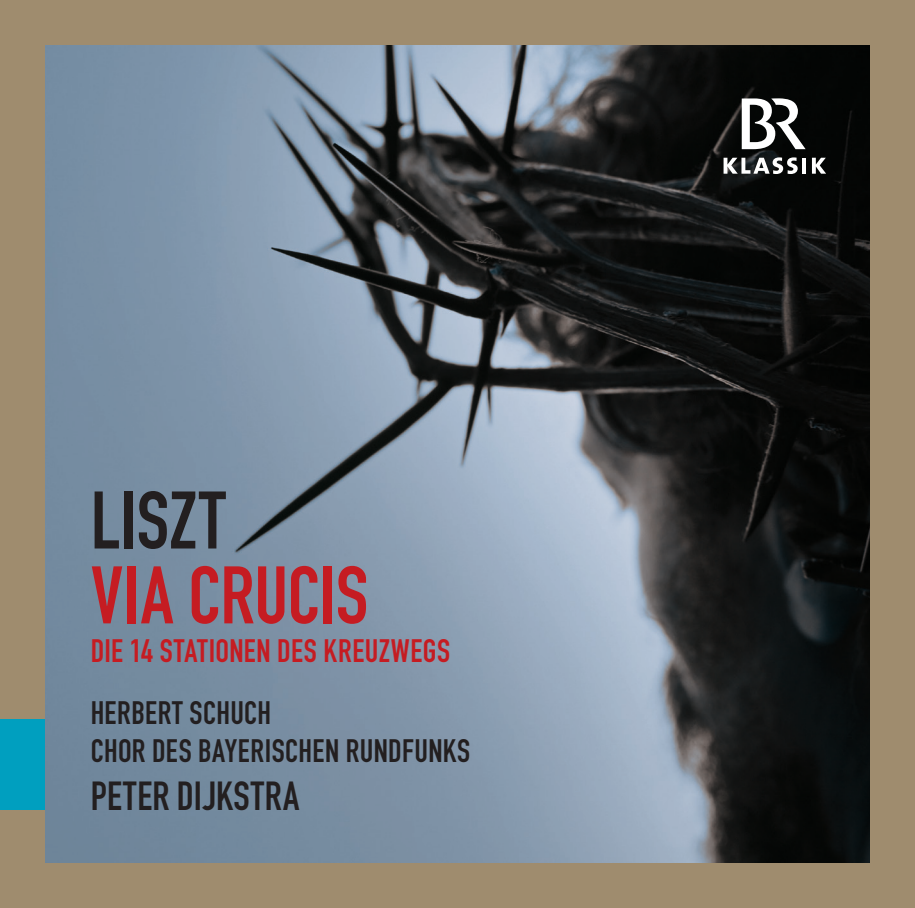




BR
KLASSIK

LISZT VIA CRUCIS

DIE 14 STATIONEN DES KREUZWEGS

HERBERT SCHUCH
CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
PETER DIJKSTRA



PETER CORNELIUS 1824–1874

- 01 **Requiem „Seele, vergiss sie nicht“**
nach Friedrich Hebbel für gemischten Chor

8:38

FRANZ LISZT 1811–1886

Via crucis

41:06

Die 14 Stationen des Kreuzwegs für Soli, Chor und Klavier, S 53
The Fourteen Stations of the Cross

- | | | |
|----|--|------|
| 02 | Einleitung: Vexilla regis prodeunt | 2:41 |
| 03 | O crux ave | 1:21 |
| 04 | Station I: Jesus wird zum Tode verdammt | 1:12 |
| 05 | Station II: Jesus trägt sein Kreuz | 2:07 |
| 06 | Station III: Jesus fällt zum ersten Mal | 1:18 |
| 07 | Station IV: Jesus begegnet seiner heiligen Mutter | 2:08 |
| 08 | Station V: Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz tragen | 3:17 |
| 09 | Station VI: Sancta Veronica | 3:04 |
| 10 | Station VII: Jesus fällt zum zweiten Mal | 1:15 |
| 11 | Station VIII: Die Frauen von Jerusalem | 2:10 |
| 12 | Station IX: Jesus fällt zum dritten Mal | 1:16 |
| 13 | Station X: Jesus wird entkleidet | 1:47 |
| 14 | Station XI: Jesus wird ans Kreuz geschlagen | 0:57 |
| 15 | Station XII: Jesus stirbt am Kreuze | 7:36 |
| 16 | Station XIII: Jesus wird vom Kreuz genommen | 3:24 |
| 17 | Station XIV: Jesus wird ins Grab gelegt | 5:33 |

PETER CORNELIUS

18 **Requiem aeternam**
für Männerchor a cappella, o. op.

2:39

Total time: 52:23

Herbert Schuch Klavier / piano

Magdalena Dijkstra, Julia Price Sopran / soprano

Merit Ostermann Mezzosopran / mezzo soprano

Veronika Sammer Alt / alto

Gabriel Sin Tenor / tenor

Christopher Dollins Bariton / baritone

Michael Mantaj Bass / bass

Chor des Bayerischen Rundfunks

Peter Dijkstra Dirigent / conductor

Live-Aufnahme / Live recording: München, Prinzregententheater, 05.04.2025 · Executive Producer: Susanne Vongries
Tonmeister / Recording Producer: Sebastian Braun · Toningenieur / Recording Engineer: Thomas Schinko · Verlag /
Publisher: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden · Fotos / Photography: Cover © icarmen13 (Adobe Stock); Peter Dijkstra, Chor
des Bayerischen Rundfunks (S. 19 & 20) © BR / Astrid Ackermann; Herbert Schuch © Felix Broede; Fotos vom Konzert
(S. 2 & 24) © Klaus Fleckenstein · Design / Artwork: [ec:ko] communications · Editorial: Thomas Becker · Lektorat:
Raphael Landstorfer · Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH · © & © 2026 BRmedia Service GmbH



Herbert Schuch

IN DER STUNDE DES TODES

Musik von Franz Liszt und Peter Cornelius

Ganz immens war das Erstaunen, als sich herumsprach, dass Franz Liszt 1865 in Rom in den geistlichen Stand getreten war und die niederen Weihen empfangen hatte, um sich fortan als Abbé in die Soutane zu hüllen und mit der Würde des Klerikers aufzutreten (freilich ohne drastische lebenspraktische Konsequenzen). „Von Liszt, dem Tonkünstler, war man plötzliche Ausweichungen in fremdeste Tonarten gewohnt, bei denen Musiker strenger Observanz in die Höhe fuhren“, schrieb der Musikhistoriker August Wilhelm Ambros; „aber die Modulation, welche Liszt jetzt auch in seinem Leben so plötzlich machte, hatte kein Mensch erwartet.“ Neben viel Klatsch und Tratsch kursierten auch seriösere Gerüchte, Liszt werde als ein zweiter Palestrina mit der Erneuerung der katholischen Kirchenmusik betraut und zum Musikdirektor des Vatikans berufen. Liszt schien keineswegs abgeneigt, den „Kanon des Kirchengesangs“, wie er sagte, neu zu bestimmen, auch wenn er diese Ambition später weit von sich wies: „Ich habe niemals eine Stellung oder irgendeinen Titel in Rom erwartet oder gewünscht. Hätte mir der Heilige Vater die Sixtinische Kapelle anvertraut, ich hätte sie aus Verehrung seiner Güte und aus Gehorsam angenommen.“

Liszt, der die katholische Kirche früher noch mit einer stehengebliebenen Uhr verglichen hatte, war Rom mit den Jahren nicht allein geographisch nähergekommen. Der revolutionär-religiöse Überschwang seiner Jugend

klärte sich, kühlte sich ab und wich einer institutionell gerahmten Frömmigkeit. Die Kunst sei „keine Religion für sich selbst“, betonte Liszt, sondern „die ausdrückliche Menschwerdung der wahren Religion, katholisch, apostolisch und römisch“. Den romantischen Weltschmerz hingegen hielt er für einen „überwundenen Standpunkt“. Aber die Kirchenmusik, die er in seinen späten Jahren schrieb, blieb immer neu, radikal, fremd, sperrig und eigensinnig. Und zu seinen Lebzeiten unaufgeführt wie die *Via crucis*, an der Liszt im Herbst 1878 unweit von Rom arbeitete, als Gast des Kardinals zu Hohenlohe-Schillingsfürst in der Villa d'Este in Tivoli.

Die „via crucis“, der Kreuzweg mit seinen je nach Tradition sieben oder vierzehn Stationen der Passion Christi, von der Verurteilung zum Tod bis zur Kreuzabnahme und Grablegung, wurde über die Jahrhunderte an den überlieferten Schauplätzen in Jerusalem, auf Wallfahrten, weltweit in den katholischen Kirchen, unter Bildstöcken und an Kapellen im Freien oder auf den Kalvarienbergen gebetet. Franz Liszt dachte bei seiner Komposition vor allem an die Karfreitagsprozession im römischen Kolosseum, „an diesem Ort, dessen Boden mit dem Blut der Märtyrer getränkt ist“. Er schrieb seine *14 Stationen des Kreuzwegs* für Solostimmen, Chor und Orgel (ursprünglich Klavier), begeisterte sich aber für die Idee, ein großes Harmonium in die Ruinen des Kolosseums zu tragen, um ebenda seine musikalischen Andachten singen zu lassen: „Ich wäre glücklich, wenn man dort eines Tages diese Töne vernehmen könnte, die nur schwach die innere Bewegung wiedergeben, von der ich durchdrungen war, wenn ich, auf den Knien mit der frommen Prozession, mehr

als einmal die Worte wiederholte: O! Crux Ave! Spes unica!“ Doch es blieb bei der Vorstellung: Die *Via crucis* wurde nirgendwo einstudiert, nicht einmal veröffentlicht und traf auf die entschiedene Ablehnung durch die Gralshüter des erzkatholischen, musikalisch strikt rückwärtsgewandten Caecilianismus. Erst mit fünfzigjähriger Verspätung, am Karfreitag des Jahres 1929, wurde das Werk in Budapest uraufgeführt.

Franz Liszt schuf eine Musik von abgründiger Kontemplation, eine „Studie in Schwarz“, die nur selten von Lichtreflexen oder grellen Kontrasten erhellt wird. Er verzichtet nahezu vollständig auf dramatische Effekte. Lediglich in der achten Station, nach den Worten Jesu: „Weint nicht über mich, weint über euch selbst und eure Kinder“, brechen im „Allegro marziale“ des Klaviernachspiels die Trompeten des Jüngsten Gerichts herein; und auch die Kreuzigung übersetzt Liszt schroff und anschaulich in frappante, dissonante, überdies ametrische Akkorde, ein nachgerade selbsterstörerischer Anschlag auf Takt und Harmonie. Aber an ein Passionsspiel mit verteilten Rollen erinnert die *Via crucis* allenfalls rudimentär, beinah abstrakt, wenn in knappen Zitaten aus den Evangelien, zumeist in unbegleiteten Solorezitativen, Pilatus, Christus und das aufgehetzte Volk zu hören sind. Alles in allem setzt Franz Liszt nicht auf Drama und Erzählung, auch nicht auf die Tondichtung, seine Königsdisziplin, sondern auf die theologische Botschaft und die Anonymität eines überzeitlichen Kirchengesangs. Immer wieder intoniert der Chor das *Vexilla regis*, den lateinischen Hymnus „zu Ehren des heiligen Kreuzes“, ebenso das mittelalterliche *Stabat Mater*, das die römische Kirche der Messe am Fest der sieben

Schmerzen Mariens zuwies. Und an der zwölften Station Friedrich Spees Passionslied *O Traurigkeit, o Herzeleid*. Doch singt der Chor inmitten dieser katholischen Andacht auch einen protestantischen Klassiker: Paul Gerhards *O Haupt voll Blut und Wunden* (mit musikhistorischen Assoziationen an Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion*).

Franz Liszt eröffnet die *Via crucis* mit einer Intonation, zuerst im Klavier, die er aus dem gregorianischen Choral kannte und als „tonisches Symbol des Kreuzes“ identifizierte, andererseits aber dermaßen häufig in seinen Werken platzierte, dass diese Tonfolge schon einem Künstlermonogramm gleichkam. Passenderweise prägt Liszt dem Klaviervorspiel zu *O Haupt voll Blut und Wunden* das B-A-C-H-Motiv ein: als versteckter Gruß des Nachfolgers an den Vorgänger, dessen „kostbare Dissonanzen“ und „polyphone Spezereien“ er bewunderte. Auf vielen Stationen des Lisztschen Kreuzwegs wird kaum oder überhaupt nicht gesungen: Die Versenkung in die Passion Christi, in das Leiden und Mitleiden, bleibt ganz dem Klavier, dem Pianisten vorbehalten. Und dessen Sätze oder Zwischenspiele bestimmen den Charakter des Werkes stärker als alles andere: in ihrer monologischen Einsamkeit, der Auflösung der Form bis an den Rand zur Atonalität, in ihrer Fragilität und Fragmentierung, der „Bitternis des Herzens“, wie Liszt den Alterspessimismus seiner späten, rätselhaften, depressiven Klavierstücke umschrieb, zu denen auch diese instrumentalen Meditationen der *Via crucis* gehören. Franz Liszt verweigert den Trost nicht, aber er weiß auch um den Abgrund der Trauer, der Leere, der Sinnlosigkeit. Um die schwärzesten Stunden, wenn die Nacht nicht enden will.

An früheren, helleren Tagen seines Lebens hatte Liszt den jungen Peter Cornelius kennengelernt, einen vielseitig begabten Komponisten, Geiger, Schauspieler, Lyriker, Librettisten und Feuilletonisten aus Mainz (aber nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Maler, seinem Onkel). Cornelius war in musikhistorischen Studien von Palestrina bis Bach fundamental geschult, als er sich Liszt und dem Kreis der „Neudeutschen“ annäherte. 1852 setzte er den Introitus der lateinischen Totenmesse, „Requiem aeternam“, monächisch streng und klassisch veredelt für Männerchor. Im selben Jahr legte ihm Liszt nahe, sich „mit aller Entschiedenheit auf die Kirchenmusik zu werfen“: ein Rat, den Cornelius allerdings respektvoll ausschlug. Das 1863 für gemischten sechsstimmigen Chor komponierte Requiem hat gar nichts mehr mit der katholischen Liturgie zu tun. Cornelius vertonte ein Gedicht des in Wien verstorbenen Dramatikers Friedrich Hebbel: „Seele, vergiss sie nicht, Seele, vergiss nicht die Toten!“, das die liebevolle menschliche Verbundenheit einer schaurigen metaphysischen Kälte gegenüberstellt. Cornelius schrieb dazu eine hochexpressive, tonal mäandernde, chromatisch ausgereizte und deklamatorisch aufgeheizte Musik, um zu guter Letzt doch beinahe traditionalistisch in einen tröstlichen Dur-Schluss einzulenken. Der gleichwohl wie eine offene Frage ausklingt.

Wolfgang Stähr

IN THE HOUR OF DEATH

Music by Franz Liszt and Peter Cornelius

In 1865, the astonishment was immense when word spread that Franz Liszt had entered the clerical state in Rome and received the minor orders, henceforth donning the soutane as an abbé and conducting himself with the dignity of a clergyman (albeit without any drastic practical consequences for his way of life). “From Liszt the musician, one was accustomed to sudden excursions into the most remote keys, at which musicians of stricter observance would recoil,” wrote the music historian August Wilhelm Ambros, “but the modulation that Liszt had now made so abruptly in his life was something quite unexpected by anyone.” Alongside much gossip and chatter, more serious rumours also circulated that Liszt, as a second Palestrina, was going to be entrusted with the renewal of Catholic church music and appointed musical director of the Vatican. Liszt seemed by no means disinclined to redefine the “canon of church chant,” as he put it, even if he later distanced himself from this ambition: “I have never expected nor desired a position or any title in Rome. Had the Holy Father entrusted me with the Sistine Chapel, however, I would have accepted it out of reverence for his kindness, and out of obedience.”

Liszt, who once compared the Catholic Church to a clock that had stopped, had drawn closer to Rome over the years, and not only geographically. The revolutionary-religious fervour of his youth clarified and cooled, giving way to

an institutional piety. “Art,” Liszt emphasized, is “not a religion unto itself,” but “the explicit incarnation of the true religion, Catholic, apostolic, and Roman.” In contrast, he regarded Romantic world-weariness as a “surpassed standpoint.” Yet the church music he composed in his later years remained ever new – radical, strange, resistant, and idiosyncratic. And, like the *Via crucis*, on which Liszt worked in the autumn of 1878 near Rome, as a guest of Cardinal zu Hohenlohe-Schillingsfürst at the Villa d’Este in Tivoli, it went unperformed during his lifetime.

The *via crucis* – the Way of the Cross, with its seven or fourteen stations of Christ’s Passion depending on tradition, from condemnation to death to deposition to burial – has over the centuries been the subject of prayer at the traditional sites in Jerusalem, on pilgrimages, in Catholic churches worldwide, at roadside shrines, in chapels in the open air, and on Calvaries. In composing his version, Liszt mainly had the Good Friday procession in the Roman Colosseum in mind: “in that place whose ground is soaked with the blood of the martyrs.” He wrote his *Fourteen Stations of the Cross* for solo voices, choir, and organ (originally piano), yet was taken with the idea of having a large harmonium carried into the ruins of the Colosseum for his musical devotions to be sung there too: “I would be happy if, one day, those sounds could be heard there that only faintly reflect the inner emotion that overcame me when, on my knees with the devout procession, I more than once repeated the words: *O Crux, ave! spes unica!*” It remained a vision, however: the *Via crucis* was never rehearsed anywhere, nor even published, and met with firm rejection from the

guardians of an ultra-Catholic, musically backward-looking Cecilianism. It was only after a fifty-year delay, on Good Friday 1929, that the work premiered in Budapest.

Liszt created music of haunting and profound contemplation, a “study in black”, illuminated only rarely by glimmers of light or stark contrasts. He dispenses almost entirely with dramatic effects. Only in the eighth station, after Jesus’ words “Weep not for me, but for yourselves and for your children,” do the trumpets of the Last Judgment burst forth in the *Allegro marziale* of the piano postlude. Liszt also renders the Crucifixion harshly and vividly, in striking, dissonant, even ametrical chords – a veritable self-destructive assault on metre and harmony. Yet the *Via crucis* is reminiscent of a Passion play with distributed roles only in the most rudimentary, almost abstract manner – when brief quotations from the Gospels, mostly in unaccompanied solo recitatives, allow Pilate, Christ, and the agitated crowd to be heard. All in all, Liszt does not rely on drama and narrative, nor on the symphonic poem, his supreme discipline, but on the theological message and the anonymity of a timeless church chant. Again and again the choir intones *Vexilla regis*, the Latin hymn “in honour of the Holy Cross,” as well as the medieval *Stabat Mater*, assigned by the Roman Church to the Mass for the Feast of the Seven Sorrows of Mary. And at the twelfth station we hear Friedrich Spee’s Passion hymn *O Traurigkeit, o Herzeleid*. Yet amid all this Catholic devotion the choir also sings a Protestant classic: Paul Gerhardt’s *O Haupt voll Blut und Wunden* (with its music-historical associations with Johann Sebastian Bach’s *St Matthew Passion*).

Liszt opens the *Via crucis* with an intonation (first in the piano) that he knew from Gregorian chant and identified as a “tonal symbol of the Cross,” but also used so frequently in his works that the sequence came to resemble an artist’s monogram. Fittingly, Liszt imprints the B-A-C-H motif onto the piano prelude to *O Haupt voll Blut und Wunden*: a hidden greeting from successor to predecessor, whose “precious dissonances” and “polyphonic delicacies” he so admired. At many stations of Liszt’s Way of the Cross there is little or no singing at all: the immersion in Christ’s Passion, in suffering and in compassion, is entrusted entirely to the piano. And the pianist’s movements or interludes determine the character of the work more than anything else with their monologic solitude, their dissolution of form to the brink of atonality, their fragility, their fragmentation and their “bitterness of the heart,” as Liszt described the pessimism of old age in his late, enigmatic, and depressive piano pieces, to which these instrumental meditations of the *Via crucis* also belong. Liszt does not deny consolation, but is also intensely aware of the abyss of grief, of emptiness, of meaninglessness, and of the darkest hours, when the night refuses to end.

In earlier, brighter days of his life, Liszt had come to know the young Peter Cornelius from Mainz, a multitalented composer, violinist, actor, lyric poet, librettist, and feuilletonist. Cornelius (not to be confused with the painter of the same name, his uncle) was thoroughly grounded in music-historical studies from Palestrina to Bach when he made the acquaintance of Liszt and the circle of the “New Germans.” In 1852, with monastic severity and classical refinement,

he wrote a setting of the Introit of the Latin Requiem Mass, *Requiem aeternam*, for male choir. That same year, Liszt urged him “to devote himself to church music with the utmost resolve” – advice that Cornelius respectfully declined. The Requiem he composed in 1863 for mixed six-part choir has nothing to do with Catholic liturgy. Cornelius set to music a poem by the dramatist Friedrich Hebbel, who died in Vienna: “Soul, do not forget them, soul, do not forget the dead!” – a text that contrasts loving human connectedness with a chilling metaphysical coldness. Cornelius wrote highly expressive music to accompany it – tonally meandering, chromatically stretched, and declamatorily passionate – only at the very end to steer, almost traditionally, into a consoling major-key conclusion, which nonetheless fades away like an open question.

Wolfgang Stähr

Translation: David Ingram

Gesangstexte (*deutsch / englisch*)
zum Mitlesen und Herunterladen hier:

Vocal texts (*German / English*)
can be read and downloaded here:



PETER DIJKSTRA

Schon in den Jahren 2005 bis 2016 prägte Peter Dijkstra als Künstlerischer Leiter den Chor des BR, zu dem er 2022 in derselben Position zurückkehrte. Peter Dijkstra gehört zu den gefragtesten Chordirigenten unserer Tage. Der Niederländer studierte Chor- und Orchesterleitung sowie Gesang in Den Haag, Köln und Stockholm. 2003 erhielt er den Eric Ericson Award. Von 2007 bis 2018 war Peter Dijkstra Chefdirigent des renommierten Schwedischen Rundfunkchores, 2015 übernahm er dieselbe Position auch beim Niederländischen Kammerchor. Zudem arbeitet er regelmäßig mit anderen hochrangigen Vokalensembles zusammen, u.a. mit dem RIAS Kammerchor Berlin, dem SWR Vokalensemble und den BBC Singers. Peter Dijkstra hat sich ein breites Repertoire von der Alten Musik bis zur Moderne, von A-cappella-Werken bis hin zur Oper erarbeitet und tritt häufig auch als Orchesterdirigent in Erscheinung, so u.a. beim Netherlands Radio Symphony Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Schwedischen Rundfunkorchester, dem Japan Philharmonic Orchestra sowie bei den beiden Orchestern des BR. CD-Einspielungen unter seiner Leitung wurden vielfach mit renommierten Preisen ausgezeichnet, so beispielsweise *Schnittke – Pärt* mit dem ECHO-Klassik 2014 sowie die Alben *Strauss – Wagner – Mahler* und *Nordic Sounds Vol. 1* mit dem Diapason d'or und *Bach – Johannes-Passion* mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik. Die CD mit Bruckners e-Moll-Messe und Motetten ist 2025 mit dem International Classical Music Award (ICMA) in der

Kategorie Chormusik geehrt worden. Beispielhaft ist auch sein Engagement im Bereich der neuen Chormusik inklusive zahlreicher Uraufführungen. Seit Herbst 2023 hält er an der Hochschule für Musik in Nürnberg eine Professur im Fach Chordirigieren inne.

PETER DIJKSTRA

From 2005 to 2016, Peter Dijkstra was the Artistic Director of the Bavarian Radio Chorus, to which he returned in the same position in 2022. Peter Dijkstra is one of the most sought-after choral conductors of our time. The Dutchman studied choral and orchestral conducting as well as voice in The Hague, Cologne and Stockholm. In 2003, he received the Eric Ericson Award, which marked the beginning of his international career. From 2007 to 2018, Peter Dijkstra was chief conductor of the renowned Swedish Radio Choir, and in 2015 he took up the same position with the Netherlands Chamber Choir. He also works regularly with other leading vocal ensembles, including the RIAS Kammerchor Berlin, the SWR Vokalensemble and the BBC Singers. Peter Dijkstra has developed a broad repertoire ranging from early to

modern music, and from a cappella works to opera, and appears frequently as an orchestral conductor with orchestras such as the Netherlands Radio Symphony Orchestra, the Scottish Chamber Orchestra, the Swedish Radio Orchestra, the Japan Philharmonic Orchestra and the two orchestras of the Bayerischer Rundfunk. CD recordings under his direction have received many prestigious awards, including the ECHO-Klassik 2014 for *Schnittke – Pärt*, the Diapason d'or for the recordings *Strauss – Wagner – Mahler* and *Nordic Sounds Vol. 1*, and the German Record Critics' Award for *Bach – St. John Passion*. The CD with Bruckner's E minor Mass and motets was honored with the International Classical Music Award (ICMA) in the choral music category in 2025. His commitment to new choral music, including numerous world premieres, is exemplary. He has been Professor for Choral Conducting at the Hochschule für Musik in Nuremberg since the autumn of 2023.





CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der Chor höchstes Ansehen in aller Welt. Chefdirigent von BR-Chor und BRSO ist seit 2023 Sir Simon Rattle und als Künstlerischer Leiter prägt Peter Dijkstra seit 2022 das Profil des Chores, dem er bereits von 2005 bis 2016 in gleicher Position verbunden war. In der Reihe *musica viva* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten präsentiert der Chor regelmäßig Uraufführungen. Gastspiele führten ihn in die großen Konzertsäle der Welt von der Elbphilharmonie über das Concertgebouw Amsterdam, den Musikverein Wien, das KKL Luzern und das Festspielhaus Salzburg bis zur Suntory Hall in Tokio. Häufig steht der BR-Chor gemeinsam mit europäischen Spitzenorchestern auf dem Podium, so etwa mit den Berliner Philharmonikern und der Sächsischen Staatskapelle Dresden, aber auch mit Originalklangensembles wie Il Giardino Armonico oder der Akademie für Alte Musik Berlin. Zu den Dirigenten, welche die Zusammenarbeit mit dem Chor schätzen, gehören Herbert Blomstedt, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Christian Thielemann oder Giovanni Antonini. Für seine CD-Einspielungen erhielt der BR-Chor zahlreiche hochrangige Preise, darunter der International Classical Music Award für das *Kroatische glagolitische Requiem* von Igor Kuljerić, Anton Bruckners Messe e-Moll, Joseph Haydns *Die Schöpfung* und André Caplets *Le miroir de Jésus*, das neben Valentin Silvestrovs *Requiem für Larissa* auch mit dem Diapason d'or ausgezeichnet wurde.

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Due to the special homogeneity of its sound and its stylistic versatility that covers all areas of choral singing – from medieval motets to contemporary works and from oratorios to operas – the Bavarian Radio Chorus is held in the very highest regard worldwide. Sir Simon Rattle has been the Chief Conductor of the BR Chorus and BRSO since 2023, and Peter Dijkstra has shaped the profile of the Chorus as its Artistic Director since 2022. He was already associated with the Chorus in the same position from 2005 to 2016. In the *musica viva* series as well as in its own subscription concerts, the Chorus makes a name for itself regularly with world premieres. Guest performances have taken it to the world's great concert halls: from the Elbphilharmonie, the Concertgebouw Amsterdam, the Vienna Musikverein, the KKL Lucerne and the Salzburg Festspielhaus to Tokyo's Suntory Hall. The BR Chorus often performs together with top European orchestras such as the Berlin Philharmonic and the Staatskapelle Dresden, as well as original instrument ensembles such as Il Giardino Armonico or the Akademie für Alte Musik Berlin. Conductors who appreciate working with the Chorus include Herbert Blomstedt, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Christian Thielemann and Giovanni Antonini. The Bavarian Radio Chorus has received numerous prestigious awards for its CD recordings – including the International Classical Music Award for the *Croatian Glagolitic Requiem* by Igor Kuljerić, Anton Bruckner's Mass e minor, Joseph Haydn's *The Creation* and André Caplet's *Le miroir de Jésus*, which also was awarded with the Diapason d'or beside Valentin Silvestrov's *Requiem for Larissa*.

BR
KLASSIK

BR-KLASSIK bietet herausragende Live-Aufnahmen von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie des Münchner Rundfunkorchesters. Große Persönlichkeiten wie Martha Argerich, Peter Dijkstra, Christian Gerhaher, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Sir Simon Rattle, Ivan Repušić und Michael Volle sowie die beliebten Hörbiografien prägen das exzellente Profil des Labels, das 2025 vom ICMA als *Label of the Year* ausgezeichnet wurde.

BR-KLASSIK offers outstanding live recordings by the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Bavarian Radio Chorus and the Münchner Rundfunkorchester. Great personalities such as Martha Argerich, Peter Dijkstra, Mariss Jansons, Sir Simon Rattle, Ivan Repušić and Michael Volle as well as the popular audio biographies all characterise the excellent profile of BR-KLASSIK, which won the ICMA award *Label of the Year* in 2025.

Weitere Informationen / more details

BR-KLASSIK.DE/LABEL



BR
KLASSIK



900534