

Suites concertantes

Arion
Barthold Kuijken
direction



ACD2 2257

ATMA

Baroque

Suites concertantes

Arion

Barthold Kuijken
direction

Producteur / Producer: Arion
Enregistrement et réalisation / Recording producer: Johanne Goyette
Eglise St-Augustin, St-Augustin de Mirabel (Québec)
23-26 janvier 2001 / January 23-26, 2001

Direction artistique / Artistic Direction: Claire Guimond
Adjoints à la production / Production assistants: Valérie Leclair, Jacques-André Houle
Photos: Yanick MacDonald

Graphisme / Graphic design: Diane Lagacé

Couverture / Cover art: «*Mademoiselle de Camargo Dancing*», Nicolas Lancret, avant 1730, The Wallace Collection, London

Ce disque a été commandité par / This recording was sponsored by: La Banque Laurentienne

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'enregistrement sonore.

Canada

We recognize the financial support of the Government of Canada
through the Sound Recording Development Program.

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Suite en *la* mineur / in *A* minor 15:50
(TWV 55 : A4)

①	Ouverture	3:05
②	Passepied – Trio	2:32
③	Bourrée	1:42
④	Menuet – Trio	2:43
⑤	Rondeau	1:24
⑥	Polonaise	2:57
⑦	Gigue	1:27

Johann Bernhard Bach (1676–1749)

Suite en *sol* mineur / in *G* minor 21:56
Chantal Rémillard, violon solo /
solo violin

⑧	Ouverture	4:43
⑨	Air	3:28
⑩	Rondeau	1:43
⑪	Loure	4:08
⑫	Fantaisie	5:42
⑬	Passepied	2:12

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Suite en *si* mineur / in *B* minor 18:29
(BWV 1067)

Claire Guimond, flûte solo / *solo flute*

⑭	Ouverture	5:57
⑮	Rondeau	1:51
⑯	Sarabande	3:03
⑰	Bourrée I – Bourrée II	1:44
⑱	Polonaise – Double	3:12
⑲	Menuet	1:05
⑳	Badinerie	1:37

George Frideric Handel (1685–1759)

Suite extraite de l'opéra *Rodrigo* 15:45
Suite from the opera Rodrigo

㉑	Ouverture	2:31
㉒	Gigue	0:56
㉓	Sarabande	2:23
㉔	Matelot	1:03
㉕	Menuet	1:10
㉖	Bourrée	1:12
㉗	Air	1:08
㉘	Menuet	1:13
㉙	Passacaille	4:09

Les compositeurs allemands, la suite française et la fusion des styles nationaux

La nouvelle musique qui, au début du XVII^e siècle, devait naître de l'émancipation expressive de la dissonance, musique que les historiens qualifieront de «baroque», fut d'abord l'affaire des Italiens. Le chant monodique sur basse continue et ses genres dérivés, tant vocaux comme la cantate et l'opéra, qu'instrumentaux comme la sonate et le concerto, sont tous des «inventions» italiennes de cette époque. Et cette nouvelle musique italienne allait rapidement exercer à travers l'Europe un véritable impérialisme culturel.

La France devait cependant lui opposer une alternative fructueuse. Dans une stratégie pour faire reconnaître son pays comme première puissance d'Europe, Louis XIV (1638-1715) fut l'un des premiers hommes politiques à saisir l'importance que pouvait y jouer la culture. Très tôt dans son règne, il favorisa le développement d'une riche activité artistique et littéraire. Ce fut le siècle du Classicisme français, celui de Racine, Molière, La Fontaine et plusieurs autres. Sur le plan musical, c'est paradoxalement un compositeur d'origine italienne, Jean-Baptiste Lully (1632-1687), qui devait le plus rapidement et le mieux saisir les aspirations de son maître.

À l'opéra italien, qui se résumait plus souvent qu'autrement à une enfilade d'airs entre-coupsés de récitatifs, Lully opposa des comédies

et des tragédies lyriques dans lesquelles la danse, à grands renforts de corps de ballet et de chœurs fastueux, occupait une place centrale, donnant aux spectacles présentés à la cour de Louis XIV une magnificence unique en Europe.

On présentait parfois en version concert, l'une à la suite de l'autre, l'ouverture et les danses qui tout au long de ces spectacles étaient intercalées entre les airs. L'habitude devint un genre; on écrivit des «suites» pour le concert, un genre français que l'on opposa à la sonate et au concerto d'origine italienne.

Lors des spectacles, l'ouverture avait essentiellement pour but de marquer de manière solennelle l'entrée du Roi. Elle avait été conçue par Lully pour se démarquer de la *sinfonia* servant d'ouverture aux opéras italiens dont la superstructure, formée de trois courts mouvements vif-lent-vif, avait été adoptée par le concerto. Dans son ouverture, Lully en renversa les paramètres, une première partie lente, au rythme pointé majestueux, étant répétée après une seconde, vive et fugue. De plus, à l'écriture à quatre parties de cordes des Italiens (deux dessus, alto et basse), il répliqua par cinq parties (deux dessus, deux parties intermédiaires et basse), les sections de cordes étant renforcées par des vents (flûtes à bec, flûtes traversières, hautbois et bassons, parfois même trompettes et timbales), intervenant de temps à autre en trio indépendants.

Partout en Europe, la grandiose éloquence de cette ouverture «à la française» fut perçue comme la quintessence sonore de la monarchie absolue qu'incarnait aux yeux de tous Louis XIV, le «Roi-Soleil». En Allemagne, en particulier, on développa un véritable culte pour la suite orchestrale, l'expression «ouverture à la française» signifiant souvent tout autant la suite de danses que l'ouverture comme telle lui servant d'introduction. Dès 1695, s'inspirant directement de Lully, Georg Muffat (1653-1704) publia un premier cycle et c'est par centaines que les compositeurs allemands du XVIII^e siècle devaient par la suite en produire.

À lui seul, Telemann (1681-1767) en aurait composé plus de 1000 dont quelque 135 nous sont parvenues. Mais Telemann ne se contenta pas de singer le modèle; comme en témoigne la *Suite en la mineur pour deux flûtes à bec, deux hautbois et cordes* (TWV55 A 4), il la transforma en y intégrant des éléments du style concertant italien. Ici, face à un ensemble de cordes ramené à la manière italienne à quatre parties, les flûtes et les hautbois ne se limitent pas simplement au doublement des cordes et à quelques passages en trios; ils sont traités comme de véritables solistes concertants. Telemann fut, en cela, imité par plusieurs des ses collègues et c'est ainsi que l'une des originalités des compositeurs allemands du Haut Baroque est d'avoir su concilier le meilleur de deux mondes dans ce que les musicologues ont appelé la «fusion des styles nationaux».

Johann Bernhard Bach était un cousin de Jean-Sébastien et dans la généalogie familiale que ce dernier établit en 1735, il le présentait de la manière suivante : «Jon. Bernhard Bach, fils aîné de Joh. Egydius Bach, est né à Erfurt Anno 1676. Il vit encore aujourd'hui et est musicien de chambre et organiste à Eisenach, successeur de Joh. Christoph Bach». Johann Bernhard mourut en 1749, un an avant Jean-Sébastien et, en 1754, un mémorialiste rappelait que «Johann Bernhard Bach avait composé beaucoup de belles ouvertures, arrangées à la manière de Telemann». Il avait probablement eu l'occasion de bien connaître Telemann, puisque celui-ci fut, de 1706 à 1712, directeur de l'orchestre de la cour d'Eisenach, dont Johann Bernhard était le claveciniste depuis 1703. Malheureusement, il ne nous reste que quelques-unes de ses œuvres : des pièces pour orgue, qui témoignent de l'influence de Pachelbel dont il fut peut-être l'élève à Erfurt, et quatre suites orchestrales, dont trois furent sauvées de l'oubli par son cousin Jean-Sébastien, qui en avait recopié, avec son fils Carl Philipp, les parties individuelles en vue d'un concert avec son orchestre à Leipzig. Toutes écrites pour quatre parties de cordes, la première d'entre elles, la *Suite en sol mineur*, comprend aussi un violon concertant, l'intégration à la suite française de ces éléments de style italien illustrant bien l'influence de Telemann.

Du plus célèbre des Bach, Jean-Sébastien (1685-1750), il ne nous reste aussi que quatre

ouvertures ou suites orchestrales. La *Suite en si mineur* BWV 1067 se démarque des trois autres par sa tonalité mineure et son orchestration réduite. Alors que les trois suites en majeur sont conçues pour des formations comprenant, en plus des cordes, des vents (hautbois et basson) et, dans le cas des 3^e et 4^e, un ensemble de trompettes et timbales, la *Suite en si mineur* se résume à une partie de flûte solo et un accompagnement de quatre parties de cordes. Ainsi, tout comme dans la suite de son cousin Johann Bernhard, Jean-Sébastien fusionne suite française et concerto italien.

Contrairement à Bach, qui passa toute sa vie en Allemagne, dans une région d'à peine 200 km de rayon située dans le centre Est du pays entre Eisenach et Dresde, George Frideric Handel (1685-1759) voyagea beaucoup et fit essentiellement carrière à l'étranger, consacrant le meilleur de ses énergies à faire triompher l'opéra italien en Angleterre. Mais, dès son premier opéra *Almira*, qu'il réussit à faire jouer à Hambourg en 1705 alors qu'il n'avait que 20 ans, Handel intègre à l'*opera seria* italien certains éléments de style français, les plus frappants étant l'ouverture et les suites de danses «à la Lully». Ces premiers essais lui attirent la protection de Gaston de Médicis qui l'invite en Italie. Mais, même pendant son séjour en Italie de 1706 à 1710, Handel persista dans cette voie cherchant à fusionner le meilleur des deux mondes, des styles italien et français. C'est ainsi que dans *Rodrigo* (Florence 1707), le premier opéra de Handel créé dans le pays qui fut le

berceau du genre, on retrouve une ouverture à la française suivie d'une imposante suite de danses.

Mais cette *Suite tirée de «Rodrigo»* devait connaître une curieuse destinée. Par on ne sait quelles circonstances, elle précéda de quelques mois l'arrivée de Handel en Angleterre. La presque totalité de ses éléments (tous sauf le *Matelot* et la *Passacaille*) fut réutilisée en 1710 comme musique d'entractes d'une production de *L'Alchimiste* (1610) de Ben Jonson, dont on célébrait cette année-là le centenaire de la création. C'est donc fort probablement la première musique de Handel à avoir été présentée en public sur le sol anglais. Elle reçut sans doute un accueil favorable car elle fut publiée l'année même, mais sous le titre suivant : *The Musick in the Play call'd the Alchemist by an Italian Master* (la musique de la pièce intitulée *L'Alchimiste* par un maître italien). Handel s'était-il arrangé avec des amis de la place pour tester le public londonien avant de se présenter devant lui ? A-t-il voulu éviter les préjugés face à un Allemand qui osait rivaliser avec les Italiens et les Français sur leur propre terrain ? On ne connaît vraisemblablement jamais le fin mot de l'histoire. Mais les mélomanes anglais durent être surpris de découvrir que le «maître italien» annoncé était en fait de nationalité allemande.

© GUY MARCHAND, 2001
pour *Traçantes*, service de recherche,
de rédaction et de traduction de la
Société québécoise de recherche en musique

German Composers, the French Suite, and the Fusion of National Styles

“New music” of the early 17th century, that is, works incorporating a radical approach to the treatment of dissonance, and today referred to by historians as “Baroque,” was a style first adopted by Italian composers. Solo song accompanied by basso continuo (i.e., monody), and its derived genres such as opera and cantata as well as sonata and concerto, are all Italian “inventions” of this period. This new Italian music was rapidly disseminated across Europe and imposed itself in a veritable sweep of cultural imperialism.

At the same time, France erected a fairly strong barrier to the insinuation of Italian culture. As part of a greater ambition to make his country the most influential in Europe, Louis XIV (1638-1715) early on recognized the important role of culture and encouraged a rich concentration of activities in the arts and literature. This was the era of French classicism, that of Racine, Molière, and La Fontaine, among others. In the realm of music, it is somewhat paradoxical that the Italian Jean-Baptiste Lully (1632-1687) should be the composer to most rapidly and best understand and further the aspirations of the Sun King.

In contrast to Italian opera, with its endless stream of arias interspersed with recitatives, Lully fashioned comedies and *tragédies lyriques*,

in which dance, reinforced by impressive ballet troupes as well as imposing, stately choirs became the focal point, thus imparting on the entertainments at the court of Louis XIV a magnificence unique in the whole of Europe. At times, the overture and the dances that peppered such works were presented in succession, in concert version for instruments alone. This practice eventually became known as the “concert suite,” a French genre distinct from the Italian sonata or concerto.

At musical events, the overture was essentially intended to accompany the entry of the king in a highly solemn manner. It was conceived by Lully in sharp contrast to the Italian *sinfonia*, which preceded operas of that country in a series of three short sections (fast-slow-fast), and which eventually became the basis of the concerto. But in his overture, Lully reverses the tempi, preferring to begin with a slow section permeated by majestic dotted rhythms, followed by a faster section with a fugal texture. Furthermore, unlike the Italian four-part writing (two upper voices, alto, and bass), Lully developed a five-voiced texture (two upper voices, two mid-range voices, and bass), reinforcing his strings with winds (recorders, flutes, oboes and bassoons, sometimes even trumpets and tympani), which sometimes break off into trios.

The grandiose eloquence of these overtures à la française was perceived throughout Europe as the quintessential sonorous expression of the absolute monarchy embodied in the eyes of all in the person of Louis XIV, the “Sun King.” The cult of the French Suite took a firm hold in Germany in particular, where the expression “overture in the French manner” often meant the entire suite, as well as the movement that serves as its opening. By 1695, and directly inspired by Lully, Georg Muffat (1653-1704) published his first set of suites, setting off the composition of literally hundreds of works in the same genre by German composers.

Georg Telemann (1681-1767) alone produced over 1,000 suites, of which some 135 survive. But Telemann was not content simply to follow the model, evidenced in the *Suite in A minor for two recorders, two oboes and strings* (TWV55 A 4) where elements of the Italian *concertante* style are transformed and integrated. Despite an Italian-style ensemble of strings in four parts, the flutes and oboes are not limited to doubling the strings or participating in occasional trio passages. Rather, they are treated as true *concertante* soloists. In his handling of the suite, Telemann was imitated by several of his fellow composers, spawning one of the central achievements of German composers of the High Baroque—the ability to combine the best of both worlds in what musicologists call a “fusion of national styles.”

Johann Bernhard Bach was a cousin to Johann Sebastian, entered in the genealogy that the latter established in 1735 as, “Jon. Bernhard Bach, eldest son of Joh. Egydius Bach, born in Erfurt in the year 1676. He is alive today and works as a chamber musician and organist at Eisenach, successor of Joh. Christoph Bach.” After Johann Bernhard’s death in 1749 (one year before Johann Sebastian’s death), he was remembered by one chronicler as a composer who “wrote many beautiful overtures, arranged in the manner of Telemann.” Johann Bernhard very likely had the opportunity to know Telemann quite well, since the latter directed the court orchestra at Eisenach from 1706 to 1712 where the former had worked as a harpsichordist since 1703. Unfortunately for this cousin of Johann Sebastian, only a handful of his works have come down to us: some works for organ that betray the influence of Pachelbel who may have been his teacher in Erfurt, and four orchestral suites, three of which were rescued from oblivion by Johann Sebastian, who, with his son Carl Philipp, copied the individual parts for a concert with his orchestra in Leipzig. All of his works are scored for four-part strings, the first, the *Suite in G Minor*, also includes a part for *concertante* violin. This integration of elements of the Italian style within the French suite is a clear illustration of the influence of Telemann.

The most well known of the Bach family, Johann Sebastian (1685-1750), also left four “overtures” or orchestral suites. The *Suite in B Minor* (BWV 1067) distinguishes itself from the three others by its minor tonality as well as its reduced orchestration. While the three other suites in major keys were intended for groups including, in addition to strings, winds (bassoon and oboe) and, in two cases, trumpets and tympani, the B-minor suite calls only for flute accompanied by strings in four parts. As such, and like his cousin Johann Bernhard’s suite, Johann Sebastian melds together the French suite and the Italian concerto.

Unlike Johann Sebastian Bach, who lived his entire life in Germany, restricted to a 200 km radius in the central Eastern region between Eisenach and Dresden, George Frideric Handel (1685-1759) traveled a great deal, mainly building a livelihood in foreign countries. And while Bach worked in a variety of genres, Handel devoted the majority of his efforts to promoting performances of his own brand of “Italian” style opera in England. In the same tradition as Bach, Handel transformed this national style early on in his career, by combining it with French elements. Even his first opera, *Almira* (a work performed in Hamburg when Handel was a mere 20 years of age), includes a French overture and Lully-like dance suites. Early efforts such as this drew the patronage of Gaston de Médicis, who invited him to Italy. But even during his time in Italy

(1706-1710), Handel persisted in attempts to fuse French and Italian styles. These experiments led to *Rodrigo* (Florence, 1707), the first opera Handel produced in the very cradle of the genre, which includes a French overture as well as an impressive suite of dances.

The *Suite from “Rodrigo”* would have a rather strange destiny. By circumstances unknown to us, the suite arrived in England several months ahead of Handel. Almost all of its movements (all except the *Matelot* and the *Passacaille*) were reworked in 1710 as intermezzi for a production of Ben Jonson’s *The Alchemist* (1610), in the centennial year of its premiere. It is thus very likely that this was the first music of Handel’s to be performed on English soil. Undoubtedly it was well-received, for it was published in the same year under the title “The Musick in the Play Call’d the Alchemist by an Italian Master.” Did Handel arrange, perhaps with the aid of friends, a test performance of his work for the London audience? Did he wish to avoid the prejudices faced by Germans who dared rival the Italians and French? We will probably never hear the final word in this story. Nonetheless, music lovers must surely have been taken aback to discover a German national in the person of this highly touted “Italian Master.”

© GUY MARCHAND, 2001

Translation: CATRINA FLINT-DE MÉDICIS
for Traçantes (music research, writing, and translation service
of the Société québécoise de recherche en musique).

Barthold Kuijken



Barthold Kuijken est né en 1949; il a grandi dans un environnement où la musique tenait déjà beaucoup de place : deux de ses frères aînés étudiaient la musique et étaient passionnés de musique ancienne. À son tour il a commencé des études de flûte traversière à Bruges et les a poursuivies aux conservatoires de Bruxelles et de La Haye; pendant ce temps il jouait la musique ancienne le plus souvent à la flûte à bec. Par une heureuse coïncidence il a pu trouver une excellente flûte traversière baroque originale. À l'aide de celle-ci, et en étudiant d'autres instruments conservés dans de nombreux musées et collections privées, ainsi qu'en consultant les sources écrites des XVII^e et

XVIII^e siècles, il s'est spécialisé en autodidacte dans l'interprétation de la musique ancienne sur instruments originaux. Comme flûtiste «moderne» il a participé très souvent aux concerts d'avant-garde de l'ensemble «Musiques nouvelles» de Bruxelles. Bientôt il a commencé à jouer avec ses frères Wieland (viole de gambe et violoncelle) et Sigiswald (violon), avec Paul Dombrecht (hautbois baroque), René Jacobs (contre-ténor) et les clavecinistes Robert Kohnen, Gustav Leonhardt et Bob van Asperen. Monsieur Kuijken est flûtiste dans l'orchestre baroque «La Petite Bande» et donne des concerts de musique de chambre partout dans le monde. Depuis 1986 il s'intéresse de plus en plus à la direction d'orchestre.

Il est souvent demandé comme membre de jury dans les concours internationaux ou pour des classes de maître de musique ancienne. Il a enregistré beaucoup d'œuvres-clés du répertoire baroque et classique : fantaisies, trios et quatuors parisiens de Telemann, suites de Couperin, Hotteterre et Montéclair, sonates de Leclair, C.P.E. Bach, Handel et plusieurs auteurs italiens et allemands, duos de W.F. Bach, trios et quatuors de Haydn et de Mozart, quintettes de Boismortier, et concertos de Bach, Stamitz, Richter, Haydn et Mozart. Comme professeur de flûte baroque aux conservatoires royaux de Bruxelles et de La Haye il a formé un grand nombre d'excellents jeunes flûtistes.

Barthold Kuijken was born in 1949; he grew up in a musical environment: two of his elder brothers were studying music and became increasingly interested in early music and early instruments. He studied modern flute at the Bruges Conservatory and the Royal Conservatories of Brussels and The Hague. For playing early music he originally turned to the recorder, but while still studying, he had the good fortune of finding a splendid original baroque flute, which became in fact his best teacher. Research on authentic instruments in museums and private collections, frequent collaboration with various flute and recorder makers, and assiduous study of 17th- and 18th-century sources helped him to specialize

in the performance of early music on original instruments. At the same time, on the Boehm-flute, he was a member of the Brussels-based ensemble "Musiques Nouvelles," focusing on avant-garde music. Soon he started to play with his brothers Wieland (viola da gamba and baroque cello) and Sigiswald (baroque violin), with René Jacobs (countertenor), Paul Dombrecht (baroque oboe), Lucy van Dael (baroque violin), and with harpsichordists Robert Kohnen, Gustav Leonhardt and Bob van Asperen. Mr. Kuijken is flutist in the baroque orchestra "La Petite Bande" and plays chamber music concerts all over the world. Since 1986, he has extended his activities into orchestral conducting.

He is often invited to serve as guest professor or as jury member in international competitions. He has recorded extensively for various labels. His discography includes such key works from the baroque and classical repertoire as the fantasias, trios and Paris quartets by Telemann, suites by Couperin, Hotteterre and Montéclair, sonatas by Leclair, C.P.E. Bach, Handel and other Italian and German composers, duets by W.F. Bach, trios and quartets by Haydn and Mozart, quintets by Boismortier, and concertos by Bach, Stamitz, Richter, Haydn and Mozart. He teaches baroque flute at the Royal Conservatories of Brussels and The Hague, where he has fostered the talents of many gifted young flutists.

Arion

Premier violon / *Solo violin*
Chantal Rémillard

Violons / *Violins*
Christine Moran
Chloe Meyers
Hélène Plouffe
Olivier Brault
Jacques-André Houle

Altos / *Violas*
Élisabeth Comtois
Margaret Little

Violoncelles / *Cellos*
Phoebe Carrai
Nathalie Giguère

Contrebasse / *Double bass*
Éric Lagacé

Hautbois / *Oboes*
Washington McClain
Matthew Jennejohn

Basson / *Bassoon*
Mathieu Lussier

Flûte baroque / *Baroque flute*
Claire Guimond

Flûtes à bec / *Recorders*
Matthias Maute
Sophie Larivière

Clavecin / *Harpichord*
Hank Knox



Les musiciens d'Arion se sont réunis pour la première fois en 1981. La clarté et la fraîcheur de leurs interprétations ont été remarquées dès les premiers concerts; la finesse ainsi que l'expression de leurs lectures d'œuvres baroques choisies et variées n'ont pas été démenties depuis lors. Un souci constant du détail a placé l'Ensemble Arion parmi les meilleures formations actuelles de musique baroque.

Même si Arion voyage surtout en quatuor, le groupe s'est élargi considérablement pour proposer des œuvres instrumentales et vocales pour orchestre de chambre dans sa prestigieuse série de concerts montréalaise, avec le concours de plus d'une vingtaine de musiciens et la participation de solistes et de chefs de renommée internationale tels que Barthold Kuijken, Monica Huggett, Daniel Taylor, Suzie LeBlanc, Christine Brandes, Hervé Niquet et Philip Pickett.

Gagnant de plusieurs prix et bourses, Arion a effectué de nombreuses tournées au Canada, aux États-Unis, au Mexique et en Europe. En 1999 les musiciens se sont produits au Women's Musical Club of Toronto, puis à la célèbre Frick Collection de New York avant d'entamer une tournée des plus grands centres musicaux de l'Ouest canadien. L'année 2000 a permis à Arion de se produire dans les Prairies canadiennes, l'Europe (avec une première londonienne au prestigieux South Bank Centre), les Maritimes canadiennes et la côte est des États-Unis.

Que ce soit sous forme de quatuor ou d'orchestre de chambre, Arion compte une discographie de treize titres. Y ont concouru des musiciens réputés tels que la flûtiste Marion Verbrüggen, le soprano Isabelle Desrochers, le ténor Max van Egmond et, tout dernièrement, la violoniste Monica Huggett.

The musicians of Arion started playing together in 1981. From the outset, their concerts were unanimously hailed for their clarity and gusto as well as their refined and expressive performances of a vast array of carefully chosen early music works. An unrelenting attention to detail has made Arion's artistic achievements worthy of those of the greatest current baroque ensembles.

Though still a quartet when touring, Arion has grown to a fully fledged chamber orchestra, calling upon other musicians and world-renowned guest artists to perform vocal and instrumental works in its high-profile series of concerts in Montreal. The latter include Barthold Kuijken, Monica Huggett, Daniel Taylor, Suzie LeBlanc, Christine Brandes, Hervé Niquet and Philip Pickett.

A recipient of numerous awards and grants, Arion has toured extensively throughout Canada, Europe, Mexico and the United States. The year 1999 brought the musicians to the Women's Musical Club of Toronto and the renowned Frick Collection in New York, before a tour of Western Canada's major centres. The year 2000's activities have included the Canadian Prairies, Europe (with a performance at the prestigious South Bank Centre in London), the Canadian Maritimes and the east coast of the United States.

Arion has 13 recordings on the market, both as a quartet and in a larger setting with the collaboration of such fine artists as recorder player Marion Verbrüggen, soprano Isabelle Desrochers, tenor Hervé Lamy, bass Max van Egmond, and most recently violinist Monica Huggett.