

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

MÚSICA ENTRE MURS: FERRAMONTI I AUSCHWITZ

La dualitat de la música en context de captiveri

Treball de Fi de Grau presentat per
Txell Bel Escanilla

Tutor
Carles Badal Perez Alarcon

Bellaterra, juny 2026

DEDICATORIA

Dedicat a tots els músics que van trobar en la música un refugi o que van patir la seva crueltat en la Segona Guerra Mundial.

INDEX

1. INTRODUCCIÓ	4
2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	6
3. MARC HISTÒRIC	7
3.1. Tipologia de camps i el seu impacte en l'activitat musical	7
4. MARC TEÒRIC	9
4.1 La música com a fenomen social: funcionalitat i finalitat	9
4.2. La música com a eina de control i deshumanització	9
4.3. La música com a eina de resistència i supervivència	10
5. FERRAMONTI DI TARSIA	12
5.1 Història del camp	12
5.2 Vida musical	13
5.2.1 Tolerància i activitat musical	13
5.2.2 Agrupacions i direcció	14
5.2.3 Composició i obra personal: El cas de Kurt Sonnenfeld	15
5.2.4 Gèneres, instruments i suport exterior	17
5.3 Funcions de la música: identitat, cohesió i supervivència	18
6. EL COMPLEX D'AUSCHWITZ	21
6.1 Història i finalitat del complex concentracionari	21
6.2 Música en els camps (I, II i III): les tres funcions principals	22
6.3 Les orquestres i el repertori	23
6.4 Vida musical i personal: el pes de la supervivència	26
6.4.1 Condicions de vida i avantatges relatius	26
6.4.2 El lideratge a les orquestres: salvació a través de la disciplina musical	27
6.4.3 La música com a tortura i una falsa il·lusió: veus des de l'abisme	28
7. LA DUALITAT DE LA MÚSICA: FERRAMONTI I AUSCHWITZ	31
8. CONCLUSIÓ	33
BIBLIOGRAFIA	34
8.1 Bibliografia complementaria	38

ANNEXOS	39
Ferramonti di Tarsia: La creació d'una identitat cultural	39
Auschwitz: La lluita entre el professionalisme i el trauma	41

1. INTRODUCCIÓ

La música acompanya l'ésser humà al llarg de tota la vida, en una gran diversitat de contextos, fins i tot en aquells més adversos. Aquesta presència no va ser diferent durant la Segona Guerra Mundial (1939–1945), un període històric marcat per la proliferació de camps d'internament, de concentració i d'extermini. En aquests espais, la música va ser tractada de maneres molt diverses i, malgrat compartir un mateix marc temporal i una realitat històrica aparentment similar, va donar lloc a experiències profundament diverses. Aquesta realitat es pot observar clarament a partir de dos exemples paradigmàtics: els camps de Ferramonti di Tarsia i d'Auschwitz, que permeten evidenciar de manera nítida les diferències en el tractament de la música i en els seus efectes sobre els internats. En aquest sentit, la recerca analitza com la música pot esdevenir un pont de solidaritat externa i cohesió, com en el cas italià, o un mur d'aïllament i terror, com en el complex nazi.

A Ferramonti di Tarsia, el camp d'internament més gran d'Itàlia, la música va formar part de la vida quotidiana de molts internats durant el període de captiveri i també posteriorment. A diferència dels camps alemanys, Ferramonti permetia certs espais de semi-llibertat on la música va constituir una font d'esperança, una via d'expressió cultural i un element de cohesió social. S'hi van dur a terme activitats educatives, assajos i concerts que, malgrat les dures condicions de vida, van actuar com a mecanismes de resistència mental i van permetre mantenir una certa vida comunitària dins del camp.

En canvi, a Auschwitz, la música va ser estrictament controlada per les SS i utilitzada com una eina de dominació, de plaer propi i de violència. Aquest complex concentracionari s'articulava en tres nuclis principals amb funcions diferenciades: Auschwitz I (el camp base i centre administratiu), Auschwitz II-Birkenau (centre d'extermini i on la música acompanyava les columnes de camí a les cambres de gas) i Auschwitz III-Monowitz (treballs forçats per a la indústria química). En aquests espais, la música va estar present en actes oficials i en l'entrada i sortida dels *Kommando*, però també va arribar a extrems en què fou utilitzada com a acompanyament de les execucions. Així, la música es convertia en un instrument de terror i en una peça clau de l'engany nazi.

L'interès musicològic d'aquest estudi rau en l'anàlisi de com un mateix llenguatge, la música, pot ser utilitzat de maneres tan divergents i generar experiències totalment contràries. L'impacte de les pràctiques musicals en aquests contextos és clau per comprendre aquesta dualitat. No es tracta d'un treball estrictament comparatiu entre camps, sinó d'una proposta de reflexió sobre el paper de la música en situacions límit i sobre com aquesta podia funcionar tant com a eina de resistència com arribar a formar part de processos de deshumanització.

L'objectiu general del treball és comprendre les funcions i els significats que la música va adquirir en contextos de captiveri durant la Segona Guerra Mundial, a partir de dos exemples clau del període: Ferramonti di Tarsia i Auschwitz.

Els objectius específics són descriure les activitats musicals que es van dur a terme en cadascun dels camps; analitzar com la música podia actuar com a suport associat a certs marges de llibertat o, contràriament, esdevenir un instrument de control total per part del règim nazi i una forma de tortura psicològica; estudiar el paper dels músics internats abans, durant i després de l'internament; identificar les situacions en què la música, fins i tot a Auschwitz, podia arribar a significar una possibilitat de supervivència; i, finalment, valorar la importància de la música en la construcció i transmissió de les memòries d'aquests esdeveniments.

La metodologia adoptada serà d'enfocament històric i analític, centrada en l'estudi de la música en contextos de captiveri. No es planteja una comparació directa entre camps, sinó l'examen de les diferents funcions i significats que la música va assumir en funció del grau de control exercit sobre els internats. La recerca es basarà en fonts primàries, com ara testimonis, memòries, fotografies, materials i documents musicals conservats, així com en fonts secundàries que contribueixin a contextualitzar històricament i musicològicament el fenomen estudiat.

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

La recerca sobre la música en contextos de captiveri durant la Segona Guerra Mundial ha experimentat un creixement notable en les darreres dècades, passant de ser un detall testimonial a convertir-se en un objecte d'estudi musicològic central. Pel que fa al complex d'Auschwitz, la bibliografia és extensa i es fonamenta en una doble vessant. D'una banda, les memòries de supervivents que van formar part de les orquestres, com Szymon Laks (*Musiques d'un altre món*), Fania Fénelon (*Sursis pour l'orchestre*) o Helena Dunicz-Niwińska, que aporten una visió subjectiva sobre la crueltat del sistema. De l'altra, les investigacions historiogràfiques impulsades pel Museu Estatal d'Auschwitz-Birkenau i autors com Guido Fackler o Juliane Brauer, han documentat l'ús de la música com a mecanisme de ritme laboral i humiliació.

En canvi, el cas de Ferramonti di Tarsia presenta un corpus bibliogràfic més reduït però en constant expansió. Tot i no comptar amb el volum de publicacions dels camps alemanys, institucions com la Fondazione CDEC (Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea) han estat clau per treure a la llum l'activitat musical del camp. Estudis recents i fonamentals, com els de Raffaele Deluca (*Tradotti agli estremi confini*), han permès documentar una vida musical activa (cors, orquestres i concerts de varietats) que planteja una realitat alternativa: la música no com a tortura, sinó com a eina de cohesió, refugi espiritual i resistència cultural en un entorn de privació de llibertat.

L'interès d'aquest treball neix, per tant, de la voluntat d'explorar aquesta dualitat, contribuint a la comprensió de com el context polític i el règim de captiveri transformen radicalment la funció i el significat del llenguatge musical.

3. MARC HISTÒRIC

Fa 87 anys, l'1 de setembre de 1939, va esclatar la Segona Guerra Mundial (1939–1945) amb la invasió de Polònia per part d'Alemanya, fet que va marcar un punt d'inflexió en la política repressiva del Tercer Reich, el període històric i el règim totalitari d'Alemanya. En menys d'un mes, les tropes alemanyes i soviètiques es van repartir el territori polonès, culminant el pla d'Adolf Hitler, qui des de 1933 havia convertit Alemanya en una dictadura basada en l'odi a les minories i sobretot al poble jueu. El conflicte bèl·lic va accelerar la creació d'una immensa xarxa de camps de concentració i extermini. Només l'any 1940, ja havia posat en marxa el complex d'Auschwitz a la Polònia ocupada. Al llarg del conflicte, els nazis van arribar a obrir milers de camps destinats a l'explotació i, finalment a l'extermini de milions de persones en el que es coneix com a “Solució Final”.¹

Aquest sistema de reclusió va tenir un paral·lelisme a la Itàlia feixista. Però tot i ser aliats ideològics, la gestió de la repressió a Itàlia va ser diferent. Benito Mussolini ja tenia un model dictatorial instaurat des que va arribar al poder en 1922. No obstant això, no va ser fins l'any 1940, que el règim va començar a obrir una xarxa de prop d'una cinquantena de camps d'internament; els més rellevants van ser el de Chiesuola di Teramo, el primer en funcionament, i el de Ferramonti di Tarsia, a Calàbria, el més gran del sistema. A diferència del model alemany, l'objectiu principal del sistema era la reclusió i el control polític especialment de jueus estrangers i italians i opositors, però no eren partidaris d'executar un genocidi.²

3.1. Tipologia de camps i el seu impacte en l'activitat musical

Per a comprendre l'ús de la música en els camps, primer cal distingir que no tots els centres de reclusió tenien la mateixa finalitat ni el mateix grau de violència. El sistema de camps durant la Segona Guerra Mundial va ser una estructura complexa amb objectius diferenciats segons la ideologia i les necessitats dels règims que els controlaven. En aquest punt, és fonamental definir les tipologies de centres per entendre per què la música s'usava de forma tan divergent: mentre que a Ferramonti s'utilitzava principalment per al control i la vigilància d'internats civils, a Auschwitz formava part d'un complex d'extermini i anihilació. Com bé

¹ United States Holocaust Memorial Museum, “La Segunda Guerra Mundial: en profundidad,” Holocaust Encyclopedia, consultat el 11 de març de 2026.

² United States Holocaust Memorial Museum, “Italia,” Holocaust Encyclopedia, consultat el 11 de març de 2026.

apunta la historiografia, cal diferenciar quatre realitats principals: Internament, concentració, extermini i treball esclau.³

Camps d'internament (p.ex. Ferramonti di Tarsia): Van estar sota el control de la Itàlia feixista de Mussolini, eren espais de reclusió per a persones considerades “perilloses” o estrangeres (principalment jueus apàtrides). En no tenir com a finalitat l'extermini ni el treball esclau, la violència sistèmica era menor. Això va permetre certs marges d'autonomia i llibertat cultural on els interns van poder desenvolupar una vida social i cultural pròpia.⁴

Camps de concentració o Konzentrationslager (p.ex. Auschwitz I): Van ser destinats a la detenció massiva i treball forçat. La música, amb les orquestres oficials o *Lagerkapellen* (orquestres de camp), s'integrava com un instrument d'ordre, disciplina i control psicològic sota la supervisió de les SS (*Schutzstaffel*). Tot i no ser un camp destinat exclusivament a l'extermini massiu, comptava amb mecanismes de repressió extrema, com el bloc 11 i el seu propi complex de cambra de gas i crematori.

Camps d'extermini o Vernichtungslager (p.ex. Auschwitz II - Birkenau): Aquests centres van ser el resultat de la industrialització de la mort i el pilar central de la "Solució Final". A diferència d'altres tipologies, el seu disseny era funcionalment orientat a l'assassinat massiu i ràpid, amb cambres de gas i crematoris integrats a la infraestructura. En aquest context, la música adopta la seva funció més sinistra, utilitzada per enganyar les víctimes a l'arribada, acompanyar el procés de selecció cap a les cambres de gas i per emascarar el so, l'execució a la forca i marcar ritmes de treball.⁵

Camps de treball esclau (p.ex. Auschwitz III-Monowitz): Vinculats a grans complexos industrials (com la fàbrica IG Farben). En aquests entorns, on la vida humana quedava reduïda exclusivament a la seva capacitat productiva i l'explotació era total, l'activitat musical hi era pràcticament inexistent o es limitava a una funció purament utilitària per marcar el pas dels presoners exhausts durant els seus desplaçaments.

³ Biblioteca Nacional de España, *Guía para indizar campos de internamiento y el Holocausto judío*, accés el 10 de març de 2026.

⁴ "Ferramonti di Tarsia", *Memoriae 1943-45*, accés el 10 de març de 2026.

⁵ Museo Memoria y Tolerancia, "Campos de concentración y exterminio", *Memoria y Tolerancia*, accés el 10 de març de 2026.

4. MARC TEÒRIC

4.1 La música com a fenomen social: funcionalitat i finalitat

Quan pensem en música, sovint ens ve al cap el plaer d'escoltar una melodia, això és un fet estètic, però en aquest context, si només mires la bellesa de les notes perds de vista el que realment passava als camps ja que, no només existeix per ser escoltada sinó per ser utilitzada. Per això, seguint Josep Martí a *Más allá del arte* (1999), cal definir la música, no com un objecte estètic, sinó com un fet social. En aquest sentit, la metodologia ha de diferenciar entre la finalitat, la intenció conscient dels agents repressors o dels interns, i la funció, l'impacte real, psicològic i social que la música genera. És una diferenciació crucial per permet diferenciar diferents comportaments i organització d'un grup humà.

4.2. La música com a eina de control i deshumanització

En els sistemes concentracionaris, la música deixa de ser una expressió cultural lliure per convertir-se en un element de la maquinària de terror. L'ús de l'art en un entorn d'aniquilació sistemàtica i de treball forçat no buscava el gaudi estètic, sinó la submissió. Aquesta utilització generava una profunda violència psicològica i el que sovint s'anomena dissonància cognitiva. Leon Festinger (1957) defineix el concepte com un estat de tensió mental i incomoditat que experimenta un individu quan ha de reconciliar dues idees o realitats contradictòries. En el camp, aquesta contradicció es feia servir per forçar els presoners a associar la música, que culturalment està lligada al plaer i la vida, amb un context d'horror, mort i deshumanització.⁶

Segons explica Guido Fackler a *Music in Concentration Camps 1933–1945*, la música imposada pel règim opressor era una estratègia calculada de control i deshumanització, coneguda com a «música per mandat» (*command music*). Aquesta pràctica obligava els presos a interpretar o escoltar música festiva o del bàndol opressor en un context de control, deshumanització i aniquilació. D'aquesta manera, la interpretació artística es transformava en un acte de submissió absoluta davant del botxí, posant la música al servei de la crueltat com una forma de dominació i per al plaer personal de les autoritats, els quals decidien, al cap i a la fi, el destí dels mateixos músics.⁷

⁶ Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance* (Stanford: Stanford University Press, 1957).

⁷ Guido Fackler, "Music in Concentration Camps 1933–1945," *Music & Politics* 1, núm. 1 (2007): 3, accés el 4 de març de 2026.

Aquesta utilització es manifestava de diverses formes, sobretot de tres maneres clau:

La regulació del temps i del moviment a través de les orquestres oficials, que marcaven el pas dels *Kommandos* de treball a l'entrada i la sortida del camp. El ritme forçat de les marxes anul·lava els moviments propis del pres, fins a convertir-lo en un objecte sense voluntat dins del sistema.

També l'ús en l'àmbit privat, els músics eren forçats a tocar pel gaudi de les autoritats, tant en funcions oficials com en contextos extraoficial. I es que aquesta pràctica arribava a les reunions privades i celebracions nocturnes, on els oficials, sovint sota efectes d'alcohol, obligaven als interns a actuar com a entreteniment, sense importar la hora que fos. fent així que el botxí tingués el control total de la vida i la mort del músic.

I l'ús més cruel i extrem era l'obligació de tocar durant les execucions públiques. Existents testimonis i documents gràfics que mostren com els músics havien d'interpretar peces mentre els condemnats eren portats a la forca. L'obligació de tocar durant les execucions transformava la mort en un "espectacle" macabre sota un ordre rítmic pervers, eliminant qualsevol resta de dignitat en el procés d'aniquilació. Buscava la humiliació de la víctima fins a l'últim segon.

4.3. La música com a eina de resistència i supervivència

Davant de tanta opressió, la música també sorgia com un refugi de llibertat i resistència cultural. Seguint la teoria de la funcionalitat de Josep Martí, la música pot crear realitats socials alternatives. En determinats contextos de confinament, la finalitat de la pràctica musical (religiosa i folklòrica) actuava com un nexce de cohesió, fent que la seva funció fos de preservar la identitat dels interns enfront el sistema i la condició del camp.

En aquest context, a nivell personal, estudiar o tocar un instrument permetia als presos crear un "espai de llibertat interior", un refugi o una manera de connectar amb altres reclusos. Era una manera d'escapar una estona de la realitat, ajudava a no perdre el cap i a mantenir la dignitat en una situació de captiveri.

Això mateix, en els centres més destructius, la funció de l'activitat musical era la possible supervivència ja que, saber música podia ser directament la diferència entre viure o morir. Ser part d'una de les orquestres dels camps donava alguns "privilegis" que eren vitals: els músics podien rebre una mica més de menjar, tenien roba més neta i, el més important de tot, no els

enviaven a fer els treballs físics més durs a fora, que era el que matava a la majoria. Gràcies a això, tenien més possibilitats de no acabar sent executats o enviats a les cambres de gas. Per tant, la música en els camps podia ser una eina per maltractar, però també l'única esperança per sobreviure i no oblidar qui eres.

5. FERRAMONTI DI TARSIA

5.1 Història del camp

Situat a la regió de Calàbria, concretament al municipi de Tarsia, el camp d'internament de Ferramonti di Tarsia va ser el més gran d'Itàlia. Construït durant l'estiu de 1940 sota les ordres del règim de Mussolini, va romandre actiu durant gran part de la Segona Guerra Mundial.⁸ Tot i que va ser alliberat pels britànics el setembre de 1943, el camp no va tancar definitivament les seves portes fins a l'11 de desembre del mateix any. Després de l'alliberament, l'espai va continuar funcionant temporalment com a centre d'acollida sota administració aliada, ja que molts interns no disposaven encara de mitjans ni d'un lloc on traslladar-se. Això el converteix en el primer camp que va ser alliberat i l'últim en tancar oficialment.⁹

La ubicació de Ferramonti, al sud d'Itàlia, va ser un factor determinant per a la supervivència dels seus internats. El setembre de 1943, mentre l'exèrcit alemany ocupava el nord i el centre de la península i iniciava les deportacions massives cap els camps d'extermini nazis, Ferramonti ja es trobava sota protecció aliada. Aquesta “alliberació a temps” per part dels britànics, concretament les del Vuitè Exèrcit, va evitar que centenars de persones fossin enviades a la mort.¹⁰

Tot i que el camp va ser construït en una zona insalubre i desfavorable, ja que era zona pantanosa amb risc de malària, les condicions de vida hi eren relativament més “humanes” si es comparen amb el sistema de concentració nazi.¹¹ No hi havia una política d'extermini ni de treballs forçats exhaustius, fet que va permetre el desenvolupament d'una estructura social interna sorprenentment complexa, on la cultura i, especialment la música, van emergir com els pilars fonamentals per a la preservació de la dignitat i la identitat dels presoners.¹²

Aquesta diferència radicava en el fet que Ferramonti no era un camp de concentració d'estil prussià, sinó un camp d'internament per a civils 'perillosos' (jueus estrangers i apàtrides), on l'objectiu era la vigilància i no l'aniquilació.¹³ Aquest camp va albergar entre 2.000 i 3.000

⁸ United States Holocaust Memorial Museum, “World War II: In-Depth,” *Holocaust Encyclopedia*.

⁹ Museo della Memoria di Ferramonti di Tarsia, “Storia del Campo.”

¹⁰ Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC), “Tradotti agli estremi confini. Musica e musicisti nel campo di Ferramonti (1940-1943).”

¹¹ Juliane Brauer, “How Can Music be Torturous? Music in Nazi Concentration and Extermination Camps,” *Music and Politics* 10, núm. 1 (2016).

¹² Fondazione CDEC, “La musica, gli strumenti.”

¹³ Fondazione CDEC, “Ebrei stranieri internati in Italia durante il periodo bellico (1940-1945).”

persones, majoritàriament eren jueus estrangers (alemanys, austríacs, polonesos o txecs) però també hi convivien grups de minories ètniques com els romanesos, així com apàtrides i dissidents polítics de diverses nacionalitats.¹⁴ Aquesta barreja de cultures, llengües i tradicions va convertir el camp en un espai de convivència forçada però multicultural, on la música va actuar com a nexa d'unió entre persones de diferents procedències.¹⁵

5.2 Vida musical

5.2.1 Tolerància i activitat musical

A diferència del sistema coercitiu d'Auschwitz, on la música es feia servir per a la deshumanització, a Ferramonti la pràctica musical va adquirir una finalitat autònoma. Seguint el marc metodològic de Josep Martí, aquí la música va ser capaç de crear noves realitats socials. Gràcies a la relativa tolerància institucional, encara que fos amb finalitats més pragmàtiques que humanitàries, va permetre que els interns creessin un espai de llibertat cultural dins del recinte.

La direcció italiana a Ferramonti permetia l'organització d'activitats culturals autònomes, incloent-hi concerts, cors i vetllades musicals.¹⁶ I la circulació d'instruments i la celebració d'actes en espais comuns s'emmarcaren en un pacte tàcit de convivència entre autoritats i internats que va afavorir una vida cultural sorprenentment activa.¹⁷

Aquesta activitat no era només una distracció, sinó una manera de mantenir viva la seva identitat i que fins i tot, aconseguia traspasar els límits del recinte. No només els interns eren oients; en moltes ocasions, els guàrdies o veïns de Tarsia s'acostaven a les reixes per escoltar les interpretacions. Amb això, els presoners es podien veure més "humanitzats" des de l'exterior, trencant en certa manera l'aïllament del recinte.¹⁸ En aquest cas la música els tornava, simbòlicament parlant, el sentiment de no sentir-se tant apartats de la societat fora del camp, establint un pont invisible entre l'interior i l'exterior..

L'activitat musical a Ferramonti di Tarsia no va ser un fet aïllat, sinó que es va convertir en una pràctica organitzada i habitual. La presència de professionals de la música entre els

¹⁴ Museo Ferramonti di Tarsia, "Storia del Campo."

¹⁵ Fondazione CDEC, "Ebrei stranieri internati in Italia."

¹⁶ USHMM, "World War II: In-Depth."

¹⁷ Museo Ferramonti, "Storia del Campo."

¹⁸ Fondazione CDEC, "L'orchestra delle baracche."

interns va permetre des d'una formació acadèmica fins a la creació d'agrupacions instrumentals i corals.¹⁹ Això demostra que els presos van crear una “escola” o una “societat musical” dins del camp per no deixar-se vèncer psicològicament.

5.2.2 Agrupacions i direcció

A Ferramonti hi va haver una gran varietat d'agrupacions. Seguint la perspectiva de Josep Martí, aquets grups anaven més enllà de l'art, i es que la seva funció servia també de manera que unia la comunitat del camp. Això portava a sentir-se dins d'un projecte comú, per socialitzar i no sentir-se apartat d'una societat. Aquí va destacar el cor de Lav Mirski i l'*Orchestra delle baracche* d'Isko Thaler.²⁰ Segons recullen els testimonis de l'arxiu de la *Fondazione CDEC*, Mirski va ser una figura clau en l'organització de corals que mantenien viu el cançoner tradicional i religiós. Les agrupacions musicals van ser l'element més important en la vida musical del camp, ja que les necessitats portaven a entendre la música com a conjunt i no de manera individual.²¹

Kurt Sonnenfeld, músic austríac d'origen jueu i assistent de Mirski, va destacar per la seva participació activa dins del cor i especialment en el concert històric del 9 de febrer de 1942.²² El concert va representar el punt culminant de l'activitat de Ferramonti: sota la direcció de Mirski, el cor (format per desenes d'internats de diverses nacionalitats) va interpretar un programa d'una qualitat artística excepcional que incloïa polifonia i cants litúrgics. I, més enllà del art, va actuar com un acte d'afirmació identitària i de resistència espiritual col·lectiva davant l'opressió del règim, ja que va reunir gairebé tota la comunitat del camp.²³ Aquell moment va demostrar com la música podia ser una generadora de realitats socials ja que, durant la interpretació, els barracons deixaven de ser un espai de tancament per a convertir-se en un lloc amb una dignitat compartida.

Com es pot apreciar a la fotografia del cor de l'any 1942 (vegeu Figura 1), es conserva el testimoni visual d'aquest grup on es poden identificar figures centrals de la vida musical del

¹⁹ Fondazione CDEC, "L'orchestra delle baracche."

²⁰ Fondazione CDEC, "Ferramonti di Tarsia - Campo di internamento - Concerto, ca. 1942," Archivio storico Israel Kalk, inv. 198-s560-012.

²¹ Ennio Speranza, "Musiche dall'abisso: le canzoni di Ferramonti," *Patria Indipendente*, accés el 26 de febrer de 2026.

²² Fondazione CDEC, "Ferramonti - Concerto," inv. 198-s560-012.

²³ Fondazione CDEC, "Il concerto del 9 febbraio 1942," *Ebrei stranieri internati in Italia durante il periodo bellico*.

camp: el mestre Lav Mirski assegut a la dreta, el jove Kurt Sonnenfeld dempeus a la segona fila, i altres músics rellevants com Ladislav Sternberg i Paolo Gorin.²⁴

Figura 1: *Kurt Sonnenfeld con i musicisti e il coro a Ferramonti, 1942.*



Nota. Fotografia de grup on s'identifiquen Lav Mirski (director), Kurt Sonnenfeld (assistent i compositor), i els músics Ladislav Sternberg i Paolo Gorin. Font: Archivio Fondazione CDEC, Fondo Israel Kalk, Album 6. Recuperat de <https://jewishrefugees.cdec.it/i-musicisti-kurt-sonnenfeld/>

Sternberg, pianista i director d'orquestra txec, va ser una figura vital en el desenvolupament de la música de cambra a Ferramonti, aportant el rigor de la tradició musical centreeuropea.²⁵ Per l'altre banda, el baríton italià Paolo Gorin va ser una de les veus més destacades; la seva presència va permetre elevar el nivell de les representacions d'òpera i opereta dins del camp. Cal destacar que, després de l'alliberament, Gorin va desenvolupar una prestigiosa carrera internacional, convertint-se en un referent de l'escena operística als Països Baixos, la qual cosa reafirma el gran nivell artístic que es concentrava entre els barracons de Tarsia.²⁶

5.2.3 Composició i obra personal: El cas de Kurt Sonnenfeld

Una de les peces més emblemàtiques és el "Ferramonti-Walzer" (vegeu Figura 2), composta per Kurt Sonnenfeld, intern de Ferramonti de Tarsia. Gràcies a la correspondència mantinguda entre el jove Kurt i el seu pare a Viena, sabem que la composició d'aquesta peça va ser gairebé immediata a la seva arribada el 1941.²⁷ Aquesta dada és molt rellevant, ja que componia sense accés a un piano, la qual cosa dona una clara evidència de la seva excel·lència acadèmica musical. El vals, catalogada com un *Lagerlied* (cançó de camp) era una peça popular que servia per cohesionar la comunitat davant la incertesa del captiveri. És

²⁴ Fondazione CDEC, "Ferramonti di Tarsia - Concerto," inv. 198-s560-012.

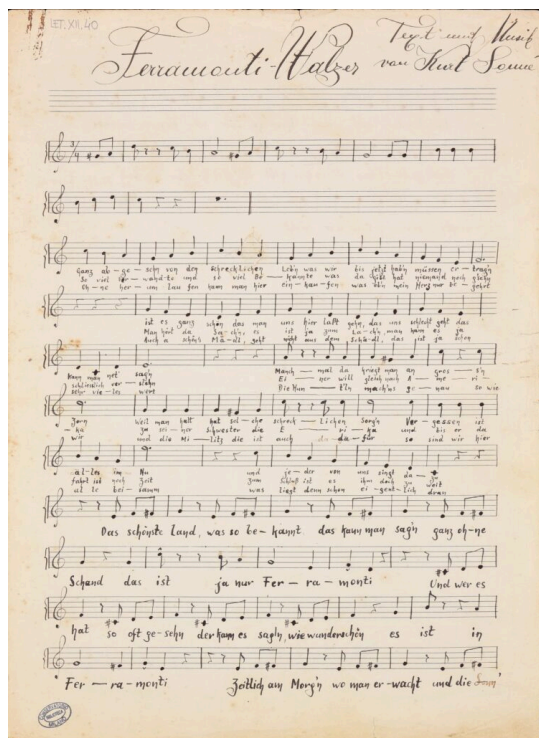
²⁵ Fondazione CDEC, "La musica, gli strumenti," *Ebrei stranieri internati in Italia durante il periodo bellico (1940-1945)*.

²⁶ Fondazione CDEC, "Paolo Gorin: la voce di Ferramonti," *Digital Library CDEC*.

²⁷ "Kurt Sonnenfeld: Biografia e opere al campo di Ferramonti," *Antiwarsons*, accés l'1 de març de 2026.

un gran exemple de com gèneres de saló (com el vals) que estaven associats a la normalitat i la tradició cultural vienesa, es recontextualitzaven en el camp, canviant la seva funció i passant de ser estètica a generar una falsa sensació de “normalitat” o llar.²⁸

Figura 2. Partitura manuscrita del "Ferramonti-Walzer" de Kurt Sonnenfeld.



Nota. Manuscrit musical original compost a Ferramonti di Tarsia el 1941. Font: Milano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Sonnenfeld-Schwarz. Consultat digitalment a la Fondazione CDEC: <https://jewishrefugees.cdec.it/i-musicisti-kurt-sonnenfeld/>

En una carta enviada desde Viena el 12 de març de 1942, Leopold Sonnenfeld escrivia al seu fill internat a Ferramonti di Tarsia:

Seria bo que també aprenguessis a dirigir. Ens sorprèn tots els teus progressos [...] i ens enorgulleix saber que ets assistent del mestre Lav Mirski [...]. I a més em sorprèn molt que puguis compondre sense piano: una marxa militar, un oratori i fins i tot música moderna per a piano - n'hi ha per tots els gustos [...] (traducció pròpia).²⁹

Aquest testimoni confirma que la música a Ferramonti es va convertir en una eina d'integració en la nova realitat dels presos. Un altre exemple és la peça *Commiato*

²⁸ Fondazione CDEC, "Tradotti agli estremi confini: musicisti ebrei internati."

²⁹ Museo Ferramonti, "Storia del Campo."

(Comiat), composta per Sonnenfeld per al concert del 5 d'abril de 1942. Aquest esdeveniment va ser una forma de comiat per a un grup d'internats que eren traslladats. I demostra que la música no s'executava només per a ser escoltada sinó que tenia com a funció dir adeu i mantenir els vincles humans fins a l'últim moment.³⁰

5.2.4 Gèneres, instruments i suport exterior

Els programes de mà conservats en el Fons Israel Kalk revelen una gran diversitat musical. S'hi interpretava música clàssica europea, com *lieder* de Schubert o peces de Chopin, però també hi havia una forta presència de música litúrgica per a festivitats com el Yom Kippur o Janucà.³¹ En conclusió, segons la informació de la Fondazione CDEC, la varietat era molt àmplia: música de cambra, polifonia, *kabarett*, òpera, opereta, música litúrgica i repertori clàssic per a piano.³²

També es van organitzar vetllades de cabaret i jazz, conegudes com a “Serate Colorate”, que consistien en sessions que incloïen paròdies i cançons populars. La presència d'instruments com l'acordió de Ladislav Sternberg o la trompeta d'Oscar Klein permetia mantenir un lligam amb la cultura urbana i el jazz. El cas de Klein és especialment significatiu: la seva formació a Ferramonti va ser el preludi d'una carrera que el convertiria en un dels trompetistes de jazz més influents d'Europa.³³ Aquesta llibertat per interpretar gèneres considerats “degenerats” pel Tercer Reich marca una distància abismal amb els camps nazis, on el jazz estava prohibit o estrictament censurat.³⁴

Es bé saber que molts dels instruments que van arribar a les mans dels interns va ser gràcies a la Creu Roja i a la DELASEM (*Delegazione per l'Assistenza degli Emigranti Ebrei*). Van aconseguir entrar al camp violins, violoncel·ls i fins i tot un harmònim, trencant l'aïllament cultural del recinte.³⁵

Aquest harmònim es va instal·lar a l'església del camp, que es va convertir en un dels centres de la vida musical. La direcció italiana, encapçalada per Paolo Salvatore (qui sovint assistia als concerts com a oient), permetia l'ús d'aquest espai sagrat tant per a les

³⁰ Raffaele Deluca, *Tradotti agli estremi confini. Musicisti ebrei internati nell'Italia fascista* (Milà: Mimesis, 2020), 168-170.

³¹ “Serata Colorata: musica e teatro a Ferramonti,” *Memoria in Scena*, accés l'1 de març de 2026.

³² Fondazione CDEC, “Tradotti agli estremi confini.”

³³ Fondazione CDEC, “La musica, gli strumenti.”

³⁴ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 82.

³⁵ Fondazione CDEC, “L'impegno della Delasem per gli internati di Ferramonti,” *Digital Library CDEC*.

celebracions litúrgiques cristianes com per als serveis religiosos jueus i els concerts de música de cambra.³⁶ Un dels elements més sorprenents d'aquesta dotació instrumental, però, va ser l'arribada d'un piano de cua.³⁷ Això permetia que músics com Sonnenfeld o Sternberg interpretessin amb un rigor professional que transformava l'atmosfera dels barracons en un espai de cultura i dignitat.

Aquesta col·laboració entre autoritats i internats en un espai comú, sumada a l'entrada d'instruments d'alt nivell, demostra una xarxa de solidaritat exterior i una tolerància institucional que a Auschwitz hauria estat impensable.

5.3 Funcions de la música: identitat, cohesió i supervivència

L'activitat musical a Ferramonti no es limitava a l'entreteniment, sinó que va vertebrar la vida quotidiana dels interns. D'una banda, va ajudar a mantenir viva la identitat cultural i religiosa; de l'altra, va afavorir la cohesió del grup i va oferir un espai de suport emocional enmig de la incertesa de la reclusió.³⁸ Així, la pràctica musical es va convertir en una eina per preservar la dignitat i sostenir l'equilibri psicològic dels presoners davant l'aïllament.³⁹

Identitat i arrels: La música formava part de la vida de molts internats i podia funcionar com un vincle emocional amb el món exterior i les seves famílies. La correspondència entre Kurt Sonnenfeld i el seu pare a Viena il·lustra aquesta realitat: la preocupació per la continuïtat dels estudis musicals i la manca d'instruments al camp eren temes recurrents en les seves cartes. Un exemple d'aquest lligam és la cèlebre pregunta de Leopold Sonnenfeld al seu fill: «¿No hay un piano ahí? La guerra debería terminar pronto, así que podremos verte de nuevo» (vegeu Figura 3). Aquesta frase resumeix l'esperança que posaven en la música com un element de normalitat i futur enmig de la tragèdia.⁴⁰

Figura 3. *Fragment de la correspondència de Leopold Sonnenfeld dirigida al seu fill Kurt, 1941.*

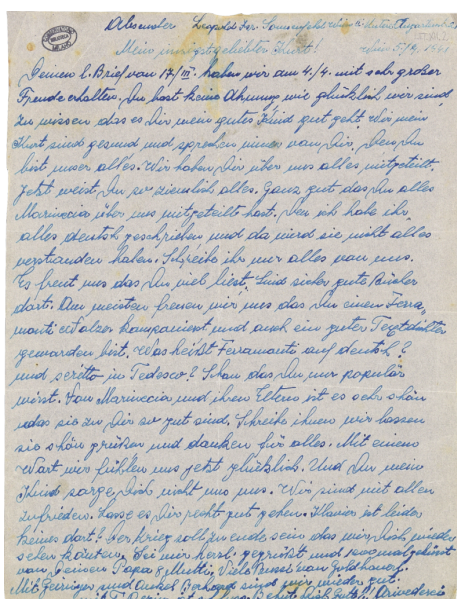
³⁶ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 52-54.

³⁷ Fondazione CDEC, "La musica, gli strumenti."

³⁸ CDEC, "Tradotti agli estremi confini."

³⁹ Brauer, "How Can Music be Torturous?", 15.

⁴⁰ Leopold Sonnenfeld, carta a Kurt Sonnenfeld, 5 d'abril de 1941, Biblioteca del Conservatorio di Milano, Fondo Sonnenfeld-Schwarz, LET.XII.2. (Nota: En ser la primera vegada que es cita aquest document d'arxiu, va complet).



Nota. Carta enviada des de Viena el 5 d'abril de 1941, on el pare pregunta per la disponibilitat d'un piano al camp, “¿No hay un piano ahí? La guerra debería terminar pronto, así que podremos verte de nuevo.” - Leopold Sonnenfeld, Viena, 5 de abril de 1941. Font: Milano, Biblioteca del Conservatorio, Fondo Sonnenfeld-Schwarz. LET.XII.2. Recuperat de <https://jewishrefugees.cdec.it/i-musicisti-kurt-sonnenfeld/>

En un context de privació de llibertat, la música litúrgica i el cançoner popular van permetre mantenir el vincle amb les arrels originàries i preservar la seva identitat i la memòria. La interpretació de música sacra, com fragments de *La Creació* de Haydn o oratoris de Händel, no només tenia una funció religiosa, sinó que actuava com un espai de dignitat davant de les condicions precàries dels barracons.⁴¹

L'activitat musical, especialment a través del cor de Lav Mirski, va esdevenir un acte de reafirmació de la identitat jueva davant la persecució. Resulta especialment simbòlica la interpretació d'àries de Giuseppe Verdi, com el cèlebre *Va, pensiero* (el cor dels esclaus jueus de l'òpera *Nabucco*). Que cantessin Verdi dins del camp és molt simbòlic; feien servir un clàssic italià per llançar un missatge de llibertat, demostrant que, tot i estar tancats, la seva cultura i el seu esperit seguien vius.⁴² La música actuava com un factor d'integració social, ja que generava el sentiment col·lectiu esborrant les diferències d'origen.

⁴¹ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 142-145.

⁴² Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 158.

Cohesió col·lectiva i gestió del temps: A més, la pràctica musical va actuar com un mecanisme per combatre el “temps buit” i l'apatia pròpia de l'internament. Establir rutines d'assaig i programacions regulars exercia una funció de regulació de l'estat d'ànim col·lectiu, que permetia als interns recuperar una sensació de control sobre la seva vida quotidiana. En aquest sentit, la creació d'un himne informal de Ferramonti va ser un dels elements de cohesió més forts; cantar-lo en grup generava un sentiment de pertinença i de resistència col·lectiva que els ajudava a afrontar la incertesa del captiveri.⁴³

Espai de resistència i sàtira: Finalment, la música va funcionar com un "espai interior" de llibertat. En un entorn on la privadesa era inexistent, l'experiència estètica d'interpretar aquestes grans obres clàssiques i religioses permetia als presoners una evasió mental cap a la seva vida anterior. Aquesta pràctica feia possible preservar un nucli d'individualitat que el sistema d'internament intentava anul·lar, fent que en aquells moments no se sentissin presoners, sinó persones que mantenien viu un llegat cultural universal.⁴⁴ Cal destacar també la funció de la música com a crítica i resistència passiva, especialment en els espectacles de *kabarett*, on l'ús de la sàtira permetia als interns canalitzar la frustració i ridiculitzar les condicions del camp, restablint així una jerarquia moral davant els seus captors.⁴⁵

En aquest sentit, la funció de la música a Ferramonti s'alinea amb les tesis de Shirli Gilbert, qui afirma que per als presoners tenia una funció de pont: «la música era un mitjà vital per a l'autoexpressió i l'autoafirmació, una manera d'exercir un grau de control sobre el seu entorn immediat i de preservar una continuïtat amb “el món de fora”».⁴⁶ Aquesta capacitat d'exercir control sobre la pròpia identitat va ser la que va permetre als interns de Ferramonti no quedar reduïts a simples números del sistema d'internament italià.

⁴³ CDEC, “Musica a Ferramonti: l'Inno del campo.”

⁴⁴ Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 11-13.

⁴⁵ CDEC, “Tradotti agli estremi confini.”

⁴⁶ Gilbert, *Music in the Holocaust*, 15.

6. EL COMPLEX D'AUSCHWITZ

6.1 Història i finalitat del complex concentracionari

L'ascens al poder del Tercer Reich el 1933 va marcar l'inici d'una reestructuració total de l'Estat alemany basada en ideologies racistes i antisemites, que van culminar en la creació d'un sistema extens de camps de concentració i extermini.⁴⁷ Dins d'aquest mecanisme, el complex d'Auschwitz, establert el maig de 1940 prop de la ciutat polonesa d'Oświęcim, representava l'expressió màxima de la “industrialització de la mort”.

A diferència de Ferramonti, que es configurava com un únic complex compost per blocs residencials dins d'un mateix recinte, Auschwitz estava estructurat en tres nuclis principals amb funcions diferenciades.

- **Auschwitz I (*Stammlager*):** El camp natiu, s'utilitzava per al treball forçat i la repressió, i va ser on es va formar la primera orquestra masculina oficial. Aquest va ser el camp on els nazis van començar a “experimentar” amb els mètodes d'extermini amb la construcció de la primera cambra de gas, el Crematori i el temut Bloc 11, destinats als càstigs i la tortura.⁴⁸
- **Auschwitz II-Birkenau:** Obert el 1941 per la decisió de massificar aquest procés d'aniquilació, va ser un centre d'extermini massiu a escala industrial on es van ubicar les grans cambres de gas i els forns crematoris. La música també es va integrar ràpidament amb l'única orquestra de dones del sistema nazi, la qual jugava un paper macabre en el procés de selecció.⁴⁹
- **Auschwitz III-Monowitz:** Establert en 1942, va ser el camp de treball esclau a la indústria química IG Farben. En aquest entorn, l'ús de la música era majoritàriament per marcar el pas dels presoners, formant una orquestra oficial al camp.⁵⁰

Auschwitz va mantenir la seva activitat criminal fins els últims moments de la guerra, sent finalment alliberat per l'Exèrcit Roig el 27 de gener de 1945, data que avui simbolitza globalment la fi de l'Holocaust.

⁴⁷ USHMM, “Third Reich: An Overview.”

⁴⁸ USHMM, “Auschwitz.”

⁴⁹ Auschwitz-Birkenau State Museum, “Orchestras at Auschwitz.”

⁵⁰ Wollheim Memorial, “Herman Sachnowitz (1922–1978).”

6.2 Música en els camps (I, II i III): les tres funcions principals

La música no sorgia de la voluntat dels interns, sinó que s'emmarcava dins del que l'historiador Guido Fackler defineix com a 'música sota comanda' (*music on command*). Aquest concepte descriu com el règim nazi va instrumentalitzar l'art com a element de 'terror psicològic' i físic, on la interpretació era una obligació dictada pels botxins.⁵¹ Aquesta pràctica demostra com la música adquireix una funció social i política, ja que deixava de ser una expressió cultural lliure i passava a ser un instrument de control col·lectiu massiu utilitzat pel mateix Estat nazi per a sotmetre els presos. Seguint les teories de Jowett i O'Donnell sobre la propaganda, aquest control de l'entorn i l'anul·lació de la voluntat del presoner s'estructuraven en tres eixos funcionals.⁵²

Automatització del moviment: L'ús més habitual era marcar el pas de les columnes de treball (*Arbeitskommandos*) per mantenir un control de moviment amb el ritme. Si bé a tots tres camps aquesta pràctica era rutinària, a Monowitz va funcionar d'una manera extrema ja que era el camp més enfocat al treball esclau. Com descriu el testimoni de Primo Levi en Monowitz, la música de marxa rígida obligava als presoners a caminar de forma uniforme, com si fossin màquines, i portava al presoners, inclòs en estat d'exhauriment extrem, a treballar de forma automàtica sense parar.⁵³ Si veiem amb la perspectiva de Josep Martí, veiem com la música crea realitats socials, en aquest cas, feia que els presos perdessin el control sobre el seu propi cos i haguessin de respondre per força al ritme que marcaven els SS per maximitzar el rendiment del treball esclau.⁵⁴

Falsejament del context: Una de les funcions que se li donava a la música era convertir-la en un eina per ocultar la dura realitat, ja que sovint, tocaven melodies alegres prop de les cambres de gas i a l'arribada dels trens amb nous presoners. Ho feien per mantenir una aparença de normalitat que és el que J.A.C. Brown defineix com el control de les emocions de les masses. L'objectiu de qui té el poder és: «crear una atmosfera emocional en la qual les persones reaccionin de la manera desitjada sense ser conscients dels motius reals de la seva conducta».⁵⁵ I en aquest cas, els nazis utilitzaven la música per neutralitzar un instint de

⁵¹ Guido Fackler, "Music in Concentration Camps 1933–1945," *Music & Politics* 1, núm. 1 (2007): 3.

⁵² Garth Jowett i Victoria O'Donnell, *Readings in Propaganda and Persuasion: New and Classic Essays* (Thousand Oaks: SAGE Publications, 2006), 6-10.

⁵³ "Buna-Monowitz," *Music and the Holocaust*, ORT, accedit el 5 de juny de 2026

⁵⁴ Josep Martí, *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales* (Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000), 24-25.

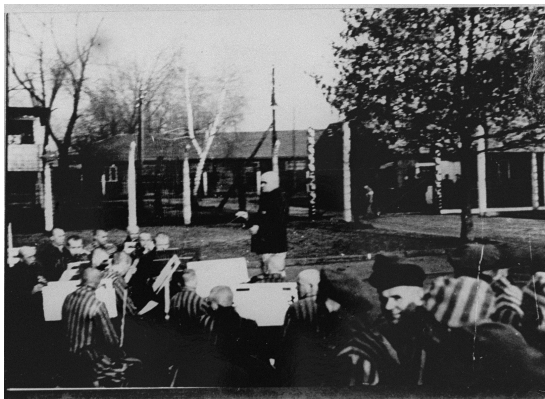
⁵⁵ J. A. C. Brown, *Techniques of Persuasion: From Propaganda to Brainwashing* (Harmondsworth: Penguin, 1971), 4.

supervivència que poguessin tenir les víctimes i així evitar que entressin en pànic i es “descontrolesin” abans de ser exterminats.

Aquesta funció fa referència al doble paper de les orquestres com a entreteniment dels oficials de les SS i, a la vegada, com a eina per dominar. La música marcava una segregació absoluta ja que, si seguim la perspectiva de Josep Martí, funcionava per regular les relacions socials. En aquest cas concret, servia per recordar, tant de forma visual com sonora, la distància entre el dominador i el sotmès.

D'aquesta manera, el botxí s'aprofitava del talent de la víctima per a construir una façana de civilització que amagava els crims terribles que cometien.⁵⁶ Com es pot observar en la Figura 4, les orquestres de presoners sovint es veien obligades a oferir concerts dominicals o actuacions per als oficials, una imatge que il·lustra la perversió del sistema: la convivència de l'excel·lència musical amb l'horror de l'extermini.

Figura 4. *Orquestra de presoners durant un concert dominical per als SS a Auschwitz, 1941.*



Nota. Orquestra de presoners probablement dirigida per Franciszek Nierychło a Auschwitz I (Alta Silèsia, Polònia). La imatge mostra l'ús de la música com a entreteniment per als botxins. Font: United States Holocaust Memorial Museum (1941), cortesia de l'Instytut Pamięci Narodowej. ID: NT N97/216C. Recuperat de <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa12074>

⁵⁶ Ward Rutherford, *Hitler's Propaganda Machine* (New York: Gallery Books, 1978), 122.

6.3 Les orquestres i el repertori

El complex d'Auschwitz va arribar a tenir diverses formacions musicals (*Lagerkapellen*) que funcionaven sota un control estricte i organitzades segons les necessitats i capritxos de les SS. Segons les investigacions de projectes com *Music and the Holocaust* (ORT), podem distingir diversos tipus de conjunts i com van aconseguir els instruments.⁵⁷

En els inicis la manca d'instruments feia gairebé impossible formar grups estables, però era un problema que la SS va 'solucionar' ràpid amb xantatge. Les autoritat obligaven els presoners a escriure cartes als seus familiars demanant que els enviessin els seus propis instruments des de casa. Primer només contaven amb un acordió, una mandolina i un violí, no obstant, a mesura que els deportats augmentaven també ho feia el nombre d'instruments. El mateix any, al 1940, es va crear la primera orquestra oficial amb set músics (violí, percussió, contrabaix, acordió, trompeta i saxo), i el 6 de gener de 1941 van començar els assajos a la barraca 24. Aquest va ser l'inici d'un sistema complex que va arribar a tenir fins a sis orquestres simultànies (*Lagerkapellen*), cadascuna amb característiques pròpies.⁵⁸

Al camp central, Auschwitz I, hi havia l'orquestra més gran i prestigiosa, que comptava amb més de 80 músics i que va ser la primera en crear-se dins el complex al 1941. Gràcies a l'arribada d'instruments de vent d'alta qualitat, es va consolidar com una gran banda de música que és dividida en una orquestra simfònica (per a concerts de música clàssica) i una banda de vent, utilitzada per a les marxes militars a la *Appellplatz* (la plaça de recompte). La dualitat era clara, sobretot per la seva funció, i és que, la simfònica funcionava com a símbol d'estatus i com a objecte de luxe per als SS i la banda de vent, per marcar el ritme de les formacions i així imposar control absolut al camp des de primera hora del matí.⁵⁹

L'orquestra d'homes: Aquesta destacava per la seva qualitat malgrat les pèssimes condicions del camp i per que va arribar a tenir uns 100 músics. La seva finalitat principal era acompanyar la sortida i l'arribada dels milers de presos que realitzaven treballs forçats cada matí, els *Arbeitskommandos*. En aquestes formacions van destacar músics professionals com el trompetista Louis Bannet, conegut com el "trompetista d'Auschwitz", qui va haver de demostrar el seu talent davant els oficials per evitar la mort.⁶⁰ Els músics tenien una gran

⁵⁷ World ORT, "Camp Orchestras," *Music and the Holocaust*.

⁵⁸ Rocío González Cabello i Jorge González Cabello, entrevista per LDcultura, "La música en Auschwitz, 'contra la deshumanización de los nazis'", vídeo de YouTube, 13:56, min. 08:45, 8 de desembre de 2018.

⁵⁹ Auschwitz Memorial, "Orchestras at Auschwitz," Podcast / E-learning.

⁶⁰ Auschwitz.net, "La música en Auschwitz: Louis Bannet."

exigència de part del règim i a més, els més brillants estaven constantment al servei del gust del règim amb l'obligació de crear i/o arranjar peces. Un exemple d'aquesta “música per encàrrec” són les Poloneses de Varsòvia (1944) de Szymon Laks, que va ser integrant i després director de l'orquestra, i va haver d'escriure les partitures de nou adaptant melodies populars poloneses als instruments disponibles i fet de memòria. No era una tria lliure, sinó ordres directes que convertien el talent en una tasca sota submissió absoluta.⁶¹

L'orquestra de dones: L'únic cas d'aquest tipus en tot el sistema nazi. Fundada en 1943 per Zofia Czajkowska, que a més va ser la primera directora. Va posar en risc la seva vida per tal de salvar altre, i es que, a l'abril de d'aquell any, va començar a reunir presoneres que moltes d'elles no tenien cap formació professional, per crear un conjunt precari.⁶² No obstant això, la formació va fer un salt qualitatiu amb l'arribada d'Alma Rosé, violinista professional i neboda de Gustav Mahler. Tot i ser un grup instrumentalment desequilibrat (amb moltes mandolines i flautes), Rosé va aconseguir un so professional que fascinava als alts comandaments de les SS, garantint així la continuïtat del conjunt. Creada el 1943, l'orquestra va esdevenir molt coneguda. La història d'aquesta orquestra ha estat preservada gràcies a les memòries de Fania Fénelon, cantant i transcriptora del grup, recollides a la seva obra *Sursis pour l'orchestre*.⁶³

A Monowitz, l'orquestra va ser fundada a principis de 1942 poc després d'obrir el camp. Va començar amb un nucli de músics polonesos que després va anar augmentant amb presoners d'altres nacionalitats. Aquesta era totalment dependent a les necessitats de la planta química de la IG Farben. Tenia dos funcions clau, la sincronització del pas i el càstig. Principalment va ser fundada per interpretar marxes militars alemanyes per marcar el pas dels treballadors de forma sistemàtica i mecànica, tant en el treball com en l'entrada i sortida del recinte. D'altra banda, l'orquestra també s'utilitzava per tocar música alegre (Heitere Musik) en el camí que feia una persona per ser executada.⁶⁴

A part de les grans formacions, existien petits grups de cambra o solistes, anomenats de vegades “esclaus musicals”, que els oficials de les SS “llogaven” de manera privada per a les seves festes particulars o borratxeres. Aquests músics vivien en una submissió total, obligats

⁶¹ World ORT, “Szymon Laks,” *Music and the Holocaust*.

⁶² TEDx Talks, “Música y vida en la Segunda Guerra Mundial | Rocío y Jorge Cabello Duo Metha | TEDxTorrelodones”, YouTube, 8 de setembre de 2022, vídeo, 10:45.

⁶³ World ORT, “Fania Fénelon,” *Music and the Holocaust*.

⁶⁴ World ORT, “Camp Orchestras.”

a tocar el que se'ls demanés en qualsevol moment de la nit.⁶⁵ Aquest ús privat posava en una gran contradicció ideològica respecte al repertori permès. Oficialment, la tria musical estava sotmesa a un estricte control; tal com assenyalen Rocío i Jorge González Cabello (2024), es permetia l'execució d'autors alemanys no jueus, com ara Wagner, Verdi, Beethoven o Mozart, especialment valorat i destacant obres com la *Simfonia en Re Major*. Per contra, la censura era absoluta amb autors d'herència jueva com Mendelssohn.⁶⁶ Aquests gèneres no es limitaven al repertori clàssic. Les investigacions de Patricia Hall (2016) han permès recuperar partitures originals d'Auschwitz I, com tangos i *foxtrots* populars dels anys 30 i 40. Aquests arranjaments, sovint signats només amb el número de presoner, com és el cas d'Antoni Gargul (5665), eren interpretats en concerts dominicals prop de la vila del comandant Rudolf Höss, evidenciant com la música popular s'adaptava a la litúrgia del camp.⁶⁷

No obstant això, aquesta rigidesa es trencava davant la doble moral dels oficials, tot i que el règim nazi incloïa el Jazz i el Swing com «música degenerada» (*Entartete Musik*), es toleraven per a l'entreteniment privat dels oficials. Paral·lelament, aquesta mateixa música es convertia en un acte de resistència dins els barracons. En la intimitat de la captivitat, els presos tocaven clandestinament peces prohibides per recuperar la seva humanitat. Exemples com l'adaptació de l'estudi n.3 de Chopin, la qual Alma Rosé va posar lletra per donar-li un nou significat enmig de l'horror. I altres peces que reflectien el destí final de milers de persones com la peça titulada «Nana a mi hijo en el crematorio».⁶⁸

6.4 Vida musical i personal: el pes de la supervivència

Ser part d'una orquestra dins el sistema d'Auschwitz no responia a una inquietud artística, sinó a un instint primari de supervivència. Per a molts presoners, l'instrument es va convertir en el seu “passaport de la vida”. No obstant això, aquesta supervivència venia acompanyada de condicions extremes i d'una càrrega psicològica que els marcaria per sempre.

⁶⁵ Jowett i O'Donnell, *Readings in Propaganda and Persuasion*.

⁶⁶ González Cabello i González Cabello, "La música en Auschwitz", min. 07:20.

⁶⁷ Patricia Hall, "Music from Auschwitz", University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, llista de reproducció de YouTube, min. 01:15, 2018.

⁶⁸ González Cabello i González Cabello, "La música en Auschwitz", min. 11:20.

6.4.1 Condicions de vida i avantatges relatius

Per a comprendre la posició dels músics a Auschwitz, s'ha de començar pel concepte de la música com a reguladora de categories socials. Segons Josep Martí, el fet musical, té la capacitat de crear fronteres entre les persones per a dividir-les en grups o jerarquies. En aquest context, el règim utilitzava la música per a recordar aquesta divisió de poder, els oficials es posaven en la categoria de públic de música culta. Ho feien com per autoconvencer-se de que formaven part de l'elit ària (grup que es considerava la raça superior segons la ideologia nazi) i, en altra banda, els interns eren considerats simples esclaus o objectes d'entreteniment.

Dins d'aquesta jerarquia del camp, els músics eren considerats *Prominenten* (presos amb privilegis), tot i que la seva situació seguia sent inestable. Com recullen testimonis de Helena Dunicz-Niwińska i Anita Lasker-Wallfisch, formar part de l'orquestra implicava certs avantatges que augmenten les possibilitats de sobreviure amb la millora de la higiene i allotjament, l'alimentació i una protecció física.

Sovint dormien en barracons una mica més nets (com la barraca 24 a Auschwitz I o el bloc 12 a Birkenau) i tenien accés a dutxes amb més freqüència. No per comoditat d'elles sinó per mantenir una imatge polida davant els oficials.⁶⁹ Rebien el *Zulage*, racions suplementàries de sopa o pa, vitals per no caure en l'estat d'inanició dels anomenats *Muselmänner*, presoners en estat d'esgotament extrem. A més, solien estar exempts dels treballs forçats al fang o a les pedres, ja que la seva "feina" era assajar i tocar. Per això, havien de protegir les seves mans i els seus instruments del canvi meteorològic.⁷⁰

6.4.2 El lideratge a les orquestres: salvació a través de la disciplina musical

Tant en l'orquestra d'homes com en la de dones, els directors van ser claus per transformar la música en un escut. Alma Rosé va ser una figura salvadora dins del camp a través d'una disciplina dura. Sabia que la mediocritat musical significava la mort i, per tant, exigia una perfecció absoluta amb una disciplina quasi militar. Segons els testimonis de l'ORT, Rosé va aconseguir que les SS respectessin les músiques com a professionals, evitant que fossin

⁶⁹ Helena Dunicz-Niwińska, *Drogi mojego życia: Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau* (Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2013), 88.

⁷⁰ World ORT, "Camp Orchestras."

enviades a les cambres de gas mentre ella vivia.⁷¹ Anita Lasker-Wallfisch recorda que Alma deia sovint: “No tocareu malament, tocareu tan bé que les SS us hauran d’escoltar i respectar”.⁷² Aquesta estratègia va protegir la vida de moltes dones i va generar un respecte tan insòlit que, en morir l’abril de 1944, Rosé va ser l’única presonera acomiadada amb flors i una manta blanca; un gest de reconeixement dels botxins que confirmava la força del seu lideratge.⁷³

D’una manera similar, Szymon Laks va exercir el lideratge en l’orquestra d’homes. Després d’esdevenir director, Laks va utilitzar el seu estatus per negociar directament amb les autoritats de les SS, aconseguint millores. Gràcies a ell, els músics van aconseguir una sala d’assaig pròpia, millors racions de menjar i un augment de les hores d’estudi musical que servia per reduir les hores de treball físic. Tot i ser conscient de la injustícia d’aquels privilegis, Laks entenia que la disciplina i la utilitat eren l’únic mecanisme per mantenir en vida el cos dels músics.⁷⁴

6.4.3 La música com a tortura i una falsa il·lusió: veus des de l’abisme

Però no tot eren avantatges. Els abusos anaven molt més enllà i, la vivència dels músics era destructora. Per la SS era entreteniment o una eina de treball però molt més lluny a la realitat dels músics. Van convertir la música en un element grotesc que acompanyava la mort, una “presó dins la presó”, i aquest era un sentiment compartit entre tots. És el màxim exponent de la *music on command* teoritzada per Guildo Fackler, on tota la llibertat es perd i es converteix en una obligació dictada per els comandos.⁷⁵

Dins d’aquest context, la música era entesa com l’única via de supervivència física, encara que el cost fos l’aniquilació moral. El supervivent Jacques Stroumsa afirmava que el que li va salvar la vida va ser «ser enginyer, parlar alemany i tocar el violí». La habilitat de la música la convertia en una esperança real de la vida.⁷⁶ Esther Bejarano també sentia que havia de continuar tocant per a tenir un comodí a la supervivència, i recordava que entrar a l’orquestra va ser la seva única alternativa a una fi segura: «Hi vaig ficar tot el meu afany i em vaig dir

⁷¹ World ORT, “Alma Rosé,” *Music and the Holocaust*.

⁷² Deutsche Welle, “Testimonio interactivo de sobrevivientes del holocausto: Anita Lasker-Wallfisch,” accés el 2 de març de 2026.

⁷³ González Cabello i González Cabello, “La música en Auschwitz”, min. 12:40.

⁷⁴ World ORT, “Szymon Laks,” *Music and the Holocaust*.

⁷⁵ World ORT, “Camp Orchestras.”

⁷⁶ González Cabello i González Cabello, “La música en Auschwitz”.

que ho havia d'aconseguir. Si no hagués entrat a l'orquestra, hauria hagut de treballar durament i hauria mort».⁷⁷

Aquesta salvació física obligava els músics a ser còmplices involuntaris de l'engany nazi. L'orquestra era utilitzada com un mecanisme de distracció a la *Rampe* per calmar les víctimes que arribaven en els trens. Com també diu Bejarano: «Tocàvem amb llàgrimes als ulls... La gent ens veia i pensava: 'Si hi ha música, no pot ser tan dolent'. Érem part d'una gran mentida».⁷⁸ En la majoria de casos tocaven amb el que coneixem com pijama de ratlles, però en ocasions, com eren els concerts dominicals per a les famílies de les SS eren obligats a vestir uniformes nets per projectar una imatge d'ordre, una màscara que queia en quan acabaven.⁷⁹

Fania Fénelon descriu la dissonància cognitiva, concepte definit per Leon Festinger, com el malestar psicològic extrem que neix en haver de mantenir dues idees o accions contradictòries. Parla del que suposava tocar peces de ball alegres en un entorn d'extermini: «Teníem el cor a trossos, però havíem de tocar... Havíem de somriure mentre vèiem passar els combois de gent cap a les cambres de gas. La música s'havia convertit en la nostra pitjor enemiga».⁸⁰ Aquest sentiment d'humiliació era compartit amb altres músics com el trompetista Louis Bannet, qui afirmava que tocar era com «ser un animal de circ que actua per al seu domador mentre assota la resta del grup».⁸¹

Aquest horror arribava al seu nivell extrem quan era utilitzada com a acompanyament directe de l'aniquilació física. En el context de Monowitz, el testimoni del músic Hermann Sachnowitz resumeix amb una sola frase sobre la dualitat que podien sentir els músics: «una peça de teatre macabra, encarregada des del nivell més alt. Al nostre voltant hi havia soldats de les SS amb armes carregades. Per a nosaltres [músics i presoners], els crits de l'home condemnat a mort eren els sons dels crits de victòria».⁸²

⁷⁷ Esther Bejarano, "La orquesta de mujeres de Auschwitz", vídeo de YouTube, 03:40, accés el 9 de març de 2026.

⁷⁸ Bejarano, "La orquesta de mujeres de Auschwitz", 05:25.

⁷⁹ González Cabello i González Cabello, "La música en Auschwitz", min. 09:15.

⁸⁰ World ORT, "Fania Fénelon."

⁸¹ Auschwitz.net, "La música en Auschwitz: Louis Bannet."

⁸² "Buna-Monowitz," *Music and the Holocaust*, ORT, accedit el 5 de juny de 2026.

Figura 5. Orquestra de presoners tocant durant la marxa en un camp de concentració nazi



Nota. La imatge mostra l'ús forçat de la música per part de les autoritats dels camps, on els músics presoners eren obligats a tocar com acompanyament de l'aniquilació d'un presoner. Max Dozolme, « Scandée et destructrice dans les camps nazis : la musique comme châtiment », *France Musique*, 2 de febrer de 2021, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/scandee-et-destructrice-dans-les-camps-nazis-la-musique-comme-chatiment-8939385>.

La música s'havia convertit en un eina d'aniquilació moral. Finalment, Szymon Laks, director de l'orquestra d'homes, parla del rebuig que sentia de tenir qualsevol visió romàntica de l'art al camp. «La música no alleujava el patiment, sinó que el feia més insuportable, perquè recordava als presos un món de bellesa que ja no existia i que no tornaria mai».⁸³ Aquestes reflexions lliguen de nou amb el que Josep Martí explica, quan el context social es destrueix d'aquesta forma, la música passa a ser un mirall profundament trist de la pèrdua de la mateixa condició humana.

⁸³ World ORT, "Szymon Laks," *Music and the Holocaust*.

7. LA DUALITAT DE LA MÚSICA: FERRAMONTI I AUSCHWITZ

«La música va participar en l'Holocaust, però també va ser consol, unió i salvació.» - Rocío i Jorge Cabello (Duo Metha), *Música y vida en la segunda Guerra Mundial*.⁸⁴

La comparativa de la vida musical entre els camps de Ferramonti di Tarsia i el complex d'Auschwitz demostren la gran dualitat que pot tenir l'ús de l'art, en aquest cas la música. Si comencem a partir de la tesi de Josep Martí, veiem com la música realment va “més enllà de l'art” donant una funció una finalitat completament oposades segon el recinte. A Ferramonti, la música tenia una funció clarament d'integració social en aquella nova realitat dels presos, i la seva finalitat era donar un gran suport cultural als mateixos interns i ajudar a mantenir una vida col·lectiva. En canvi, en el sistema nazi d'Auschwitz, la voluntat dels presos quedava completament anul·lada i s'aplicava, el que l'historiador Guido Fackler defineix com a “*music on command*”, una eina on la interpretació musical era simplement una obligació. La seva funció era de dominació absoluta, utilitzada per les SS per governar de forma rígida l'espai i el temps i amb la finalitat de tenir el control total tant físic com psicològic.

El so podia canviar totalment l'estat d'ànim col·lectiu i individual però de formes contràries. A Ferramonti, la música va tenir un gran impacte amb els presos, va transformar l'estat d'ànim col·lectivament elevant la moral i fent cohesió. Com s'ha vist amb a peça *Commiato* de Sonnenfeld, i es que generava un espai acollidor, o simplement un espai on no sentir-se sol. Era un motor per a molts d'ells i ajudava a evitar el col·lapse psicològic de la comunitat.

Per contra, a Auschwitz, la música implicava patiment, la pèrdua total de control sobre un mateix, por, malestar i finsni tot l'execució dels presos. El règim feia servir “la música com un arma” acústica (*music as a weapon*) per a exercir la violència física i corporal. A més, d'aquesta violència acústica no podien escapar, eren obligats a escoltar, i es que com ho defineix Pascal Quingard a *El odio a la música*.

«El oído es un órgano que no tiene párpados, no se puede cerrar. [...] Por eso, el sonido puede ser usado como un mecanismo de tortura. [...]. La música tiene algo terrible y es que viene de un mundo más antiguo que el lenguaje y no podemos

⁸⁴ Rocío Cabello i Jorge Cabello, «Música y vida en la Segunda Guerra Mundial», conferència de TEDxTorrelodones, juny de 2022, vídeo de YouTube, 04:39.

*manejarlo. No podemos cerrar la escucha, no podemos cerrar los oídos, no podemos, es como si no tuviéramos párpados.»*⁸⁵

El paper social de la música divideix clarament els dos casos en segregació i integració, dos conceptes oposats que, segons Josep Martí, defineixen com la música regula les categories i les relacions de poder. Al sistema d'Auschwitz es vivia una segregació jeràrquica absoluta. El règim utilitzava la música per recordar la gran distància entre el dominant i el sotmès. Ells mateixos es col·locaven en la categoria alta, de públic d'una "música culta" robant el talent de la víctima. A Ferramonti, el concepte era contrari, la música es va convertir en l'eina principal d'una integració social i una preservació de la identitat. A partir de l'estudi de Carles Feixa, Joan R. Saura i Javier de Castro (*Música i ideologies*), s'entén que la música defineix qui som i en què creiem. I es perfecte per entendre que quan els presos jueus cantaven les cançons de tota la vida o els salms de la seva religió, ho feien per a recordar-se a ells mateixos que continuaven sent persones lliures, amb la seva cultura i que el feixisme no podia esborrar la seva identitat.⁸⁶

⁸⁵ Gianluca Daglio, "Pascal Quignard: El odio a la música", YouTube, 10 de juliol de 2022, video, a partir de 00:00:56 (0:56).

⁸⁶ Carles Feixa, Joan R. Saura, i Javier de Castro, «Introducció», a *Música i ideologies: mentre la meua guitarra parla suaument*, ed. Carles Feixa, Joan R. Saura, i Javier de Castro (Barcelona: Secretaria General de Joventut, 2003), 15–20.

8. CONCLUSIÓ

Aquesta dualitat arriba al seu punt més extrem quan analitzem la psicologia humana en les bandes extremes. A Ferramonti, la música operava com un refugi mental per resistir a la deshumanització de les lleis racials. Com recordaven els mateixos interns en rememorar els concerts del camp:

«Gràcies a aquells concerts, per un moment semblava que ens transportàvem de nou als teatres de Viena o Berlín; la música ens tornava la civilització que ens havien robat.»

Però, d'altra banda, a Auschwitz, la bellesa artística coexistia de la manera més macabra amb la barbàrie ja que, com és possible que algú gaudeixi de la bellesa d'una sonata i, pocs minuts després, executi una atrocitat? El mateix Szymon Laks ho descrivia així en les seves memòries:

«Cuando un SS escuchaba música, sobre todo la que realmente le gustaba, se volvía extrañamente parecido a un ser humano... En esos momentos, nos invadía la esperanza de que tal vez no todo estuviera perdido. ¿Acaso personas que aman la música hasta ese punto, personas que pueden llorar al escucharla, eran capaces al mismo tiempo de cometer tantas atrocidades contra el resto de la humanidad? Hay realidades en las que uno no puede creer.»⁸⁷

Aquesta reflexió de Laks resumeix l'essència de la tragèdia: la música no humanitzava els SS, sinó que creava un miratge de bondat que feia l'horror encara més incomprensible. El significat de la música, per tant, depèn totalment de qui en té el control. Mentre que als murs de Ferramonti la música servia per unir i mantenir la dignitat dels presos, a Auschwitz va conviure amb la barbàrie de la manera més cruel possible: servint com a banda sonora d'un genocidi.

En definitiva, l'estudi de la música “entre murs” ens demostra que aquest llenguatge no és neutre, sinó que es transforma segons el context. La recerca ens permet confirmar la dualitat extrema de la música segons el context, i en aquest cas, segons situacions de límit, la música com a cohesió i com a deshumanització. Com pot la música, que entenem com un llenguatge de llibertat, convertir-se en un instrument de tortura i mort?

⁸⁷ World ORT, “Szymon Laks,” *Music and the Holocaust*.

BIBLIOGRAFIA

Antiwarsons. "Kurt Sonnenfeld: Biografia e opere al campo di Ferramonti." Accés el 27 de febrer de 2026. <https://www.antiwarsons.org/canzone.php?lang=it&id=55188>

Auschwitz-Birkenau State Museum. "Orchestras at Auschwitz." Podcast / E-learning. Accés el 1 de març de 2026. <https://www.auschwitz.org/en/education/e-learning/podcast/orchestras-at-auschwitz/>

Auschwitz.net. "La música en Auschwitz: Louis Bannet." Accés el 1 de març de 2026. <https://auschwitz.net/es/music-auschwitz-louis-bannet/>

Bejarano, Esther. "La orquesta de mujeres de Auschwitz". Vídeo de YouTube. Accés el 9 de març de 2026. <https://www.youtube.com/watch?v=-egdBmYUFrU>

Biblioteca Nacional de España, *Guía para indizar campos de internamiento y el Holocausto judío*, accés el 10 de març de 2026, <https://www.bne.es/sites/default/files/repositorio-archivos/guia-indizar-campos-internamiento-holocausto-judio.pdf>.

Brauer, Juliane. "How Can Music be Torturous? Music in Nazi Concentration and Extermination Camps." *Music and Politics* 10, núm. 1 (2016). <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0010.103?view=text;rgn=main>

Brown, J. A. C. *Techniques of Persuasion: From Propaganda to Brainwashing*. Harmondsworth: Penguin, 1971.

Calabria Straordinaria. "Museo della Memoria di Ferramonti Tarsia." Accés el 12 febrer 2026. <https://calabriastroordinaria.it/luoghi/museo-della-memoria-di-ferramonti-tarsia>

Deluca, Raffaele. "Ferramonti: la musica della libertà". *Moked*, 26 de gener de 2017. Consultat el 2 de març de 2026. <https://moked.it/blog/2017/01/26/ferramonti-la-musica-della-liberta/>

Deluca, Raffaele. *Tradotti agli estremi confini. Musicisti ebrei internati nell'Italia fascista*. Milà: Mimesis, 2020.

Deutsche Welle. "Testimonio interactivo de sobrevivientes del holocausto: Anita Lasker-Wallfisch." Accés el 2 de març de 2026. <https://holocaust.dw.com>

Dunicz-Niwińska, Helena. *Drogi mojego życia: Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*. Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2013.

Fackler, Guido. "Music in Concentration Camps 1933–1945." *Music & Politics* 1, núm. 1 (2007). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.102>

Feixa, Carles, Joan R. Saura, i Javier de Castro. «Introducció». A *Música i ideologies: mentre la meva guitarra parla suaument*, editat per Carles Feixa, Joan R. Saura, i Javier de Castro, 15–20. Barcelona: Secretaria General de Joventut, 2003.

"Ferramonti di Tarsia", *Memoriae 1943-45*, accés el 10 de març de 2026, <https://www.memoriae1943-45.it/ferramonti-tarsia/>.

Festinger, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press, 1957.

Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). "Ebrei stranieri internati in Italia durante il periodo bellico (1940-1945)." Accés el 9 de març de 2026. <https://jewishrefugees.cdec.it/>

Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). "Il fondo Israel Kalk." *Archivio Storico CDEC*. Accés el 2 de març de 2026. <https://digital-library.cdec.it/>

Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). "I musicisti: Kurt Sonnenfeld." *Digital Library: Jewish Refugees in Italy*. Inclou documents del Fondo Sonnenfeld-Schwarz (Biblioteca del Conservatorio di Milano). Accés el 27 de febrer de 2026. <https://jewishrefugees.cdec.it/i-musicisti-kurt-sonnenfeld/>

Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). "La musica, gli strumenti." *Digital Library: Jewish Refugees in Italy*. Accés el 26 de febrer de 2026. <https://jewishrefugees.cdec.it/la-musica-gli-strumenti/>

Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). "L'orchestra delle baracche." *Digital Library: Jewish Refugees in Italy*. Accés el 20 de febrer de 2026. <https://jewishrefugees.cdec.it/la-musica-gli-strumenti/>

Fondazione Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea (CDEC). "Tradotti agli estremi confini. Musica e musicisti nel campo di Ferramonti (1940-1943)." Accés el 27 de febrer de 2026. <https://digital-library.cdec.it>

Gianluca Daglio, "Pascal Quignard: El odio a la música", YouTube, 10 de juliol de 2022, video, (00:56). <https://www.youtube.com/watch?v=tFF0WreeQBg>

Gilbert, Shirli. *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

González Cabello, Rocío, i Jorge González Cabello. "La música en Auschwitz, 'contra la deshumanización de los nazis'". Entrevista per LDcultura. Vídeo de YouTube, 13:56. 8 de desembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=kAK9AB4OK7E>

Hall, Patricia. "Music from Auschwitz". University of Michigan School of Music, Theatre & Dance. Llista de reproducció de YouTube, 2018. https://youtube.com/playlist?list=PLVy2jdQD7GRyhRKSnmE-Ld_vMzAiFI46w

Jowett, Garth, i Victoria O'Donnell. *Readings in Propaganda and Persuasion: New and Classic Essays*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2006.

Laska, Vera. *Women in the Resistance and in the Holocaust: The Voices of Eyewitnesses*. Westport: Greenwood Press, 1983.

Laks, Szymon. *Trois Polonaises Varsoviennes du XVIIIe siècle (anonyme)*. Interpretat per Holger Groschopp. EDA Records, 2009. Àudio de Spotify. <https://open.spotify.com/intl-es/track/23w2hkflPVqJ8gQQ9K9w7C>.

Levitch, Leon. "Memories of Ferramonti." *Jewish Music Research Centre (JMRC)*. Accés el 9 de març de 2026. <https://jewish-music.huji.ac.il/>

Martí, Josep. *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000.

Memoria in Scena. "Serata Colorata." Accés l'1 de març de 2026. <https://www.memoriainscena.it>

Museo della Memoria di Ferramonti di Tarsia. "Storia del Campo." Accés el 26 de febrer de 2026. <http://www.museoferramonti.eu/storia.php>

Museo Memoria y Tolerancia, "Campos de concentración y exterminio", *Memoria y Tolerancia*, accés el 10 de març de 2026. https://www.myt.org.mx/memoria_url/campos-concentracion-exterminio

Musico, Stefano. "Il campo di Ferramonti di Tarsia." *I Campi Fascisti: Rivista di Storia*. Accés el 2 de març de 2026. <http://www.campifascisti.it>

Rocío Cabello i Jorge Cabello, «Música y vida en la Segunda Guerra Mundial», conferència de TEDxTorrelodones, juny de 2022, vídeo de YouTube, 04:39, <https://www.youtube.com/watch?v=OM-ay5U6Ei8>

Rutherford, Ward. *Hitler's Propaganda Machine*. New York: Gallery Books, 1978.

Sonnenfeld, Leopold. Carta a Kurt Sonnenfeld, 5 d'abril de 1941. Biblioteca del Conservatorio di Milano, Fondo Sonnenfeld-Schwarz, LET.XII.2.

Speranza, Ennio. "Musiche dall'abisso: le canzoni di Ferramonti." *Patria Indipendente*. 24 de maig de 2021. <https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/pentagramma/musiche-dallabisso>

Szpilman, Wladyslaw. *The Pianist: The Extraordinary True Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-1945*. Nova York: Picador, 1999.

TEDx Talks. "Música y vida en la Segunda Guerra Mundial | Rocío y Jorge Cabello Duo Metha | TEDxTorrelodones". YouTube, 8 de setembre de 2022. Vídeo, 16:26. <https://www.youtube.com/watch?v=OM-ay5U6Ei8>.

United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). "World War II: In-Depth." *Holocaust Encyclopedia*. Accés el 27 de febrer de 2026. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/world-war-ii-in-depth>

United States Holocaust Memorial Museum. "Italia." *Holocaust Encyclopedia*. Consultat el 11 de març de 2026. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/italy>.

United States Holocaust Memorial Museum. "La Segunda Guerra Mundial: en profundidad." *Holocaust Encyclopedia*. Consultat el 11 de març de 2026. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/world-war-ii-in-depth>.

USHMM. "Orquesta de prisioneros durante un concierto dominical para los SS en Auschwitz". Fotografia, 1941. Cortesia de l'Instytut Pamięci Narodowej. <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa12074>

Wollheim Memorial. "Herman Sachnowitz (1922–1978)." Accés l'1 de març de 2026. <https://www.wollheim-memorial.de>

World ORT. "Alma Rosé." *Music and the Holocaust*. Accés l'1 de març de 2026. <https://holocaustmusic.ort.org/places/camps/death-camps/birkenau/alma-rose/>

World ORT. "Buna-Monowitz." *Music and the Holocaust*. Accés el 28 de maig de 2026. <https://holocaustmusic.ort.org/places/camps/death-camps/buna-monowitz/>

World ORT. "Camp Orchestras." *Music and the Holocaust*. Accés l'1 de març de 2026. <https://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/death-camps/auschwitz/camp-orchestras/>

World ORT. "Fania Fénelon." *Music and the Holocaust*. Accés l'1 de març de 2026. <https://holocaustmusic.ort.org/es/places/camps/death-camps/birkenau/fenelonfania/>

World ORT. "Helen Spitzer Tichauer." *Music and the Holocaust*. Accés el 10 de març de 2026. <https://holocaustmusic.ort.org/places/camps/death-camps/auschwitz/>

World ORT. "Oscar Klein." *Music and the Holocaust*. Accés el 9 de març de 2026. <https://holocaustmusic.ort.org/places/camps/death-camps/auschwitz/>

World ORT. "Szymon Laks." *Music and the Holocaust*. Accés el 2 de març de 2026. <https://holocaustmusic.ort.org/places/camps/death-camps/birkenau/laksszymon0/>

8.1 Bibliografia complementaria

BBC Politics. "The cellist of Auschwitz: Anita Lasker-Wallfisch - BBC Newsnight". YouTube, 27 de enero de 2014. Video, 4:57. <https://www.youtube.com/watch?v=u79aHGIASfQ>

ferramonticamp. "Serata Colorata: Ferramonti e la sua Musica". concert d'homenatge que recupera i estrena les composicions musicals creades per Kurt Sonnenfeld mentre estava internat al camp de concentració de Ferramonti di Tarsia. YouTube, 31 de enero de 2017. Video, 2:16:10. <https://www.youtube.com/watch?v=R1io2sFls68>.

ANNEXOS

Annex 1. Els rostres de la música al camp

Aquest apartat neix de la voluntat de rescatar de l'anonimat aquells individus que van viure la música com una eina de supervivència o de dignitat. Més enllà de ser una simple enumeració, aquest recull funciona com un exercici de memòria històrica per reconèixer la trajectòria de músics que, tot i no poder ser analitzats extensament en el cos d'aquest treball per qüestions d'espai, van ser peces fonamentals d'un engranatge cultural dels camps. A través de les seves vides, s'estudia el paper dels músics internats en tres estadis crítics: la seva formació i carrera abans de la persecució, el seu paper durant l'internament i el seu llegat o destí després del conflicte. És, en definitiva, un reconeixement a aquelles veus i instruments que, amb evidències documentals o sense, van deixar una petjada emocional en l'abisme de la història.

Ferramonti di Tarsia: La creació d'una identitat cultural:

Oscar Strauss: Compositor i director d'orquestra austríac de gran renom a Viena. Al camp va ser una figura de referència moral per als músics més joves i va participar en l'organització d'esdeveniments culturals; després de l'alliberament, va poder reprendre la seva carrera internacional com a compositor d'operetes.⁸⁸

Ruth Sonnenfeld: Pianista i germana de Kurt Sonnenfeld. Dins del camp va col·laborar estretament amb el seu germà en la interpretació de duets i en l'acompanyament de cantants, mantenint viva la tradició del piano a quatre mans; després de la guerra va mantenir una vida vinculada a la cultura musical a Itàlia.⁸⁹

Isko (Isaac) Thaler: Compositor i director d'orquestra d'origen ucraïnès amb formació a Viena. Va ser el "mestre" del camp, fundador i director de l'*Orchestra delle baracche* des de 1941; després de l'alliberament, va emigrar a Israel, on va ser un dels fundadors de la vida simfònica del nou estat.⁹⁰

Isko (Isaac) Kalk: Tot i que no era músic professional, va ser el gran cronista i organitzador de la vida social del camp. Gràcies a ell i al seu "Arxiu Kalk", s'han conservat gairebé totes les fotografies i programes de mà dels concerts de Ferramonti; després de la guerra va fundar el Centre de Documentació Jueva Contemporània (CDEC) a Milà.⁹¹

⁸⁸ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 172.

⁸⁹ CDEC, "Digital Library: Jewish Refugees in Italy."

⁹⁰ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 168.

⁹¹ CDEC, "Digital Library: Jewish Refugees in Italy."

Kurt Sonnenfeld: Jove pianista i compositor austríac que va fugir de Viena després de l'*Anschluss*. A Ferramonti va ser el músic més actiu, component obres com el *Commiato* i actuant com a solista; posteriorment es va establir a Milà, on va destacar com a crític musical i traductor.⁹²

Lav Mirski: Prestigiós director d'orquestra i de cor croat, vinculat a l'Òpera d'Osijek. Durant l'internament va dirigir els grans cors del camp amb un rigor gairebé professional i, en acabar la guerra, va tornar a Croàcia per reconstruir la vida cultural del seu país.⁹³

Ladislav Sternberg: Pianista i pedagog d'origen bosnià que va destacar per la seva gran versatilitat. Al camp acompanyava regularment el cor amb l'acordió i participava en concerts de cambra; un cop lliure, va continuar la seva tasca pedagògica i musical a l'antiga Iugoslàvia.⁹⁴

Bogdan Zins: Pianista clàssic polonès format en la tradició centreeuropea. Va ser el pianista acompanyant per excel·lència de les vetllades musicals del camp, protagonitzant el famós "concert d'adeu" de 1942; després del conflicte va mantenir el seu lligam amb la música dins la comunitat polonesa.⁹⁵

Oscar Klein: Nen austríac amb un talent precoç que va iniciar el seu contacte amb la trompeta a Ferramonti. Va participar en les *Serate Colorate* on va descobrir el jazz, gènere en el qual es convertiria en una figura de renom mundial (estil Dixieland) durant la postguerra.⁹⁶

Paul (Paolo) Gorin: Baríton alemany amb una carrera operística incipient abans de les lleis racials. A Ferramonti va ser la veu solista més aclamada, interpretant àries clàssiques; després de la guerra va emigrar als Països Baixos, on va ser baríton principal de l'Òpera d'Amsterdam.⁹⁷

Leon Levitch: Compositor nascut a Belgrad que va ser internat sent adolescent. Va continuar els seus estudis musicals al camp sota el mestratge de Sonnenfeld i, en emigrar als Estats Units, es va convertir en un prestigiós compositor i fabricant de pianos a Los Angeles.⁹⁸

⁹² Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 173 i 195.

⁹³ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 168.

⁹⁴ Raffaele Deluca, "Ferramonti: la musica della libertà" *Moked*, 26 de gener de 2017.

⁹⁵ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 170.

⁹⁶ World ORT, "Oscar Klein".

⁹⁷ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 169.

⁹⁸ Leon Levitch, "Memories of Ferramonti," *Jewish Music Research Centre*.

Sigbert Steinfeld: Baríton i pianista alemany molt present en la vida social del camp. Va actuar sovint al costat de Bogdan Zins en recitals de *Lieder*; després de l'alliberament va seguir vinculat al món de l'ensenyament musical i la interpretació a Alemanya.⁹⁹

Auschwitz: La lluita entre el professionalisme i el trauma:

Alma Rosé: Violinista de l'elit vienesa i neboda de Gustav Mahler. A Birkenau va dirigir l'orquestra femenina amb una disciplina extrema per garantir la utilitat del grup davant les SS i salvar les seves integrants; va morir dins el camp l'abril de 1944, essent recordada com una figura salvadora i implacable.¹⁰⁰

Anita Lasker-Wallfisch: Violoncel·lista alemanya que va sobreviure a la selecció inicial en declarar que tocava aquest instrument, del qual l'orquestra tenia manca. Després de l'alliberament, es va establir a Londres i va ser cofundadora de l'English Chamber Orchestra, esdevenint una veu fonamental en la memòria de l'Holocaust.¹⁰¹

Esther Bejarano: Jove jueva alemanya que, tot i ser pianista, va haver d'aprendre a tocar l'acordió per entrar a l'orquestra i evitar els treballs pesats. Després del conflicte va emigrar a Israel i més tard va tornar a Alemanya, on va dedicar la seva vida a l'activisme antifeixista i a tocar amb el grup de rap *Microphone Mafia*.¹⁰²

Fania Fénelon: Pianista i cantant de cabaret a París abans de ser deportada per la seva col·laboració amb la Resistència. Al camp va ser cantant i transscriptora de partitures per a l'orquestra femenina; després de la guerra va escriure les polèmiques memòries *Sursis pour l'orchestre*, que inspirarien la pel·lícula *Playing for Time*.¹⁰³

Szymon Laks: Violinista i compositor polonès format al Conservatori de Varsòvia i establert a París. A Birkenau va dirigir l'orquestra masculina de l'Auschwitz II, i en la postguerra va reprendre la seva carrera com a compositor i escriptor a França, destacant pel seu llibre *Music of Another World*.¹⁰⁴

Louis Bannet: Trompetista de jazz d'èxit als Països Baixos abans de la invasió nazi. La seva habilitat virtuosa el va salvar de la cambra de gas en arribar al camp i el va convertir en

⁹⁹ Deluca, *Tradotti agli estremi confini*, 169.

¹⁰⁰ World ORT, "Alma Rosé".

¹⁰¹ Deutsche Welle, "Anita Lasker-Wallfisch."

¹⁰² Bejarano, "La orquesta de mujeres de Auschwitz".

¹⁰³ World ORT, "Fania Fénelon".

¹⁰⁴ World ORT, "Szymon Laks," *Music and the Holocaust*.

solista de l'orquestra; després de la guerra va emigrar al Canadà, on va seguir tocant la trompeta professionalment.¹⁰⁵

Zofia Czajkowska: Professora de música i violinista polonesa. Va ser la primera directora de l'orquestra de dones de Birkenau abans de ser rellevada per Alma Rosé, aportant una disciplina inicial de caràcter escolar; va sobreviure al camp i va continuar la seva activitat pedagògica a Polònia.¹⁰⁶

Helena Dunicz-Niwińska: Violinista polonesa formada al conservatori de Lviv. A Birkenau va ser un pilar de l'orquestra femenina i va sobreviure a les marxes de la mort; en la postguerra es va dedicar a la traducció i a escriure unes de les memòries més detallades sobre el funcionament musical del camp.¹⁰⁷

Henry Meyer: Jove violinista alemany amb una carrera prometedora truncada pel nazisme. A Auschwitz va sobreviure tocant a l'orquestra de Monowitz i, un cop als Estats Units, va assolir el prestigi mundial com a fundador i membre del cèlebre *La Salle Quartet*.¹⁰⁸

Helen Spitzer Tichauer: Especialista en disseny gràfic de Bratislava. Tot i no ser intèrpret de l'orquestra, la seva posició a l'administració del camp li va permetre documentar i protegir molts músics; després de la guerra es va convertir en una experta en l'estudi de la vida quotidiana als camps nazi.¹⁰⁹

Helena Dunicz-Niwińska: Violinista polonesa. Va ser un pilar de l'orquestra femenina i, en la postguerra, va escriure unes memòries fonamentals sobre la vida musical a Birkenau.¹¹⁰

Vera Laska: Estudiant i flautista que va sobreviure a la duresa de Birkenau gràcies a la seva participació musical. En la postguerra va emigrar als Estats Units, on va destacar com a historiadora i autora d'estudis pioners sobre el paper de les dones en la Resistència i l'Holocaust.¹¹¹

Yoyo Schmidt: Violoncel·lista de l'orquestra masculina de Birkenau. Va ser un dels músics que millor va documentar la relació entre els músics i els oficials de les SS a través del seu

¹⁰⁵ Auschwitz.net, "La música en Auschwitz: Louis Bannet".

¹⁰⁶ Auschwitz Memorial, "Orchestras at Auschwitz".

¹⁰⁷ Dunicz-Niwińska, *Drogi mojego życia*.

¹⁰⁸ World ORT, "Camp Orchestras".

¹⁰⁹ World ORT, "Helen Spitzer Tichauer," *Music and the Holocaust*.

¹¹⁰ World ORT, "Helen Spitzer Tichauer".

¹¹¹ Vera Laska, *Women in the Resistance and in the Holocaust: The Voices of Eyewitnesses* (Westport: Greenwood Press, 1983).

diari personal; després de la guerra es va establir a França, on va treballar com a músic d'orquestra simfònica.¹¹²

Wladyslaw Szpilman: Pianista polonès de ràdio. Després de sobreviure amagat a Varsòvia, va tornar a la Ràdio Polonesa on va arribar a ser el director del departament musical, esdevenint mundialment famós gràcies a la seva biografia *El Pianista*. Tot i que el seu cas és més conegut pel gueto de Varsòvia, és citat sovint en relació amb la música de la Shoah¹¹³

Així, amb Ferramonti i Auschwitz com a exemples, es demostra el contrast més profund de la música utilitzada per l'ésser humà: tant com a eina de tortura o opressió, com a refugi de llibertat i esperança, deixant un rastre de noms i partitures que ens obliguen a recordar.

Annex 2. *Trois Polonaises Varsoviennes (1944)*



Nota: Codis d'audició de les *Trois Polonaises Varsoviennes* (1944). Aquestes peces van ser arranjades per Szymon Laks a Auschwitz-Birkenau per ordre directa de les SS. Mentre l'oïent sent l'alegria rítmica d'aquestes danses, és impossible no recordar que van ser escrites sota l'amenaça de la mort, per satisfer l'oci dels mateixos que gestionaven l'extermini. Font: Szymon Laks, *Trois Polonaises Varsoviennes du XVIIIe siècle (anonyme)*, interpretat per Holger Groschopp, EDA Records, 2009, Spotify, <https://open.spotify.com/intl-es/track/23w2hkf1PVqJ8gQQ9K9w7C>.

¹¹² World ORT, "Camp Orchestras."

¹¹³ Wladyslaw Szpilman, *The Pianist: The Extraordinary True Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-1945* (Nova York: Picador, 1999).