

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



L'ORQUESTRA FEMENINA EN EL CAMP DE CONCENTRACIÓ AUSCHWITZ-BIRKENAU:
La música com a eina de poder i supervivència

Treball de Fi de Grau presentat per
Paula Marqués Sánchez

Tutor:
Xavier Daufí Roderigas

Bellaterra, juny de 2026

AGRAÏMENTS

Al meu tutor, per la seva dedicació i el seu suport al llarg d'aquest treball. Gràcies per guiar-me en una de les etapes més importants de la meva formació.

Als meus pares i al meu germà, per ser sempre al meu costat. Per haver-me deixat escollir el meu camí i creure en mi, fins i tot més del que jo mateixa ho faig.

Als meus avis, per ser-hi sempre que ho he necessitat. Una menció especial a qui ja no hi és: t'estimo, avi.

A les meves companyes de carrera, perquè tot i ser un camí llarg i exigent, amb vosaltres s'ha fet molt més fàcil. Gràcies per ser-hi sempre.

I a les meves amigues, que han cregut en mi i m'han acompanyat en cada moment: creixent, rient, plorant, enfadant-me i, sobretot, sent feliç durant aquesta etapa.

Us estimo.

RESUM

Aquest treball se centra en l'Orquestra Femenina d'Auschwitz-Birkenau, des d'un punt de vista històric i musicològic. S'estudia quin va ser el seu rol, com es va organitzar, quin repertori va interpretar i quin impacte va tenir dins del sistema de camps de concentració nazis. La recerca comença amb la idea que, durant l'Holocaust, la música va tenir un significat molt complex. Per una banda, la SS la van utilitzar com a eina per controlar i humiliar les presoneres. Però, per altra banda, la música també es va convertir en una manera de sobreviure i resistir per a les dones que formaven part de l'orquestra.

El treball també analitza el context polític i cultural del Tercer Reich. S'examina la persecució de la "música degenerada". Així com es revisa el moment en què es va crear l'orquestra, l'estiu de 1943, la seva evolució sota les direccions de Zofia Czakowska i Alma Rosé.

També se centra en la música que interpretava l'orquestra. Sobretot, marxes militars, cançons populars i peces clàssiques adaptades.

Finalment, aquest treball busca donar a conèixer la importància de recuperar la memòria de les dones que van sobreviure als camps de concentració. I també posar en valor el seu paper dins la història de la música durant l'Holocaust.

ABSTRACT

This paper focuses on the Women's Orchestra of Auschwitz-Birkenau from a historical and musicological perspective. It examines the orchestra's role, how it was organized, the repertoire it performed, and its impact within the Nazi concentration camp system. The research begins with the idea that, during the Holocaust, music had a highly complex meaning. On the one hand, the SS used it as a tool to control and humiliate the prisoners. On the other hand, music also became a way of surviving and resisting for the women who were part of the orchestra. The paper also analyzes the political and cultural context of the Third Reich. It examines the persecution of "degenerate music," as well as the moment when the orchestra was created in the summer of 1943, its development under the direction of Zofia Czakowska and Alma Ros. It also focuses on the music performed by the orchestra, especially military marches, folk songs, and adapted classical pieces.

Finally, this work aims to highlight the importance of recovering the memory of the women who survived the concentration camps, and to emphasize their role in the history of music during the Holocaust.

1. INTRODUCCIÓ.....	6
1.1 Objecte d'estudi.....	6
1.2 Justificació.....	6
1.3 Estat de la qüestió.....	7
1.3.1 Revisió breu de la bibliografia i estudis més rellevants:.....	7
1.3.2 Buits d'investigació:.....	7
1.4 Objectius.....	8
1.5 Metodologia i fonts.....	8
2. MARC TEÒRIC: MÚSICA I POLÍTICA EN EL III REICH.....	9
2.1 La música com a eina de propaganda i control estatal.....	9
2.2 Música degenerada i la censura.....	10
- 2.2.2 Richard Wagner.....	11
3. CONTEXT HISTÒRIC I ORGANITZATIU DE L'ORQUESTRA.....	12
3.1 Origen i creació de l'Orquestra Femenina.....	12
3.2 Estructura i jerarquia: la relació amb las SS.....	13
3.3 El dia a dia de les instrumentistes: condicions de vida.....	14
4. FIGURES CLAU I DINÀMIQUES DE LIDERATGE.....	15
4.1 L'etapa de Zofia Czajkowska: inicis i limitacions.....	15
4.2 El punt d'inflexió amb Alma Rosé: professionalització i disciplina.....	16
5. ANÀLISI MUSICOLÒGIC: REPERTORI I ORGANOLOGIA.....	18
5.1 El repertori forçat: marxes militars i cançons folklòriques.....	18
5.2 El repertori de "concert" i arrenjaments.	19
5.3 Organologia en el camp: ¿Quins instruments utilitzaven? ¿com es mantenien o reparaven?.....	21
5.4 Estudi del repertori.....	22
6. LA DUALITAT DE L'EXPERIÈNCIA MUSICAL.....	24
6.1 La música com a instrument de tortura psicològica i horror.....	24
6.2 La música com a estratègia de supervivència i resistència espiritual.....	25
6.3 Perspectiva de gènere: l'orquestra femenina davant les orquestres masculines dels camps.....	27
7. EL FINAL DE L'ORQUESTRA.....	29
7.1 Disolució de l'orquestra i evacuació a Bergen-Belsen.....	29
7.2 La memòria històrica i la recuperació del testimoni de les supervivents.....	29
8. CONCLUSIONS.....	32
9. BIBLIOGRAFIA.....	33
9.1 Fonts primàries.....	33
9.2 Fonts secundàries.....	33
10. ANNEXOS.....	39
ANNEX 1. Cartell propagandístic de l'exposició nazi Entartete Kunst . Múnic en 1937..	39
ANNEX 2. Inauguración de la exposición nazi Entartete Kunst en Múnic, 1937.....	40

ANNEX 3. Cartell propagandístic nazi que ridiculitza la música “degenerada” i l’associa amb estereotips antisemites.....	40
ANNEX 4. Arbre genealògic de la família Mahler-Rosé. Fotografia està extreta del llibre “Vienna to Auschwitz” de Richard Newman.....	41
ANNEX 5. Plano de Birkenau.....	41
ANNEX 6. Integrants de l’Orquestra Femenina.....	42
ANNEX 7. Disposició dones al barracó de la música.....	42
ANNEX 8. Marichka.....	43

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Objecte d'estudi

En un context en què la música és considerada una modalitat d'expressió humana i un vehicle de transmissió cultural, durant l'Holocaust, aquesta va adquirir significats contradictoris. Per una banda, va ser una eina d'opressió i horror pel règim nazi; d'altra banda, va funcionar com un mecanisme de resistència i supervivència per part de moltes persones deportades. Això va convertir els camps de concentració en espais on l'art i la brutalitat van coexistir en una constant tensió, desafiant els límits de la condició humana.

L'objecte d'aquest Treball de Final de Grau és l'estudi de l'Orquestra Femenina d'Auschwitz des d'una perspectiva musical. Aquesta orquestra va ser creada per ordre de la SS a la primavera de 1943. L'estudi se centra en la creació de l'orquestra sota la direcció de Zofia Czakjowska fins a la dissolució i el trasllat de les seves integrants a altres camps.

L'objectiu d'aquest treball és analitzar la funció, organització i l'impacte que va tenir l'Orquestra. Avaluar el seu paper com a eina de propaganda nazi i com a estratègia de supervivència per a les seves integrants. Així, la música es va convertir en un testimoni de la lluita per la dignitat humana en un dels contextos més durs de la història.

1.2 Justificació

La investigació sobre l'Orquestra Femenina és important perquè permet veure la música des d'una altra perspectiva. S'analitza la música més enllà del que és superficial i de la seva bellesa artística en un context extrem de violència i control. Es vol entendre millor la relació entre la música, el poder i la supervivència dins del sistema nazi.

A més, aquest estudi ajuda a conèixer millor el paper que van tenir les dones en la història de l'Holocaust. Tot i que hi ha molta informació sobre Auschwitz, no hi ha gaires estudis que se centrin específicament en l'Orquestra Femenina de Birkenau. Aquesta recerca pretén aportar alguns testimonis concrets d'algunes de les seves integrants, ja que en ser un grup minoritari, les seves històries han estat diluïdes.

En definitiva, permet estudiar un cas en què la música es va veure sotmesa a condicions extremes i, al mateix temps, aporta la recuperació d'una memòria femenina i musical que continua mereixent una atenció acadèmica.

1.3 Estat de la qüestió

1.3.1 Revisió breu de la bibliografia i estudis més rellevants:

- Articles sobre el camp de concentració d'Auschwitz i en concret de l'Orquestra Femenina: Monolight (2021), “Womens Orchestra of Auschwitz”. Sol, M. (2018), “Orquestas femeninas en los campos de concentración nazis”. Music and the Holocaust.
- Llibres: Fénelon, F. (1976). Richard Newman i Kitty Kirtley (2000).
- Bibliografies sobre Alma Rosé, Zofia Czajkowska i altres presoners que van participar en l'Orquestra i persones rellevants d'Auschwitz.
 - World ORT. (s. f.). *Alma Rosé*. Holocaust Music Project.
 - World ORT. (s. f.). *Zofia Czajkowska*. Holocaust Music Project.
- Anàlisi dels instruments i partitures de les peces musicals.

1.3.2 Buits d'investigació:

Tot i tenir molta bibliografia rellevant sobre Auschwitz i sobre la presència de la música en els camps de concentració, l'anàlisi de l'Orquestra Femenina continua presentant buits significatius, especialment en l'àmbit musicològic.

En aquest sentit, un dels principals buits d'investigació és l'anàlisi de l'organologia de l'orquestra, es pretén donar èmfasi en la plantilla instrumental i la limitació dels recursos. De quina manera es resolien les mancances materials o com s'aconseguia i es mantenia la instrumentació. Un altre aspecte que s'ha desenvolupat poc, és l'estudi dels arranjaments i de les adaptacions del repertori. Com d'una obra clàssica amb una instrumentació completa per seccions, es podia arribar a interpretar amb una plantilla tan limitada.

Finalment, l'anàlisi del paper de les integrants de l'orquestra dins del procés musical. No solament són víctimes, sinó que també actuaven com a agents musicals que van participar en la còpia, adaptació i interpretació del repertori. Recuperar aquest punt pot permetre entendre una mica millor l'experiència musical al camp.

1.4 Objectius

Objectiu principal	Analitzar la funció, repertori, organització i l'impacte de l'Orquestra Femenina d'Auschwitz avaluant el seu paper com a eina de propaganda nazi i com a estratègia de supervivència per a les seves integrants.
Objectius secundaris	• Descriure les figures principals vinculades a l'orquestra, directores i instrumentistes més rellevants. • Determinar el repertori musical que interpretaven i analitzar les característiques principals. • Estudiar l'impacte de la participació en l'orquestra en la vida quotidiana de les presoneres i les seves condicions de supervivència.

1.5 Metodologia i fonts

La metodologia d'aquest treball ha estat qualitativa, basada en la recerca històrica i anàlisi musicològica. S'ha buscat informació bibliogràfica que implica la consulta i contrast de fonts primàries i secundàries. L'objectiu principal és contrastar els testimonis directes i estudis històrics ja existents, també analitzar els documents històrics com a testimonis d'experiències sonores. Això permet entendre millor la funció que va tenir la música en el context dels camps de concentració.

En aquest estudi hi trobem tres pilars fonamentals. En primer lloc, fonts primàries que inclouen testimonis i documents d'època, entrevistes i memòries de supervivents. Aquests

materials aporten una perspectiva única i directa sobre les experiències viscudes per les membres de l'orquestra i les condicions de vida dins del camp.

En segon lloc, s'han utilitzat fonts secundàries que consisteixen en les obres acadèmiques que analitzen l'Holocaust des de la perspectiva musicològica i els llibres:

- Richard Newman i Kitty Kirtley, Alma Rosé: Vienna to Auschwitz (Amadeus Press, 2000).
- Eichler, J. (2024). *El eco del tiempo: La música i la memòria de la guerra i de l'Holocaust*. Editorial Quaderns Crema.
- Fénelon, F. (1976). *Tregua para la orquesta*. Noguer.

També s'ha buscat informació en materials audiovisuals que té RTVE sobre l'orquestra de dones d'Auschwitz, que complementa la informació de les fonts escrites.

Per acabar, s'han fet servir recursos digitals, com “Music and the Holocaust” i altres fonts que permeten entendre millor el funcionament del camp i conèixer així part de la seva història.

2. MARC TEÒRIC: MÚSICA I POLÍTICA EN EL III REICH

2.1 La música com a eina de propaganda i control estatal.

L'Holocaust va ser l'intent del règim nazi d'exterminar els jueus d'Europa. La persecució de la població jueva a Alemanya es va iniciar el 1933, gairebé immediatament després de l'ascens al poder dels nazis. Entre 1941 i 1945 es van produir deportacions a camps d'extermini com Auschwitz, Treblinka i Belzec, primer des de Polònia i després des d'altres parts d'Europa que estaven sota el control nazi.

L'Holocaust va ser dissenyat i organitzat i liderat per Adolf Hitler. La majoria de les execucions van ser realitzades per les SS, juntament amb membres d'altres grups tant d'Alemanya com de fora. La major part dels jueus assassinats van morir en els camps d'extermini de la Polònia ocupada pels nazis.

Dins del Tercer Reich, la música no era només una forma d'art, sinó també un instrument de propaganda i d'afirmació identitària. Molts alemanys consideraven que la música era “l'art més alemany de tots” (*Music and the Holocaust*, 2024) Des de l'ascens de Hitler, la música va passar a formar part del mecanisme de legitimació del règim, i els jueus i les seves obres van ser excloses de l'espai públic. Això no només va afectar els autors vius, sinó també a

grans compositors del passat, com Felix Mendelssohn (Dallas Symphony Orchestra, s.d.). El 1936, a Leipzig, els nazis van enderrocar l'estàtua que hi havia davant de la Gewandhaus (Leipzig Gewandhaus Orchestra, 2024) en honor seu, ja que per al règim era intolerable que una persona d'origen jueu presidís una de les sales de concert més importants d'Alemanya. De la mateixa manera, les seves obres van ser retirades de les programacions de concerts, de la ràdio i de les programacions de les orquestres.

Des dels primers anys, els nazis es veien com un moviment nacionalista de masses, i tant les arts visuals com el teatre o la literatura eren considerades igual de poderoses. La música era vista com un gran símbol per atraure les masses, la manera més efectiva de seduir el públic.

Els nazis van introduir el terme “Art Degenerat” per identificar allò que consideraven perjudicial, immoral o que no encaixava amb la seva visió de la cultura alemanya pura.

Amb el règim nazi, la música va passar d'una via d'expressió artística a una potent eina de control i propaganda. El règim va modificar la percepció pública, va promoure la seva ideologia i va demonitzar els seus adversaris.

Cap a 1945, les joventuts hitlerianes havien integrat gairebé tots els joves alemanys del Reich. Baldur von Schirach, considerat un dels oficials nazis més destacats del Reich, era el principal organitzador i cap d'aquesta joventut. En el seu sistema d'activitats com exercicis militars, marxes i campaments, la música, especialment el cant col·lectiu, rebia una atenció especial; “les cançons tenen un gran poder per construir comunitats, per això les fem servir de manera deliberada quan volem activar la consciència de formar part d'una comunitat per reforçar el poder d'aquesta experiència”. (Holocaust Music Project, s. d.)

2.2 Música degenerada i la censura.

Durant el Tercer Reich, van existir estrictes controls sobre les obres d'art, música, literatura i cinema que les consideraven *Entartete* o “degenerades”. Aquesta regulació de la vida cultural va culminar amb dues exposicions a finals de la dècada dels anys trenta: *Entartete Kunst* (vegeu Annex 1), la qual va tenir lloc el 1937 a Munich (vegeu Annex 2). Va ser la primera i gran exposició de propaganda cultural nazi amb més de 650 obres de pintura i escultura. L'objectiu era desacreditar l'art moderna, pretenia ridiculitzar-lo.

L'altra exposició va ser *Entartete Musik* (vegeu Annex 3), aquesta va ser un any més tard, en 1938 a Dusseldorf, va ser en escala més petita que *Entartete Kunst*, va ser boicotejada per molts músics alemanys. Els nazis afirmaven que la influència jueva era responsable de la creació d'una música moderna considerada moralment decadent. En conseqüència, es van

prohibir diversos moviments i estils, com l'atonalitat, el jazz i swing. Aquesta política de censura no només responia a criteris estètics, sinó també ideològics i racionals, ja que el règim associava aquestes formes musicals amb elements aliens a la cultura alemanya.

La música era essencial per a la propaganda nazi. En 1933 es va crear *Reichsmusikkammer* (*Music and the Holocaust*, 2024) amb l'objectiu de regular la vida musical alemanya. Les lleis racials es van imposar estrictament en la música perquè era molt important en el Tercer Reich; els nazis consideraven que Alemanya era culturalment superior en tots els àmbits, però especialment en la música.

L'exposició Entartete Musik va ser més controvertida que Entartete Kunst i va rebre poca publicitat. Va ser boicotejat per molts músics i compositors alemanys, inclús per aquells que eren membres compromesos del Partit Nazi.

- 2.2.2 Richard Wagner

En 1933, l'any que Hitler va pujar al poder i alhora es complien cinquanta de l'aniversari de la mort del compositor Richard Wagner, va haver-hi una commemoració, festival de Bayreuth sota el nom "Wagner i la nova Alemanya". La música de Wagner està molt lligada al nazisme i té moltes associacions amb el Tercer Reich (World ORT, s.d.) . De fet, no hi ha cap altre compositor que estigui tan relacionat amb el nazisme com Wagner. La seva música també està contaminada amb les idees del règim nazi. Quan Hitler mencionava a Wagner era en relació com a líder alemany i un visionari. Encara que la majoria de les seves òperes reflecteixen una visió nacionalista que fa eco en la visió del nazisme, no es pot descriure com a "música nazi". L'any 1869, Wagner va publicar un assaig anomenat "Das Judenthum in der Musik", que era un text antisemita. En aquest assaig, Wagner deia que els jueus no podien crear "art alemany autèntic" perquè la seva naturalesa era aliena a l'esperit germànic. També deia que la música escrita per jueus era superficial i no venia de l'ànima.

Els nazis van prendre les idees de Wagner i les van elevar a la categoria de símbol nacional. La música de Wagner es va utilitzar per crear una identitat sonora de grandesa i heroïcitat. Això va ser una manera de promocionar les idees del nazisme i de crear una sensació de poder i grandesa.

La figura de Richard Wagner va ser clau per connectar les idees teòriques amb les accions repressives de l'estat. El seu assaig "Das Judenthum in der Musik" va proporcionar als nazis una base per argumentar que la música no era només una qüestió d'estètica, sinó també de biologia i raça.

L'èxit de la *Reichsmusikkammer* i l'exposició *Entartete Musik* mostren com el règim va aconseguir canviar el propòsit de l'art (Dümling, 2021) . La música va deixar de ser un llenguatge universal per esdevenir una eina de segregació. Mentre Wagner era vist com un símbol de la grandesa alemanya, les obres modernes i jueves eren titllades de “superficials” o “degenerades” i esborrades.

3. CONTEXT HISTÒRIC I ORGANITZATIU DE L'ORQUESTRA

3.1 Origen i creació de l'Orquestra Femenina

L'Orquestra femenina d'Auschwitz es va crear a la primavera de 1943 per ordre de les SS, dins del control del camp de concentració. La seva creació responia a dues finalitats del règim nazi: d'una banda, servia com a eina de propaganda i disciplina interna al camp i d'altra, reforçava la moral i general el funcionament quotidià del camp. Des del principi, la iniciativa va comptar amb el suport i la supervisió de Maria Mandel (National Geographic, 2020), una de les figures més important de la jerarquia femenina de la SS a Auschwitz.

En els primers mesos, la direcció de l'orquestra va anar a càrrec de la mestra de música polonesa Zofia Czajkowska (*Music and the Holocaust*, 2024). Les intèrprets eren presoneres, majoritàriament, joves de diverses nacionalitats, moltes de les quals no tenien una formació musical professional. El conjunt inicial era molt reduït i limitat amb una instrumentació formada per cordes, acordions i una mandolina. L'orquestra tocava principalment cançons de marxa alemanya, així com cançons populars i militars poloneses que Zofia se sabia de memòria.

Amb el temps, l'orquestra va anar incorporant músics amb més coneixements musicals com la violoncel·lista Anita Lasker-Wallfisch (*Music and the Holocaust*, 2018) o la vocalista Fania Fénelon (*Music and the Holocaust*, s.d), que posteriorment deixarien el testimoni escrit de la seva experiència en el camp i en l'orquestra.

L'agost del 1943, Zofia Czajkowska va ser substituïda per Alma Rosé, violinista austríaca d'origen jueu i neboda de Gustav Mahler. Havia sigut directora d'orquestres de dones a Viena, el que li va aportar una gran autoritat musical. A Auschwitz va acceptar ser la directora per un únic motiu; salvar la vida de tantes dones com fos possible. Sota el seu lideratge, l'orquestra va adquirir un grau més alt de professionalització i sobretot, exigència. Ella va imposar una disciplina estricta, però, al mateix temps va protegir a les integrants i va

intentar que les seves condicions de vida milloressin. Mentre tocaven els instruments podien recordar qui eren, tornar al seu passat.

3.2 Estructura i jerarquia: la relació amb las SS

L'orquestra estava sota la supervisió directa de figures de la SS, que controlaven tant l'organització com la seva funció dins del camp. La música era un instrument integrat en l'estructura del poder nazi.

Maria Mandel, va ser una de les cap de les SS. Va començar la seva carrera en el camp de concentració de Lichtenburg (United States Holocaust Memorial Museum, 1936) i després en Ravensbrück (United States Holocaust Memorial Museum, 2023) on va destacar per la seva brutalitat, ja que les recluses eren humiliades fins a l'extenuació mitjançant tota mena de flagel·lacions en tandes de 25, 50, 75 i 100 cops cadascuna, fins que queien exhaustes. Per tant, Maria, va ascendir de lloc ràpidament.

En 1942 va ser traslladada a Auschwitz com SS (cap de vigilància). Era la dona de més rang en el camp i tenia sota les seves ordres a moltes de les presoneres.

Per altra banda, era una apassionada de la música clàssica, va ser la principal impulsora i protectora de l'Orquestra femenina.

Mentre era capaç d'enviar a milers de persones a la mort, podia commoure's escoltant l'orquestra. Utilitzava la música per amenitzar la mort dels presoners en les càmeres de gas i pel seu propi entrenament físic.

Finalment, el gener del 1948 va ser executada per l'exèrcit estatunidenc.

Si més no, Mandel va ser una figura clau que permet veure com mostra una sensibilitat extrema quan sent l'orquestra i a la vegada una absència total d'empatia humana. La música no la feia millor, sinó que li servia com a refugi emocional.

Dr. Josef Mengele (Museu Conmemorativo del Holocausto de los Estados Unidos, 2023), per altra banda, no era un responsable directe de l'orquestra, era un metge el qual va efectuar experiments mèdics inhumans amb les presoneres del camp. Es va convertir en el més notori dels metges nazis que van fer experiments en el camp, el sobrenom de Mengele era "l'àngel de la mort". Tot i no ser responsable directe de l'orquestra, intervenia constantment demanant peces específiques i avaluant les músiques com si fos part del seu treball. La seva figura reforça la idea que la música a Auschwitz no estava separada de la violència, sinó que formava part d'ella.

L'arribada d'Alma va modificar parcialment aquesta dinàmica interna. Va aconseguir que l'administració quotidiana del barracó estigués a càrrec de les integrants, aquesta reorganització no va eliminar la dependència del poder nazi, però sí que va permetre crear una estructura més estable dins d'un context opressiu.

En definitiva, la relació entre l'orquestra i la SS mostra fins a quin punt la música va ser utilitzada com a eina de control i com a element de jerarquitització dins del camp.

3.3 El dia a dia de les instrumentistes: condicions de vida

Des de l'arribada d'Alma com a directora de l'orquestra, totes les integrants es trobaven específicament en el Bloc 12 del camp. Aquest barracó es diferenciava dels altres perquè disposava d'unes condicions lleugerament millors que les de la resta de presoneres. Alma va aconseguir convèncer a Maria Mandel que, si l'orquestra havia de sonar professional, les integrants no podien viure en un estat constant de fam o malaltia.

Això va permetre crear una jerarquia interna en la qual ella era l'única interlocutora davant de les alemanyes. Va aconseguir que les membres de l'orquestra rebessin una ració extra de pa o sopa, amb l'argument que necessitaven més energia per sonar bé els instruments de vent.

La rutina quotidiana de les instrumentistes era molt intensa. Els assajos podien durar fins a dotze hores al dia, i els diumenges a la tarda l'orquestra feia concerts per als oficials de les SS. En aquests concerts més enllà de les marxes militars també tocaven peces operístiques com *Carmen* o *Tosca*.

La diferència entre la vida de les integrants de l'orquestra i la de la resta de presoneres també es notava en l'alimentació i obligacions laborals. Estaven exemptes de treballs forçats, com anar a la mina o agafar més de grans dimensions, la seva única funció era tocar.

Alma entenia que, si l'orquestra sonava perfecta i semblava professional, els nazis no gosarien tocar-les. Per això exigia un esforç extrem i portava les intèrprets fins a un nivell d'esgotament físic molt gran. El dia a dia de les instrumentistes estava marcat per una tensió constant entre el privilegi relatiu, la disciplina estricta, la por i la necessitat de sobreviure.

En el llibre de *Tregua para la Orquestra* hi ha una fotografia (vegeu Annex 7) de com estaven distribuïdes les dones en el barracó 12, cosa que permet visualitzar millor l'organització i l'espai on vivien.

4. FIGURES CLAU I DINÀMIQUES DE LIDERATGE

4.1 L'etapa de Zofia Czajkowska: inicis i limitacions

Zofia Czajkowska (*Music and The Holocaust*, 2024) era una professora polonesa, no jueva, que va arribar a Auschwitz el 27 d'abril de 1942 amb un vagó de tren des de la seva ciutat natal, Tarnów, i va passar el seu primer any al camp en la misèria. Donat que li assignaven els treballs físics més esgotadors es trobava en un estat de debilitat física i mental. No tenia molta educació formal com a directora d'orquestra, però es va convertir en l'organitzadora i directora original de l'orquestra de dones de Birkenau.

A més a més de la formació musical, es rumorejava que Zofia estava relacionada amb Tchaikovsky.

Davant la feina de crear una orquestra del no-res, va reunir dones que acabaven d'arribar al camp. Aquelles primeres setmanes, només tenien guitarra, mandolina i percussió per fer música, tant els instruments com les partitures les adquirien dels homes del camp principal d'Auschwitz. En aquells primers dies, les integrants de l'orquestra estaven distribuïdes en diferents barraques i ordres de treball; i per això no podien coincidir gairebé mai per fer un assaig complet.

Els funcionaris del camp van començar a enviar-li a la directora d'orquestra totes les novingudes que tenien educació musical o que sabien tocar algun instrument. Si més no, la banda va continuar sent petita fins que al maig les jueves van ser admeses. Les integrants provenien de molts països, incloent-hi Grècia, Polònia, Alemanya, Ucraïna i Bèlgica. El repertori de l'orquestra era bastant limitat quant a les partitures disponibles, el coneixement de la directora de l'orquestra i els desitjos de les SS. L'orquestra tocava principalment cançons de marxes alemanyes, com cançons folklòriques i militars poloneses que Czajkowska se sabia de memòria.

Zofia es va dedicar plenament a l'orquestra. A vegades va tractar de salvar-li la vida a les dones acceptant-les en l'orquestra, inclús si no tenien l'habilitat musical adequada. També va fer un gran esforç per millorar la situació de les dones de la seva banda: va aconseguir un permís perquè totes fossin enviades a la Barraca 4 i obtinguessin assignacions de treball més fàcils. Malgrat això, la seva successora, Alma Rosé va tenir una millor reputació i va substituir a Czajkowska l'agost de 1943. En aquell moment, Zofia va ser designada com a responsable de barraca i va ajudar a Rosé a comunicar-se amb les dones poloneses de l'orquestra, ja que ella no parlava el seu idioma. Després del trasllat de Zofia, va ser

recordada per diverses de les integrants com una líder compromesa que va fer tot el possible per crear una comunitat musical en condicions pràcticament impossibles.

Es podria dir que l'etapa de Zofia Czajkowska va ser necessària per establir la infraestructura de l'orquestra, però va estar limitada per la seva falta de visió professional. Sota el seu mandat, l'orquestra era un element de propaganda menor; sota Alma Rosé, es convertirà en una eina de supervivència professional.

4.2 El punt d'inflexió amb Alma Rosé: professionalització i disciplina

Alma Rosé va ser una violinista austríaca de descendència jueva, el seu pare era Arnold Rosenblum, concertista de la Filharmònica de Viena i la seva mare Justine Mahler, germana menor del compositor Gustav Mahler (vegeu Annex 4).

Segons el llibre de Newman, Alma abans d'entrar al camp, va formar una orquestra ambulant de dones anomenada *Wiener Walzermädels* aquesta va ser molt popular, però el seu èxit va acabar quan Hitler va arribar al poder en 1933 (Auschwitz Museum, 2018).

Va ser deportada al camp de concentració Auschwitz-Birkenau i va ser enviada pel doctor Josef Mengele a la barraca d'experimentació mèdica per sotmetre-la a experiments i li va demanar que toqués el violí. El *kapo* la va escoltar, va reconèixer que era ella i va avisar directament al guàrdia de les SS, va estar pocs dies en la caserna d'"Àngel de la mort" fora de perill dels experiments mèdics, dedicant les seves nits a tocar pels malalts.

L'agost del 1943 va ser traslladada a Birkenau i es va convertir en la directora d'orquestra de dones. Va ser la protegida de la líder de la SS, Maria Mandel, reemplaçant així a Sofia Czajkowska.

Va negociar amb Madel les condicions de l'orquestra; va demanar una barraca especial per a l'orquestra la qual tenia un saló i una àrea de pràctica. Abans del seu lideratge en la banda, les dones només tenien accés a les partitures de l'orquestra d'homes d'Auschwitz, però Rosé va convèncer a alguns dels oficials de la SS perquè poguessin aconseguir partitures addicionals. Alma va començar a treballar en la qualitat de la banda, ja que Czajkowska no ho havia fet, Rosé era més estricta i exigent. Habitualment assajaven durant vuit hores. Sobre totes les coses, entenia que per sobreviure havia de complaure a la SS i ella no comptava amb músiques professionals de luxe, i per això exigia molt a les integrants de la seva banda.

El repertori també va augmentar; va passar de marxes alemanyes i cançons poloneses a un variat clàssic. Rosé va arreglar les peces per a la seva orquestra d'alguna partitura disponible

o de melodies que recordava de memòria. Inclús llibres de Mozart, Schubert, Vivaldi...

L'últim concert d'Alma va ser en una festa privada de la SS el 2 d'abril de 1944. Inexplicablement, es va emmalaltir i va ser traslladada a l'hospital amb febre molt alta. El 4 d'abril, quatre dies després del concert, va morir. En un inexplicable gest d'humanitat, l'alcaide del camp li va atorgar cert respecte; el cos d'Alma amb un vestit blanc, aquest sobre una llitera coberta amb un llençol blanc, va ser portat al crematori sembrat de roses vermelles, per les dones de l'orquestra.

La seva mort, però, va seguir un llarg temps amb especulacions quant a les causes, que van des d'un suïcidi, fins a una intoxicació o enverinament per part d'algun membre de la SS gelós.

L'orquestra va continuar tocant fins a l'octubre del 1944, mentre els nazis començaven a evacuar els camps de l'Est.

5. ANÀLISI MUSICOLÒGIC: REPERTORI I ORGANOLOGIA

5.1 El repertori forçat: marxes militars i cançons folklòriques

El repertori de l'Orquestra incloïa marxes, cançons, música de saló, música lleugera, de ball, cançons populars... Però hi havia una peça en concret la qual feia referència a una marxa del camp que era *Arbeitslagermarsch* (European Holocaust Research Infrastructure, s.d) de Henryk Krol, presoner polonès i membre de l'orquestra d'homes d'Auschwitz I. Aquesta va ser composta en el camp. És un dels exemples més clars de que els nazis van utilitzar el talent de les víctimes per perfeccionar el treball del camp. Per altra banda, els oficials necessitaven una marxa pròpia, com un "himne" que facilités el moviment dels milers presoners que sortien a treballar.

És una marxa que reforça el concepte de tortura rítmica, amb un compàs 2/4 molt marcat, una peça de tonalitat major, un altre signe de tortura; una melodia optimista mentre acompanya persones cap a l'extenuació o mort.

Krol ja va fer bé de compondre-la perquè així garanteix la seva utilitat davant de les SS, ho utilitza com una estratègia de supervivència.

És una de les marxes que Alma va haver de fer servir per dirigir o supervisar en alguns moments per mantenir l'ordre que la SS exigien.

Altres marxes militars alemanys de les més famoses que tocaven era *Alte Kameraden* (Solano Infante, 2016), la va compondre Carl Teike (Música Festera, 2026). La partitura principal d'aquesta marxa està dividida en seccions típiques, d'una banda, miliar alemanya. Inclou la secció de fusta amb Flautes, oboès, fagot, clarinet, saxo... Metalls amb les trompetes, trombons, tubes... i la percussió amb una caixa, bombo plats i un Glockenspiel.

L'orquestra femenina la van haver d'adaptar als instruments que tenien, violins, violoncel i un contrabaix en la secció de les cordes, els instruments que no eren estàndards hi trobem la guitarra, mandolines, flautes i acordió. No hi havia secció de metalls que són els principals instruments que donen cos a la peça. Per això les arranjadores havien de reescriure les partitures assignant així les línies de fiscorns i trompetes de la versió original, als violins i acordions de la secció de l'orquestra del camp. Així la marxa seria reconeguda per les SS.

5.2 El repertori de “concert” i arrenjaments.

A partir del llibre *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*, destaca que no hi havia publicacions de partitures amb la combinació d'instruments que s'utilitzava en l'orquestra femenina, per tant, hi havia una tasca d'arranjament darrere de les adaptacions que puguem trobar.

Alma passava nits senceres fent arrenjaments de partitures de piano les quals havien sigut confiscades als presoners o fins i tot de memòria. El seu objectiu era aconseguir que les obres clàssiques sonessin tan professionals com fos possible dins les limitacions materials i humanes amb què comptaven.

En aquest procés hi tenen un paper fonamental les copistes, encarregades de transcriure a mà les parts individuals que Alma havia adaptat. Entre elles, Helena Dunicz-Niwinska (Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2013), aquesta tenia la funció de transcriure cadascuna de les veus necessàries perquè l'orquestra pogués interpretar-ho.

El repertori clàssic va arribar a incloure unes dues-centes peces. Moltes d'aquestes obres havien de ser transformades per poder interpretar-les amb els recursos limitats que tenien disponibles. Alma i Margot Anzenbacher, van transcriure una cançó a partir d'una base folklòrica basada en l'estudi de *Mi Major*, Op. 10, nº3 de Chopin (Pollini, 2016). A l'hora de la transcripció d'aquesta peça, Alma va convertir la melodia principal de piano per a violí o violins, per mantenir el so sostingut que el piano feia amb el pedal. Com que les cordes tenien un atac més marcat, es recorria a l'acordió o a les flautes. L'acompanyament de semicorxeres

constants només el podien fer les mandolines i guitarres. Aquesta peça té diverses versions i rara vegada s'escola avui dia. La versió d'Alma va mantenir el títol de *Marichka* (vegeu Annex 8) però va utilitzar un text diferent.

Dins d'aquest repertori també era molt comú escoltar valsos de Strauss. Aquestes peces no només formaven part del repertori musical habitual, sinó que també tenien una funció dins la vida del camp: es feien servir per donar la benvinguda o calmar l'ambient a les presoneres noves que entraven.

En el llibre de *“Tregua para la orquesta”* (Fénelon, 1981) és menciona algunes peces concretes que interpretava l'orquestra. Per exemple, la seva audició va interpretar Madame Butterfly de Puccini (World ORT, s.d.). Menciona que és una cançó que sabia tocar i cantar, ja que va treballar amb Germaine Martinelli (Cantabile-Subito, s.d) i que com ja la coneixia bé era una peça que li permetia demostrar ràpidament el seu talent.

Finalment, una de les peces clàssiques que l'orquestra interpretava era la Cinquena Simfonia de Beethoven (LA Phil, 2024). Durant la Segona Guerra Mundial s'havia convertit en un símbol de resistència (especialment el primer moviment), i per això la seva presència en Auschwitz era significativa.

Nom	Funció	Observacions
Marisha	Copista	Apareix entre les copistes de l'orquestra, però, en el llibre no dona més detall del seu paper específic.
Danka	Copista i percussionista	“Una especie de atleta; debe ser la más peligrosa, de mirada dura e inteligente. Cuando no copia es la que toca los platillos hasta ensordecen” (Fénelon, 1981, p. 52)
Regina	Copista	“La camarera de Alma” (Fénelon, 1981, p. 74)
Sonia i Alla	Copista	“Eran nuestras pianistas y carecen de instrumento” (Fénelon, 1981, p. 92)
Ruth	Copista	“quizá la peor de todas”

		(Fénelon, 1981, p. 74)
Hilde	Copista/música	Además de ser copista, también tocaba el violí.
Elsa	Copista	“Judía alemana” (Fénelon, 1981, p. 92)

Aquestes són algunes de les copistes que es menciona en el llibre de Fania.

5.3 Organologia en el camp: ¿Quins instruments utilitzaven? ¿com es mantenien o reparaven?

En concret la formació d'Alma Rosé era inusual, segons el llibre de Newman, la plantilla variava pero hi havia una sèrie d'instruments principals.

La secció de cordes, la qual era el nucli de tota la banda:

- Violins: eren els més nombrosos
- Violoncels: molt pocs (Anita Lasker era la principal)
- Contrabaix: només n'hi tenien un.

La secció de vent:

- Flautes i clarinets: les unitats eren limitades
- No hi havia vent-metall

Instruments peculiars per a una orquestra:

- Mandolines i guitarres: com que no tenien prou instruments de vent per omplir l'harmonia, utilitzaven un grup gran de mandolines i guitarres.
- Acordions: essencials per a mantenir les notes llargues i donar volum (substituint sovint als instruments de vent-fusta)

Tots els instruments provenien del magatzem anomenat “Canadà”, on els oficials de la SS guardaven les pertinences robades als jueus que acabaven d'arribar i que, majoritàriament, havien estat enviats directament a les cambres de gas. Alma Rosé tenia permís especial per anar al “Canadà” a seleccionar instruments.

A Auschwitz I, l'orquestra d'homes era molt més semblant a una banda normal, militar.

- Vent-Metall: la secció més predominant amb trompetes, trombons, tubes i trompes.

- Saxofons: l'orquestra d'homes incorporava aquest instrument per tocar música de ball per als oficials.
- Percussió: caixes, bombos i plats per mantenir el ritme en les marxes de treball.

Característiques	Orquesrta femenina (Birkenau)	Orquestres Masculines (Auschwitz)
So dominant	Corda i mandolina (ja que n'hi havia bastants)	Vent-metall i percussió (so potent)
Instruments clau	Mandolina, acordió i guitarra	Trompeta, Saxofon.
Funció principal	Acompanyar el pas i fer el que deïa Maria Mandel	Marcar el pas de treball i concerts de diumenge per a les SS.
Repertori típic	Adaptacions de clàssics (Chopin/Schumann) i cançons populars.	Marxes militars i música de jazz.

El privilegi més gran que l'Alma va aconseguir de Maria Mandel va ser una estufa. No era solament per a la comoditat de les dones, sinó per mantenir la temperatura constant perquè els instruments no s'esquerdessin i les cordes no es trenquessin.

Cordes i resina: Aconseguir recanvis era una operació gairebé d'espionatge. L'Alma utilitzava la seva influència sobre els oficials de la SS (que la respectaven profundament) per "demanar" cordes de violí, resina per als arcs i canyes per als clarinets. Aquests materials arribaven a través dels subministraments de la SS o eren robats del "Canadà".

Luthiers improvisats: Dins de l'orquestra o en blocs veïns, es buscaven presoners que tinguessin habilitats de fusteria o lutheria per fer reparacions d'emergència: enganxar ponts, reparar clavillers o intentar adobar esquerdes a la caixa de ressonància dels instruments de corda.

Un violí que es trencava era un bitllet directe a la no supervivència d'aquella membre en concret, ja que es quedava sense instrument, per tant, sense orquestra, i per això hauria de treballar al camp o a la mina i viure en un altre barracó on no existien els privilegis que tenia el barracó 12. Alma supervisava que cada noia netegés el seu instrument després de cada assaig.

5.4 Estudi del repertori

Moltes de les partitures concretes de l'Orquestra Femenina no s'han pogut recuperar, ja que al final de la guerra els nazis van intentar esborrar totes les proves dels seus crims, el qual implica la destrucció de documents. A més, una gran part del material musical havia estat arranjat per algunes de les dones de l'orquestra, per això no existia més que una sola còpia de cada partitura. Les partitures que Margot i Fania escrivien no eren edicions impreses, sinó manuscrits a mà i precaris. Moltes vegades s'escrivien sobre trossos de paper d'oficina, cartó. Com que no era professional, el pas del temps i les dures condicions del camp van acabar degradant encara més els pocs documents que no van arribar a ser cremats.

Tanmateix, no tota la documentació s'ha perdut. A l'arxiu del Museu d'Auschwitz (Lachendro, 2025) es conserven alguns manuscrits que van ser amagats o que van quedar en l'oblit junt amb altres documents. Gran part del que coneixem és gràcies a la reconstrucció que van fer algunes de les supervivents després de la guerra basant-se en el que recordaven de les obres que interpretaven.

Una de les peces que més es repeteix al llarg del llibre de Newman i la qual fa referència a una de les que tocava l'Orquestra Femenina, era *Träumerei* (Cocolin, 2025) de Schumann. La SS l'utilitzaven com a eina de tortura, encara que la peça en si mateixa sigui tranquil·la.

L'obra original té una forma A-B-A' clara i repetida, amb una estructura simètrica i una melodia suau. Tot i que és una peça per a piano, l'orquestra la va transcriure amb els instruments que tenien, amb una formació més reduïda. Aquesta era la peça preferida de Maria Mandel i la principal que ella solia demanar ser interpretada després d'un dia d'estar en les càmeres de gas. Per a la SS escoltar Schumann en concret, "els feia sentir que encara eren part de la Gran Alemanya, culta i humana".

Una altra obra amb la qual disposem d'una partitura concreta és *Die schönste Zeit des Lebens*, ("El moment més bell de la vida"), una de les peces que es van poder recuperar amb la transcripció específica feta a mà pels instruments que hi havia a Auschwitz. L'escriptura és força precisa, el que significa que la disciplina dels músics era molt professional, sabien que l'havien de transcriure nota per nota, sense marges d'error, perquè qualsevol equivocació podia tenir conseqüències greus. Aquest manuscrit es veu a dalt a la dreta "Violino I", és a dir que no és la partitura general, sinó una individual la qual només pot llegir un músic en concret. Es troba en clau de sol, que és la tessitura natural d'un violí, s'observen també indicacions d'articulació com "+" o números sobre les notes.

Encara que aquest manuscrit només correspongui a un primer violí, la investigació de Dra. Patricia Hall (University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, 2022) sobre aquest document confirma que l'arranjament complet estava escrit per una formació de fins a catorze instruments. La secció de cordes, a banda del Violí I també hi havia Violí II i III (arribant fins a nou en total), i una viola; en el sector de vents hi figuren dos clarinets, una trompeta i trombó, i en la base rítmica trobem una tuba que feia les funcions de baix. Aquesta distribució mostra una secció de cordes més gran i estàndard, mentre que la secció de vents és relativament potent però limitada, comparada amb una orquestra completa. A diferència d'aquesta formació, l'orquestra femenina hauria hagut de transcriure la partitura per a instruments com la mandolina i l'acordió, ja que no disposava d'una secció de vents de metall o fusta completa.

D'entre el repertori clàssic que s'ha pogut documentar de l'Orquestra Femenina d'Auschwitz-Birkenau, *El Danubi Blau* (De la Lastra Guardado, 2013) de Johann Strauss gaudeix d'un paper important perquè serveix com a exemple de com la música clàssica s'emprava al servei de la imatge de "normalitat" i cultura que la SS buscaven projectar en el cor del camp.

Respecte a l'estructura, segueix una forma típica de vals vienès, amb una successió de seccions temàtiques (A-B-C-D-A'-E-A'') que es repeteixen amb variacions harmòniques, creant una sensació de rondó. Es tracta d'un copàs tres per vuit i frases de quatre compassos. A l'orquestra femenina, l'obra es va haver d'adaptar segons els instruments disponibles. La secció de cordes suportava la melodia principal, ja que hi havia més quantitat d'instruments. Mentre que la secció de vents (més reduïda) reforçava el ritme i feia alguna frase de la melodia principal també. La peça no sonava com un vals perfecte, en aquest sentit, tocar *El Danubi Blau* era interpretar una cultura que coexistia amb l'extermini.

6. LA DUALITAT DE L'EXPERIÈNCIA MUSICAL

6.1 La música com a instrument de tortura psicològica i horror

Abans de l'holocaust, la música s'ha utilitzat com a eina de control des de l'antiguitat. L'ús del ritme i la música per controlar els cossos de manera disciplinària no va aparèixer de cop, sinó que es va anar perfeccionant al llarg de la història militar.

El primer cas en què es dona que la música es fa servir per anul·lar la voluntat individual i convertir a homes en una màquina rítmica, va ser a Prússia al segle XVIII, sota el regnat de Frederic Guillem I i el seu fill Frederic II el Gran.

Frederic va introduir l'ús de tambors i flautins per dictar cada moviment de peus dels soldats. Així, mitjançant la repetició infinita de marxes al ritme d'un tambor constant, el soldat perdia la capacitat de decidir el seu propi pas, ja que el cos responia per reflex. Els soldats eren castigats físicament si perdien el compàs.

Aquest mètode prussià va ser tan eficaç que va ser copiat per tot el món, però no va ser el nazisme qui el va portar a l'extrem "científic".

El "pas de l'Oca" (EcuRed, s. f.) , es tracta d'un pas especial de marxa el qual es realitza en desfilades militars formals i altres cerimònies. En el context de Birkenau, quan l'orquestra dirigida per Alma Rosé era obligada a tocar marxes com l'*Arbeitslagermarsch* de Henryk Krol a la porta del camp, no s'estava fent música, s'estava aplicant una eina de tortura rítmica. Aquest ritme binari i rígid servia per anul·lar la identitat i individualitat, convertint-les així en un flux de treball controlable pel metrònom de les SS.

Un dels aspectes més pertorbadors que s'utilitzava amb la música i que alguns historiadors anomenaven "paradoxa de la barbàrie culta" era que una persona, en aquest cas algú de les SS, pugui estar tan tranquil escoltant música clàssica, alguna peça de Schubert, Schumann... i deu minuts més tard sigui capaç d'enviar a nens o dones a les càmeres de gas.

A Maria Mandel és un dels millors exemples, ja que per ella escoltar música clàssica li permetia mantenir la imatge d'ella mateixa, com a una persona sensible i amb sentiments, que sent la música que escolta, es refugiava en la música clàssica i més concretament en el violí d'Alma.

6.2 La música com a estratègia de supervivència i resistència espiritual

La mateixa música que els botxins instrumentalitzaven com a eina de control i humiliació podia esdevenir, per a les internes que la feien possible, una via concreta de supervivència física i una defensa íntima contra la destrucció espiritual.

- Maria Mandel i altres responsables del camp reconeixien la "utilitat" de la música per a la disciplina del recinte: marcar ritmes d'entrada i sortida de les columnes de treball,

rebre autoritats, construir una imatge de normalitat i poder. Aquest reconeixement es traduïa en concessions fràgils i sempre reversibles: una mica més de menjar, roba menys bruta, exempció puntual de treballs esgotadors, accés a espais d'assaig i, sobretot, una probabilitat menor de ser seleccionades per a l'extermini. Aquestes millores, tanmateix, depenien d'un rendiment impecable i d'una obediència absoluta. La música es convertia així en una "moneda d'intercanvi" precària amb la qual les integrants de l'orquestra negociaven la continuïtat de la pròpia vida i la de les seves companyes.

- Alma Rosé havia comprès molt aviat que la perfecció no era només un ideal estètic sinó un requisit de vida: una entrada mal resolta, una desafinació o un error de conjunt podien tenir conseqüències mortals. L'obsessió per l'afinació, la precisió rítmica, la coordinació de mans i arcs, l'homogeneïtat de fraseig i dinàmica responia a aquesta "ètica de l'error zero". La música, en aquest marc, cessava de ser una activitat artística "lliure" per transformar-se en un protocol de supervivència altament disciplinat.
- Els assajos de llarga durada —sovint fins a deu hores diàries— generaven un espai mental alternatiu. La concentració sostinguda en passatges difícils, digitacions, respiracions i entrades oferia una forma de dissociació funcional: durant aquell temps, la consciència de l'horror quedava parcialment suspesa per la tasca concreta i absorbent d'"aconseguir" la música. Aquest desplaçament de l'atenció actuava com un mecanisme psicològic de protecció.
- Les mateixes peces que sonaven durant formacions, seleccions o càstigs, i que produïen una tortura psicològica als qui les escoltaven des de les files o les barraques, eren alhora l'únic canal que donava a les intèrprets una identitat professional. Tocar podia salvar-te i, simultàniament, participar d'un aparell de dominació. La culpa, la vergonya o la necessitat de justificar la' actuació apareixen sovint en testimonis posteriors, mostrant fins a quin punt la música quedava atrapada entre l'ús i l'abús, entre el consol i la coerció.
- L'orquestra va esdevenir un microcosmos de suport. La transmissió de coneixement musical, l'ajust col·lectiu del so que exigeix el repertori creaven vincles. Compartir faristols, revisar passatges i celebrar petites fites tècniques eren gestos que restituïen, encara que fos de manera mínima i provisional, una sociabilitat humana dins d'un entorn dissenyat per deshumanitzar.

- La pràctica instrumental implica memòries musculars i respiracions regulades. En condicions d'extremes, recuperar un vibrato controlat o projectar una frase llarga podia entendre's com un acte de reapropiació del propi cos: no només un cos destinat a l'explotació, sinó un cos capaç d'aconseguir una forma, una línia i un so.
- Les peces interpretades —marxes, valsos, fragments d'òpera, cançons populars arranjades— tenien també una dimensió de memòria. Per a moltes, aquelles melodies remetien a mons previs: famílies, estudis, concerts, ciutats. Reproduir-les amb precisió era una manera de custodiar records i identitats que el camp pretenia esborrar.

En conclusió, la música a l'orquestra femenina va funcionar simultàniament com a instrument de dominació i com a espai de supervivència. Entre aquestes dues funcions, aparentment irreconciliables, les intèrprets van construir un passadís estret —fet de disciplina, memòria i comunitat— que els va permetre sostenir-se i, en molts casos, salvar la vida.

6.3 Perspectiva de gènere: l'orquestra femenina davant les orquestres masculines dels camps.

La perspectiva de gènere va permetre veure diferències importants entre l'Orquestra de dones de Birkenau i orquestres masculines d'altres camps. Totes dues van ser creades per ordre de la SS com a instrument de control i propaganda, però la de dones en especial, estava lligada a una condició femenina.

En el cas de l'orquestra femenina, el control no només va ser l'explotació musical, sinó també el cos; la higiene, aparença, salut... no els hi va quedar més remei que fer cohesió entre elles i convertir-se en una família forçada.

Per altra banda, les orquestres masculines es formaven per una qüestió de prestigi entre els oficials de les SS, i com alguns eren músics professionals, els instruments eren de millor qualitat i el repertori més estandarditzat, i era sovint més competitives.

Al final el lideratge d'Alma, aquesta autoritat femenina davant d'un món governat per homes, ella donava la cara sempre per la seva banda. L'actitud masculina d'exigència i rigor va ser el que va salvar a aquesta orquestra.

En aquella època els instruments també estaven dividits per gèneres, per exemple, la trompeta i trombó es consideraven “masculins”. Les dones que arribaven al camp solien tenir formació

en piano o corda, la qual cosa va forçar l'orquestra femenina a ser una formació de corda "reforçada" amb el que tenien a mà (mandolines).

En aquesta taula es troba la informació més resumida.

	Orquestra femenina de Birkenau	Orquestres masculines d'altres camps
Origen	Van ser creades per ordre de la SS pel funcionament del camp, l'ordre i propaganda nazi.	També creades per la SS però amb altres finalitats, com l'entreteniment dels guardians.
Direcció	La principal i més important va ser Alma Rosé, però també estava Zofia Czajkowska. Encara que sempre han estat sota l'autoritat de Maria Mandel.	Dirigides per homes presos com Símon Laks (Herder Editorial, s.d.).
Rols de gènere	Control del cos, vulnerabilitat sexual i disciplinària.	Explotació musical lligada al treball i jerarquia del camp.
Violència simbòlica	La feminitat va ser humiliada; tallar-se els cabells, uniformes, exposició forçada i en alguns casos la nuesa.	També existia la humiliació però no estava tan centrada en la sexualització o el control específic del cos.
Privilegis	Accés a un millor menjar o descans. (No haver d'anar a la mina a treballar)	Menys treball físic, millor alimentació i major probabilitat de supervivència.

7. EL FINAL DE L'ORQUESTRA

7.1 Dissolució de l'orquestra i evacuació a Bergen-Belsen

Davant l'arribada de l'exèrcit rus, els nazis obligaven els supervivents a marxar fora dels camps en una retirada forçada que avui es coneix com "la marxa de la mort". Els presoners més dèbils eren afusellats o simplement es desplomaven i morien en el camí.

L'1 de novembre de 1944, un any i mig més tard que es creés l'Orquestra, les seves integrants jueves van ser evacuades en vagonets de bestiar del camp de concentració de Brikenau cap a Bergen-Belsen (*United States Holocaust Memorial Museum, s.d.*) on no hi havia cap mena de privilegis especials, i això significava que no hi havia cap orquestra.

Belsen va ser fundat com un camp de presoners de guerra de la Wehrmacht (Merin, s.d.), però en 1943 es va convertir en el camp de concentració de les SS. Al principi s'hi allotgava gent jueva per intercanviar-la per presoners de guerra alemanys i més tard, es va ampliar per allotjar a jueus d'altres camps. A conseqüència de les pitjores condicions de vida, on hi havia moltes malalties i fams, desenes de milers de persones van morir allà.

El gener de 1945, les dones jueves van ser evacuades al camp de concentració de Ravensbrück. El mateix mes, Auschwitz va ser desmantellat i l'orquestra restant va ser enviada a Bergen-Belsen.

El pare d'Anne Sebba (*Planeta de Libros, s. d.*), comandant de tancs va arribar a Belsen poc després de la seva alliberació, el mes d'abril de 1945. El que va veure va ser un camp amb milers de persones esquelètiques sobre els llits i cadàvers per tot el camp. Els supervivents del camp no tenien casa on tornar (Sebba, 2025).

7.2 La memòria històrica i la recuperació del testimoni de les supervivents.

És un dels punts més crítics però a la vegada importants del treball, ja que tracta de comprendre com aquests testimonis encara continuen vius en la memòria de qui ho va patir.

Un dels llibres més importants que recull la memòria de l'Orquestra Femenina a través de testimonis d'una de les supervivents del camp és "*La Tregua de l'Orquestra*" testimoni de Fania Felón. Va a ser una de les poques supervivents del camp de concentració de Birkenau i arreglista de l'orquestra. El seu llibre explica la vivència tant individual com col·lectiva dins del camp, la seva frase més dura, és "Jamás he salido del campo, sigo estando allí, donde paso todas las noches de mi vida... desde hace treinta años". Mostra que per ella l'Holocaust no acaba en l'alliberació, sinó que continua com un trauma permanent. Al llarg del text, explica que després de trenta anys de silenci, tractant d'oblidar el que va passar, va comprendre que era inútil.

En relació amb l'orquestra, explica que va ser creada per ordre nazi i que formava part del funcionament quotidià del camp. "Sufro por todas esas infelices, por cada una, en conjunto y

por separado”, fent referència a totes les presoneres, és a dir, que el patiment que es vivia allà dins va ser simultàniament col·lectiu i individual. Per això dedica el llibre a les supervivents de Birkenau, perquè el llibre no tracta solament de si mateixa, sinó de totes.

Pel que fa a la funció de la música, remarca molt que la que no va ser una cosa bonica dins del camp, ella no ho recorda ni ho va viure així. Simplement, era una forma de continuar viva, presenta l’orquestra com un espai on la música servia per resistir físicament i emocionalment. També descriu en quin barracó estaven, com estaven distribuïdes i quina era la feina de cadascuna.

Una altra supervivent va ser Anita Lasker-Wallfisch, nascuda en una família jueva de classe mitjana el 17 de juliol de 1925. A principis de desembre de 1943 va ser enviada a Auschwitz per ser una criminal condemnada.

“Una mujer hermosa, con un abrigo de pelo de camello que llevaba un pañuelo en la cabeza, entró en la barraca. No tenía idea de quién podría ser. ¿Era una guardia o una prisionera? Estaba tan bien vestida que me quedé totalmente desconcertada. Me saludó y se presentó como Alma Rosé. Simplemente estaba encantada de saber que yo era violonchelista y me preguntó de dónde venía, con quién había estudiado, etc” (Music and the Holocaust, s. d. <https://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/death-camps/birkenau/anita-lasker-wallfisch/>).

Després de passar l’audició de prova tocant el moviment lent del Concert per a violoncel de Boccherini i la Marxa Militar de Schubert, va obtenir un lloc a l’orquestra.

Anita Lasker-Wallfisch va fer un discurs a Bundestag, Parlament Federal d’Alemanya. En la cerimònia de record a les víctimes del nazisme celebrada el 31 de gener de 2018 (Strack, 2018). Va voler intervenir com a supervivent d’Auschwitz i també com a membre de l’orquestra femenina.

Va començar a explicar tot el context d’abans que fos enviada amb la seva germana a Auschwitz. Quan Hitler va entrar al poder es veia que l’exclusió era progressiva; prohibicions de l’ús dels espais públics, imposició de noms jueus com “Israel” i “Sarah”.

Ella i la seva germana van ser enviades primer a un orfenat i després a una fàbrica de paper on van començar a falsificar documents per ajudar als presoners de guerra. Van ser detingudes per la Gestapo, van passar un any empresonades, però no van acabar de complir les penes completes i van ser deportades a Auschwitz per separat.

A Birkenau, Anita recorda com va ser rapada i tatuada amb el número 69388 al braç; “Anita Sara Lasker ya no existía”. La seva germana Renate va ser condemnada a treballs forçats, i per pura casualitat van aconseguir trobar-se. Anita descriu que va veure a la seva germana

com a “un esqueleto con heridas abiertas en las piernas que jamás cicatrizaron”, totes dues tenien tifus. “Ni siquiera voy a hablar del hambre. En cierto modo, una muerte tranquila habría sido un alivio. Increíblemente, sobrevivió” (Deutscher Bundestag, 2018). Més tard totes dues van ser deportades a Bergen-Belsen. El que diferencia aquest camp d'Auschwitz és que aquí la gent no moria per anar a les càmeres de gas o perquè ja no podien més amb els treballs de camps, tampoc eren assassinats d'una forma “sofisticada”, simplement morien i les altres convivia rodejades de cadàvers en descomposició.

Al final del discurs, Anita reflexiona sobre la seva vida posterior; “A menudo les cuento mis experiencias a los jóvenes en las escuelas de aquí, y no solo a ellos. Una de las mejores preguntas que siempre me hacen es: ¿Qué pasó después? ¿Volviste a casa? No... El hogar ya no existía. Éramos esa nueva especie: personas desplazadas, con todos los problemas que eso conlleva. ¿Qué se iba a hacer con toda esa gente? No hace falta que explique la respuesta”. (Lasker-Wallfisch, 2018.)

“A veces, pienso que la orquesta de Auschwitz era una especie de microcosmos, una sociedad en miniatura de la que podemos aprender. Todas las nacionalidades estaban representadas. Era una Torre de Babel. ¿Con quién puedo hablar? Solo con quienes hablan alemán o francés. No hablo ruso ni polaco, así que no hablaré con ellos. En lugar de eso, nos miramos con desconfianza y automáticamente asumimos que el otro es hostil; ni siquiera se nos ocurre preguntar por qué también terminó en Auschwitz”. (Lasker-Wallfisch, 2018)

8. CONCLUSIONS

- La música va tenir un paper molt important dins de l'Holocaust, però no va ser simplement una forma d'expressió artística. En canvi, va ser un instrument que va formar part de la violència i la jerarquia del sistema en aquell moment.
- En els camps de concentració, la música va tenir un doble significat. Per a les dones de l'Orquestra, la música va ser una manera de sobreviure i de resistir culturalment. Tanmateix, per a les SS, la música va ser una eina d'opressió i propaganda. Això mostra que la mateixa música podia tenir significats molt diferents segons qui

l'estigués interpretant o escoltant.

- L'orquestra femenina del camp de concentració va ser fundada per Zofia Czajkowska en condicions molt precàries. Però quan va arribar Alma, l'orquestra es va professionalitzar i va aconseguir una certa estabilitat.
- En comparació amb les orquestres masculines, que solien tenir més instruments i seguir models musicals més tradicionals, l'orquestra femenina va haver de ser molt més creativa i adaptable.
- Les dones de l'orquestra van haver de fer front a molts desafiaments, inclosa la limitació dels instruments disponibles. Això va obligar a reescriure i modificar moltes obres clàssiques per adaptar-les als instruments que tenien.
- L'orquestra de dones, en comparació amb les masculines, van ser víctimes de violències específiques relacionades amb el seu gènere, el que les va fer encara més vulnerables.
- És molt important recuperar les veus i els testimonis de les dones que van sobreviure als camps de concentració nazis. Això ens permet entendre millor com va funcionar el sistema nazi i com les persones van poder resistir en situacions extremes. Alguns exemples de com les dones van resistir inclouen la creació de música com a forma de protesta o com a manera de mantenir la seva identitat cultural.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1 Fonts primàries

- Richard Newman i Kitty Kirtley (2000), *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*. Amadeus Press.
- Fénelon, F. (1976). *Tregua para la orquesta*. Noguer.

- Google Play Libros. (2025, August 20). *La orquesta de mujeres de Auschwitz (Memoria de... de Anne Sebba · Vista previa del audiolibro*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fxC7HEaofag>
- *¿Qué fue el Holocausto?*. About Holocaust. <https://aboutholocaust.org/es/facts/que-fue-el-holocausto>
- Ossorio, E. (2026, February 8). *La música durante el Holocausto*. La Razón. https://www.larazon.es/cultura/historia/musica-holocausto_202602086987f1191817b41eb6395510.html
- *Política y Propaganda*. (2026). Ort.org. <https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/>
- García, M. (2020, 24 de juny). *Maria Mandel, la "bestia" antijudía de Auschwitz*. Historia.nationalgeographic.com.es. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/maria-mandel-bestia-antijudia-auschwitz_15040

9.2 Fonts secundàries

- Music and the Holocaust. (2025). *Czajkowska, Zofia*. World ORT. <https://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/death-camps/birkenau/czajkowskazofia/>
- Fine, E. (n.d.). Alma Rose: Vienna to Auschwitz. *American Record Guide*, 63(2), 297–298. <https://www.proquest.com/docview/223393283/fulltextPDF/943C97ADFF5E47C6PQ/1?sourcetype=Magazines>
- Música a través del tiempo. (2025, julio 12). *La Orquesta de Mujeres en Auschwitz | Música en medio del terror*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r6iWXAfUg5E>
- Cronistas del tiempo. (2025, April 9). *LA ORQUESTA QUE ENGAÑÓ A LA MUERTE EN AUSCHWITZ, SOBREVIVIERON TOCANDO MOZART EN EL INFIERNO*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c24aL2OVDu8>
- *Fundación Juan March*. (2020). Fundación Juan March. <https://www.march.es/es/madrid/conferencia/arte-degenerado-programa-represion-cultural-durante-tercer-reich-iii-entartete>

- Auschwitz-Birkenau State Museum. (2022). *Life in the camp / History Auschwitz-Birkenau*. Ww.auschwitz.org; Auschwitz-Birkenau State Museum. <https://www.auschwitz.org/en/history/life-in-the-camp/>
- *Las mujeres durante el Holocausto | The Holocaust Encyclopedia*. (n.d.). Encyclopedia.ushmm.org. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/women-during-the-holocaust>
- *Tasks & Purposes*. (2026). Women's Orchestra at Auschwitz. <https://womensorchestra.weebly.com/tasks-amp-purposes.html>
- *Vivir la muerte. Testimonios literarios de los campos de concentración*. (2002, June). RdL – Revista de Libros. <https://www.revistadelibros.com/narrativa-del-holocausto/>
- *Fénelon, Fania (1908-1983) | Iconen | Gayworld.be*. (2026). Archive.org. <https://web.archive.org/web/20161112211703/http://www.gayworld.be/holebi-cultuur/iconen/fenelon-fania-1908-1983/>
- Music and the Holocaust. (n.d.). *Music in the Third Reich*. Holocaustmusic.ort.org. <https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/>
- *A-Z: Songs | Enciclopedia del Holocausto*. (2026). Ushmm.org. <https://encyclopedia.ushmm.org/es/a-z/song>
- *Richard Wagner*. Holocaustmusic.ort.org. <https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/>
- *Orquestas musicales judías en los campos de exterminio*. (2021). Yadvashem.org. <https://www.yadvashem.org/es/blog/orchestras-in-holocaust-death-camps.html>
- *The Lady in Number 6 (2013)*. (2025). FilmAffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film844230.html>
- *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review*. (2026). Sibetrans.com. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/153/la-musica-como-tortura-la-musica-como-arma>
- *The Lost Music of Auschwitz | Music Mark*. (2026, January 13). Music Mark | Leaders in High Quality Music Education. <https://www.musicmark.org.uk/resources/the-lost-music-of-auschwitz/>

- Monolight. (2021, June 25). *Women's Orchestra of Auschwitz - Cracow Local Tours by Legendary Kraków*. Cracow Local Tours by Legendary Kraków.
<https://legendarykrakow.uk/2021/06/25/womens-orchestra-of-auschwitz/>
- Teike, C. (1889). *Alte Kameraden* [Partitura]. IMSLP.
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP923987-PMLP81969-Alte_Kameraden_-_Score_and_parts.pdf
- *Alma Rosé, directora de la orquesta de mujeres de Auschwitz-Birkenau*. (2025). Yadvashem.org.
<https://www.yadvashem.org/es/stories-from-our-collections/alma-rose.html>
- DW Documental. (2022, November 9). *La música en la Alemania nazi - El maestro y el chelista de Auschwitz* | DW Documental. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=JaaT6dfaZtc>
- *Auschwitz orchestra music manuscripts - Google Search*. (2019). Google.com.
https://www.google.com/search?q=Auschwitz+orchestra+music+manuscripts&rlz=1C1CHBF_esES920ES920&oq=Auschwitz+orchestra+music+manuscripts&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBBzQ4N2owajSoAgCwAgE&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:b3463d62
- Sol, M. (2018, May 18). *Orquestas femeninas en los campos de concentración nazis* | DF Diario Feminista. DF Diario Feminista.
<https://eldiariodefeminista.info/2018/05/19/orquestas-femeninas-en-los-campos-de-conc-entracion-nazis/>
- Asociación Mutual Israelita Argentina. (2015). *Orquesta en los campos de concentración y exterminio* [Archivo PDF]. Shoá: Interpelados.
<https://shoa-interpelados.amia.org.ar/wp-content/uploads/2015/10/orquesta.pdf>
- *University of Virginia Library Online Exhibits* | CENSORED: Wielding the Red Pen. (s.d.). Explore.lib.virginia.edu.
<https://explore.lib.virginia.edu/exhibits/show/censored/walkthrough/entartete>
- Historia National Geographic. (s.f.). *Hitler*. National Geographic España.
<https://historia.nationalgeographic.com.es/personajes/hitler>

- *Música en el Tercer Reich*. (s.d.). Holocaustmusic.ort.org.
<https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/>
- *Felix Mendelssohn - Orquesta Sinfónica de Dallas*. (2020b, November 17). La Orquesta Sinfónica de Dallas.
<https://www.dallassymphony.org/es/community-education/dso-kids/listen-watch/composers/felix-mendelssohn/>
- *Orquesta Gewandhaus de Leipzig | LA Phil*. (2026). LA Phil.
<https://es.laphil.com/musicdb/artists/3086/leipzig-gewandhaus-orchestra>
- World ORT. (s.f.). *Reichskulturkammer & Reichsmusikkammer*. Music and the Holocaust.
<https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/reichskulturkammer/>
- *Maria Mandel, la “bestia” antijudía de Auschwitz*. (2020b, January 10). Historia.nationalgeographic.com.es
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/maria-mandel-bestia-antijudia-auschwitz_15040
- World ORT. (s.d.). *Czajkowska, Zofia*. Music and the Holocaust.
<http://Org.orghttps://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/death-camps/birkenau/czajkowskazofia/>
- *Lasker-Wallfisch, Anita*. (2018). Ort.org.
<https://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/death-camps/birkenau/anita-lasker-wallfisch/>
- *Fénelon, Fania*. (2026). Ort.org.
<https://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/death-camps/birkenau/fenelonfania/>
- United States Holocaust Memorial Museum. (s.f.). *Oficial de las SS Theodor Eicke visita el campo de Lichtenburg* [Fotografía]. Enciclopedia del Holocausto.
<https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/photo/ss-officer-theodor-eicke-visits-the-lichtenburger-camp>
- United States Holocaust Memorial Museum. (2023, April 26). *Ravensbrück*. Ushmm.org.
<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/ravensbrueck>
- *Josef Mengele* | *Enciclopedia del Holocausto*. (n.d.). Encyclopedia.ushmm.org.
<https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/josef-mengele>

- *The EHRI Portal*. (2026). The EHRI Portal.
<https://portal.ehri-project.eu/units/us-005578-irn503534>

- *Marcha “Alte Kameraden” - Tanda Infanteria “Mariscal Francisco Solano Lopez.”* (2016). Solanoinfante.com.
<https://www.solanoinfante.com/variedades/mus-alte.html>

- *Carl Teike*. (2026). Musicafestera.com.
<https://www.musicafestera.com/compositors/carl-teike>

- "Memories of the Women's Camp Orchestra. New Museum Publication".
Auschwitz-Birkenau State Museum, 25 Jun. 2013.
<https://www.auschwitz.org/en/museum/news/memories-of-the-womens-camp-orchestra-new-museum-publication.1024.html>

- Chopin, F. (1833). *Estudio en Mi Mayor, Op. 10, N.º 3* [Partitura]. Maurice Schlesinger.
https://www.google.com/search?q=Mi+Major%2C+Op.+10%2C+n%C2%BA3+de+Chopin&rlz=1C1CHBF_esES920ES920&oq=Mi+Major%2C+Op.+10%2C+n%C2%BA3+de+Chopin&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIJCAEQIRgKKGKABMgkIAhAhGAoYoAEyCQgDECEYChigAdIBBzczNmowajeoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:93cb7377

- Binder, A. (s.f.). *Martinelli, Germaine*. Cantabile-subito.
http://www.cantabile-subito.de/Sopranos/Martinelli_Germaine/martinelli_germaine.html

- LA Phil. (2026). *Symphony No. 5 in C minor, Op. 67*. Los Angeles Philharmonic Association.
<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/5119/symphony-no-5-in-c-minor-op-67>

- Auschwitz-Birkenau State Museum (Productor). (2022). *Orchestras at Auschwitz* [Episodio de Podcast de Audio]. En *On Auschwitz*.
<https://www.auschwitz.org/en/education/e-learning/podcast/orchestras-at-auschwitz/>

- Michela Cocolin. (2025, March 26). *Raphael Wallfisch plays Schumann’s “Träumerei” at Auschwitz, 2024*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=KvJkLG5RxJQ>

- University of Michigan School of Music, Theatre & Dance. (2022, May 12). *Music From Auschwitz // Performed by Musicians from the U-M School of Music, Theatre & Dance*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o94aibCMFYs>

- Isabel. (2024). *J. STRAUSS Jr., El bello Danubio Azul*. Blogspot.com. <http://paraenmusicarte.blogspot.com/2013/01/j-strauss-jr-el-bello-danubio-azul.html>

- *Paso de la oca* - EcuRed. (2026). Ecured.cu. https://www.ecured.cu/Paso_de_la_oca

- *Simon Laks*. (2024). Herdereditorial.com. https://herdereditorial.com/autor/simon-laks?srsId=AfmBOoqIODsTU1sx67LwczJrBXXSRIY4RdXHqfQ7u6U7ys_X4tHKq0T4

- United States Holocaust Memorial Museum. (2006). *Bergen-Belsen*. Ushmm.org. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/bergen-belsen>

- Merin, A. C. *HISTORIA DE LA WEHRMACHT - WEHRMACHT INFO [HISTORIA DE LA WEHRMACHT - LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL]*. https://wehrmacht-info.com/historia_de_la_wehrmacht.html

- *Últimos libros de Anne Sebba*. (2026). Planetadelibros. <https://www.planetadelibros.com/autor/anne-sebba/000059354>

- Sebba, A. (2025, 17 de septiembre). *How the Women's Orchestra of Auschwitz Survived the Death Camps*. Literary Hub. <https://lithub.com/how-the-womens-orchestra-of-auschwitz-survived-the-death-camps/>

- Strack, C. (2018, 31 de enero). *Anita Lasker-Wallfisch recuerda el Holocausto en el Bundestag*. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/es/anita-lasker-wallfisch-recuerda-el-holocausto-en-el-bundestag/a-42392935>

- *German Bundestag - Speech by Anita Lasker-Wallfisch*. (n.d.). German Bundestag. <https://www.bundestag.de/en/documents/textarchive/speech-lasker-wallfisch-542306>

- Dümmling, A. (2021). *Las reglas de la música y las leyes del Estado: la "Entartete Musik" y la construcción de la identidad musical en el Tercer Reich*. Universidad de Alcalá.

<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/38020>

- World ORT. (sin fecha). *Richard Wagner*. Music and the Holocaust.
<https://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/>
- Auschwitz Museum. (2018). *Alma Rosé*. Auschwitz.
<https://www.auschwitz.at/alma-ros%C3%A9>

10. ANNEXOS

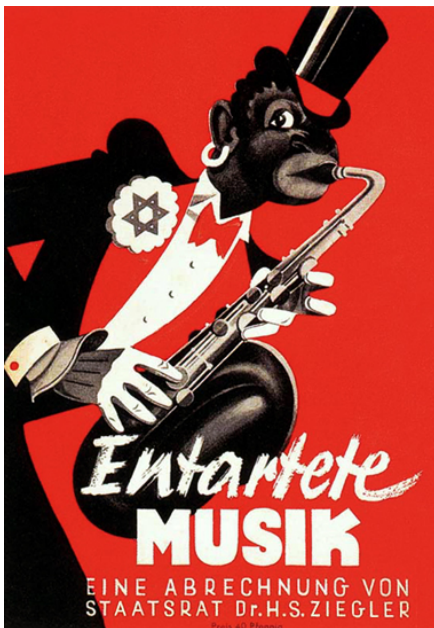
ANNEX 1. Cartell propagandístic de l'exposició nazi Entartete Kunst . Múnic en 1937



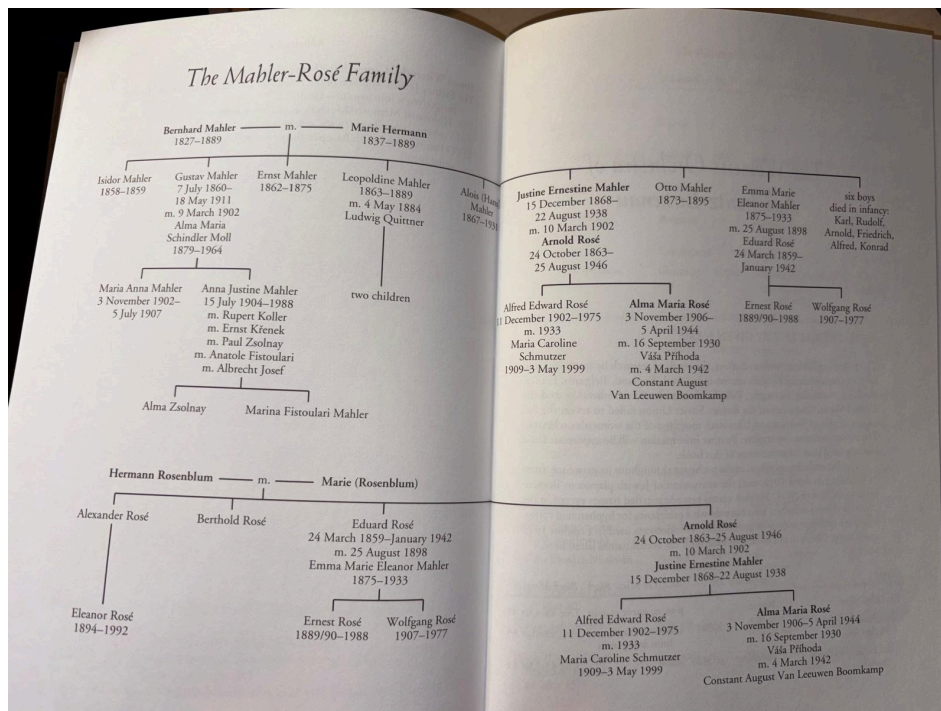
ANNEX 2. Inauguración de la exposición nazi *Entartete Kunst* en Múnich, 1937.



ANNEX 3. Cartell propagandístic nazi que ridiculitza la música “degenerada” i l’associa amb estereotips antisemites.

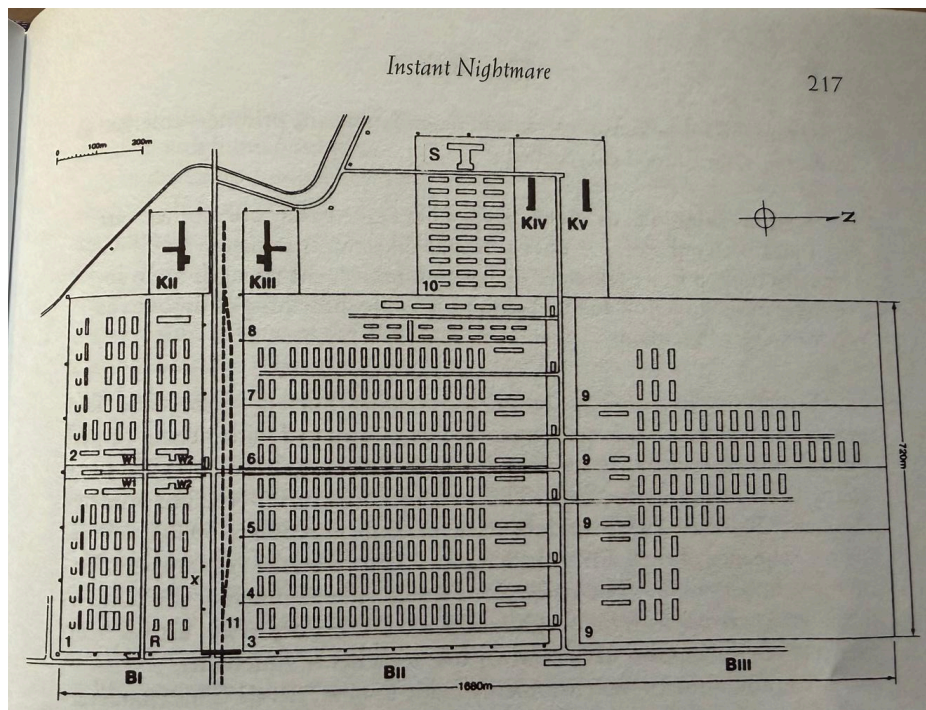


ANNEX 4. Arbre genealògic de la família Mahler-Rosé.



Fotografia està extreta del llibre “*Vienna to Auschwitz*” de Richard Newman

ANNEX 5. Plànol de Birkenau



Aquesta fotografia està extreta del llibre “*Vienna to Auschwitz*” de Richard Newman

ANNEX 6. Integrants de l'Orquestra Femenina

The Women's Orchestra				
Name	Nationality	No.	Role(s) in Music Block	Block Member
Zofia Cykowiak	Poland	44327	violinist, music copyist	May 43-Oct 44
Zofia Czajkowska (also spelled Czakowska, Tschajkowska, Tchaikowska) (d. Apr 78)	Poland	6873	conductor/kapo, block senior	Apr 43-Oct 44

MUSICIANS OF THE ORCHESTRA BY INSTRUMENT
APRIL 1943–OCTOBER 1944

Conductors
Zofia Czajkowska (April 1943–August 1943)
Alma Rosé (August 1943–April 1944)
Sonya Winogradowa (April 1944–October 1944)

Violin
Alma Rosé
Else Felstein
Helena Dunicz-Niwińska
Hélène Rounder
Hélène Scheps
Henryka Czaplá
Henryka Gałazka
Irena Łagowska
Jadwiga Zatorska
Julie Stroumsa Menache
Lily Mathé
Lotte Berran
Maria Langenfeld-Hnydowa (Madame) Steiner
Violette Jacquet Silberstein
Zofia Cykowiak

Mandolin
Fanny Korenblum Birkenwald
Helen "Zippy" Spitzer Tichauer
Irena Walaszczyk Wachowicz
Kazimiera Malys Kowalczyk
Maria Moś-Wdowik
Masza
Olga
Rachela Olevsky Zelmanowitz
Stefania Baruch

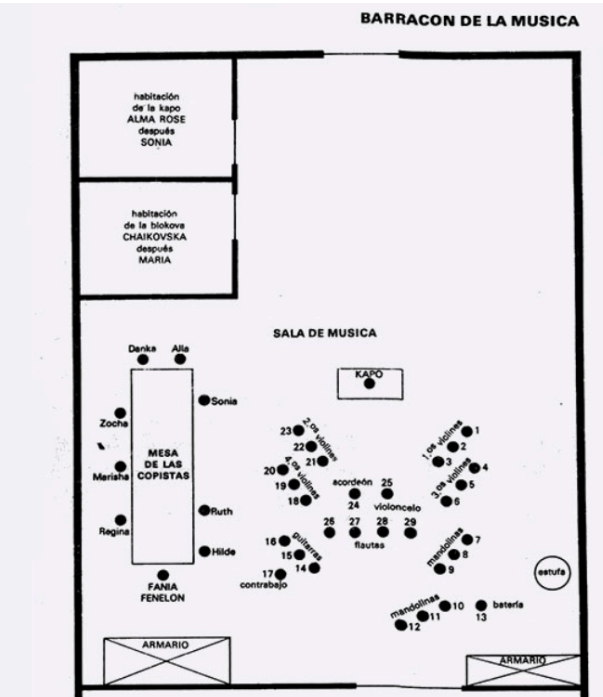
Guitar
Esther Loewy Bejarano
Lotte Lebedová
Margot Anzenbacher Vétrovcová
Pronia
Stefania Baruch
Szura

Cello
Anita Lasker-Wallfisch
Maria Kröner

The Women's Orchestra	
<i>Double Bass</i> Yvette Assael Lennon	
<i>Flute</i> Lora "Tante" Kröner	
<i>Recorder/Piccolo</i> Esther Loewy Bejarano Karla Wagenberg Hyman	Ruth Bassin Sylvia Wagenberg Calif
<i>Accordion</i> Esther Loewy Bejarano Flora Schrijver Jacobs	Lily Assael
<i>Percussion</i> Danuta Kollakowa Helga Schiessel	Hilde Grünbaum Zimche
<i>Piano (Rehearsal Only)</i> Ala Gres Danuta Kollakowa	Alma Rosé Sonya Winogradowa
<i>Singers</i> Claire Dorys Emmy Eva Steiner Adam Ewa Stojowska	Fania Fénelon Fanny Korenblum Birkenwald Lotte Lebedová Maria Bielicka Violette Jacquet Silberstein
<i>Music Copyists</i> Ala Gres Danuta Kollakowa Else Felstein Eva Steiner Adam Ewa Stojowska Hilde Grünbaum Zimche Kazimiera Malys Kowalczyk	Lily Assael Margot Anzenbacher Vétrovcová Maria Moś-Wdowik Regina (Rivka) Kupferberg Bacia Sonya Winogradowa Zofia Cykowiak

Aquestes fotografies estan extretes del llibre “Vienna to Auschwitz” de Richard Newman

ANNEX 7. Disposició dones al barracó de la música



ANNEX 8. *Marichka*

Lletra original	Traducció
<i>In mir klingt ein Lied, ein schönes Lied, und durch die Seele mir erinnern zieht. Mein Herz war still. Nun erklingen wieder zarte Töne, ruft in mir alles auf.</i> <i>Leben war fern, Und Wünsche fremd. Mein Herz! Wie ruhig warst Du, lange Zeit, Doch nun kam nah All mein Glück und mein Verlangen, Tiefstes Sehnen, schlaflos Bangen.</i> <i>Alles, alles lebt jetzt wieder auf. Ich will doch nur Frieden für mein Herz, Ruhe will ich nur; nicht denken wieder (mehr) An ein schönes Lied."</i>	<i>Una cançó sona a la meva ment, una bonica cançó, i un record s'agita dins la meva ànima. El meu cor estava quiet. Ara els tons tendres tornen a ressonar, cridant-ho tot dins meu.</i> <i>La vida era distant, i els desitjos estranys. Cor meu! Que quiet vas estar, durant tant de temps, Però ara s'acostava Tota la meva felicitat i el meu anhel, L'anhel més profund, l'ansietat insomne.</i> <i>Tot, tot ara torna a la vida. Només vull pau per al meu cor, Només vull descans, no tornar a pensar En una bonica cançó.</i>