

includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GRAND
PIANO

SAMAZEUILH

COMPLETE PIANO WORKS

OLIVIER CHAUZU

GUSTAVE SAMAZEUILH (1877-1967)
COMPLETE PIANO WORKS

OLIVIER CHAUZU, *Piano*

Catalogue Number: GP669
Recording Dates: 21-23 February 2014
Recording Venue: Recital Studio B, Tihange, Belgium
Instrument: Piano Steinway Model D
Publisher: Editions Durand
Producer and Engineer: Luc Baiwir
Piano Technician: Michael Grailet
Booklet Notes: Gérald Hugon
English translation by Susannah Howe
Artist photograph: Jean-Baptiste Millot
Composer photograph: Studio Lipnitzki/Roger-Viollet
Cover Art: Tony Price: *Puy l'Eveque study 12*
www.tonyprice.org

1	NOCTURNE (1938) *	09:58
	PIANO SUITE IN G (1902, rev. 1911)	16:24
2	I. Prélude	03:05
3	II. Française	02:50
4	III. Sarabande	02:56
5	IV. Divertissement –	02:08
6	V. Musette	02:04
7	VI. Forlane	03:21
8	CHANSON À MA POUPÉE (ca. 1904)	02:43
9	NAÏADES AU SOIR (1910)	06:25
	3 PETITES INVENTIONS (ca. 1904)	05:00
10	No. 1. Petite invention à 2 parties	00:54
11	No. 2. Petite invention à 3 parties	01:03
12	No. 3. Petite invention à 4 parties	03:03
	ESQUISSES (1944)	10:15
13	No. 1. Dédicace (pour un album)	02:02
14	No. 2. Luciole	01:01
15	No. 3. Sérénade (pour la main gauche seule)	03:59
16	No. 4. Souvenir (pour la main droite seule)	03:13
17	EVOCATION (1947)	03:04
	LE CHANT DE LA MER (1918-19)	20:25
18	No. 1. Prélude	04:16
19	No. 2. Claire de lune au large	06:56
20	No. 3. Tempête et lever du jour sur les flots	09:13

*

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

TOTAL TIME: 74:09

GUSTAVE SAMAZEUILH (1877-1967)

COMPLETE PIANO WORKS

In 1875, the young Ernest Chausson, travelling to the Basque Country, stopped en route in Bordeaux to visit Fernand Samazeuilh, a banker's son, who was continuing in the family profession, but was also interested in philosophy, political economy and philanthropy. He loved art and, above all, music – he had met Wagner in Lübeck in 1867 and had links with Franck and Chabrier. His wife, daughter of Victor Lefranc, an opponent of Napoleon III who then became minister of the interior in 1872, was herself an excellent pianist. In 1877 they had a son, Gustave, who was immersed in music from an early age. Chausson, Fauré, Duparc, d'Indy, Dukas and Ysaÿe were all family friends, some of them regular visitors to the house, and the young Gustave was advised and encouraged by Chausson as soon as he began composing.

Samazeuilh had also known d'Indy since his childhood, and met him again in Brussels at the première of the latter's opera *Fervaa* at La Monnaie in March 1897, as well as during visits to Germany in May and November that year. In the spring of 1897, moreover, the Samazeuilh family had welcomed d'Indy to their home for a concert devoted to his works. Years later, in 1941, Gustave recalled that period in their acquaintanceship: "We spent whole days sitting side by side at my modest upright piano playing Beethoven's last quartets, Russian symphonies, the Second Quartet he'd just finished writing, and Debussy's *L'Après-midi d'un faune*, from a set of printer's proofs..." Samazeuilh became a private pupil of d'Indy, who taught him fugue, musical construction and orchestration, and also studied composition with him at the Schola Cantorum in Paris.

Samazeuilh and Ravel met as students and remained friends for the rest of their lives. One morning in 1928, during a brief holiday in Saint-Jean-de-Luz and just before their morning swim, Ravel tapped out a tune with one finger on the piano. "Don't you think there's a certain insistent quality to this theme," he asked Samazeuilh. "I'm going to try to repeat it over and over again, without developing it, but graduating the orchestra as best I can." Samazeuilh was therefore probably the first person to hear the theme of *Boléro*.

In 1962, he also recalled having attended the final rehearsals of Debussy's *Pelléas et Mélisande* before its première: "I even remember the day when Debussy added the wonderful orchestral section that follows Arkel's scene in Act Four and which he had written in a single night to make allowance for the scene change. Seeing my enthusiasm ... he commissioned me to do the *Pelléas* interlude piano transcriptions." An excellent pianist, Samazeuilh is still known today for the hundred or so transcriptions for solo piano or piano four hands commissioned from him by composers and publishers.

He was also a valuable chronicler of the music world of his time. Together with his teacher Dukas, he was one of the best critics of the day, an unbiased observer who wrote with great insight and subtlety. He was one of Messiaen's earliest advocates, having quickly spotted the significance of such an original talent. He protested in both 1930 and 1931 when the composer was not

awarded the Prix de Rome – by this time Messiaen had already written such notable works as the *Préludes* for piano and the *Offrandes oubliées* – and on 9th May 1943, along with Poulenc, Jolivet and Honegger, attended the private dress rehearsal of *Les Visions de l'Amen*.

Samazeuilh's *Suite en sol* (Suite in G, 1902 rev. 1911) is one of a number of modern works inspired by the rediscovery of Classical French composers. As one might expect, there is a strong sense of tonal unity throughout, but the minor mode is only used in the first four movements. The pianistic idiom of the *Prélude* is particularly noteworthy, with an accompaniment in arpeggios skilfully realised by alternating the hands note by note. The *Française* has "the feel of a folk song", while the *Sarabande* is very expressive. A headstrong *Divertissement* leads straight into a rustic *Musette*, with calm ostinati providing the drone (*bourdon*). The final piece, a *Forlane*, refers to a dance in sextuple time, originally from the Italian province of Friuli, which had already inspired Chausson (*Quelques Danses*, op. 26) and which would also later be used by Ravel (along with a *musette*) in *Le Tombeau de Couperin*. Towards the end of the work, Samazeuilh incorporates echoes of the *Sarabande*, *Divertissement*, *Musette* and *Prélude*.

Chanson à ma poupée... (Song to my doll) was written in around 1904 for a collective Schola Cantorum work entitled *Album pour enfants petits et grands* and published the following year. Its simple, narrative form features five linked sections: the song itself, in A minor (2/4), a contrasting idea in A major, with a light, alert dotted rhythm (6/8), a brief section that rapidly alternates these two ideas, a kind of expressive waltz (3/4) and a slow, calm epilogue (2/2).

The *Trois Petites Inventions* (Three little inventions) in E major were also written around 1904. The three are played without a break and all feature different forms of polyphonic writing, being written in two, three and four parts respectively. As in the *Suite en sol*, the tonal journey evolves from the minor (Inventions 1 and 2) to the major. For the very rapid No.1, Samazeuilh's ostensible starting-point is Bach's *Invention in A minor, BWV 784*. The second piece is slower and characterised by expressive syncopation, while the last has the meditative tone of organ music.

In a lecture he gave on French music in 1916, Charles Koechlin classified Samazeuilh as one of the Schola graduates whose music was "imbued with a vague Debussyan nuance". *Naiades au soir...* (Naiads at nightfall...), composed in 1910, does have that Debussyan quality, but the conception of this music, with its constant metre and supple, barcarolle rhythm, is still more linear than impressionistic, its long, sinuous phrases tinged with chromaticisms in the spirit of the time. Ravel noted that one of the themes in his *Daphnis* resembled one of these phrases, and a score of the latter work owned by Gustave Samazeuilh bears the following dedication, signed by Ravel: "to G. S., author of this work's principal theme".

Le Chant de la mer (The song of the sea, 1918-19) follows a carefully thought-out temporal and symbolic scheme: (I) a call to the vast, immobile sea, (II) moonlight on the waves, (III) tempest and daybreak. The *Prélude*, written on three staves throughout, features rather static layers of sound. With its dotted-rhythm theme, it seems to summon us to the sea – inviting us to explore the

mysteries of its immensity. The last nine bars consist of a pedal on E, above which the same chord is played four times in succession in different registers, finally ringing out over a four-octave span.

Clair de lune au large opens with limpid triplets in the upper register (a deliberate allusion to Beethoven's 'Moonlight' Sonata, or an unconscious echo?); these introduce a new theme representing human emotion and based in the piano's middle range. The triplets then move to the lower register and the theme to the upper, with a quaver counterpoint in between. The dotted-rhythm sea theme returns to alternate with the human theme, which develops in impassioned surges. Towards the end the initial theme is heard unsupported like a solitary voice calling out amid the mysteries of the night and the majestic vastness of the sea.

Tempête et lever du jour sur les flots is a movement of intense virtuosity. With its rapid flourishes, ostinatos and tremolos, chromatic broken-chord ascents and descents, and alternating black- and white-key glissandos, it clearly owes much to Lisztian piano technique. Divided into two parts, it reflects two different moments in time: the tempest (in B flat minor) – sombre and agitated – and the dawn (in B major) – calm and filled with light. While the colours in Debussy's *Dialogue du vent et de la mer* are created by the portrayal of opposing natural elements, Samazeuilh's tempest, with its sense of fear and excitement, its dark shadows, flashes of light and strident outbursts, takes on a tragic dimension in which man is directly involved.

According to the composer, *Nocturne*, his 1938 piano adaptation of the orchestral poem *Nuit* (Night, 1924), was inspired by Juliette Mante-Rostand (1872-1956), sister of the poet Edmond Rostand, whom he called an "élite pianist and musician". The score is headed by a poem by Henri de Régnier addressed to the "luminous and secret" night in which time stands still and passions are freely revealed. A short and mysterious introduction sketches out a theme in the middle register that then gives way to crystalline music in the upper register. After a pause, the theme returns, harmonised and completed by a new motif. A second expressive idea follows, marked *Très modéré*. Later, the music briefly abandons the key of G flat major as it picks up speed and becomes more and more impassioned. As the tempo slows, an air of mystery emerges, with echoes of whole-tone scales in the distance. A long final section unified by an unrelenting chromatic motif in semi-quavers fades into a sombre, muted atmosphere pierced only by an occasional glimpse of light and remnants of the whole-tone scales.

The *Quatre Esquisses* (Four Sketches, 1944) are late works of remarkable originality and superb musical realisation. *Dédicace* (Dedication) presents a chordal theme played out over an ostinato motif in the bass that functions as a harmonic pedal. *Luciole* (Firefly) evolves in minuscule chromatic movements and gentle, middle-register sonorities, depicting the flickering light of the firefly that eventually flutters away into the distance. The second pair of movements, like the first pair, are played without a break. The *Sérénade*, written for the left hand only, with Hispanic accents and endless changes of tempo, is based on a guitar work written in 1925 and dedicated to Andrés Segovia. *Souvenir*, written for the right hand only, brings the cycle to a close with recollections of the first three movements.

Originally for violin and piano, *Évocation* was written in 1947 for George Enescu. As a violinist, Enescu sometimes included works by Samazeuilh in his concert programmes. The latter was in turn a great admirer of Enescu's music, and was particularly enthusiastic about *Œdipe* when it was first staged in 1936 at the Paris Opéra. The atmospheric *Évocation* is based on two musical elements: a motif played unaccompanied in the lower register which then acts as an ostinato counter-melody to the subsequent expressive phrase, and a descending triplet figure, usually chromatic, which little by little infiltrates the entire musical texture at the heart of the work.

Gérald Hugon

English translation by Susannah Howe

GUSTAVE SAMAZEUILH (1877-1967) **INTÉGRALE DES ŒUVRES POUR PIANO**

En 1875, le jeune Ernest Chausson, se rendant au pays basque, s'arrête à Bordeaux chez Fernand Samazeuilh, fils de banquier, qui poursuivait l'activité familiale, mais s'intéressait aussi à la philosophie, à l'économie politique, à la philanthropie. Passionné d'art et surtout de musique, il avait connu Wagner à Lübeck en 1867 et s'était lié avec Franck et Chabrier. Son épouse, fille de Victor Lefranc, un opposant à Napoléon III devenu ministre de l'intérieur en 1872, était elle-même une excellente pianiste. De cette union naquit en 1877 un fils, Gustave, très jeune immergé dans la musique. Chausson, Fauré, Duparc, d'Indy, Dukas, Ysaÿe étaient des habitués ou des amis de la maison. Dès ses premières compositions, Gustave fut conseillé et encouragé par Chausson.

Samazeuilh avait aussi connu d'Indy dès l'enfance. Il le revit à Bruxelles lors de la création de *Fervaa!* à La Monnaie en mars 1897, puis lors de séjours en Allemagne, en mai et novembre. Au printemps 1897, les Samazeuilh avaient accueilli d'Indy pour un concert entièrement dédié à ses propres œuvres et organisé dans la maison familiale. En 1941, il évoquait cette proximité : « Des journées entières nous jouions à quatre mains sur mon modeste piano droit, les derniers Quatuors de Beethoven, des symphonies russes, le Deuxième Quatuor qu'il venait de terminer, *L'Après-midi d'un faune* de Debussy, qui était alors en épreuves... ». Il fut élève privé de d'Indy, qui lui enseigna la fugue, la construction musicale et l'orchestration et suivit aussi à la *Schola Cantorum*, le cycle complet de ses cours de composition.

Il avait très tôt connu Ravel étudiant. Camarades de jeunesse, ils restèrent toujours très liés. Un matin de 1928, lors de brèves vacances à Saint-Jean-de-Luz, juste avant la baignade matinale, Ravel lui joua d'un doigt une mélodie. « Ne trouvez-vous pas que ce thème a de l'insistance ? » lui demanda-t-il. « Je m'en vais essayer de le redire un bon nombre de fois sans aucun développement en graduant de mon mieux mon orchestre. » Il fut ainsi probablement le premier à entendre le thème du *Boléro*.

En 1962, il rappelait aussi qu'il avait assisté aux dernières répétitions de *Pelléas* avant la création « Je me souviens même du jour où Debussy apporta l'admirable page d'orchestre, qui suit le IV^e acte de la scène d'Arkel, et qu'il avait composée en une nuit pour satisfaire aux nécessités du changement de décor. Voyant mon enthousiasme [...] Il me confia la transcription pour piano des Interludes de *Pelléas* ... ». Excellent pianiste, Samazeuilh reste connu pour la centaine de transcriptions essentiellement pour piano ou deux pianos que lui demandèrent compositeurs et éditeurs.

Il fut aussi un précieux témoin de la vie musicale de son temps. Il est, avec son maître Dukas, l'une des plumes les plus compétentes d'alors, par ses critiques intelligentes et nuancées et son esprit d'indépendance. Il perçut l'importance de Messiaen, son originalité, son savoir-faire et deviendra très tôt l'un de ses premiers soutiens. En 1930 et 1931, il s'indigna que le Prix de Rome n'ait pas été attribué à Messiaen, déjà auteur d'œuvres reconnues comme les *Préludes* pour piano et les *Offrandes oubliées*. Le 9 mai 1943 il assista aux côtés de Poulenc, Jolivet et Honegger, à la générale privée des *Visions de l'Amen*.

La *Suite en sol* (1902 rev. 1911) s'inscrit dans une lignée d'œuvres modernes, inspirées par la redécouverte des compositeurs français de la période classique. Comme il se doit, l'unité tonale en sol est respectée, mais le mode mineur est réservé aux seules quatre premières pièces. On remarquera l'originalité de l'écriture pianistique du *Prélude* avec un accompagnement arpégé habilement réalisé par l'alternance des mains note à note. De la *Française* se dégage un « sentiment de chanson populaire ». La *Sarabande* est très expressive. Le *Divertissement* très décidé, s'enchaîne à la *Musette* agreste, aux calmes ostinati en guise de bourdon. La pièce finale, une *Forlane*, se réfère à une danse à six temps, originaire du Frioul, déjà présente chez Chausson (*Quelques Danses* op. 26) et qu'on retrouvera comme d'ailleurs la *Musette*, dans *Le Tombeau de Couperin* de Ravel. À la fin, Samazeuilh fait un rappel de la *Sarabande*, du *Divertissement*, de la *Musette* et du *Prélude*.

La *Chanson à ma poupée...* fut écrite vers 1904 pour l'*Album pour enfants petits et grands* de la *Schola Cantorum* paru en 1905. La forme, simple et narrative, enchaîne cinq parties : la chanson, en la mineur (2/4), une idée contrastante en la majeur, au rythme pointé, léger et alerte (6/8), une brève section alternant rapidement ces deux idées, une sorte de valse expressive (3/4) et un épilogue *Lent et calme* (2/2).

Trois Petites inventions en mi furent composées vers 1904. Les trois pièces se jouent enchaînées et proposent une polyphonie différente chacune, respectivement à deux, trois et quatre voix. Comme dans la *Suite en sol*, le parcours tonal évolue du mode mineur (les deux premières) au mode majeur. Dans la première très rapide, Samazeuilh prend ostensiblement comme point de départ l'*Invention* en la mineur BWV784 de Bach. La seconde plus lente est caractérisée par ses syncopes expressives tandis que la dernière présente le ton méditatif d'une musique d'orgue.

Dans une conférence sur la musique française prononcée en 1916, Koechlin classait Samazeuilh parmi les scholistes « teintés d'une vague nuance debussyste ». *Naïades au soir...*, composé en 1910, pourrait témoigner de cette légère inflexion. Mais la conception

de cette musique, par sa métrique constante et son rythme souple de barcarolle, reste plus linéaire qu'impressionniste, avec ses longues phrases sinueuses, empreintes de chromatismes dans l'esprit du temps. Ravel trouvait qu'un des thèmes de son *Daphnis* ressemblait à une phrase de cette œuvre. Une partition de *Daphnis* ayant appartenu à Gustave Samazeuilh comporte une dédicace signée par Ravel « à G. S. auteur du thème principal de cet ouvrage ».

Le Chant de la mer (1918-1919) obéit à une construction temporelle et symbolique très réfléchie – (I) questionnement de la mer, vaste et immobile – (II) clair de lune sur la mer – (III) tempête et lever du jour. Le *Prélude* constamment écrit sur trois portées, est pensé en termes de plans sonores plutôt statiques. Avec son thème au rythme pointé, il est comme un appel de la mer, une invitation vers l'énigme de cette immensité. Les neuf mesures conclusives superposent sur une pédale de *mi* un même accord qui par quatre entrées successives en différents registres, finit par faire sonner sur quatre octaves un large spectre sonore.

Dans l'aigu, des triolets limpides (allusion volontaire ou écho inconscient au clair de lune beethovénien ?) ouvrent *Clair de lune au large* pour introduire dans le médium un thème de caractère subjectif. Puis, les triolets passent à la basse et le thème à l'aigu, avec un contrepoint en croches dans le médium. Le thème de la mer au rythme pointé revient pour alterner avec le thème de l'homme qui se développe en élans passionnés. Vers la fin, le thème initial est entendu à découvert comme une voix solitaire dans la nuit mystérieuse et l'infinité de la mer.

Tempête et lever du jour sur les flots est d'une virtuosité transcendante. Avec ses traits, ses ostinatos et ses trémolos, ses descentes ou montées chromatiques en accords brisés et ses alternances de glissandos sur les touches noires ou sur les touches blanches, ce morceau s'inscrit dans la descendance directe de la technique pianistique de Liszt. Ce mouvement comporte deux parties répondant aux deux moments : tempête (en *si* bémol mineur), sombre et agitée, et lever du jour (en *si* majeur) calme et lumineux. Si chez Debussy, dans le *Dialogue du vent et de la mer*, la couleur sonore naît de l'opposition des seuls éléments de la nature transmutée musicalement, la tempête chez Samazeuilh, avec sa charge d'émotions et d'effroi, ses ombres, ses éclairs et ses stridences, prend une dimension tragique dans laquelle l'homme est directement impliqué.

Selon le compositeur *Nocturne*, adaptation pianistique réalisée en 1938 de son poème pour orchestre *Nuit* (1924), a été inspiré par Juliette Mante-Rostand (1872-1956), sœur d'Edmond Rostand, qu'il qualifie de « pianiste et musicienne d'élite ». En tête de la partition figure un poème d'Henri de Régnier évoquant la nuit « lumineuse et secrète » et l'arrêt du temps libérant l'effusion de la passion. Une courte introduction mystérieuse esquisse dans le registre médium un thème qui laisse place à une musique cristalline dans l'aigu. Après un point d'arrêt, le thème revient harmonisé et complété d'un nouveau motif. Une seconde idée expressive poursuit dans un tempo *Très modéré*. Plus tard, la tonalité de *sol* bémol majeur est brièvement abandonnée lorsque la musique graduellement s'anime et s'enflamme pour devenir très expressive et passionnée. Le tempo se calme pour laisser place au mystère, avec des échos de gammes par tons dans le lointain. Une longue section finale unifiée par le mouvement incessant d'un motif chromatique en doubles croches, se dissout en une atmosphère sombre et sourde où percent à peine quelques lueurs

de sonorités et de restes de gammes par tons.

Les *Quatre Esquisses* (1944) sont des pièces tardives d'une remarquable fraîcheur d'inspiration et d'une superbe réalisation sonore. *Dédicace* présente un thème d'accords qui se déploie sur un motif ostinato à la basse, fonctionnant comme une pédale harmonique. *Luciole* évolue en mouvements chromatiques minuscules, dans une sonorité douce du registre médian, évoquant l'insecte qui finit par s'éloigner peu à peu. Comme les deux premières, les deux dernières pièces, respectivement pour la main gauche seule et pour la main droite seule, s'enchaînent. La *Sérénade*, aux accents hispaniques et aux changements de tempo incessants, a pour origine une pièce pour guitare écrite en 1925, dédiée à Andrés Segovia. *Souvenir* clôt le cycle au premier degré, laissant entendre des bribes des mouvements précédents.

À l'origine pour violon et piano, *Évocation* fut composée en 1947 pour Georges Enesco. Violoniste, Georges Enesco inscrivit plusieurs fois les œuvres de Samazeuilh dans ses programmes. Samazeuilh appréciait beaucoup le compositeur et s'enthousiasma pour *Œdipe* lors de sa création en 1936 à l'Opéra de Paris. Musique d'atmosphère, *Évocation* est fondée sur deux éléments musicaux : un motif, dans le grave, exposé à découvert, qui agit ensuite comme un contre-chant en ostinato à la phrase expressive ; une figure descendante en triolet, le plus souvent chromatique, qui investit peu à peu toute la texture musicale du milieu du morceau.

Gérald Hugon

OLIVIER CHAUZU

Olivier Chauzu trained at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, where he obtained First Prize for Piano followed by First Prize in Chamber Music, studying under Gabriel Tacchino, Théodore Paraschivesko, Jean-Claude Pennetier and György Sebök. He was also a pupil of Leon Fleisher, Vitaly Margoulis and Dimitri Bashkirov before further studies at the Banff School of Fine Arts in Alberta, Canada. A prizewinner in Barcelona's 1989 Maria Canals International competition, he went on to be awarded the Prix Claude Debussy in the Yvonne Lefébure competition in Saint-Germain-en-Laye the following year.

His recording of Isaac Albéniz's *Iberia* for the Calliope label received a Diapason d'Or as an outstanding recording by a new artist. His subsequent recordings of Paul Dukas' complete piano works and selected piano pieces by Schumann and Beethoven received similar critical acclaim.

Chauzu is noted for his eclectic repertoire, which includes piano works from all periods of musical history, from Bach and Scarlatti to 20th-century composers such as Mompou and Stockhausen. He has toured the world, playing with orchestras such as the Calgary Philharmonic, Mexico Philharmonic, Bratislava Symphony, Ontario Philharmonic, and many French national orchestras.



OLIVIER CHAUZU
© *Jean-Baptiste Millot*



GUSTAVE SAMAZEUILH
© Studio Lipnitzki/Roger-Viollet

GUSTAVE SAMAZEUILH

COMPLETE PIANO WORKS

A pupil of Dukas and a lifelong friend of Ravel, the composer, pianist and critic Gustave Samazeuilh was a central figure in Parisian musical life over many decades. His skill as a pianist can be heard in the majestic colours and intense virtuosity of *Le Chant de la mer* (The song of the sea). From the Classical discipline of the *Suite en sol* (Suite in G) to the later *Nocturne* (the composer's transcription of his symphonic poem *Nuit*), and *Quatre Esquisses* (Four Sketches), Samazeuilh's voice emerges as one of remarkable originality and superb musical realisation.

1	NOCTURNE (1938) *	09:58
2-7	PIANO SUITE IN G (1902, rev. 1911)	16:24
8	CHANSON À MA POUPÉE (ca. 1904)	02:43
9	NAÏADES AU SOIR (1910)	06:25
10-12	3 PETITES INVENTIONS (ca. 1904)	5:00
13-16	ESQUISSES (1944)	10:15
17	EVOCATION (1947)	03:04
18-20	LE CHANT DE LA MER (1918-19)	20:25

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 74:09



OLIVIER CHAUZU



© & © 2015 HNH International Ltd. Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited. Booklet notes in English, French and German. Distributed by Naxos.

GP669

