



**הליכה לקיסריה - Halikha LeKeisarya, poesia de Hannah Senesh: dados biográficos, contexto histórico, análise e apresentação de obra musical inédita composta sobre o poema**

הליכה לקיסריה - Halikha LeKeisarya, poem by Hannah Senesh: biographical data, historical context, analysis and presentation of an unpublished musical work composed about the poem

**Mauro Chantal\***

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil  
maurochantal@gmail.com

**Melina de Lima Peixoto\*\***

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil  
melina.peixoto@gmail.com

**Vitor Dutra\*\*\***

Université de Montréal (UdeM) | Quebec, Canadá

**Resumo:** Este estudo aborda o poema הליכה לקיסריה - *Halikha LeKeisarya* (*Caminhada a Cesareia*) de Hannah Senesh (1921-1944), poetisa judia nascida na Hungria, cuja vida foi ceifada em 1944, aos 23 anos, por fuzilamento, durante a Segunda Guerra Mundial. Sua obra, após o fim dessa guerra, recebeu o olhar da crítica especializada, que revelou ao mundo seus diários, poesias e cartas. Especialmente para a apresentação deste artigo, pela expressividade do texto poético de *Caminhada a Cesareia*, foi concebida uma canção estruturada sobre a escala musical judaica, utilizada historicamente em orações musicadas pelos filhos de Israel. Como metodologia, os autores se valeram de informações sobre a poetisa, disponíveis em livros e sites da internet, especialmente a publicação em português do livro *Hannah Senesh – diários, poesias e cartas* (2011), organizado por Frida Milgrom (1959), bem como o Dicionário Grove de Música (1994), o livro *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* (1989) de Sergio Magnani (1914-2001) e a obra de Bohumil Med (1939), *Teoria da Música* (1996). Assim, dados sobre Hannah Senesh, sobre a canção de câmara como fator histórico no desenvolvimento social do contexto no qual esse gênero é composto, sobre a criação e organização estrutural de uma canção concebida para a realização deste estudo constituem o *corpus* deste artigo. Completam o texto a apresentação da partitura da referida canção, concebida a partir da escala judaica, juntamente com sua *performance*, cujo acesso é possível por meio de

---

\* Professor do Departamento de Instrumentos e Cantos da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

\*\* Doutora em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais.

\*\*\* Doutorando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais.



QR Code. O objetivo principal deste estudo é a valorização do nome e da obra de Hanna Senesh, que continua a inspirar, mesmo após sua morte, o respeito por sua obra, incluindo a criação de obras musicais baseadas em sua poesia, chancelando, assim, a importância de sua produção literária como veículo emocional para as gerações posteriores ao tempo em que viveu.

**Palavras-chave:** *Caminhada a Cesareia*. Hannah Senesh. Edição de partitura.

**Abstract:** This study deals with the poem הלִיכָה לְקֵיסָרְיָה - *Halikha LeKeisarya* (*Walk to Caesarea*) by Hannah Senesh (1921-1944), a Jewish poetess born in Hungary, whose life was ended in 1944, aged 23, by firing squad, during World War II. Her work, after the end of that war, received the attention of specialized critics, who revealed her diaries, poems and letters to the world. Due to the expressiveness of the poetic text of *A Walk to Caesarea*, a song was conceived based on the Jewish scale, historically used by the Jews in prayers set to music, especially for the presentation of this article. As a methodology, the authors used information about the poetess available in books and internet sites, especially the publication in Portuguese of the book *Hannah Senesh – diários, poesias e cartas* (2011), organized by Frida Milgrom (1959), as well as the *Grove Dictionary of Music* (1994), the book *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* (1989) by Sergio Magnani (1914-2001) and the work by Bohumil Med (1939), *Teoria da Música* (1996). Thus, data on Hanna Senesh, on the Art song as a historical factor in the social development of the context in which this genre is composed, on the creation and structural organization of a Brazilian Art song conceived for the realization of this study constitute the *corpus* of this article. The text is completed by the presentation of the score of the referred Art song, conceived from the Jewish scale, together with its *performance*, whose access is possible through QR Code. The main objective of this study is to value the name and work of Hannah Senesh, who continues to inspire, even after her death, respect for her work, including the creation of musical works based on her poetry, thus confirming the importance of his literary production as an emotional vehicle for generations after the time in which she lived.

**Keywords:** *Halikha LeKeisarya*. Hannah Senesh. Score editing.

## Introdução

À poesia na história do povo hebreu sempre houve atenção especial. Entre diversas fontes, sua importância está registrada na Torá, que abriga diversos conteúdos como profecia, sabedoria, lei e história, entre outros. Em *Cântico dos Cânticos*, *verbi gratia*, livro abordado sob diversas interpretações que passam pelo amor entre marido e mulher, ou mesmo pela relação dos israelitas com D-us, a escrita poética é objeto de admiração para além das fronteiras religiosas, atravessando séculos, recoberta de admiração que chancela sua artisticidade. Nesse sentido, desde sempre, em sua



formação como povo, os judeus têm consigo a presença da poesia, ou, na visão destes autores, o relato do que toca o coração descrito em palavras.

No decorrer da história, a poesia no judaísmo esteve em destaque também por meio da pena de autoras, que contribuíram para com a arte judaica legada ao mundo. Com exemplo, citamos como representante do século XVIII a norte-americana Penina Moïse (1797-1880) que, em seus 83 anos vividos, escreveu hinos religiosos e poemas. No século XIX, com atuação anterior à Segunda Guerra Mundial, citamos dois nomes: Emma Lazarus (1849-1887), cujo soneto *The New Colossus*, de 1883, foi gravado em uma placa de bronze, em 1912, aos pés da Estátua da Liberdade, em Nova York, e Rachel Bluwstein (1890-1931), cuja maior parte de sua criação poética é ambientada na zona rural de Israel.

Posteriormente, assassinada pelo nazismo, citamos Gertrud Kolmar (1894-1943), pseudônimo de Gertrud Käthe Chodziesner, com vasta produção poética (450 títulos), cujos dados biográficos e sobre sua obra foram tratados no livro *Ya sabes que volveré: Tres grandes escritoras asesinadas en Auschwitz: Irène Némirovsky, Gertrud Kolmar y Etty Hillesum*, de Mercedes Monmany (1957). Prima do filósofo Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892-1940), Gertrud Kolmar viu seu pai ser deportado, em setembro de 1942, para o gueto de Theresienstadt, onde foi assassinado em fevereiro de 1943. Gertrud Kolmar também foi presa, em 27 de fevereiro de 1943, e transportada no início de março daquele ano para Auschwitz, onde foi assassinada, embora não seja conhecida a data exata de sua morte e nem as circunstâncias envolvidas.

No século XX, citamos o nome de Hannah Szenes (1921-1944), cujo sobrenome tem sido anglicizado para Senesh, poetisa húngara também sucumbida pelo nazismo. Hannah Senesh é autora do poema *הליכה להקיסריה* (*Halikha LeKeisarya*), traduzido por Frida Milgrom (1959) em sua obra *Hannah Senesh – diários, poesias, cartas como Caminhada a Cesareia*. A seguir, na Figura 1, uma colagem que une a imagem das poetisas supracitadas:



Figura 1 – Penina Moïse, Emma Lazarus, Rachel Bluwstein, Gertrud Kolmar e Hannah Senesh, representantes da poesia judaica nos séculos XVII, XIX e XX.



De Hannah Senesh, destacamos o poema *הליכה לקיסריה* - *Halikha LeKeisarya* (*Caminhada a Cesareia*), dos mais reconhecidos de sua produção. Nesse sentido, este artigo apresenta dados biográficos sobre Hannah Senesh, análise do poema em questão, e dispõe dados sobre a canção de câmara *Halikha LeKeisarya*, para canto, piano e violino, composta por Mauro Chantal, como celebração à força da obra poética de Senesh, cuja representatividade artística inspira gerações posteriores ao tempo em que viveu. Sobre a metodologia utilizada para a criação e organização deste estudo, os autores se valeram de informações sobre a poetisa disponíveis em livros e sites da internet, especialmente a publicação em português do livro *Hannah Senesh – diários, poesias e cartas* (2011), que apresenta organização e traduções realizadas por Frida Milgrom (1959). Em relação aos aspectos musicais tratados no texto, três obras foram consultadas, a saber, o Dicionário Grove de Música (1994), *Teoria da Música* (1996) de Bohumil Med (1939) e *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* (1989) de Sergio Magnani (1914-2001). O objetivo dos autores é contribuir para a divulgação da obra de Hannah Senesh, e, ainda, possibilitar o acesso a uma canção de câmara inédita, composta sobre o poema analisado neste artigo.

## 1 Sobre Hannah Senesh e sua obra

Nascida no dia 17 de julho de 1921, na Hungria, Hannah Senesh se tornou órfã de pai ainda na infância, tendo crescido sob os cuidados de sua mãe, Catherine Szenes (1896-1992) e ao lado de seu irmão Giora György Szenes (1920-1995). Seu pai, Béla Szenes (1894-1927) atuou como jornalista e dramaturgo. A Figura 2, a seguir, nos mostra os pais de Hannah Senesh, em fotografia com data desconhecida.



Figura 2 – O casal Bela Szenes and Catherine Szenes, pais de Hannah Senesh.

Educada numa escola protestante, Hannah Senesh logo abraçou o sionismo, e se dedicou ao estudo do hebraico. Tendo concluído seus estudos em 1939, optou por



emigrar para a Palestina, e continuou sua formação na Escola Agrícola Feminina, em Nahalal. Dois anos depois, em 1941, ingressou no *kibbutz Sdot Yam*, localizado no distrito de Haifa, em Israel. Posteriormente, fez parte de um grupo paramilitar, o *Haganah* (A Defesa), que foi, entre os anos de 1920 a 1948, a principal organização paramilitar da população judaica.

A prisão de Hannah Senesh, que culminou com sua morte em 1944, ocorreu em março desse ano, após ter sido lançada de paraquedas na Iugoslávia, para se juntar a um grupo guerrilheiro. Presa na fronteira com a Hungria, sofreu, por três dias, espancamentos. Segundo o documentário *Blessed Is the Match: The Life and Death of Hannah Senesh*, de 2008, dirigido por Roberta Grossman (1959), como resultado desses espancamentos, Hannah perdeu vários dentes. O tribunal que a julgou foi nomeado pela Arrow Cross Party, organização fascista que na Hungria cominou o governo daquele país entre outubro de 1944 a abril de 1945, em meio à Segunda Guerra Mundial.

Além de sua integridade política como membro do grupo paramilitar *Haganah*, Hannah Senesh era também poetisa dramaturga, assim como seu pai. Sua obra foi escrita em húngaro e também em hebraico. O poema *הליכה לקיסריה - Halikha LeKeisarya* é, provavelmente, sua criação mais conhecida, estruturada em apenas cinco versos. Apresentamos, a seguir, seu texto, com tradução de Frida Milgrom:

Caminhada a Cesareia  
Senhor, que nunca venha a acabar  
A areia e o mar;  
A água cintilante,  
O raio deslumbrante,  
E a nossa oração.

Na Figura 3, logo abaixo, apresentamos cópia do manuscrito autógrafo desse poema de Senesh:

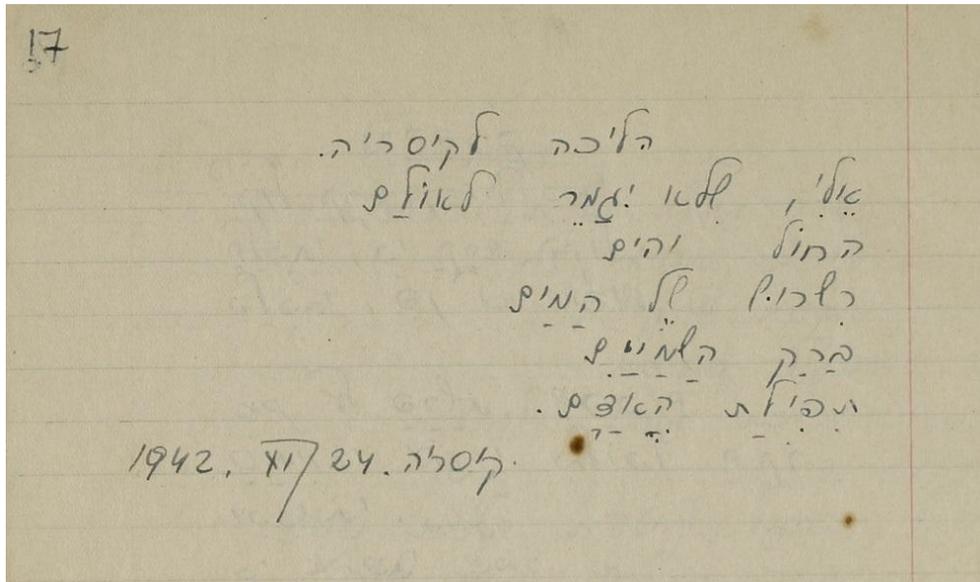


Figura 3 – O manuscrito autógrafo de *Halikha LeKeisarya* (Caminhada a Cesareia) de Hannah Senesh.

## 2 Sobre a canção de câmara *Halikha LeKeisarya*

O que entendemos como canção de câmara tem sua origem no *Lied*<sup>1</sup> alemão, cujas origens remontam ao canto popular da Idade Média. Trata-se da produção de canções criadas a partir de textos poéticos, que devem ser interpretados sem os exageros da ópera, o teatro musicado. A canção de câmara prima pela ausência de cenas, quase sempre de personagens, o que permite sua *performance* por todos os gêneros para a interpretação de um mesmo texto.

O século XIX proporcionou a esse gênero um desenvolvimento nunca antes alcançado, tendo na obra de Franz Schubert (1797-1828) um marco na história da música ocidental ao adequar igualdade de importância entre voz e piano, instrumento sempre presente na produção camerística. Ao abordar a obra de poetas de renome como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) para a criação de seus *Lieder*, Schubert fortaleceu o gênero canção de câmara em mais de 600 títulos cuja excelência na escrita musical, desenvolvida posteriormente por compositores como Felix Mendelssohn (1809-1847) e Robert Schumann (1810-1856), se tornou “modelo de todas as canções que surgem nos vários países da Europa – e, mais tarde, da América –, trazendo à tona o precioso manancial dos folclores nacionais” (MAGNANI, 1989, p.151).

Foi a partir de Schubert que a atuação do piano nesse gênero deixou de ser coadjuvante, realizando em igualdade com a voz solista construções musicais dignas da alta qualidade dos textos poéticos abordados. Na canção de câmara, o intérprete

---

1 A palavra Lied significa canção.



deve contar somente com a voz e com a mímica facial para a tradução das inflexões do texto poético. Distante dos recursos da cena teatral, a canção de câmara acaba por exigir o equilíbrio e refinamento da técnica vocal e a beleza do timbre do intérprete. Sendo a voz humana, segundo Magnani (1989) “a mais imediata e sensível entre todas as fontes sonoras e a mais rica de emoção e de calor”, devemos a ela o nascimento da música “que evoluiu até a perfeição formal e expressiva da Renascença, e com ela continuou, nos séculos seguintes, em soberbas realizações sonoras, profanas e religiosas” (Magnani, 1989, p. 211). Foi, então, a partir da produção alemã de *Lieder* no século XIX que a canção de câmara encontrou eco em outros países, com significativo desenvolvimento na França com a *Mélodie*, nos países de língua inglesa com a *Art song*, na Itália com a *Canzone*, e no Brasil com a Canção Brasileira de Câmara, ou Canção de Câmara Brasileira, segundo alguns autores. No Brasil, para a canção de câmara em língua hebraica, encontramos os termos Canção hebraica e/ou Canção judaica. Historicamente, o Brasil produziu, além de canções em vernáculo, vasto material em outras línguas, fruto, principalmente, da educação europeia que nossos compositores experimentaram no passado, quando o Brasil não contava com suficientes centros de formação musical. Assim, na história da música no Brasil contamos com a produção de *Méodies* e *Lieder*, entre outros, processo que perdura até o presente.

A canção *Halikha LeKeisarya*, confeccionada especialmente para a apresentação deste artigo, é de autoria de um dos autores deste texto. Sua estrutura apresenta a configuração de três partes, denominadas em música como A-B-A', sendo que a parte B apresenta características diferentes da parte A, e a parte A' apresenta ligeira modificação em sua estrutura, o que justifica ser grafada com o apóstrofo, símbolo que na linguagem musical indica essas modificações. Esse modelo de organização de partes é também chamado, em música, de forma *Lied*. Portanto, ao leitor distante do âmbito da música de concerto, registramos o uso da palavra *Lied* em duas definições, a saber, *Lied* como gênero, ou seja, um poema musicado em formação camerística (voz e piano, voz e violão, voz e pequeno conjunto de instrumentos), e *Lied* como forma, estrutura fixa de construção de uma obra musical, sendo suas partes A-B-A, com variações possíveis como A-B-A', por exemplo.

A seguir, apresentamos no Quadro 1 dados significativos da canção *Halikha LeKeisarya*:

Título	<i>Halikha LeKeisarya</i>
Autor do texto poético	Hannah Senesh (1921-1944)
Dedicatória	A Guilherme Bcheche
Tonalidade	Fá sustenido menor
Número de compassos	33
Fórmula de compasso	4/4



Andamento	<i>Adagio</i>
Dinâmica	<i>pp, p, mp, f</i>
Âmbito da linha vocal	Dó#3 ao Ré4
Âmbito da linha do violino	Mi#3 ao Fá#5
Âmbito da escrita para o piano	Fá#-1 ao Ré5
Forma	Introdução – A – B – A'

**Quadro 1:** dados sobre a canção *Halikha LeKeisarya* de Mauro Chantal sobre poema de Hannah Senesh.

Para os leitores não acostumados à linguagem musical, o número de compassos indica, basicamente, quantas pequenas partes foram necessárias para a construção da canção, sendo sua fórmula de compasso indicativa de que em cada uma dessas pequenas partes foram permitidos determinados tempos (quatro tempos, 4/4, no caso em questão), esses divididos segundo a intenção do compositor. As indicações de dinâmicas apontam momentos nos quais a escrita para a voz, o violino e também para o piano podem soar com maior ou menor intensidade. O âmbito vocal e também o âmbito para a escrita do piano e do violino nos mostra qual a extensão foi utilizada pelo compositor para cada escrita. Para identificação das notas utilizadas para a composição da melodia vocal, a parte do violino e também do acompanhamento para o piano, apresentamos na Figura 4, a seguir, a extensão, o âmbito realizado para cada escrita, voz, violino e piano, com destaque nas cores verde, azul e amarelo. Podemos verificar, assim, quão amplo é o âmbito da escrita para o piano em relação aos outros instrumentos nessa composição:

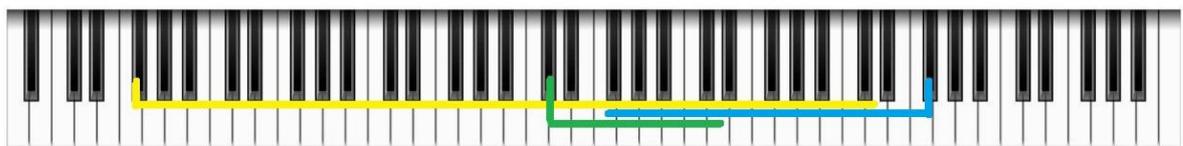


Figura 4 – Âmbito da escrita para os instrumentos que compõem a canção *Halikha LeKeisarya* de Mauro Chantal, sendo o âmbito vocal registrado na cor verde, o âmbito da escrita para o violino registrado na cor azul, e o âmbito da escrita para o piano registrado na cor amarelo.

Digno de nota é o uso da escala judaica presente em *Halikha LeKeisarya*. Na música ocidental, com o desenvolvimento da música, seja ela popular ou de concerto, dois modos predominam na composição de obras musicais, a saber, o modo maior e o modo menor. A escala judaica se diferencia da organização desses dois modos, e apresenta características próprias. Ela é também citada como escala dominante frígia, ou frígia alterada. Sua estrutura pode ser conferida na Figura 5, a seguir:



Figura 5 – A escala judaica, também chamada de escala dominante frígia, ou frígia alterada.

Um dado significativo nas obras vocais que apresentam o uso da palavra cantada é conhecido como relação texto-música, na qual, de maneira consciente ou mesmo inconsciente, um compositor tenta ilustrar, pela movimentação sonora, o significado de determinada palavra ou expressão. Como apoio para tal prática, citamos o uso da escrita em *Anabasis* e *Catabasis*, muito frequente no período Barroco, situado entre o final do século XVI e início do XVII até 1750, ano da morte do compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750). A escrita em *Anabasis* apresenta movimentação ascendente, por grau conjunto, ou seja, nota após nota, sem saltos. A essa escrita é associada ganho de energia, o que confere veracidade a afetos como alegria, vitória, júbilo, dominação *et cetera*. Já a escrita em *Catabasis* se apresenta em movimentação contrária, descendente, e está presente na ilustração de afetos de tristeza, angústia, luto e outros semelhantes.

Em *Halikha LeKeisarya*, identificamos as seguintes relações texto-música:

- Compassos 1 e 2, na escrita para o piano, temos uma movimentação ascendente, como que prenunciando a atitude de prece elevada ao alto que será apresentada pelo cantor;
- Compassos 2 e 3, na linha vocal, percebemos o eu lírico chamando a D-us que se encontra acima dele. Por isso, a escrita é também ascendente. Por escolha do compositor, essa invocação foi registrada na partitura de modo ascendente, na busca pelo divino que se encontra no céu, sendo repetida, propositalmente, a palavra “Eli”, reforçando a invocação do eu lírico a D-us. A Figura 6 nos mostra a movimentação ascendente da escrita para o piano e também para a linha vocal:



## הליכה לקיסריה - *Halikha LeKeisarya*

Figura 6 – Presença de relação texto-música na canção *Halikha LeKeisarya*, na qual a escrita para o piano prenuncia a prece a D-us, invocado nos compassos 2 e 3 em movimentação ascendente.

- A palavra “*Berak*”, traduzida como trovão, foi grafada na nota mais aguda da canção, numa alusão clara à localização dos trovões. Para essa palavra, foram grafadas três notas musicas que caminham em movimento descendente, ou seja, do céu para a Terra. Como um trovão é acompanhado de um estrondo, visto que velocidade da luz é mais rápida, na partitura, a mão direita da escrita para o piano realiza um arpejo, cuja primeira nota apenas é tocada junto à linha vocal, restando às outras a apresentação simultânea, característica dos arpejos, que simboliza o estrondo apenas a visualização do trovão. Ainda, em sua primeira sílaba, “*Be*” de “*Berak*”, a indicação de *tenuta*<sup>2</sup> para a nota que recebe essa sílaba, permite ao intérprete permanecer, segurar um pouco mais o tempo destinado a essa nota, representando musicalmente o estrondo do trovão. Esses exemplos de relação texto-música podem ser visualizado na Figura 7, a seguir:

<sup>2</sup>*Tenuta* na linguagem musical se constitui num traço acima da nota à qual se deseja sua execução, aumentando, alterando seu tempo em relação às outras



Figura 7 – A palavra “berak” (trovão), grafada como nota mais aguda da canção, ilustrando a posição geográfica dos trovões, sempre partindo do céu em direção à Terra. No piano, representado por um arpejo, notas em simultaneidade, o ecoar do trovão citado no texto poético.

Outras relações texto-música podem ser observadas na partitura de *Halikha LeKeisarya*, sendo as supracitadas uma afirmação de que a música como linguagem se encontra muito próxima dos outros veículos de comunicação humana, com organização estrutural bastante próxima da linguagem da fala. Por fim, citamos também a presença do violino na construção da canção, visto que há uma relação especial entre esse instrumento e a cultura judaica. Exemplos bastante conhecidos são o filme *Fiddler on the Roof* (Um Violinista no Telhado), de 1971, dirigido por Norman Frederick Jewison (1926), e alguns trabalhos de Marc Chagall (1887-1985), como as telas *O violinista* (1914) e *O violinista azul* (1947), reproduzidas na Figura 8, a seguir:



Figura 8 – A presença do violino na cultura judaica expressa na obra de Marc Chagall nas telas *O violinista* (1914) e *O violinista azul* (1947).



Após a apresentação de nossa análise, juntamente com dados sobre relações texto-música da canção *Halikha LeKeisarya* (Caminhada a Cesareia), disponibilizamos sua *performance* realizada pelos autores deste estudo, cujo acesso é possível por meio do QR Code apresentado na Figura 9, logo abaixo:



Figura 9. QR Code de acesso à *performance* da canção *Halikha LeKeisarya* (Caminhada a Cesareia), pelos autores deste estudo. (<https://www.youtube.com/watch?v=aCocpjpmtnw>)

## Conclusão

A partir das informações dispostas neste estudo, apresentamos dados sobre a atuação de mulheres na literatura judaica, mais especificamente sobre Hannah Senesh e seu poema *Halikha LeKeisarya* (Caminhada a Cesareia). Ao reforçar a força da artisticidade presente na obra de Senesh também no século XXI, este estudo apresenta também uma canção de câmara composta para piano, voz e violino, sobre versos do poema supracitado. Dados sobre a conformação do gênero canção de câmara, juntamente com um QR Code de acesso à interpretação da canção *Halikha LeKeisarya* completam este estudo, cujo objetivo é manter acesa a chama do reconhecimento do nome e da obra de Hannah Senesh.

Ao concluirmos este estudo, celebramos o nome da poetisa Hannah Senesh, na esperança de que as linhas que compõem este texto inspirem outros autores na valorização de seu legado artístico, bem como de outros nomes e obras, cuja importância foi abafada pelo horror da Segunda Guerra Mundial.

## Referências

DICIONÁRIO Grove de música. Edição concisa/editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MENDELS, Doron. *On Memory: An Interdisciplinary Approach*. Germany: Peter Lang, 2007. Disponível em: [https://books.google.com.br/books/about/Memory.html?id=7Ip9AAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Memory.html?id=7Ip9AAAAMAAJ&redir_esc=y). Acesso em: 10 jul. 2023.



MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 5ª Ed. Brasília: MusiMed Editora, 2017.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. 2ª edição revisada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MILGROM, Frida. *Hannah Senesh – Diários, poesias, cartas*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

MONMANY, Mercedes. *Ya sabes que volveré: Tres grandes escritoras asesinadas en Auschwitz: Irène Némirovsky, Gertrud Kolmar y Etty Hillesum*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

### Sites de internet

<https://www.biography.com/writer/emma-lazarus>. Acesso em: 10 jul. 2023.

<https://www.artchive.com/artwork/the-violinist-1911-14-by-marc-chagall/>. Acesso em: 9 jun. 2023.

<https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/the-blue-fiddler-1947>. Acesso em: 9 jun. 2023.

### Partituras

CHANTAL, Mauro. *HALIKHA LEKEISARYA*. Canto, violino e piano. 1 partitura.

### Vídeo

CHANTAL, Mauro. *HALIKHA LEKEISARYA*. YouTube, 8, dez. 2023.



Anexo I - Nossa edição de Halikha LeKeisarya

הליכה לקיסריה - Halikha LeKeisarya

1

Mauro Chantal

Hannah Senesh (1921-1944)

Para Guilherme Bcheche. Sabará, 26 de junho de 2023

Canto

Violino

Piano

*p*

*mp*

*p*

E - li, E - li, She -

lo yi - ga - mer le - 'o - lam E - li, E - li, She -

lo yi - ga - mer le - 'o - lam, Ha - hol ve - ha - yam Rish -



13  
rushi shel ha-mayim, Ha - hol ve - ha-yam Rish - rush shel ha-mayim. Be - raq ha - sha - ma - yim, Tfi -

17  
lat ha - dam.

20  
E - li, E - li,

*cresc*

*f*

*p*

*p*

*p*

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 13-16) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a *cresc* marking. The second system (measures 17-19) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment, featuring a *f* marking. The third system (measures 20-22) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment, featuring a *p* marking.



23  
E - li, E -

26  
li...

29

*pp*

-----  
Enviado em: 12/02/2024 | Aprovado em: 29/02/ 2024