah! Si, ben mio (Il trovatore)	xxB 7546	1926		BT 197
		xxB 7546-2	1926	BT 198	
	Ai nostri monti (Il trovatore) - med Karin Branzell, alt	M 51331	1924	BT 152	
		M 51331-I	1924	BT 153	
		xxB 7837	1927		BT 219
		90507	1916	BT 034	
	Celeste Aida (Aida)	xxB 7387	1925	BT 169	
		xxB 8256	1928	BT 258	
		262-A	1922	BT 070	
	De' miei bollenti spiriti (La traviata)	M 51115	1923	BT 109	
xxB 7803		1927		BT 207	
Di Provenza il mar (La Traviata) ¹⁵⁰	437 al	1919	(BT 065)		

149 Ikke identifisert. En mulig kandidat er salmen *Pinse så blid* av Ludvig M. Lindeman.

150 Muligens Erik Bye

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent	
Verdi, Giuseppe	Di quella pira (Il trovatore)	13405 o	1916	BT 040		
		xxB 7386	1925		BT 168	
		xxB 7386-2	1926		BT 191	
	Di' tu se fedele (Un ballo in maschera)	13406 o	1916	BT 041		
		263-A	1922	BT 071		
		xxB 7382	1925	BT 164		
		Be7581	1928		BT 254	
	Già i sacerdoti adunansi (Aida) [del 1] - med Karin Branzell, alt	M 51327	1924	BT 149		
		xxB 7828	1927	BT 210		
	Già i sacerdoti adunansi (Aida) [del 2] - med Karin Branzell, alt	M 51328	1924	BT 150		
		xxB 7829	1927		BT 211	
		xxB 7829-2	1927	BT 212		
	La donna è mobile (Rigoletto)	4960 y	1915		BT 011	
		4961 y	1915	BT 012		
		5799 ak	1919		BT 055	
		5800 ak	1919	BT 056		
		753-A	1922	BT 098		
		xxB 7540	1926	BT 189		
		C 1642	1932	BT 291		
		Ma se m'è forza perderti (Un ballo in maschera)	xxB 7383	1925	BT 165	
xxB 8258			1928		BT 260	
Mal reggendo all'aspro assalto (Il trovatore) - med Karin Branzell, alt		M 51330	1924	BT 151		
Niun mi tema! (Othello)		90397	1916	BT 026		
Parigi, o cara (La traviata) - med Lola Artôt de Padilla, sopran		624-A	1922	BT 092		

Innspilt repertoar

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Verdi, Giuseppe	Parmi veder le lagrime (Rigoletto)	M 51116	1923	BT 110	
	Pur ti riveggio (Aida) (del 1) - med Mafalda Salvatini, sopran	xxB 7398	1925	BT 181	
	Pur ti riveggio (Aida) (del 2) - med Mafalda Salvatini, sopran	xxB 7399	1925	BT 182	
		4959 y	1915	BT 010	
		5802 ak	1919	BT 058	
	Questa o quella (Rigoletto)	752-A	1922	BT 097	
		xxB 7541	1926	BT 190	
		C 1641	1932	BT 290	
	Si, pel ciel (Otello) - med Iwan Iwanzoff, baryton	615-A	1922	BT 090	
	Solenne In quest'ora (La forza del destino) - med Iwan Iwanzoff, baryton	596-A	1922	BT 087	
Un dì, felice, eterea (La traviata) - med Lola Artôt de Padilla, sopran	626-A	1922	BT 094		
Wagner, Richard		628-A	1922	BT 096	
	Am stillen Herd ... (Die Meistersinger von Nürnberg)	xxB 7390	1925	BT 172	
		xxB 7543	1926	BT 193	
	Dir Töne Lob! (Tannhäuser)	Be 6547	1927	BT 223	
		544-A	1922	BT 078	
	In fernem Land, unnahbar euren Schritten (Lohengrin)	544½-A	1922	BT 079	
		xxB 7539	1926	BT 188	
	Durch Gewitter und Sturm (Flieg. Holländer)	Be 6348	1927	BT 224	
		546-A	1922	BT 081	
		546½-A	1922	BT 082	
	Morgenlich leuchtend in rosigem Schein (Die Meistersinger von Nürnberg)	546¾-A	1922	BT 083	
		xxB 7391	1925	BT 173	
		xxB 8257	1928	BT 259	

Komponist	Verk	Matrise	Innsp	Utgitt	Ukjent
Wagner, Richard	Nothung! Nothung! Neidliches Schwert (Siegfried)	1706-A	1924	BT 154	
		1706½-A	1924	BT 155	
		xxB 7393	1925	BT 175	
		xxB 8217	1928		BT 257
	Nun sei bedankt, mein lieber Schwan (Lohengrin)	547-A	1922	BT 084	
	Winterstürme wichen dem Wonnemond (Siegfried)	1707-A	1924	BT 156	
		xxB 7392	1925	BT 174	
		xxB 8216	1928	BT 256	
Warner, Ted	Det var paa Hawaii	Nw 2156	1932		BT 278
		Nw 2156-2	1932	BT 286	
Wennevold	Tango d'amour	78200	1930		BT 266
de Yradier, Sebastián	La paloma	13362 o	1916	BT 037	

Kilder

Litteratur

- Abel, F. (red.) (1914). *Den norske hær og flaaete. Fastlønnede og fhv. fastlønnede, i krig tjenstpligtige officerer den 1. jan. 1914*. Abels Kunstforlag.
http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2015050648087
- Ambiveri, C. (1998). *Operisti Minore dell'Ottocento Italiano*. Gremese Editore.
- Andreasen, M. W. (1992). *Politikens bog om store tenorer*. Politikens Forlag.
- Andrews, F. (1986). Homophone in Britain, Part 2. *The Hillanddale News, Journal of the City of London Phonographic and Gramophone Society*, 148, 312–317.
- Aster, M. (2017). *Staatsoper*. Siedler.
- Berlin Concertgoers Get Their Money's Worth (1921). *Musical Courier*, LXXXIII(23), 38.
- Bilke, R. (1923). Das Musikleben der Gegenwart. Breslau. *Die Musik*, 15, 701–702.
- Blätter der Staatsoper (1926). VII(1).
- Blyth, A. & Walker, M. (red.) (1982). *Opera on record*. Harper & Row.
- Bolig, J. R. (2002). *Caruso Records. A History and Discography*. Mainspring Press.
- Brinchmann, N. A. (1923). *Norges jubilæumsutstilling 1914: Officiel beretning. Første del*. Grøndahl.
- Brock-Nannestad, G. (1998). *Authenticity in the Reconstruction of Historical Disc Recording Sessions*. Preprint from Audio Engineering Society 105th Convention.
- Brown, C. (1999). *Classical And Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford University Press.
- (2002). Notation and Interpretation. I Burton, A. (Red.), *A Performers Guide to the Romantic Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Brown, L. B. (1998). *Documentation and fabrication in phonography*. Twentieth World Congress of Philosophy, Boston. www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBrow.htm

- (2000). *Phonography, rock Records, and the ontology of recorded music*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, s. 361–372.
- Brødr. Larm (u.å.). Alfred Cordes-Olsen [Fotografi]. Avdeling for spesialsamlinger, Universitetet i Bergen. <https://marcus.uib.no/instance/photograph/ubb-xxvi-001-026b>
- Christensen, Chr. A. R. (red.) (1934). *Norsk årsrevy 1934*. Johan Grundt Tanum.
- Christensen, K. A. (2006). *Opera Comique. Forutsetninger for operavirksomheten 1918–1921* [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo.
- Celletti, R. (1996). *A History Of Bel Canto*. Clarendon Press.
- Dahl, H. F. (1975). *Hallo – Hallo! Kringkastingen i Norge 1920–1940*. Cappelen.
- Den Norske Studentersangforening (1949). *Vestover igjen. Den norske Studentersangforenings ferd til U.S.A. 1939*. Den norske Studentersangforening.
- Diskin, D. S. (2004). *The early history of Kurt Weill's Die Bürgschaft, 1930–1933*. [PhD-avhandling]. University of Southern California.
- Droescher, G (1936). *Die vormals königlichen, jetzt preussischen Staatstheater zu Berlin. : Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Ein theatergeschichtliches Nachschlagebuch nach den amtlichen Quellen zusammengestellt*. Otto Elsner.
- Englund, B. (2001). *Singers om Homocord. Acoustic recordings made in Germany*. The Record Collection (46)
- (2003). *A discographical look at German Vox*. Notat. Arkivet för ljud och bild. <https://web.archive.org/web/20050311005146/http://www.ljudochbildarkivet.se/slba/PSUser/archives/document/203/1365/1377/73.pdf?objectId=1521>
- (2008). *Carl Lindström and the Lindström labels in Scandinavia*. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammlung Alfred Seiser.
- Ferrante, I. (2011). Vibrato Rate And Extent In Soprano Voice: A Survey On One Century Of Singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, AIP Publishing.
- Fiedler, F (u.å.). *Bjørn Talén als Rhadames in „Aida”* [Fotografi]. Herm. Leisner.
- Fjalestad, O. (red.) (1971). *Eivind Groven. Heiderskrift til 70-årsdagen 8. oktober 1971*. Noregs boklag.
- Formiggini (2012). *Gründung der Vox Gesellschaft*. https://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?2755

- Forsyth, M. (1992). *Bauwerke für Musik: Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. De Gruyter Saur Verlag.
- Foster, B. (2017): *Edvard Grieg: The Choral Music*. Routledge.
- Forsvarsdepartementet. Krigshistorisk avdeling (1953). *Krigen i Norge 1940 [3]: Operasjonene i Glåmadalføret, Trysil og Rendalen*. Gyldendal.
- Garcia, M. (1984 / 1847). *A Complete Treatise On The Art Of Singing*. Da Capo Press.
- Gaukstad, Ø. (1939). En Sinding-bibliografi. *Norsk Musikkgranskning, Årbok 1938*, 9–57. Tanum.
- Gjesdal, P. (1964): *Centralteatrets historie*. Gyldendal.
- Gómez, J. T. (1997). *Historia del Teatro Real*. Alianza Editorial.
- Goodman, N. (1976): *Languages of art*. Hackett.
- Gotaas, B. (1945). *Fra 9. april til 7. juni: Episoder og opplevelser fra krigen i Norge*. Jacob Dybwad.
- Gran, H. H., Grøn Lund, J. & Ullman, R (red.) (1921). *Sangselskapet G.A.K. 1916–1921*. Fabritius.
- Gronow, P. (1983). The Record Industry: The Growth of a Mass Medium. *Popular Music*, 3, 53–75.
- Gutmann, A. (red.) (1929). *25 Jahre LINDSTRÖM 1904–1929*. Carl Lindström A.-G.
- Gössel, G. (2002). *Homokord company profile*. https://www.russian-records.com/details.php?image_id=3193&l=english
- Haedler, M- (1986). *Deutsche Staatsoper Berlin: Geschichte und Gegenwart*. Dt. Staatsoper.
- Havrøy, F. (2015). *Alone Together – vocal ensemble practice seen through the lens of Neue Vocalsolisten Stuttgart*. [PhD-avhandling]. Norges musikkhøgskole.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music – A period performer’s history of music for the twenty-first century*. Oxford University Press.
- Hilleström, G. (red.): *Svenska musikperspektiv. Minnesskrift vid Kungl. Musikalska Akademiens 200-årsjubileum 1971*. Nordiska Musikforlaget.
- Hudson, R. (1994). *The History Of Tempo Rubato*. Clarendon Press.
- Holz, M. (red) (2005). *Experiment Krolloper 2005*. Mitte Museum Berlin
- Hurum, M. (2008). *Maud Hurums operahistorie*. Opera forlag
- Irving, K. (1941): *A guide to recorded music*. Doubleday, Doran and Co.
- Jadlowker Returns to Berlin Opera (1921). *Musical Courier*, LXXXIII(26), 14.

- Jarnøy, D. (u.å.): *Kafé Utsikten også kalt Talén*. Bekkelagshøgda's lokalhistoriske forening. <https://eikaberg.org/h29>
- Kapp, J. (red.) (1925). *Die Staatsoper Berlin 1919 bis 1925*. Deutsche Verlags-Anstalt.
- (red.) (1928). *185 Jahre Staatsoper*. Atlantic-Verlag.
- Kindermann, H. (1970). *Theatergeschichte Europas. IX. Band. Naturalismus und Impressionismus. II. Teil: Frankreich / Russland / England / Skandinavien*. Otto Müller Verlag.
- Kirsten Flagstad museet (u.å.): Kirsten Flagstads repertoar og forestillinger. <https://kirsten-flagstad.no/kirsten-flagstad-forestillinger>
- Königliches Opernhaus in Berlin, Bestuhlung (1912). Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%C3%B6nigliches_Opernhaus_in_Berlin_Bestuhlung_1912_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%C3%B6nigliches_Opernhaus_in_Berlin_Bestuhlung_1912_(2).jpg)
- Klein, H (1925). Operatic. *The Gramophone*, november, 292
- Leichtentritt, H. (1932). Musical Notes from Abroad: Berlin. *The Musical Times*, 73(1071), 461–464.
- Lotz, R. E. (2019) (red.): *Das Bilderlexikon der deutschen Schellack-Schallplatten*. 5 bind. Bear Family Records.
- (u.å.): *Bitte! Die neuen Vox-Platten*. Grammophon-Platte.de <https://grammophon-platten.de/page.php?110>
- Luther, E. (u.å.). *Tekstkommentarer*. Lebendiche Vergangenheit LV 157 (LP) / 89654 (CD).
- MacDonald, H. (2002). Historical background. I Burton, A. (Red.), *A Performers Guide to the Romantic Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Mason, D. (2002). Singing. I Burton, A. (Red.), *A Performers Guide to the Romantic Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Meyer zu Heringdorf, D. (1988). *Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961*, 2 bind [Diss.]. Deutsche Oper Berlin.
- Miller, R. (1977). *National Schools of Singing – English, French, German, And Italian Techniques Of singing – A Study In National Tonal Preferences And How They Relate To Functional Efficiency*. The Scarecrow Press.
- (1996). *On The Art Of Singing*. Oxford University Press.
- (1997/1977). *National Schools of Singing; English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. The Scarecrow Press.
- Morton, D. (2000). *Off the record: The technology and culture of sound recording in America*. Rutgers University Press.

- Mostad, A. (1935). 2. *Divisjons musikkorps' ferd til 3. internasjonale militær-musikkstevne, Paris 1935*. Trykksak i privat eie
Norsk Biografisk Leksikon, nettutgaven
Nyhus, Ragnhild: *Kirsten Flagstads repertoar og forestillinger*. <https://dms09.dimu.org/file/022wazLzTnja>
- O. S. (1924). Dresden. *Neue Zeitschrift für Musik*, 91(3), 146–47
Oslo Filharmoniens konsertarkiv. <https://ofono.no/no/konsertarkiv>
- Pichit, H. (2018). *Aktientheater, Stadttheater, Opernhaus Zürich. B. Stadttheater / Opernhaus*. Stadtarchiv Zürich VII.12.
- Pierre Key's Music Year Book 1926–27 (1926). Pierre Key, New York
- Philip, R. (1994). *Early Recordings and Musical Styles – Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge University Press.
- Poelzer, H. (1919). *Großes Schauspielhaus, Berlin; Deckenansicht und Stützen* [Fotografi]. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin. <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/117773.php>
- Potter, J. (1998). *Vocal Authority – Singing Style And Ideology*. Cambridge University Press.
- Qvamme, B. (2004): *Opera og operette i Kristiania*. Solum
- Rosenqvist, C. (1975). *Teater i Göteborg 1910–1975. II Repertoar* (Acta Universitas Umensis 20). Almqvist & Wiksell.
- Rugstad, G. (1979): *Christian Sinding, 1856–1941. En biografisk og stilistisk studie*. Cappelen.
- Rust, B. (1978): *The American Record Label Book*. Arlington House.
- Rønneberg, A. (1949): *Nationaltheatret gjennom femti år*. Gyldendal
- Rønneberg, A. & Larsen, S. E. L (2021). Bjørn Bjørnson. I *Store Norske Leksikon*. https://snl.no/Bjørn_Bjørnson
- Saerchinger, C. (1923). Dawn of new “Golden Age” opens a profitable vista to artists in Germany. *Musical Courier*, LXXXVII(26), 5.
- Simonsen, T. (2008). *Det klassiske fonogram*. [PhD-avhandling]. Norges musikkhøgskole.
- Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press.
- Stoischek, A. (red.) (1924) *Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater 1923/24*. Paul Vetter.
- (red.) (1927). *Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater 1926/27*. Paul Vetter.
- Sundberg, J. (1987). *The Science Of The Singing Voice*. Northern Illinois University Press.

- Strandholdt, T. (1984). *Kristiania Kommunale Sporvei, Rødtikken*. Sporvejs-historisk Selskab.
- Strömbeck, K. G. & Hofsten, S. (1974). *Kungliga Teatern. Repertoar 1773–1973*. Skrifter från operan, nr. 1. Kungl. teatern.
- Sutton, A. (1999). *Odeon in America*. <http://www.mainspringpress.com/odeon.html>
- Svendsen, T. O. (2002). *Operavirksomheten i Kristiania 1899–1921, og bestrebelse for å etablere en nasjonal operascene* [Hovedfagsoppgave i historie]. Universitetet i Oslo.
- (2009). Borghild Langaard. I *Norsk Biografisk Leksikon*. https://nbl.snl.no/Borghild_Langaard
- (2013). *Flagstad, et kunstnerliv*. Opera Forlag.
- (2020). Musikkonservatoriet. I *Store Norske Leksikon*. https://snl.no/Musikkonservatoriet_i_Oslo
- Staatsoper (1926): Personal-veränderungen. Blätter der Staatsoper, 7 (1), September 1926
- Steinführ, R (2020). *Deutsche Rundfunkgeschichte: VOX-haus (Voxhaus)und andre Sendestellen*. <https://www.welt-der-alten-radios.de/geschichte-voxhaus-17.html>
- Talén, G. F. (u. å.) *About Bjørn Talén*. <https://www.geni.com/people/Bj%C3%B8rn-Tal%C3%A9n/6000000034161110130>
- Talén Larsen, I. (u.å.): *Bjørn Talén biografi*. Maskinskrevet manus. Privat eie.
- Toft, R. (2013). *Bel Canto – A Performer’s Guide*. Oxford University Press.
- Tosi, F. (1743). *Observations On The Florid Song*, J. Wilcox.
- Vanberg, V. (2005). *Da de første norske grammofonstjernene sang seg inn i evigheten*. *Norsk Grammofonhistorie 100 år* (Nasjonalbibliotekets skrifter 4). Nasjonalbiblioteket.
- Varnay, A. (2000). *Fifty-five Years in Five Acts: My Life in Opera*. Northeastern University Press.
- Vernon, P. (1997). *Odeon Records. Their ‘ethnic’ output*. <https://www.mustrad.org.uk/articles/odeon.htm>
- Vollsnes, A, (red) (1999). *Norges musikkhistorie, bind 3*. Aschehoug.
- Vox-Schallplatten- und Sprechmaschinen-AG. https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Vox-Schallplatten-_und_Sprechmaschinen-AG&oldid=167579424
- Weichart, F. (u. å.). *In 14 Tagen einen Sender für Berlin*. http://www.dirubeze.de/rundfunktechnik/skripte/VoxHaus_Sender.pdf

- Wiers-Jenssen, H. (1924). *Nationalteatret gjennom 25 aar*. Gyldendal.
- Wigmore, R (2002). Singing. I Burton, A. (Red.), *A Performers Guide to the Romantic Period*. The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Wilsø, A. B. (1918). *Opera Comique. Stortingsgaten 16* [Fotografi]. Oslo Museum. <http://oslobilder.no/OMU/OB.Y4525>
- Zwarg, C. (2018). *Speed & Keys. A Survey of Recording Speeds, Musical Keys, and Pitch Standards found on "78rpm" Records. Volume I: Gramophone Co. (1898–1921)*. Truesound Transfers.

Diskografier, kataloger og opptaksprotokoller

- Andrews, F. (2000). *Parlophone Records: 12 inch 'E' Series 1923–1956*. The City of London Phonograph and Gramophone Society Ltd.
- Andrews, F. & Dean-Myatt, B. (2013): Homophon & Homochord Records in the United Kingdom. *CLPGS Reference Series No. 27*. The City of London Phonograph and Gramophone Society Ltd.
- Bennett, J. R. (1955): *Voices of the Past. A Catalogue of Vocal Recordings from the English Catalogues of The Gramophone Company (Ltd) 1898–1925*.
- Blyth, A. (red). (1958). *Opera on Record*. Harper and Row.
- Englund, B. & Lotz, R. E (u. å.) *Online Discography: Matrix Blocks used by the Carl Lindström AG*. http://www.lotz-verlag.de/online-disco-lindstroem_matrix_blocks.html
- Clough, F. F. & Cuming, G. J. (1952). *The World's Encyclopædia of Recorded Music*. Sidgwick & Jackson Ltd.
- Darell, R. D. (1936). *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*. The Gramophone Shop.
- Flury, R. (2013). *Giuseppe Puccini: A Discography*. Scarecrow Press.
- General Phonograph Corporation (1926): *Odeon and Okeh Foreign Records. Containing a complete revised list of all foreign records issued up to and including July 1926*. General Phonograph Corporation.
- GHT (2011a). *Aufnahmebuch Odeon 1921–1928*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammlung Alfred Seiser.
- (2011b). *Aufnahmebuch Odeon 1923–1940*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammlung Alfred Seiser.

- (2011c). *Aufnahmebuch Odeon Odeonette Bettina Odeon 1924–27*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammling Alfred Seiser.
- (2011d). *Aufnahmebuch Odeon 1927–1929*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammling Alfred Seiser.
- (2011e). *Aufnahmebuch Odeon International 3 1930–39*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammling Alfred Seiser.
- (2011f). *Aufnahmebuch Parlophon-Beka International 1924–30*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammling Alfred Seiser.
- (2011g). *Aufnahmebuch Odeon Internationale Aufnahmen Ägypten bis Wien und Wiener Aufnahmen*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammling Alfred Seiser.
- (2011h). *Aufnahmebuch Beka 1916–28*. CD-R. Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammling Alfred Seiser.
- Gronow, P. (1977). *Studies in Scandinavian-American Discography I*. Finnish Institute of Recorded Sound.
- His Master's Voice. (1936): *Hovedkatalog for norske plater 1936–1937*.
- Homophone Records. (1926). *General Catalogue*. The British Homophone Company. Ltd.
- Kolodin, I. (1941): *A Guide to Recorded Music*. Doubleday, Doran and Co.
- Kringkastingsselskapet AS. *Studiorapporter 15.12.1924–30.6.1933*
- Leslie, G. C. (red.) (1942). *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*. Kingsport Press.
- Liliedahl, K. (1987). *Svenska diskografier 3: Svenska akustiska grammofoninspelningar 1903–1928*. Arkivet för ljud och bild.
- (1990): *His Master's Voice. Elektriska inspelningar i Skandinavien och för den skandinaviska marknaden 1925–1934*. Svenska diskografier 5. Arkivet för ljud och bild.
- (2002). *Svenska diskografier 12: The GRAMOPHONE Co. Acoustic recordings in Scandinavia* (2 bind). Statens Ljud- och bildarkiv.
- Lotz, R. E., Weggen, A., Wurl, O. & Zwarg, C. (2005). *Deutsche National-Discographie. Serie 3: Discographie der deutschen Gesangsaufnahmen, Band 4*. Birgit Lotz Verlag, Bonn.
- Lotz, R. E. (2013). *(Vox) Kuenstlerdiscographie*. <http://www.lotz-verlag.de/Vox-Kuenstlerdiscographie.pdf>
- Norsk Rikskringkasting. *Studiorapporter 1.7.1933–31.12.1945*.
- Parlophone Co. Ltd. (1937): *Parlophone and Odeon Records. Complete Catalogue 1937–1938*. Parlophone Co. Ltd.

- Rosenberg, H. & Yde-Andersen, D. (1966). *The Scandinavian His Master's Voice M-series 1920–1932*. Discography no. 202. Nationaldiskoteket,
- Rosenberg, H. (1973). *The Scandinavian His Master's Voice V-series 1920–1932*. Discography no. 208. Nationaldiskoteket.
- Ruppli, M. (1996). *The Decca Labels. A Discography. Vol 5: Country Recordings, Classical Recordings and Reissues*. Greenwood Press.
- (1996): *The Decca Labels. A Discography. Vol 6: Indexes*. Greenwood Press.
- Valle, T. & Bratteland, A. (1989). *Rex. Norske diskografier nr. 3*. Eget forlag
- Valle, T., ; Bratteland, A. & Andrews, F. (1991). *His Master's Voice. AL 2000–2800*. Norske diskografier nr. 8. Eget forlag
- Valle, T & Bratteland, A. (1995). *Beka – Parlophon. Øivind Lunde*. Norske diskografier nr. 11. Eget forlag
- Vanberg, V. (1983a). *Norsk grammofonplatehistorie 1: Odeon 1912–1927*. Eget forlag.
- (1983b). *Norsk grammofonplatehistorie 2: Odeon 1927–1939*. Eget forlag.
- Vanberg, V., Franzén, T., & Thelander, L. (1998). *Pathé. Acoustic recordings in Scandinavia*. Eget forlag.
- Zwarg, C. (2013a). *Odeon Matrix Numbers – B/x/xxB/xxxB (Berlin)*. <http://discography.phonomuseum.at/odeon/odmxB.pdf>
- (2013b). *Odeon Matrix Numbers – xBe 250 – 9999*. <http://discography.phonomuseum.at/odeon/odmxBe00250.pdf>
- (2013c). *VOX Catalogue Numbers – 3000 to 3999: Male Solo Voices* <http://discography.phonomuseum.at/vox/vox03000.pdf>

Partiturer og notesamlinger i Bjørn Taléns eie

- Abraham, P. *Die Blume von Hawaii*. Klaveruttog. Tysk. Berlin: Alrobi
- Bizet, G. *Carmen*. Klaveruttog (ufullstendig). Tysk (m/ innskrevet fransk lydskrift)
- Charpentier, G. *Louise*. Klaveruttog. Fransk. Paris: Heugel & Co.
- Cornelius, P. *Der Barbier von Bagdad*. Klaveruttog. Tysk, engelsk. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Delibes, L. *Lakmé*. Klaveruttog. Fransk. Paris: Heugel & Co.
- De Curtis. *Canta pe Me*. Sang og klaver. Italiensk. Håndskrevet note
- Donizetti, G. *Don Pasquale*. Klaveruttog. Italiensk. Milano: Ricordi.

- Leoncavallo, R. *Mattinata*. Sang og klaver. Italiensk, norsk. Oslo: Norsk Musikforlag,
Mascagni, P. *Iris*. Klaveruttog (ufullstendig). Italiensk.
Massenet, J. *Manon*. Klaveruttog. Fransk. Paris: Heugel & Co.
Offenbach, J. *Les contes d'Hoffmann*. Klaveruttog. Tysk. Paris: Chodens
Puccini, G. *Manon Lescaut*. Klaveruttog. Italiensk. Milano: Ricordi
Rossini, G. *Der Barbier von Sevilla*. Klaveruttog uten recitativ. Tysk, Italiensk.
Leipzig: Peters
Sange med gitaraccomp. Håndskreven samling m/ fingersetning for gitar
Strauss, R. *Ariadne auf Naxos*. Klaveruttog (ufullstendig, kun Bacchus' rolle).
Tysk
Verdi, G. *Il Trovatore*. Klaveruttog. Tysk, italiensk. Leipzig: Peters.
Verdi, G. *Ein Maskenball*. Klaveruttog (ufullstendig). Italiensk, tysk (et par
steder alternativt håndskrevet tysk oversettelse)
Wagner R. *Lohengrin*. Klaveruttog. Tysk, engelsk. Leipzig: Breikopf & Härtel
Wagner R. *Lohengrin*. Klaveruttog. (ufullstendig).Tysk. (fra Nationaltheatret)
Wagner, R. *Parsifal*. Klaveruttog. Tysk. (R. Kleinmichel, utg.) Mainz: B.
Schott's Söhne.
Wagner, R. *Tannhäuser / Tristan og Isolde* (ufullstendig). Italiensk. Innbundet
i ett bind.
Weber, C. M. *Der Freischütz*. Klaveruttog. Italiensk. London: Ricordi

En utøvende kunstner blir fort glemt. Før fonogrammenes tid lå dette i sakens natur – den utøvende kunst var flyktig og levde kun i tilhørernes minne. Men de kommersielle grammofonplatene fra 1900-tallets start var heller ikke laget for evigheten, de fleste var ment som ferskvare og hadde et relativt kort hylleliv. Derfor er også mange av disse produksjonene gått tapt. I dag er vi omgitt av lydproduksjoner – og vi har fått muligheten til å plassere artister og deres interpretasjoner i et historisk perspektiv.

Men i tillegg til det historiske perspektivet finnes ett til: lyden som et nåtidig kunstuttrykk, uavhengig av avstanden i tid. For hundre år gamle opptak vil riktignok den tekniske kvaliteten rope en viss alder, men lyden er allikevel her og nå. Det gir enhver lydfestet artist en tvetydig historisk plassering – som historisk person og som permanent deltaker i et samtidig musikkliv.

Denne boken er et forsøk på å beskrive en artist – Bjørn Talén (1890–1945) – gjennom en slik tvetydighet. Første del er en kortfattet biografi hvor lydfestingene utgjør små fokuspunkter, siste del en diskografi med en oversikt over alle hans innspillinger. Noen av innspillingene følger boken i form av en lenke til en lagring i skyen, og som inngang til disse har Svein Bjørkøy og Frank Havrøy skrevet essayet «Lytte til Talén» som danner bokens midtkapittel.

Bjørn Talén var landets mest profilerte mannlige sanger i mellomkrigstiden. Fra og med Kristiania-debuten i 1914 var han medienes yndling, en plass han beholdt til tross for at han hadde størsteparten av sin karriere i Tyskland og i Europa for øvrig. Innenfor sitt stemmefag som *Jugendliche Heldentenor* ved Berlins to store operahus (*Staatsoper* og *Städtische Oper*) sang han en rekke av operalitteraturens store roller. I hele denne tiden var han en hyppig gjest i platestudioer i Tyskland og Norge. Etter Hitlers maktovertakelse kom han tilbake til hjemlandet og spilte en aktiv rolle i det lokale kulturliv, som sanger og regissør.

Tore Simonsen (f. 1943) er utdannet sivilingeniør fra NTH og musikkviter fra NTNU og drev i mange år sitt eget plateselskap, Simax. Han tok sin doktoravhandling (ph.d.) på et arbeid om fonogrammer som kunstuttrykk og er nå professor emeritus ved Norges musikkhøgskole.

Svein Helge Bjørkøy (f. 1951) har lærerutdanning fra Levanger lærerskole (1973), og er cand.philol. med musikk som hovedfag fra UiO. Han debuterte som sanger i 1984, har vært professor i sang ved Norges musikkhøgskole fra 1999 og er nå professor emeritus samme sted.

Frank Havrøy (f. 1969) er professor i ensemblesang ved Norges musikkhøgskole. Han jobber som sanger, skuespiller og komponist, og er også kunstnerisk leder for Trondheim Vokalensemble og Glogerfestspillene. Frank er også medlem av vokalensemblet Nordic Voices, og har med dem holdt konserter over hele verden.

Les om våre andre utgivelser på
<https://nmh.no/forskning/publikasjoner/>