



SAGA TRILOGY JOSEPH SWENSEN

ORCHESTRE NATIONAL BORDEAUX AQUITAINE
CHŒUR DE L'OPÉRA NATIONAL DE BORDEAUX

ESTHER BRAYER JONATHAN SWENSEN BRUNO MAURICE SÉBASTIEN BATUT

Joseph Swensen livre avec *Saga Trilogy* une fresque symphonique intime et cosmique, capturée dans ce disque b-records. Composée en résonance avec le silence de la pandémie, cette trilogie explore l'espace intérieur du compositeur comme une légende ancestrale encore à découvrir. Portée par l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine, la musique se déploie entre réminiscences de Messiaen et souffle poétique de Hafez. De la pulsation cosmique de *Primordial Cosmos* au fracas mythologique du concerto *SAGA* jusqu'à la lumière spirituelle de *Song of Infinity*, laissez-vous porter par une œuvre vibrante, enracinée, à la frontière du visible et de l'invisible.

ENTRETIEN AVEC JOSEPH SWENSEN

Comment décrivez-vous le processus qui vous a amené à composer Saga Trilogy ?

J'ai déjà dit et écrit beaucoup de choses sur cette création. Mais pour moi, toutes les pièces que j'ai écrites évoluent encore dans mon esprit. Il est difficile de décrire ce que j'ai ressenti en les écrivant, je m'en souviens à peine, et je les ressens différemment à chaque fois que je les dirige, ou même que je pense à elles, en fonction du contexte dans lequel je me trouve. De nombreux interprètes parlent de rester fidèles à l'intention du compositeur, mais cette idée est vraiment étrange pour moi. Lorsque je compose, je ne crois pas avoir d'autre intention que d'écrire quelque chose que j'espère beau, avec un sens des proportions et de la continuité, et qui a du sens – quelque chose qui raconte une sorte d'histoire, avec un point culminant, de la surprise, quelque chose que les gens peuvent suivre. C'est pourquoi le mot «saga» est important pour moi : tout ce que j'écris ressemble à une histoire ancienne. Quand on pense au mot «saga», on pense à quelque chose d'immémorial. Pour moi, il s'agit de porter la voix d'une fable lointaine, que personne ne connaît, pas même moi.

Vous avez composé Saga Trilogy durant la pandémie de Covid. Comment cela a-t-il influencé votre travail ?

La pandémie a provoqué une sorte de vide dans la vie quotidienne. Nos habitudes ont été complètement mises à l'arrêt. Certains d'entre nous ont essayé de remplir cet espace à tout prix ; je m'y suis refusé. Je voulais faire l'expérience de ce vide. Certains parleraient d'ennui, mais j'ai appris à l'apprécier, j'ai noué une relation avec lui, et c'est de là qu'est née la musique. Ce n'est pas que la musique ait rempli l'espace – elle était déjà là, mais elle avait été cachée par toutes les autres activités que je faisais habituellement. Cet espace que je pensais vide était en réalité fait de musique. J'ai réalisé que j'avais le choix : je pouvais remplir l'espace de distractions et masquer la musique, ou je pouvais explorer cette nouvelle réalité musicale. Je ne crois pas que l'exercice de composition soit «créatif» au sens où on

l'entend communément, j'ai plutôt l'impression qu'il s'agit d'une exploration, d'une découverte de quelque chose qui est déjà là. Aujourd'hui, de retour dans le monde «réel», j'essaie toujours, dans la mesure du possible, de faire de la place dans mon esprit, d'accéder à cet autre monde. Si je ne suis pas dans le bon état d'esprit, ce monde me semble vide et ennuyeux. Mais c'est là que je découvre la musique. Tout ce que j'ai écrit depuis, y compris une grande symphonie basée sur la poésie persane de Hafez, est né de ce même espace. J'en ai fait un nouveau processus créatif, même si cela me demande un effort quotidien. La nature a horreur du vide, n'est-ce pas ? Si je ne protège pas cet espace, il se remplit à nouveau. Je vis dans un minuscule appartement sur la côte du New Jersey, à environ deux heures de route au sud de New York. Lorsque je suis seul, je peux marcher sur la plus belle plage que je connaisse, en ligne droite pendant des jours, du lever au coucher du soleil, et c'est à ce moment-là que je me connecte le plus à ce vide si précieux. Je pense que mon travail consiste principalement à maintenir cet espace, à l'élargir, à travers un processus créatif qui est aussi temporaire qu'un château de sable, comme le sont nos propres vies.

Vous avez mentionné Hafez, le dédicataire de Song of Infinity. Quelles sont vos influences musicales et extra-musicales ?

Je pense que celui qui a le plus influencé l'ensemble de la trilogie est Olivier Messiaen, en particulier son *Quatuor pour la fin du temps*. Cette pièce est omniprésente dans la trilogie. Parfois, je le cite consciemment, mais le plus souvent inconsciemment. Je ne serais pas surpris qu'il y ait beaucoup de citations cachées : c'est comme s'il était toujours présent.

Il y a aussi la musique populaire, mon premier amour. J'ai commencé à composer à l'âge de 7 ans, j'écrivais des chansons pour un groupe de rock que j'avais monté avec trois amis du même âge. Nous étions amoureux des Beatles. Je me souviens encore que pour mon septième anniversaire, j'ai reçu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. J'ai dû l'écouter dix mille fois. Des années plus tard, le disque était tellement usé qu'on ne pouvait presque plus rien entendre. À cette époque, mon héros était John Lennon. Mozart était ce génie lointain, presque inaccessible, mais les Beatles, c'était notre musique folklorique, celle que nous respirions, que nous chantions, dansions, sentions dans notre corps. Une connexion qu'on garde en nous pour toujours. Bien sûr, j'étudiais aussi la musique classique – le piano, le violon, Bach, Mozart, Stravinsky, Chostakovitch. Mais les Beatles m'ont apporté quelque chose de différent. La liberté. La joie. Je n'avais pas besoin d'étudier pour les aimer. Je n'avais pas besoin d'analyser leur musique pour la ressentir, c'était naturel, comme la nourriture ou la lumière du soleil. Je ne me rendais même pas compte que j'apprenais. Aujourd'hui encore, même si j'écris de la musique qui peut sembler complexe, j'espère qu'elle conserve

ce même sentiment de naturel. Comme un arbre ayant poussé dans un terreau fertile. Vous pouvez décrire sa structure, mesurer sa hauteur, mais en fin de compte, ce n'est qu'un arbre. Il est vivant. C'est ainsi que je veux que ma musique soit ressentie. Vivante. Enracinée. Et, d'une certaine manière, toujours en train de chanter avec les voix des Beatles.

Et puis il y a Hafez. Il fait partie de ma vie depuis plus de quarante ans. J'ai découvert Hafez et d'autres poètes soufis vers l'âge de 21 ou 22 ans. J'ai commencé à m'intéresser à leur tradition. Ce n'est pas vraiment une religion – on pourrait dire que c'est une philosophie, mais c'est plus que cela. Elle comprend des exercices spécifiques, un peu comme le yoga ou les arts martiaux. J'ai eu plusieurs professeurs, dont un particulièrement merveilleux, et c'est grâce à eux que j'ai établi une relation avec Hafez et Rumi. Ces enseignements ont été transmis par une chaîne d'enseignants et d'étudiants, ininterrompue depuis le ^{xiv} siècle. Pour moi, c'était une façon de remonter le temps jusqu'à Hafez lui-même. Cette curiosité et cet amour de sa poésie en ont naturellement fait une source d'inspiration pour ma musique.

Que signifie pour vous l'idée du «bourdonnement cosmique» et comment a-t-elle résonné pendant la composition de Primordial Cosmos ?

L'idée de *Primordial Cosmos* m'est venue bien avant que je ne commence à composer l'œuvre. J'avais entendu à la radio une interview d'une astrophysicienne de la NASA, Kimberly Weaver. Elle décrivait un phénomène étrange : le «bourdonnement cosmique». Cela m'a fasciné. La façon dont elle en parlait – ce son qui existe partout dans l'univers, une sorte de résonance de fond – m'a marqué pendant des années. Plus tard, Kimberly et moi sommes devenus amis, et je l'ai interrogée à nouveau sur ce sujet. Elle m'a expliqué qu'ils avaient en fait découvert des ondes gravitationnelles, c'est-à-dire des vibrations causées par les interactions entre les trous noirs. Ces ondes sont réelles. Elles se déplacent dans l'espace et peuvent ébranler tout ce qu'elles traversent. Selon elle, la résonance de ces ondes a une hauteur spécifique : un *si* bémol. Et pas n'importe lequel : un *si* bémol très, très grave, bien en-deçà de ce que l'oreille humaine peut entendre. Mais il est là, constant : la voix du cosmos lui-même. Ce qui est extraordinaire, c'est qu'un grand nombre des pièces que j'ai écrites – et que j'aime le plus – sont en *si* bémol. Je ne savais pas pourquoi, je n'y avais jamais pensé. Mais quand j'ai entendu cela, j'ai souri. Peut-être que j'entendais déjà ce *si* bémol quelque part en moi, peut-être que nous l'entendons tous ! Comme une sorte de mémoire collective, quelque chose d'ancien, enfoui dans les cellules de notre corps, qui vibre avec l'univers. Ce qui est encore plus beau, c'est que je ne le savais pas en composant *Primordial Cosmos*, je ne l'ai appris qu'après. Si je l'avais su avant, j'aurais peut-être essayé d'imiter le son de manière littéraire. Mais comme je ne le savais pas, j'étais libre

de l'imaginer, de le rêver. Et je pense que ce que j'ai écrit est finalement beaucoup plus proche de la réalité, parce que cela venait de l'intérieur de moi, et non de la science. Je pense que c'est essentiel : le mystère est plus puissant que la certitude. Dans le monde d'aujourd'hui, les gens sont tellement avides d'information, ils se remplissent l'esprit de faits, comme si la connaissance était une nourriture. Mais pour moi, l'imagination a besoin de vide. Elle a besoin d'espace. Si l'esprit est trop plein, rien ne peut se développer. C'est pourquoi j'accorde de l'importance au doute, au mystère, car je pense que c'est là que réside la créativité.

Quelle est l'histoire de SAGA, le concerto pour violoncelle ?

Il est basé sur la naissance de mon fils Jonathan, un violoncelliste extraordinaire qui interprète l'œuvre sur le disque. Ce jour-là a été le plus traumatisant de ma vie. Il a failli mourir, mais il s'est battu pour la vie – alors qu'il suffoquait, des bouffées d'oxygène lui parvenaient sporadiquement. C'est la seule explication au fait qu'il ne soit pas mort ou qu'il n'ait pas eu de lésions cérébrales. Ce jour-là, le médecin a dit : « Personne n'a jamais été aussi heureux de naître que votre fils. » Car naître signifiait survivre. La plupart des gens ne gardent pas un souvenir positif de leur naissance, mais pour Jonathan, c'était une victoire absolue. Pour moi, c'était mythologique, comme Siegfried et le dragon de Wagner. Le cordon ombilical était le dragon, et ce petit bébé devait le vaincre. C'est pourquoi cette histoire est importante : tout le monde finit par être confronté à un dragon. Jonathan a affronté le sien tout de suite. D'autres affronteront le leur plus tard. Mais le défi est le même : soit vous tuez le dragon, soit il vous tue. Le concerto raconte cette histoire – pas seulement la sienne, mais une histoire universelle.

L'instrumentation évolue considérablement au cours de la trilogie. Comment choisissez-vous les timbres ?

En général, je ne pense pas trop à l'instrumentation, du moins pas au début. Lorsque je commence à pressentir ce que la pièce pourrait être – ou plutôt, ce qu'elle a toujours été – je commence à associer certains sons à cette forme émergente. Et peu à peu, l'orchestration se révèle. Les choix de couleurs, d'instruments sont basés sur des associations mystérieuses, ce sont des métaphores. J'ai certaines réactions émotionnelles profondément ancrées au son d'instruments spécifiques. Une partie de ces réactions est personnelle, l'autre provient de tout ce que j'ai pu entendre. Par exemple, l'accordéon a toutes sortes de significations pour moi. Dans le concerto pour violoncelle, je l'associe à la musique folklorique d'Europe de l'Est, celle du peuple rom. Il évoque quelque chose de profondément joyeux : la danse, l'improvisation, et surtout la liberté, ce dont j'avais besoin dans ce morceau. Bien sûr, d'autres instruments

sont porteurs de leurs propres univers symboliques. La harpe et le chœur dans *Song of Infinity*, par exemple, associés à la mort, à l'au-delà, au paradis. On pourrait penser que c'est cliché, mais ces associations sont puissantes. Nombre de mes morceaux préférés utilisent le chœur de cette manière : de longues lignes flottantes, des harmonies pleines de lumière et de couleurs, si typiquement françaises. Claude Debussy, bien sûr, a été le premier à utiliser ce type d'accords, influencé par le gamelan indonésien qu'il avait entendu à l'Exposition universelle de Paris. Maurice Ravel, lorsqu'il écrit pour la harpe, donne l'impression qu'il pointe vers un autre monde. Pour moi, sa musique est transcendante. Elle ne s'adresse pas aux émotions humaines comme le fait Debussy : Ravel est moins romantique dans ce sens, sa musique n'est pas autobiographique comme pourrait l'être celle de Beethoven ; elle parle de perfection, de quelque chose de céleste, au-delà du monde matériel. Le mélange du chœur et de la harpe s'inscrit donc dans une longue lignée de compositeurs qui tentent d'atteindre quelque chose d'éternel. Wagner, lui aussi, a utilisé la harpe dans des moments de profonde tendresse. Et comme Wagner, j'associe l'amour romantique à la mort. Quand Isolde meurt, ce n'est pas à cause d'une tragédie, c'est à cause de l'amour ; j'ai l'impression d'être mort plusieurs fois de cette manière...

Et la clarinette ?

Elle est associée à mon père. Il a 90 ans et joue encore. Ma mère et lui ont été mes premiers professeurs de musique. Quand j'étais bébé, ils me mettaient dans un panier sous le piano pendant qu'ils répétaient. Je ne les voyais pas, je ne voyais que mon père qui tapait du pied. C'est l'un de mes premiers souvenirs. Ainsi, quelque part dans *Song of Infinity*, lorsque vous entendez la clarinette, vous pouvez imaginer ce geste paternel, gardien du temps...

ORCHESTRE NATIONAL BORDEAUX AQUITAINE

Héritier de l'Orchestre de la Société Sainte-Cécile fondé en 1850, l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine compte une centaine de musiciens et est l'un des plus prestigieux orchestres français. Depuis septembre 2024, Joseph Swensen en est le directeur musical, s'inscrivant dans la succession de Paul Daniel, Kwamé Ryan, Christian Lauba, Hans Graf, John Neschling, Alain Lombard... L'ONBA contribue aux productions d'opéra et de ballet de l'Opéra National de Bordeaux, et propose également une vaste saison symphonique à l'Auditorium de Bordeaux, complétée par des projets de musique de chambre dans différents lieux. Il déploie également une série d'activités éducatives et sociales en direction du jeune public ou des familles, avec notamment Écho-Bois pour l'insertion professionnelle des jeunes musiciens de la région. L'ONBA remplit sa mission régionale et nationale, jouant régulièrement hors les murs, en Région Nouvelle-Aquitaine

ainsi que dans de nombreuses salles de concerts et festivals (Philharmonie de Paris, Opéra-Comique, Festival Ravel de Saint-Jean-de-Luz, La Folle Journée de Nantes). Ses derniers enregistrements ont été salués par la critique : *Wagner: Ring Odyssey* (sous la direction de Joseph Swensen), *Pelléas et Mélisande* (sous la direction de Pierre Dumoussaud), les deux albums du baryton Florian Sempey, les deux albums du ténor Pene Pati, *Robert Le Diable* (sous la direction de Marc Minkowski), *Mythologies* (musique de Thomas Bangalter) et *Beethoven: Hymne à la joie* (sous la direction de Joseph Swensen, à paraître). Au-delà de la grande formation, l'ONBA comprend aussi des formations qui font vivre l'orchestre autrement : Quatuor Prométhée, Ensemble Roussel, Bordeaux Brass Sextet, ONBA Dixieland Jazz Band, Ensemble à vent de l'ONBA.

Membre à part entière de l'Opéra National de Bordeaux, l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine est financé par la Ville de Bordeaux, le Ministère de la Culture et la Région Nouvelle-Aquitaine.

JOSEPH SWENSEN

Joseph Swensen occupe les postes de directeur musical de l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine (depuis septembre 2024), de chef invité principal de l'Orquesta Ciudad de Granada en Espagne et de chef invité principal de l'Orchestre NFM Leopoldinum de Wrocław. Il détient également le titre de chef émérite du Scottish Chamber Orchestra. Auparavant, il a été chef invité principal et conseiller artistique de l'Orchestre de Chambre de Paris (2009-2012), et chef invité principal du BBC National Orchestra of Wales (2000-2003).

Musicien aux multiples facettes, Joseph Swensen est un compositeur et orchestrateur actif. *Saga Trilogy*, un ensemble de trois concertos pour violoncelle, alto (ou clarinette) et contrebasse, a été composé pendant le confinement et explore la condition humaine et sa relation avec l'espace et le temps. Parmi d'autres compositions originales figure un ensemble de trois sinfoniettas : *Shizue* (1995) pour shakuhachi solo et orchestre (dédié à sa tante, victime du bombardement d'Hiroshima), *Langeland Reveries* (2017) et *Mahler in Manhattan* (2018). Les orchestrations de Joseph Swensen incluent *Cinq Chansons sans paroles* de Prokofiev (1920), publiées par Boosey & Hawkes, et *The Ring Odyssey* où l'auditeur est emmené, en une seule soirée, dans un voyage musical à travers les quatre opéras du *Ring* de Wagner. Cette orchestration a donné lieu à un enregistrement avec l'ONBA.

Pédagogue recherché, Joseph Swensen a été professeur invité de direction d'orchestre, de violon et de musique de chambre au Royal Conservatoire of Scotland de Glasgow et à la Jacobs School of Music de l'Indiana University aux États-Unis. Américain d'origine norvégienne et japonaise, Joseph Swensen est né à Hoboken (New Jersey) et a grandi à Harlem (New York).

RUSH BAKER IV – ILLUSTRATION

Rush Baker IV, peintre aux États-Unis, s'intéresse à l'incertitude dans sa pratique picturale, explorant la tension entre destruction et reconstruction, utilisant l'abstraction comme un moyen de modifier les idées préconçues.



Joseph Swensen offers an intimate and cosmic symphonic fresco in the form of the *Saga Trilogy*, captured on this b-records disc. Composed in the wake of the pandemic, this trilogy explores the composer's inner world like an ancestral legend waiting to be discovered. Performed by the Orchestre National Bordeaux Aquitaine, the music draws on reminiscences of Messiaen and the poetic spirit of Hafiz. From the cosmic pulsation of *Primordial Cosmos* to the mythological clamour of the *SAGA* concerto and the spiritual light of *Song of Infinity*, allow yourself to be swept away by this vibrant and deeply rooted work, which exists on the border between the visible and the invisible.

INTERVIEW WITH JOSEPH SWENSEN

How would you describe the process that led you to compose Saga Trilogy?

I've already said and written a lot about this creation. But for me, all the pieces I've written are still evolving in my own mind. It's difficult to describe how I felt when I was writing them, I hardly remember, and I feel differently about them every time I conduct them—or even think about them—because my context in the present is different. I see them from a slightly different vantage point each time. Many performers talk about staying true to the composer's intention, but that idea is really impossible for me. When I compose, I don't really know if I have any intention other than to write something I hope is beautiful, has a sense of proportion and continuity, and is meaningful—something that tells a kind of story, with a sense of climax, of surprise, something people can follow. And that's why the word "saga" is important to me: everything I write feels like a story—not a new one. When we think of the word "saga," we think of something old. For me, it's like I'm telling or retelling a very ancient story—one that nobody knows, not even me.

You wrote Saga Trilogy in the context of the Covid pandemic. How did this affect your work?

What I discovered was that the pandemic caused a kind of emptiness in daily life. Many things we normally do, we just didn't. Some of us tried to fill that space with something; for a long time, I just didn't. I wanted to experience that emptiness. Some would call it boredom, but I developed an appreciation for it, I formed a relationship with it, and that's where the music came from. It's not that the music filled the space—it was already there, but it had been hidden by all the other activities I normally did. When those were taken away, I found what I thought was empty space—but it was filled with music. I realized I had a choice: I could fill the space with distractions and obscure the music, or I could keep it empty and find the music. I don't feel like

composing is what people normally would call "creative", I feel it's more like an exploration, a discovery of something that's already there. I still try as much as possible, even though I'm working now in the so-called "real world", to make space in my mind. It's like a different reality, and if I'm not in the right frame of mind, it feels empty in a boring way. But that's where I discover the music. Everything I've written since—including a large symphony based on the Persian poet Hafiz—came from that same space. It's become my "new normal" creative process, though it takes daily effort. Nature abhors a vacuum, right? If I don't protect that space, it fills up again. I live in a tiny apartment on the shore of New Jersey, about two-hour drive south of New York City. When I'm alone, I can walk on the beach, the most beautiful beach I've seen in my life, for days in a straight line, from sunrise to sunset, and that's when I can connect the most to this empty space. I think my work mainly consists in maintaining that space, expanding it, through a creative process that is as temporary as a sandcastle, as our own lives are.

You mentioned Hafiz, the dedicatee of Song of Infinity. What are your musical and extra-musical influences?

I think the one who influenced the entire trilogy the most is Olivier Messiaen, especially his *Quatuor pour la fin du temps*. That piece is everywhere in the trilogy. Sometimes I quote him consciously, but most often unconsciously. I wouldn't be surprised if there are a lot of hidden quotes: it's like he's always present. Then there's popular music, my first love. I started composing when I was 7 years old—but not classical music. I was writing songs for a rock band I had with three other boys of the same age. We were in love with The Beatles. I still remember, for my seventh birthday, I got *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. I must have listened to it 10,000 times. I found the LP again many years later, and it was so worn you could barely hear anything. I had completely destroyed it with love. At that time, my world wasn't Mozart. My hero was John Lennon, I wanted to be him. Mozart was this distant, almost unreachable genius, but The Beatles—that was our folk music. That was the music we breathed. It belonged to us. We sang it, we danced to it, we could feel it in our bodies. That kind of connection... it stays with you forever. Of course, I was also studying classical music—piano, violin, Bach, Mozart, Stravinsky, Shostakovich. But The Beatles gave me something different. Freedom. Joy. I didn't have to study to love it. I didn't have to analyze it to feel it. It was just... natural. It was like food, like sunlight. I didn't even realize I was learning. And to this day, even if I write music that might seem complex, I hope it still has that same feeling of naturalness. Like a beautiful tree that grew

in good soil. You can describe its structure, you can measure its height, but at the end of the day—it's just a tree. It's alive. That's how I want my music to feel. Alive. Rooted. And, in a way, still singing with the voices of The Beatles.

And then there's Hafiz. He's been part of my life for over forty years. I discovered Hafiz and other Sufi poets when I was about 21 or 22. I became curious about their tradition. It's not really a religion—you could say it's a philosophy, but more than that. It includes specific exercises, almost like yoga or martial arts. I had several teachers—one particularly wonderful—and through them I built a relationship with Hafiz and Rumi. These teachings were passed down through a chain of teachers and students, unbroken since the 14th century. For me, it was a way to walk backward in time to Hafiz himself. This was just for my own curiosity, my love of his poetry. That it became an inspiration for music was just natural.

What does the idea of "cosmic roar" mean to you, and how did it resonate during the composition of Primordial Cosmos?

The idea of *Primordial Cosmos* came to me long before I started composing the piece. I had heard an interview on the radio with a NASA astrophysicist, Kimberly Weaver. She was describing a strange phenomenon: something they called the "cosmic roar." It fascinated me. The way she spoke about it—this sound that exists everywhere in the universe, a kind of background resonance—it stayed with me for years. Later, Kimberly and I became friends, and I asked her about it again. She explained that what they had actually discovered were gravitational waves—vibrations caused by interactions between black holes. These waves are real. They move through space and can shake everything they pass through. According to her, the resonance of these waves is a specific pitch: a B-flat. And not just any B-flat—a very, very low one, far below human hearing. But it's there, constant: the voice of the cosmos itself. Now, what's extraordinary is that many of the pieces I've written—and many of the pieces I love the most—are in B-flat. I had no idea why, I never thought about it. But when I heard this, it made me smile. Maybe I was already hearing that B-flat somewhere inside me, maybe we all are! Like a kind of collective memory, something ancient, buried in the cells of our body, vibrating with the universe. What's even more beautiful is that I didn't know this while composing *Primordial Cosmos*, I only learned it afterward. If I had known it before, I might have tried to be clever—to imitate the sound, to be literal. But because I didn't, I was free to imagine it, to dream it. And in the end, I think what I wrote came much closer to the real thing, because it came from inside me, not from science. I think that's

essential: mystery is more powerful than certainty. In today's world, people are so hungry for information. They fill their minds with facts, as if knowledge were nourishment. But for me, imagination needs emptiness. It needs space. If the mind is too full, nothing can grow. That's why I value doubt, mystery, as I think that's where creativity lives.

What's the story behind SAGA, the cello concerto?

It's based on the birth of my son Jonathan, a wonderful musician who plays the cello on the recording. That day was the most traumatic of my life. He nearly died, but he fought for life—he'd somehow gotten bits of oxygen now and then, even as he suffocated. That was the only explanation for how he wasn't dead or brain-damaged. On that day, the doctor said: "No one has ever been so happy to be born as your son." Because to be born meant to survive. Most people wouldn't remember birth positively—but for Jonathan, it was everything. For me, this was mythological—like Wagner's Siegfried and the dragon. The umbilical cord was the dragon, and this tiny baby had to defeat it. That's why this story matters: every person eventually faces a dragon. Jonathan faced his right away. Others face theirs later. But the challenge is the same: you either slay the dragon or get slain. The concerto tells that story—not just his, but a universal one.

The instrumentation across the trilogy evolves greatly. How do you choose what instruments to use?

I usually don't think too much about instrumentation—at least not at the beginning. As I start to sense what the piece might be—or rather, what it has always been—I begin to associate certain sounds with that emerging shape. And gradually, the orchestration reveals itself. The choices I make—of colors, of specific instruments—are based on mysterious associations, they're metaphors. I have certain deeply ingrained emotional responses to the sound of specific instruments. Part of that is personal, and part of it is from everything I've ever heard. For example, the accordion carries all sorts of meanings for me. In the cello concerto, I associate it very specifically with Eastern European folk music, that of the Roma people. It evokes something profoundly joyful—dancing, improvisation, and above all, freedom. It's the sound of someone who values liberty more than order, and that's precisely what I needed in that piece. Of course, there are other instruments that carry their own symbolic worlds. The harp and choir in *Song of Infinity*, for instance. I hesitated, because it felt like a cliché—those associations with death, heaven, the afterlife. But then I asked myself: is it really a cliché? Or is it simply powerful? I thought of all my favorite

pieces that use choir in that way—long, floating lines, harmonies full of light and color, so unmistakably French. Claude Debussy, of course, was the first to use those kinds of chords. Partly influenced by Indonesian gamelan music, which he heard at the Exposition Universelle in Paris. That kind of harmonic atmosphere stayed with French composers. And Maurice Ravel—when he writes for harp, it always feels like he's pointing toward another world. His music, for me, is transcendent. It doesn't speak to human emotions the same way Debussy's does. Ravel is less romantic in that sense, his music isn't autobiographical like Beethoven's, it's not about his own life; it's about perfection—something heavenly, beyond the material world. That's why I finally decided: no, this isn't cliché. These associations with harp and choir are real, and meaningful. They're part of a long lineage of composers trying to reach something eternal. Wagner, too, used the harp in moments of profound tenderness. And like Wagner, I associate romantic love with death. When Isolde dies, it's not because of tragedy—it's because of love. I feel I've died many times in that same way. So yes, the harp carries all of that for me.

And the clarinet?

That's my father. He's 90, and still plays. He and my mother were my first music teachers. As a baby, I lay in a basket under the piano while they rehearsed. I couldn't see them—just my father's toe tapping time. That's one of my earliest memories. So somewhere in *Song of Infinity*, when you hear the clarinet, maybe you can imagine that toe, keeping time...

ORCHESTRE NATIONAL BORDEAUX AQUITAINE

As successor to the Orchestra of the Saint Cecilia Society (*Orchestre de la Société Sainte-Cécile*) founded in 1850, Bordeaux Aquitaine National Orchestra (*Orchestre National Bordeaux Aquitaine* – ONBA) numbers one hundred musicians and is one of the most prestigious French orchestras. Joseph Swensen has been its Musical Director since September, 2024, following in the footsteps of Paul Daniel, Kwamé Ryan, Christian Lauba, Hans Graf, John Neschling and Alain Lombard. The ONBA is a member of Bordeaux National Opera in its own right, contributing to opera and ballet productions. It also puts on a huge symphonic season at the Bordeaux Auditorium, rounded off by chamber music projects at a variety of venues. In addition, it organises a series of educational and social activities targeted at young audiences or families, including the Écho-Bois project to support young musicians from the region in their integration into professional life. The ONBA fulfils its regional and national mission, performing regularly outside its usual home venues, in the Nouvelle-Aquitaine Region as well as at many concert halls and

festivals (for example, Philharmonie de Paris, Opéra-Comique, the Saint-Jean-de-Luz Ravel Festival, La Folle Journée in Nantes). Its latest recordings have received critical acclaim, including *Wagner: Ring Odyssey* (under the baton of Joseph Swensen), *Pelléas et Mélisande* (conducted by Pierre Dumoussaud), both of baritone Florian Sempey's albums, both of tenor Pene Pati's albums, *Robert Le Diable* (under the baton of Marc Minkowski), *Mythologies* (music by Thomas Bangalter) and *Beethoven's Ode to Joy* (conducted by Joseph Swensen, to be released). Aside from a large orchestral line-up, the ONBA also includes groups which sustain the orchestra in different ways: Quatuor Prométhée, Ensemble Roussel, Bordeaux Brass Sextet, ONBA Dixieland Jazz Band, Ensemble à vent de l'ONBA (ONBA's Wind Ensemble). A full member of the Bordeaux National Opera, the Orchestre National Bordeaux Aquitaine receives financial support from the City of Bordeaux, the French Ministry of Culture and the Nouvelle-Aquitaine Region.

JOSEPH SWENSEN

Joseph Swensen holds positions as Musical Director of the Orchestre National Bordeaux Aquitaine (since September, 2024), Principal Guest Conductor of the Orquesta Ciudad de Granada in Spain, and Principal Guest Conductor of NFM Leopoldinum Orchestra in Wrocław. He also has the title of Conductor Emeritus of the Scottish Chamber Orchestra. He was previously Principal Guest Conductor and Artistic Adviser to the Paris Chamber Orchestra (Orchestre de Chambre de Paris, 2009-2012), and Principal Guest Conductor of the BBC National Orchestra of Wales (2000-2003). Joseph Swensen is a multifaceted musician being both an active composer and orchestrator. *Saga Trilogy*, which is a collection of three concertos for cello, viola (or clarinet) and double bass, was composed during the Covid lockdown and explores the human condition and its relationship with space and time. Featuring amongst other original compositions is a series of three sinfoniettas: *Shizue* (1995) for solo shakuhachi and orchestra (dedicated to his aunt who was a victim of the Hiroshima bombing), *Langeland Reveries* (2017), and *Mahler in Manhattan* (2018). Joseph Swensen's orchestrations include Prokofiev's *Five Songs Without Words* (1920), published by Boosey & Hawkes, and *The Ring Odyssey* in which the listener is taken on a musical journey through the four operas of Wagner's *Ring Cycle* in a single evening. This orchestration led to a recording with the ONBA. As a sought-after pedagogue, Joseph Swensen has been visiting professor of conducting, violin and chamber music at the Royal Conservatoire of Scotland in Glasgow, and Jacobs School of Music at Indiana University in the United States. Joseph Swensen is an American of Norwegian and Japanese descent, born in Hoboken, New Jersey, and grew up in Harlem, New York.

RUSH BAKER IV – ILLUSTRATION

Rush Baker IV, United States based painter, embraces uncertainty in his painting practice, exploring the tension between destruction and reconstruction, using abstraction as a strategy to alter preconceived ideas.

ORCHESTRE NATIONAL BORDEAUX AQUITAINE & CHŒUR
DE L'OPÉRA NATIONAL DE BORDEAUX

Emmanuel Hondré *Directeur général de l'ONBA*
ONBA Managing director

Joseph Swensen *Directeur musical de l'ONBA*
ONBA Music director

Aude-Marie Auphan *Directrice exécutive de l'ONBA*
ONBA Executive director

Salvatore Caputo *Directeur du chœur / Choir Director*

Adeline Rousselier *Directrice des affaires publiques*
Director of public affairs

Mathilde Thomas *Directrice adjointe des affaires publiques,*
chargée de la communication / Deputy director
of public affairs, in charge of communication

Claude Boisshot, Léonie Sirveaux, Noëlline de Souza, Bertrand Tastet,
Paul Larruhath, Gervaise Carbonnier, Pascal Collin,

Jérôme Capdepon *Equipe administrative et technique de l'ONBA*
ONBA administrative and technical team

VIOLONS N°1 / VIOLINS N°1

Marie-Astrid Hulot, Vassily Chmykov, Pierre Alvarez,
Tristan Chenevez, Renaud Largillier, Sophie Saint Blancat,
Benoit Salmon, Mattia Sanguineti, Yann Baranek, Mileva Baranek,
Angelica Borgel, Eli De Buck, Frederick Debande,
Jean-Michel Feuillon, Pauline Larreta, Nicolas Miller,
Jean-Pierre Morel, Sophie Saint Blancat, Agnes Viton

VIOLONS N°2 / VIOLINS N°2

Catherine Fischer, Tristan Liehr, Nathalie Mule, Cecile Rouviere,
Mathias Tranchant, Fabienne Bancillon, Prisca Carsalade,
Diane Cavard, Lydie Duffau, Laurence Escande, Milena Lagresle,
Aude Marchand, Boris Rojanski, Diem Tran

ALTOS / VIOLAS

Cecile Berry, Nicolas Mouret, Frederique Gastinel, Reiko Ikehata,
Cedric Borgel, Geoffroy Gautier, Emmanuel Gautier, Clémence
Guillot, Laurence Jaboulay, Cyprien Semayne, Marie Steinmetz

VIOLONCELLES / CELLOS

Angèle Legasa, Nicolas Hartmann, Claire Berlioz, François Perret,
Eric Abeijon, Léo Bredeloup, Emeric Capperon, Agathe Capperon,
Catherine Fages, Jean-Etienne Haeuser

CONTREBASSES / DOUBLE BASS

Esther Brayer, Herve Lafon, Valérie Petite,
Richard Lasnet, Lucile Trougnou

CORS / HORNS

Victor Haviez, Julien Lucas

TROMPETTES / TRUMPETS

Laurent Dupere, Pierre Desole, Sébastien Jean

TIMBALES / KETTLEDRUMS

Aurélien Carsalade

PERCUSSIONS / PERCUSSION

Sylvain Borredon, Julien Lacrouzade, Thibault Lepri,
Gabriel Michaud, Hugo Waszkiewicz

HARPE / HARP

Lucie Marical

CLAVIERS / KEYBOARDS

Jean-Philippe Guillo, Françoise Larrat

GUITARE, BASSE ÉLECTRIQUE / GUITAR, ELECTRIC BASS

Fabrice Taupiac

CHEF ASSISTANT / ASSISTANT CONDUCTOR

Daniel Joseph

SOPRANES / SOPRANOS

Kristel Barriaux, Isabelle Buiet-Fedit, Amélie Debroissia,
Héloïse Derache, Maria Goso, Marjolaine Horreaux,
Christine Lamicq, Becky Sørensen, Camille Souquere,
Séverine Tinet, Maëlle Vivares, Léa Frouté, Marie Zaccharini

ALTOS / ALTOS

Eugénie Dangleade, Gaëlle Flores, Claire Larcher, Laetitia Martigny,
Léna Orye, Elizabeth Petillot, Mara Szachniuk, Laure Vermeulin,
Jingchao Wu

TÉNORS / TENORS

Olivier Bekretaoui, Stéphane David, Luc Default, Mitesh Katri,
Danièle Maniscalchi, Nicolas Pasquet, Samuel Rouvreure,
Luc Seignette

BASSES / BASS

Jean-Marc Bonicel, Loïck Cassin, Clément Ducret, Jean-Philippe
Fourcade, Jean-Pascal Introvigne, David Ortega, Laurent Piazza,
Simon Solas, Pascal Wintzner

ASSISTANT DIRECTEUR DU CHŒUR / ASSISTANT CHOIR DIRECTOR

Alexis Duffaure

Enregistrement public les 3 octobre 2024, 20 mars 2025 et 13 juin 2025.

Direction artistique : Marion Bénét – Prise de son : Baptiste Chouquet, Robin Rieuwert – Assistant son : Caroline Christiaens, Marie Savignat, Clémentin Bonjour, Gabin Volle
Montage : Marion Bénét – Mixage : Baptiste Chouquet – Directeur artistique collections Classique : Baptiste Chouquet – Directeur général : Rémy Gassiat – Label manager : Floriane Petit
Assistante de production : Marilou Dodré – Graphisme : Studio Mitsu – Interview et texte de présentation : Manon Fabre – Édition : Floriane Goubault – Traduction poster : Astra
d'Oudney/Scorpio – Illustration de couverture : © Rusb Baker IV – Photo Joseph Swensen : Cédric Martinelli – © 2025 b-records – LBM082 – www.b-records.fr

