



## MONODIES | مونودی‌زم | Mehdi Hosseini

Symphony of Monody | گزیده آثار سید مهدی حسینی | Taleshi Hava  
پشت پا | Concerto for String Quartet and Chamber Orchestra | بلوچ  
کنسرتو برای کوارتت زهی و ارکستر | تالشی هوا | Baluch | Peshtpa | سمفونی مونودی



Arqanoon Records  
موسسه فرهنگی هنری ارغنون



Arqanoon Records  
موسسه فرهنگی هنری ارغنون

مدیر تولید: سروش ریاضی  
گرافیک: احسان اکبری  
صدابرداران: الکسی باراشکین، کیرا مالوکایا،  
ویکتور دیٹف، سرگئی ساکالف  
استودیو: ملودیا، استودیو داکومنتالنیخ فیلمف  
میکس و پالایش: الکسی باراشکین، کیرا مالوکایا، وادیم شخُف  
تاریخ ضبط: ۲۰۰۷-۲۰۱۰ میلادی  
پرتره حسینی: آندره پاپنین  
عکس: سامی هیرسکولاهتی

## سخن ناشر

اولین بار سال ۱۳۸۷، مهدی حسینی را در نشست‌های موسیقایی محفلی و خصوصی‌مان ملاقات کردم و در همان دیدار نخست، رفتار صمیمی و خلق و خوی مهربانش بر دلم نشست و سبب پیوند دوستی و استمرار آن تا امروز شد.

طبق روال معمول در دیدار اول به رد و بدل تجربه‌های موسیقایی خودمان پرداختیم؛ گرچه این دوست عزیز، دانش‌اموخته کنسرواتوار سن پترزبورگ بوده ولی حوزه مطلوب وی موسیقی نواحی و قومی ایران است بگونه‌ای که طی این سال‌ها در حوزه آهنگسازی معطوف به مصالح این دست آثار کرده و آن موسیقی‌های بکر و ناب را با فکر خلاق خود دست مایه آثارش نموده و به زبان معاصر جهانی برگردان کرده است.

مهدی حسینی که اجرای آثارش از سن پترزبورگ فراتر رفته و در برخی کشورهای اروپایی و حتی آمریکا به گوش مستمعین موسیقی معاصر رسیده است از چنان تواضع و فروتنی‌ای برخوردار است که به رغم جایگاه موسیقایی‌اش از انتقال علوم دست یافته خود به عموم علاقه‌مندان دریغی ندارد گرچه تا کنون فرصتی برای معرفی او پیش نیامده تا در محافل آکادمی داخل کشور حضور یابد.

پیرو دوستی من و مهدی، چاپ مقاله‌ی «بررسی متریال صدا در سیستم پرده بندی موسیقی ایرانی» به تحقیق وی در ماهنامه «گزارش موسیقی» (شماره ۲۰ و ۲۱ - فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۸) به مدیرمسئولی و سردبیری اینجانب بود که متعاقباً امروز به نشر آثار موسیقی وی منجر شد و اکنون در اختیار شما قرار می‌گیرد.

باشد تا این مجموعه نیز سبب پیوند دوستی شما و این موسیقیدان جوان شود و من به نوبه خود خرسند از فراهم کردن امکان دوستی‌ها.





Mehdi Hosseini

## سید مهدی حسینی

در سال ۱۳۵۸ خورشیدی در تهران به دنیا آمد. در ایران نزد فرهاد فخرالدینی به فراگیری تئوری موسیقی ایرانی و اصول آهنگسازی پرداخت و در ادامه، تحصیلات خود را در رشته آهنگسازی کنسرواتوار دولتی سن پترزبورگ به نام ریمسکی کورساکف نزد پرفسور الکساندر مناتساکانیان (از شاگردان دمتری شوستاکویچ) به پایان رسانید. وی پس از فارغ التحصیلی، در اتریش نزد پرفسور ناجیل آزرُرن (آهنگساز و پرفسور دانشگاه اِدینبورگ اسکاتلند) به فراگیری آهنگسازی پرداخت و در سال ۱۳۸۷ برای اتمام دوره‌ی دکترای مجدداً به کنسرواتوار سن پترزبورگ بازگشت و در ادامه در دو رشته موزیکولوژی و آهنگسازی مشغول به تحصیل شد. در این دوره او آهنگسازی را نزد پرفسور سرگئی اسلانیمسکی دنبال کرد و مدرک دکترای آهنگسازی را از کنسرواتوار سن پترزبورگ به سال ۱۳۸۹ اخذ کرد و هم اکنون نیز به عنوان کاندیداتور علمی در رشته موزیکولوژی همان کنسرواتوار نزد پرفسور تاتیانا برشادسکایا مشغول به تحقیق است.

حسینی بعنوان آهنگساز و موزیکولوگ در هر دو رشته کماکان فعال بوده و تحقیقات وی بر روی موسیقی بومی ایران، بطور چشمگیری تأثیر بر روی آثار آهنگسازی‌اش داشته است. آثار مهدی حسینی توسط ارکسترها و تکنوازان مطرحی در فسیوال های مختلفی در خارج از ایران به اجرا در آمده که گزیده ای از این آثار که بر اساس موسیقی محلی ایران ساخته شده در این مجموعه گردآوری شده است.

جهت آشنایی با فعالیت های این هنرمند به سایت [www.monodies.com](http://www.monodies.com) مراجعه کنید.



سید مهدی حسینی (۱۳۵۸\*)

۱۶'۳۴"

### ۱ کنسرتو برای کوارتت زهی و ارکستر مجلسی

بر اساس موسیقی تربت جام، قطعه مشق پلطان با اجرای دوتار استاد عبدالله سرواحمدی  
تقدیم گردیده به ناچیل آژبرن

تکنوازان کوارتت زهی:

رئیس اولومیکوا: ویلن اول

یوگنی ازوننیکف: ویلن دوم

آنا واینشتاین: آلتو

دمیتری یانف یانوفسکی: ویلنسل

ارکستر سمفونی فیلارمونیک سن پترزبورگ

رهبرارکستر: برد کایر

۶'۱۸"

### ۲ پشت پا

بر اساس موسیقی رقص های کردستان، قطعه پشت پا

تکنوازان:

ألگا باژویک: ابوا

الکساندر اسکالکف: باس کلارینت

آتن آندرییف: ویلنسل

۲'۳۲"

### ۳ تالشی هوا

بر اساس هواهای تالشی، قطعه شفقی هوا: لپندونی لجه

تکنوازان:

رئیس اولومیکوا: ویلن

کنستانتین یاکولو: فاگوت

## بلوچ

بر اساس موسیقی سیستان و بلوچستان، قطعات لیکو دلگانی، کلمپور، ذولجلال - گواتی و اجرای دونلی استاد شیر محمد اسپندار

۲'۵۵"

لیکو دلگانی ۴

۱'۴۶"

کلمپور ۵

۳'۴۳"

ذولجلال - گواتی ۶

تکنوازان آنسامبل:

رائیسا اولومبکوا؛ ویلن

پیترگریٹس؛ کنٹرافاگوت

ویکتور کوسٹف؛ ویلنسل

الگا آبرازتسوا؛ فلوت آلتو

میخائیل تپالیدی؛ زابلوفون

کریل میرن؛ هورن

رهبر آنسامبل: برد کایر

۱۸'۱۲"

سمفونی مونودی ۷

بر اساس موسیقی لرستان، قطعه شیرین و خسرو، سنگین سماع با اجرای سرنا استاد شامیرزا مرادی  
تقدیم گردیده به فرهاد فخرالدینی

ارکستر سمفونی آکادمیک سن پترزبورگ

رهبر ارکستر: دانیل بلک





در نگاهی اجمالی به آثار مهدی حسینی در آغاز مسیرش به عنوان آهنگساز (سمفونی موندی و کوارتت زهی شماره یک)، با نوعی سرگشتگی و نیز عدم توانایی او در گسست از آموزه‌های کنسرواتویوی مواجه هستیم. امری که بدون استثناء در مورد تمامی آهنگسازان قابل مشاهده است. تأثیر استادان مسلم آهنگسازی بر آهنگسازان تازه کار امری است اجتناب ناپذیر و غیر قابل کتمان. مسئله‌ای که در مورد آثار اولیه حسینی نیز وجود دارد، سایه سنگین شوستاکویچ، استراوینسکی، حتی امیرف و سایر بزرگان روس در آثار ابتدایی وی مؤید این نظر است. اما همین نکته برای او نقطه قوتی محسوب شده زیرا که بیانگر تسلط وی به شیوه بیان ثقیل و سنگین آهنگسازی روسی است. توانایی که جز با مطالعات گسترده و صرف زمان بسیار برای آنالیز آثار و در نهایت تسلط کامل به آثار این بزرگان میسر نمی‌شود. سخن گفتن به زبان دیگران امریست بس پیچیده و سخت، به خصوص اگر تمایلی برای تمایز و تشخیص‌گوینده نباشد.

این امر با گذشت زمانی چند و مواجهه گردیدن با آثار متأخر وی، با استقلال و یافتن زبان شخصی و مستقل از سوی حسینی مرتفع می‌شود.

ناگفته پیدا بوده که استفاده وی از موسیقی بومی ایران در یافتن هرچه سریعتر این استقلال بیانی به وی کمک کرده است. شیوه برخورد حسینی با موسیقی فولکلور ایرانی با عموم آنچه تا کنون در این زمینه صورت گرفته، متفاوت است. عمده برخوردی که آهنگسازان ایرانی تاکنون با موسیقی بومی ایران کرده اند به تنظیم ملودی‌های این موسیقی برای سازهای غربی، چه به صورت تک نوازی یا آنسامبل یا ارکستری و با هارمونی‌های ساده کلاسیک محدود می‌شود. از کسانی که به شیوه‌هایی متفاوت با این آثار برخورد نموده اند می‌توان به ایرج صهبایی (آواهای بومی برای پیانو)، لوریس چکنواریان (باگاتل‌های ارمنی) و رضا والی (دیلمان، آوازهای محلی و ...) و نیز زنده یادان ثمین باغچه‌بان (بومی وار و شلیل) و محمد تقی مسعودیه (موومان برای ارکستر زهی و...) اشاره کرد. تمامی این آهنگسازان به نوعی هارمونی و کنترپوان بر اساس ساختارهای ملودیک موجود در بطن موسیقی محلی دست یافته اند و اصول آهنگسازی خود را به طور کامل مبتنی و بر گرفته از دل این موسیقی بنا ساخته اند. البته اکثراً در زمینه فرم به ساختار فرمال این موسیقی پایبند مانده و تخطی از ساختارهای فرمال موسیقی محلی را بر خود جایز ندانسته و با رعایت این



مسئله به نوعی به این موسیقی و اصالت آن ادای احترام کرده‌اند. مهدی حسینی نیز به برخوردی نزدیک به همین شیوه دست یافته است، با این تفاوت که در استفاده از مصالح آهنگسازی چون هارمونی و کنترپوان به ساده ترین وجه برخورد کرده و به ساختار ساده (یا به قول خودش: مونودیک<sup>۱</sup>) موسیقی محلی پاینده مانده است اما در زمینه فرم برخوردی دو گانه دارد. از یک سو در قطعاتی همچون «تالشی هوا» به فرم اصلی قطعه وفادار مانده و از سوی دیگر در قطعاتی چون «کنسرتو برای کوارتت زهی» و یا «موومان دوم بلوچ: کلمپور» به شدت از سنت بسط و گسترش موسیقی کنسرواتووی غربی بهره برده است. البته این شیوه بسط و گسترش با وجود اینکه در امتداد سنت آکادمیک غربی بوده، اما کاملاً با این شیوه تفاوت داشته و بیشتر مقوله ایست نزدیک به شیوه گسترش مدرنیست‌ها و پُست مدرنیست‌هایی چون مسیان، اشتوکهاوزن، فورر و ... و یا شاید بتوان در واقع شیوه بسط و گسترش حسینی را منحصر به خود وی قلمداد کرد. گسترش یافتن در آثار مهدی حسینی بنا به خصلت‌ها و ساختارهای اصلی اثر که همانا روایت آثار توسط نوازندگان محلی است شکل می‌گیرند. در حقیقت هر اثر در عین دارا بودن خصلت‌های مستقل خود، مشخصات مشترک زیبا شناسانه و آهنگسازانه‌ای که مشخصه آثار مهدی حسینی است را نیز در بر می‌گیرد.

نکته بسیار حائز اهمیت دیگری که باید در بررسی آثار حسینی مد نظر داشت، تحصیلات جانبی وی در زمینه اتنوموزیکولوژی است. توانایی عظیمی که در زمینه آهنگسازی به کمک وی آمده و در شکل‌گیری هویت مستقل آثار تأثیر گذار بوده است. مهمترین کمکی که این علم به وی کرده، قابلیت تشخیص اجزای مختلف موسیقی محلی است. اجزایی که وی با تشخیص و تفکیک آنها به عناصر مختلف ریتمیک، ملودیک، هموفونیک و پلی فونیک این موسیقی دست پیدا کرده است و در بازنگاری و بازسازی آنها به زبان خویش از آنها استفاده می‌کند. در واقع اگر بخواهیم شیوه آهنگسازی حسینی را به زبانی ساده تشریح کنیم، بدین نحو به بیان می‌کنیم:

۱- آوانگاری نسخه اصلی و اولیه اجرا شده توسط نوازندگان محلی.

۲- جداسازی عناصر گوناگون ریتمیک- ملودیک.



۳- طراحی ساختار و طرح کلی اثر.

۴- جاگذاری و ترکیب عناصر گوناگون در ساختار طراحی شده.

۵- آشنایی زدایی از الگوی آشنا برای شنونده با استفاده از تکرارهای پیاپی و استحاله عناصر ریتمیک - ملودیک

در همه‌ی آثار وی قسمت عمده‌ای از قطعه اصلی که برای سازه‌های گوناگون تنظیم شده اند در ابتدای اثر مطرح می‌شوند تا به نوعی شنونده با قطعه‌ای که در دستان حسینی تغییر شکل یافته است آشنا شود. (نمونه بارز تغییر شکل و استحاله الگوهای ریتمیک- ملودیک در قطعه «پشت پا» کاملاً قابل مشاهده است) در مرحله بعد این عناصر آنقدر تکرار می‌شوند تا تغییراتی که حسینی به صورت ذره‌ای و قطره چکانی در روند رو به جلوی قطعه و در بخش‌های گوناگون هموفونیک و پلی فونیک اثر اعمال می‌کند و ماهیت اثر را به کلی دگرگون سازد، آشکارا عیان نگردند. البته این دگرگونی نیز مفهومی کاملاً متفاوت با دگرگونی در آثار دیگران دارد. بدین نحو که مخاطب با دگرگونی غریبی مواجه می‌شود. نوعی تغییر شکل یا به انتزاع درآوردن یک شیئ قابل تشخیص. چیزی که دگرگون شده هنوز هم قابل تعین و تشخیص است.

در بعضی آثار مانند قسمت دوم قطعه بلوچ: کلمپور، حسینی با گلاژی غیرمتعارف و نا آشنا، اجزایی که برای همراهی ملودی اصلی در نسخه اصلی قطعه در نظر گرفته شده اند را در مقاطع زمانی مورد استفاده قرار می‌دهد که شنونده به هیچ عنوان انتظار شنیدن این الگوی ریتمیک ملودیک در این قسمت را ندارد و این امر خود باعث استقلال اثر حسینی در عین حفظ وابستگی به نسخه اصلی از نسخه اصلی قطعه می‌شود.

قطعه‌ای که در این مجموعه بسیار مهم جلوه کرده، «کنسترو برای کوارتت زهی و ارکستر مجلسی» است. این اثر که به لحاظ زمانی آغازگر دوره اوج پختگی آهنگسازی حسینی است برداشتی از ساختارها و مسائل زبانی و فرهنگی را به ذهن متبادر می‌کند. نقطه گذاری‌هایی که به صورت آکوردهایی در طول قطعه به چشم می‌خورند، نه ارجاعی به Pointilism، بلکه مکث‌هایی اند که برای بیان جملات جدیدی که از پی هم می‌آیند تلقی می‌شوند. گفتگوی بین چهار ساز



سُلوی زهی که در همه‌ها صداهای ارکستر، سعی در به گوش رساندن صدای خود دارند، استعاره‌ای است از وضعیت فرهنگی و موسیقایی اقوام ایرانی. حسینی در این قطعه فرهنگ عامه شهری و گفتگوهایشان را که یک چند فرهنگی بی سر و ته است را به وسیله اصوات ارکستر بازسازی می‌کند. همه‌ها جامعه‌ای که عناصر فرهنگی بومی در آن مشهود بوده اما چنان دچار تشطت و چند پارگی است که به سادگی قابل شنیدن نیست. این جامعه به زبانی سخن می‌گوید که خود نیز از فهم آن عاجز بوده اما تشخیص هویت فرهنگی این جامعه از هم گسیخته فرهنگی برای مخاطبش همچنان قابل تشخیص است.

بازگشت به اصل و سرچشمه، نکته اصلی آثار حسینی است. چنانکه در پایان هر اثر به انگاره‌های اصلی موسیقی موسیقی بومی باز می‌گردد و با بیان دوباره آن پس از بازی‌ها و تغییر فرم‌های گوناگونی که شنیده ایم، به امری دست می‌زند که یاد آور گرامی‌داشت گذشته است ولو چنان مستحیل شده.

سخن و هدف غایی و انتهای حسینی نه بر تکیه به گذشته استوار است و نه به پیشروی به جلو بدون نگاه به گذشته، بلکه هر دو را وابسته به هم و در کنار و مکمل یکدیگر میدانند.



محسن ثقفی

مهرگان ۱۳۸۹ شمسی

at the same time a dependence on the original material, in order to use the rhythmic, melodic patterns in a way that does not follow the expectations of the listener. The featured piece in this collection is the Concerto for String Quartet and Chamber Orchestra. This work, which represents the peak of Hosseini's expertise, implies many cultural and linguistic issues and structures. The points seen as chords in the piece do not refer to pointillism, but they are pauses, which are to be regarded as the expression of successive new statements. The dialogue among the four solo string instruments attempting to be heard through the tumult of orchestral sounds is a musical metaphor for the cultural status of the tribes of Iran. In this piece, Hosseini reproduces the absurdity and multi-cultural aspect of societal and popular culture and conversations with the use of the orchestra. He represents the tumult of a society in which ethnic cultural elements are evident but cannot be easily heard. This society speaks in a language that is beyond understanding, even for itself, but the cultural identity of this disrupted society can still be found. Return to the origin is the theme that runs through Hosseini's works. He eventually returns to the main elements of the music at the end of each work; and by re-expressing it after various diversions and transformations, he reaches out to grasp a commemoration of the albeit transformed past.

For Hosseini, the final goal is not dependent on past but at the same time progression cannot be achieved without an understanding of what has already been. He considers that the past and the future are interrelated in a complementary way.

*- Mohsen Saghafi*



lodic, homophonic and polyphonic elements. These elements now reappear within the context of Hosseini's personal language.

In fact, to describe Hosseini's method of composing in the simplest way, we can say that his work follows the following pattern:

- 1- Transcription of the original and initial version performed by local musicians.
- 2- Separation of the different rhythmic and melodic elements.
- 3- Designation of the structure and outline of the work.
- 4- Placement and layering of the different elements in the designated structure.
- 5- Rearrangement of familiar patterns by the use of frequent repetitions and transformations of the rhythmic, melodic elements.

In all of his works, the main thematic materials of the piece are presented at the beginning of the work so that the listener has an opportunity to become familiar with the elements, which will later be transformed and developed. (An excellent example of how Hosseini transforms rhythmic, melodic patterns can be seen in the piece Peshtpa "The Back of the Feet"). All of these elements are repeated so much that the changes that Hosseini makes become particles, which atotically transform the homophonic and polyphonic textures of the work. This forward moving process, which is not entirely disclosed, eventually changes the whole essence of the piece. Of course, the concept of change here is quite different from the changes in other composers' works; that is to say, the listener is exposed to an extraordinary change; a kind of transformation or abstraction of a recognizable object. Something that is being transformed is still recognizable. In some works, like in the second part of Baluch: Kalampour, Hosseini uses material, intended originally to accompany the main melody in the original piece, in the form of a bizarre collage. He does this at various times, finding an independence from and



ethnic music and have founded their composing principles based solely on this music. Of course most of them have been loyal to the formal structure of the music and restricted themselves from violating these structures. By following these guidelines, they show respect for the music and its originality.

Mehdi Hosseini has arrived at these same conclusions as well. The difference being that he has treated harmony and counterpoint in the simplest way and has stayed loyal to the basic structure (monodic in his words<sup>1</sup>) of ethnic music. On one hand, he has been loyal to this tradition in pieces such as *Taleshi Hava* and on the other hand he has used the developmental tradition of western conservative music in such pieces as "The Concerto for String Quartet" and second movement *Kalampoor* of *Baluch*. Although this kind of development runs parallel with western academic traditions, it is in fact completely different and more in line with the methods of such modernists and post-modernists as Messiaen, Stockhausen and Furrer and perhaps it is a method of development, which can be said to be completely his own. Development in Hosseini's works is formed according to basic qualities and structures, which are similar to the narrations of local musicians. In actuality, each work is comprised of a set of common aesthetics and musical characteristics, which act as the building blocks of Hosseini's works and at the same time enjoy their own independent musical lives.

Another important point that should be considered, when looking at Hosseini's works, is his education in ethnomusicology. It is a major asset, which has been assisting him in the composition and formation of the independent identity of his works. The most important way in which this science has been helping him is in the recognition of the different aspects of ethnic music. He has separated them according to their rhythmic, me-





Glancing through Mehdi Hosseini's works at the advent of his course as a composer (Symphony of Monody and String Quartet No. 1), we encounter a sort of confusion and inability to separate from conservative doctrines. This can be seen with all composers without exception. The influence of master composers upon new composers is inevitable and undeniable. This is true in the case of Hosseini's initial works. He has been under the influence of Shostakovich, Stravinsky, Amirov's heavy shadow and other great Russian composers. This is a privilege for him because it signifies his mastery over the heavy expression of Russian composing. This achievement can only be accomplished by extensive studies and spending much time on analyzing works with the final result being the complete mastery of these masters' works. Speaking the language of others is a very complicated and difficult task, especially if it is done so well that the speaker is difficult to recognize.

This problem has been resolved by the passing of time; and with a look at his new works we see a fresh independence and a very personal new language.

It goes without saying that the use of Iranian ethnic music has assisted him in finding this expressive independence as quickly as possible. Hosseini's approach towards Iranian folklore music takes a different path from what has been done in the field before. Iranian composers have mainly approached this music in a limited way, transcribing the melodies for western solo instruments, ensembles and orchestra. The following composers have broken this mold: Iraj Sahbaee Ethnic Sounds for Piano, Loris Tjeknavorian Armenian Bagatels, Reza Vali Deilaman Local Songs and also Samin Baghtcheban Ethnic and Shalil and Mohammad Taghi Massoudieh Movement for String Orchestra. All these composers have found a kind of harmony and counterpoint based upon melodic structures embedded in the heart of this

## **Baluch** (2009)

Based on folk music material of Sistan and Baluchestan

**4 I. Liku Dalgani** 2'55"

**5 II. Kalampour** 1'46"

**6 III. Zoljalal Guati** 3'43"

Olga Obraztcova, alto flute  
Peter Gritc, contrabassoon  
Kiril Miron, horn  
Mikhail Topalidi, xylophone  
Raisa Ulumbekova, violin  
Viktor Kustov, violoncello  
Conductor – Brad Cawyer

**7 Symphony of Monody** (2005) 18'12"

*Dedicated to Farhad Fakhreddini*

Based on folk music material of Lorestan

SAINT-PETERSBURG STATE ACADEMIC SYMPHONY ORCHESTRA  
Conductor – Daniel Black



Mehdi Hosseini (\* 1979)

**1 Concerto for String Quartet and Chamber Orchestra** (2008) 16'34"

Based on folk music material of "Torbat-e Jam"

*Dedicated to Nigel Osborne*

STRING QUARTET:

Raisa Ulumbekova, 1st violin

Evgeny Zvonnikov, 2nd violin

Anna Vainshtein, viola

Dmitry Yanov-Yanovsky, violoncello

SAINT-PETERSBURG STATE PHILHARMONIC SYMPHONY ORCHESTRA

Conductor – Brad Cawyer

**2 Peshtpa** (2009) 6'18"

Based on folk music material of Kurdistan

Olga Borovik, oboe

Alexander Oskolkov, bass clarinet

Anton Andreev, violoncello

**3 Taleshi Hava** (2009) 2'32"

Based on folk music material of Talesh

Raisa Ulumbekova, violin

Konstantin Yakovlev, bassoon

**Mehdi Hosseini** Born in 1979 in Tehran. He first studied composition with the Iranian composer, Farhad Fakhreddini, and then continued his studies in Russia at the St. Petersburg State Conservatory with Alexander Minat-sakanian and in Austria with Nigel Osborne. He also pursued musicology studies under the guidance of Tatyana Bershadskaya at the St. Petersburg State Conservatory, where he received his Doctorate degree in Composition studying with Sergei Slonimsky.

Hosseini's work encompasses a wide range of musical genres. As a musicologist, his research is concerned with the rich and diverse folk music of the Persian provinces. As a theoretician, Hosseini devotes himself to studying the nature and structure of the uniquely Persian phenomenon of the mugham. His works show the strong influence of monodic music, which he interprets in a completely new and independent way. Hosseini has made use of his musicological research in works such as "Baluch," "Taleshi Hava," "Concerto for String Quartet," and "Peshtpa," all of which display the influence of Persian folk music.

Hosseini's music is regularly performed at such festivals as The St. Petersburg Musical Spring, The Contemporary East and West Music Festival, Reverse Perspective, The St. Petersburg Renaissance, Trajectories of the Petersburg Avant-garde, The Contemporary Past, and Sound Ways, and has been interpreted by the St. Petersburg State Philharmonic Symphony Orchestra, the St. Petersburg State Academic Symphony Orchestra, and other prestigious ensembles. A number of his works have been published by the Compozitor Publishing House in St. Petersburg.







طرح هندسی روی جلد برگرفته از: دایره‌ی پنجم (دایره‌ی حسینی)  
یکی از دوایر شش گانه نموداری رسم شده توسط صفی‌الدین ارموی

Production Manager: **Soroosh Riazi**

Graphics: **Ehsan Akbari**

Recorded at **Melodia, St. Petersburg 2007-2010.**

Engineer: **Alexey Barashkin, Kira Malevkaya,**

**Viktor Dinov, Sergei Sokolov**

Mix & Mastering: **Alexey Barashkin, Kira Malevkaya**

Hosseini Portrait: **Andrey Papenin**

Photo: **Sami Hyrskylähti**

© Arqanoon Records

P.O.BOX: 14195-356 TEHRAN- IRAN

Tel: +98 21 66567449 • Fax: +98 21 66564720

[www.musicreport.ir](http://www.musicreport.ir) • [info@musicreport.ir](mailto:info@musicreport.ir)

The copyright in this sound recording is owned by Arqanoon Records.

\*Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record is prohibited.



Arqanoon Records

موسسه فرهنگی هنری ارژنون