

Quase uma suíte pós-moderna: Análise de *Preludio e Quasi una Passacaglia*, obras para violão solo de Gilberto Mendes¹

Luis Alberto Garcia Cipriano²

Resumo: O artigo analisa as peças *Preludio* e *Quasi una Passacaglia*, primeiras obras para violão de Gilberto Mendes, compositor nascido em Santos em 1922, um dos artistas mais originais e criativos brasileiros da segunda metade do século XX, embora pouco conhecido do grande público. Tal análise abrange aspectos tanto musicais, quanto históricos e estéticos. É preciso compreender o contexto de uma obra, identificar as idéias geradoras que levaram ao texto final do compositor. No caso de Gilberto Mendes, o compositor extravasou para o instrumento o seu momento pessoal poliestilístico em uma obra sem maiores pretensões dedicada ao um médico amigo violonista amador. Este artigo procura justificar maior valorização das duas peças de Gilberto Mendes no repertório brasileiro para violão.

Palavras-chave: Gilberto Mendes; História da Música Brasileira; Análise Musical; Obras para Violão.

Introdução

Nas práticas da Interpretação (*performance*) e Didática Musical torna-se valiosa a compreensão dos processos criativos e composicionais das obras abordadas bem como contextualizá-las na História da Música (em seus vários níveis, desde o universal até o pessoal) e em meio aos desdobramentos das linguagens musicais.

A escrita para instrumentos solistas sem acompanhamento ou instrumento solo - cujo gênero, em seus exemplares de obras musicais mais bem sucedidas, remonta pelo menos a Johann Sebastian Bach (1685-1750) - representa muitas vezes um desafio ao compositor tendo em vista os historicamente complexos processos notacionais da escrita musical. O destacado compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) comenta um conjunto de obras que compôs para diversos instrumentos solo:

¹ Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.

² Graduado em Licenciatura em Música pelo Departamento de Música de Ribeirão Preto da ECA-USP.

Nas minhas *Sequenze* sempre procurei aprofundar alguns aspectos técnicos específicos do instrumento e às vezes procurei desenvolver musicalmente um diálogo entre o virtuose e seu instrumento, dissociando os comportamentos para depois reconstituí-los, transformados, em unidades musicais.³

Em meio às partituras compostas para violão solo, a obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ocupa lugar de destaque. Em especial, sua série de *12 Estudos* (escritos nos anos 1920) é considerada um marco divisor, introduzindo a escrita moderna no repertório para violão, ampliando novos horizontes para intérpretes e compositores.

A prática interpretativa se dá dentro do contexto de uma linguagem musical. Por isso o intérprete precisa reconhecer as linguagens musicais como resultados de amplos processos técnicos e criativos, tornando-se, portanto, fenômenos históricos, estéticos e poéticos. Tal conhecimento levará o intérprete a usar recursos interpretativos de acordo a cada repertório determinado, ou seja, dentro de cada contexto de linguagem musical.

Em face à relevância e representatividade do autor e ao acesso aos manuscritos do autor (hoje a obra encontra-se em edição comercial no Brasil pela editora SISTRUM <sistrum@sistrum.com.br>, razão pela qual não incluirei o manuscrito como anexo na publicação deste artigo), foram selecionadas *Preludio* e *Quasi una Passacaglia*, primeiras obras para violão de Gilberto Mendes (1922 -), para análise neste artigo.

RELATO BIOGRÁFICO

Gilberto Mendes, compositor nascido em Santos, em 1922, é um dos compositores mais originais e criativos brasileiros da segunda metade do século XX - embora pouco conhecido do grande público e mesmo entre os praticantes e amantes da música erudita.

Com 18 anos, iniciou os estudos musicais no Conservatório Musical de Santos sob orientação de Savino de Benedictis.⁴ De 1941 a 1948, foi aluno de piano Antonieta Rudge. Em 1954, estudou composição com Cláudio Santoro (algumas aulas), e, de 1958 a 1960, com Olivier Toni (igualmente algumas

³ BERIO, Luciano; DALMONTE, Rossana. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Trad. de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. [s.l.]: Civilização Brasileira, [s.d.] 1981 [ano da edição italiana].

⁴ Foram aulas esporádicas e sem maiores desdobramentos.

poucas aulas). De 1962 a 1968, freqüentou como bolsista os cursos de Férias em Darmstadt, Alemanha, onde conheceu pessoalmente Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. No entanto, a formação musical de Gilberto Mendes deve ser entendida hoje antes como um auto-didata (não havendo um estudo sistemático orientando por terceiros em qualquer momento de sua trajetória musical).

Um dos pioneiros, no Brasil, da música aleatória, concreta e visual, foi membro do grupo Música Nova, de Santos, ao lado de Rogério Duprat, Damiano Cozzela, Willy Correia de Oliveira e Júlio Medaglia, entre outros, desde fins da década de 1950, tendo sido co-autor de seu manifesto, lançado em 1963. Fundador e programador do Festival de Música Nova, em Santos e São Paulo, desde seu início em 1962.

Sua peça coral *Motet em Ré menor - Beba Coca-Cola*, com poema de Décio Pignatari, de 1967, alcançou grande popularidade, tratando-se de uma composição de vanguarda. Em 1970, sua obra *Blirium A-9* foi selecionada pela tribuna internacional de compositores da UNESCO para divulgação nas rádios européias. Em 1971, ganhou o Prêmio APCA pela melhor obra experimental com *Santos Football Music*, executada pela primeira vez em 1973, em Varsóvia, sob regência de Eleazar de Carvalho. Desde 1980, foi professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, hoje aposentado.

Gilberto Mendes, portanto, representa várias tendências da música brasileira nos últimos 50 anos, desde composições de juventude com forte influência do neofolclorismo e das idéias de Mário de Andrade, passando pelas vanguardas de Darmstadt e o serialismo, até sua fase mais recente, com a utilização de recursos minimalistas e da assim chamada “Nova Consonância” ou “Pós- [ou Sub-] Modernidade”.

RADICALISMO

Gilberto Mendes, assinando o Manifesto Música Nova, esteve na defesa da chamada “vanguarda” daquelas gerações anos 50-70. Muito dos partidários do movimento defendiam com fervor a música de vanguarda frente à música neofolclorista (diziam “nacionalista”, naqueles tempos). Por exemplo, podemos conferir tal clima beligerante neste texto da época (dezembro de 1965), em que

há exagero ao se desqualificar os compositores da tendência então chamada “nacionalista”, pelo poeta, crítico e estudioso da semiótica e comunicação Décio Pignatari:

No pós-guerra - mais precisamente, nos primeiros anos da década de 50 - os músicos jovens descobrem Webern (morto em 1945) e partem para o rigor serial (que é algo mais do que o simples dodecafonismo de Schönberg), contra a xaropada folclórico-nacionalista que deu fama e fortuna a muito compositor medíocre, desde Aaron Copland até Katchaturian, passando por Camargo Guarnieri e mesmo Villa-Lobos...⁵

Desqualificar Villa-Lobos é de fato um exagero, sem dúvida um dos maiores artistas das Américas. No entanto, Gilberto Mendes, ao contrário destes intelectuais sectários e já refutados pela história, sempre manteve uma postura de respeito inclusive com o seu próprio passado musical anterior à fase da Música Nova, preservando suas obras anteriores, como em suas canções.⁶

O trecho inicial do *Manifesto Música Nova* coloca como primordial a preocupação com as inovações de escrita:

Música nova; compromisso total com o mundo contemporâneo; desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Boulez, Stockhausen.⁷

De uma forma crítica aos resultados das vanguardas musicais, no entanto, em recente texto, Gilberto Mendes, refletindo sobre a sociedade de massa em que vivemos e sobre a posição crítica que a música erudita atravessa, ameaçada de ser engolida pela música popular, escreve:

⁵ PIGNATARI, Décio. Vanguarda em Exploração Sonora. In: PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação*. 25ª ed. de ordem; 1ª ed. Ateliê Editorial. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

⁶ Que mereceram recente edição pelo CCSP em parceria com a Petrobrás.

⁷ MENDES, Gilberto et alli. Manifesto da Musica Nova. In: *Invenção*, ano 2, Nº 3, junho 1963.

A opção dos melhores compositores da segunda metade do século XX pelo desenvolvimento de uma linha evolutiva, para a música, a partir do já difícil serialismo atonal de Schoenberg, tornou-a finalmente incompreensível para as grandes audiências normais de concerto [...] Aquele feedback que sempre houve entre o erudito e o folk não era mais possível, porque o vocabulário dessas duas músicas deixou de ser o mesmo, como sempre fora. A *neue Musik* inventou um novo vocabulário, uma nova sintaxe, um serialismo integral que aboliu os ritmos periódicos, as melodias, as harmonias, as modulações, toda aquela emoção, satisfação, deleite, prazer, aquela coisa eficaz, sadia, estimulante, que deriva da audição de um Bach, Mozart, Chopin, Machaut, Banchieri, Vivaldi, Debussy... A música se transformou num puro jogo estrutural, cerebralíssimo, um estilhaçamento pontilhista/dissonante do material sonoro, a ser curtido como tal, mas que soa sombrio, dilacerante, opressivo, depressivo para o ouvinte comum.⁸

Porém, tal qual aplicou em suas obras da fase atual, Gilberto Mendes aponta uma saída para o impasse:

Uma saída para essa crise é a possibilidade das técnicas, das ferramentas para a composição dessa música difícil serem usadas para a composição de uma música novamente de fácil comunicação. Alguns autores já trabalham com esse objetivo, como Philip Glass, Michael Nyman, Peer Raben, compondo uma música de invenção comunicativa, para cinema, teatro, até shows. [...] A competição com a música pop tem de ser assim, pela reconquista do público, interessando-o, arrebatando-o novamente.⁹

Acreditamos que a fase atual do compositor alinha-se a uma linha de pensamento pós-modernista, tema que abordaremos a seguir.

PÓS-MODERNISMO

O pós-modernismo surge como uma crítica aos vários projetos modernistas: "Em algum ponto entre 1968 e 1972, portanto, vemos o pós-modernismo emergir como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60".¹⁰

Respondendo à crença na evolução e projetos modernistas, o pós-modernismo, caracteriza-se pela intertextualidade e relatividade total e, portanto, reflete o momento atual em que a volatilidade e a efemeridade imperam levando à redução da experiência a "uma série de presentes puros e não relacionados no tempo".

⁸ MENDES, Gilberto. O som incomunicável. In: *Revista Bravo* nº 41.

⁹ MENDES, Gilberto. O som incomunicável. In: *Revista Bravo* nº 41.

¹⁰ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

Essa ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a idéia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente. A arquitetura pós-moderna, por exemplo, pega partes e pedaços do passado de maneira bem eclética e os combina à vontade.¹¹

Atualmente Gilberto Mendes tem tido obras publicadas por uma editora belga dentro da série *The New Consonant Music* (A Nova Música Consonante), cujo texto explicativo do editor menciona:

New Consonant Music can be listened to without the need for extensive technical or philosophical explanation. There is no one school, style or aesthetic - simply the conviction that music is much more than just notes, technique or intellectual game-playing.¹²

Portanto podemos opor o compromisso intelectual do Movimento Música Viva à liberdade de estilo e privilégio da comunicação fácil de tal música pós-moderna, que no caso lança mão de técnicas anteriores ao longo do desdobramento da linguagem musical, primando pela re-contextualização que gera novos significados.

Curiosamente, algumas das obras publicadas nessa série da editora incluem obras de sua fase neofolclorista e isso leva o editor a escrever na biografia de Gilberto Mendes: "He is undoubtedly one of the pioneering fathers of New Consonant Music" (MENDES, 1999).

PRELÚDIO E QUASI UNA PASSACAGLIA

Nesse contexto de liberdade no uso de elementos de outros períodos, Gilberto Mendes, em sua estréia na escrita para violão, partiu de duas formas com séculos de história: o prelúdio e a passacalha.

O prelúdio, surgido logo ao nascimento da música instrumental emancipando-se da música vocal, é uma peça livre precedendo outra qualquer, em casos como prelúdio e fuga, ou abrindo uma série, no caso de uma *suite* ou

¹¹ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

¹² MENDES, Gilberto. *Ex-tudo, Eis tudo pois ! (in memoriam Jorge Peixinho)*. Prefácio apócrifo. Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 1999.

ainda uma peça independente no romantismo.¹³

No primeiro sentido podemos considerar simbólica a escolha de tal forma, relacionando-a com o fato de ser esta sua primeira obra dedicada ao instrumento e, portanto, preludiando as que seguirem, mesmo no futuro.

A passacalha,¹⁴ forma musical originada de dança em ritmo ternário, caracteriza-se por ser construída a partir de um baixo *ostinato*, podendo o tema do baixo passar para a parte aguda ou para as partes intermediárias.¹⁵

Ambos os movimentos de origem antiga, eles sugerem números de uma *suite*, forma musical que floresceu no barroco como uma das mais importantes para a música instrumental, compondo-se de vários andamentos em geral danças estilizadas. Na verdade, o neoclassicismo moderno do século XX reviveu o termo, por exemplo, com Stravinsky, dando seqüência a uma prática dos românticos tardios. De fato, Mário de Andrade, em seu seminal *Ensaio sobre a Música Brasileira*, ao comentar as muitas danças de caracteres diversos existentes na música popular, completa:

E além de serem formas isoladas fornecem fundo vasto prá criação das Suites de música pura. E si a métrica das nossas danças obedece no geral à obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadíssimos e com eles o caracter também. A forma de Suite (série de dansas) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes praceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música "pra acabar" constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos.¹⁶

Dessa forma, mais do que quase uma passacalha, podemos considerar o conjunto de dois movimentos *quasi una suite*.

O Prelúdio explora um arpejo constante em semi-colcheias buscando ressonâncias de harmônicos da 5ª e 6ª cordas abertas. A progressão harmônica tem origem em técnicas minimalistas, alterando poucas notas (muitas vezes de forma cromática e sem se preocupar com as conseqüências harmônicas do surgimento de segundas ou nonas) a cada novo acorde e mantendo um baixo pedal na nota Mi.

¹³ KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Tradução de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

¹⁴ Em italiano: *passacaglia*.

¹⁵ KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Tradução de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1a. ed. 1928]. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

Formalmente, nos seis primeiros compassos, temos grupos de dois em dois compassos uma estrutura **a a' b**, sendo que a diferença entre **a** e **a'** é apenas uma nota, a última semicolcheia do primeiro compasso aumenta o intervalo com a anterior, trazendo maior tensão à repetição, o que nos permite definir, com muita liberdade, que esse **a'** na verdade é uma variação na "dominante" de **a**.

Considerando que o **b** conclui harmonicamente sugerindo inclusive um acorde de dominante (*Si maior*, indicado pela nota *Ré susenido*) a ser resolvido pelo retorno ao acorde de tônica *Mi menor*, concluímos que na verdade a obra se inicia com uma bem dissimulada forma sentença.

A obra segue desenvolvendo-se em seções maiores, mas seguindo essa progressão minimalista de alterar poucas notas a cada vez. Ao final há a surpresa da interrupção do arpejo imediatamente por um acorde de dominante, porém a coda fica alternando entre o *Mi menor* e um acorde de subdominante maior (*Lá maior*), sugerindo uma cadência plagal em modo dórico. Aliás, essa dubiedade entre o *Dó susenido* e o *Dó natural* nos acordes é explorada reiteradamente ao longo da miniatura.

Já a *Quasi uma Passacaglia* se desenvolve em seções, porém o "quasi" é justificado uma vez que, diferentemente de uma passacalha tradicional, nenhuma linha melódica é mantida rigorosamente, apenas o compasso 7/4.

O tema na quinta corda remete ao tema do *1º Prelúdio* de Villa-Lobos. De fato, ao longo das variações, exceto a central, é mantida uma linha de baixo sempre progredindo por graus conjuntos - o que também define a progressão harmônica das seções.

Em relação ao caráter de cada seção, o autor caminha na direção da técnica pós-moderna de superposição de mundos diferentes (conglomerados de materiais musicais) ao aproveitar a estrutura em seções da obra para caracterizar diversas técnicas em cada uma delas.

Assim, temos uma primeira seção bem próxima à sonoridade de Villa-Lobos, uma segunda seção que nos remete à música popular jazzística e da bossa nova, com seus acordes de nona, chegando a uma seção central atonal que dilui o material desenvolvido.

Estruturalmente, podemos considerar a obra um espelho, dividindo as seções em **A B C D ponte B A**. Para o fim, em suspenso, o acorde de

dominante de *Mi menor*, tal qual usado no *Prelúdio*.

No aspecto do desenvolvimento formal, a obra pode ser comparada ao *Estudo, Ex-tudo, Eis tudo pois !* - in *Memoriam Jorge Peixinho*¹⁷.

A obra para piano solo, escrita em 1997, também está estruturada em seções e se desenvolve por meio de técnicas diversas. De uma forma muito próxima à *Quasi uma Passacaglia*, nesta peça para piano o autor usa na primeira seção uma seqüência harmônica e na seção seguinte o faz interagir com uma técnica de escrita contemporânea, superpondo à seqüência harmônica figurações atonais desta forma diluindo a progressão original rumo ao atonalismo livre. Nas seções seguintes ele apresenta a progressão harmônica arpejada com uma melodia jazzística e inclusive também usa uma citação, no caso uma marcha fúnebre.

CONCLUSÃO

A relação crítica com o repertório para seu instrumento revela-se importante parte do trabalho do intérprete e professor de música. Esta relação abrange aspectos tanto musicais, quanto históricos e estéticos. É preciso compreender o contexto de uma obra, identificar as idéias geradoras que levaram ao texto final do compositor.

Do ponto de vista do compositor, uma obra pode ter inúmeras motivações, porém é imprescindível o compromisso com o desenvolvimento da linguagem musical para que sua obra se insira valorosamente no repertório – mais que o pleno domínio de um *métier*, trata-se do problema da singularidade solitária da obra de arte, da exposição de um mundo, justamente do mundo da obra. É claro que a recepção de uma obra musical está sujeita a diversos fatores e de fato nunca acaba - enquanto a partitura musical estiver à disposição dos intérpretes.¹⁸

Na análise de obras identificamos vários paradigmas entre muitos possíveis. No caso de Gilberto Mendes, o compositor extravasou para o instrumento o seu momento pessoal em uma obra sem maiores pretensões

¹⁷ MENDES, Gilberto. *Ex-tudo, Eis tudo pois ! (in memoriam Jorge Peixinho)*. 1 partitura (9 p.) para piano solo.

¹⁸ Inclusive muitas vezes a dificuldade do acesso ao material pode influenciar decisivamente o sucesso de uma obra, fator este hoje em dia cada vez menos relevante em face das facilidades de comunicação e reprodução, com destaque para os meios eletrônicos, em especial via Internet.

dedicada ao um médico amigo violonista amador.

Por fim, acreditamos que nos últimos anos várias pesquisas estão caminhando em direção a uma melhor compreensão e conhecimento do repertório para violão brasileiro, o que tende a melhorar significativamente as possibilidades de escolhas cientes da complexidade dos processos e eficazes para o estudo do instrumento, sempre mantendo uma postura crítico-reflexiva na execução musical. E este artigo procura justificar maior valorização das duas peças de Gilberto Mendes no repertório brasileiro para violão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1a. ed. 1928]. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BERIO, Luciano; DALMONTE, Rossana. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Trad. de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. [s.l.]: Civilização Brasileira, [s.d.] 1981 [ano da edição italiana].

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Tradução de Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

MENDES, Gilberto et alli. Manifesto da Musica Nova. In: *Invenção*, ano 2, Nº 3, junho 1963.

MENDES, Gilberto. *Ex-tudo, Eis tudo pois ! (in memoriam Jorge Peixinho)*. 1 partitura (9 p.) para piano solo. Brussels: Alain Van Kerckhoven Éditeur, 1999

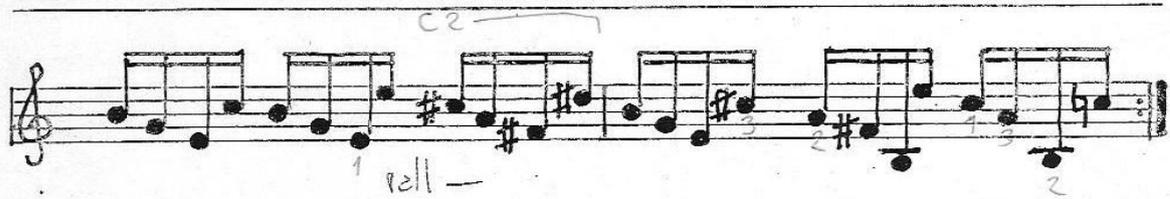
MENDES, Gilberto. O som incomunicável. In: *Revista Bravo* nº 41

PIGNATARI, Décio. Vanguarda em Exploração Sonora. In: PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação*. 25ª ed. de ordem; 1ª ed. Ateliê Editorial. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

APÊNDICE

Manuscrito da obra *Prelúdio*, de Gilberto Mendes

Gilberto Mendes **PRELUDIO** violão solo dedicado ao
♩ = 60 8.12.2001 Dr. Julio César Saucedo Mariño



The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into seven systems. Each system consists of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated by vertical lines with dots representing fingerings. Handwritten annotations include 'c2' with arrows above the first and third systems, and 'y b p' with arrows below the fifth system. The score concludes with a double bar line and a final chord. The paper shows signs of age and use, with some ink bleed-through from the reverse side.

Gilberto Mendes **QUASI UNA PASSACAGLIA** dedicada ao Dr. Julio César Saucedo Mariño
violão solo 8.12.2001
♩ = 112 sempre

The musical score is written on seven systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/4. The tempo is marked as 112 bpm, and the performance instruction is 'sempre'. The piece is titled 'QUASI UNA PASSACAGLIA' and is dedicated to Dr. Julio César Saucedo Mariño. The composer is Gilberto Mendes, and the date is 8.12.2001. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#).

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into seven systems. Each system consists of a single staff with a treble clef, followed by two empty bass staff lines. The notation includes various rhythmic values, chords, and melodic lines. The first system features a melodic line with eighth notes and a whole note chord. The second system includes a melodic line with eighth notes and a series of chords marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The third system shows a melodic line with eighth notes and chords, with a 'y' marking above the notes. The fourth system continues the melodic and harmonic pattern with eighth notes and chords. The fifth system features a melodic line with eighth notes and chords, with a 'y' marking above the notes. The sixth system shows a melodic line with eighth notes and chords, with a 'y' marking above the notes. The seventh system includes a melodic line with eighth notes and chords, with a 'rasg' (rhythmic strum) marking above the notes and a 'rg' (rhythmic guitar) marking above the notes.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of a single staff with a treble clef and a corresponding bass staff. The notation is dense, featuring a variety of note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The first system includes the letters 'rg' written above the staff. The second system contains a double bar line, indicating a section change. The third system features a large bracket under a group of notes. The fourth system has a 'b' symbol above the staff. The fifth system has a 'b' symbol above the staff. The sixth system has a 'b' symbol above the staff. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of musical elements:

- System 1:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chords are indicated by vertical lines with dots below the staff, some with a 'p.' (piano) dynamic marking.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic patterns, showing more complex chordal textures.
- System 3:** Introduces a more active melodic line with frequent sixteenth-note runs and slurs.
- System 4:** Shows a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, interspersed with chordal accompaniment.
- System 5:** Features a melodic line with a consistent eighth-note rhythm and various chordal accompaniments.
- System 6:** The final system shows a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, ending with a sharp sign (#) on the final note.

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into five systems. Each system consists of two staves. The notation is written in treble clef and includes various musical elements:

- System 1:** Features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, and a bass line with a whole note chord and a half note.
- System 2:** Continues the melodic development with slurs and includes a sharp sign (#) in the bass line.
- System 3:** Shows a melodic line with a triplet of eighth notes in the bass line, indicated by a '3' below the notes.
- System 4:** Features a melodic line with slurs and a bass line with a sharp sign (#).
- System 5:** Concludes the piece with a melodic line and a final chord in the bass line.