



la música del silenci

*Ah, als nostres músics els han tallat les mans,
als nostres cantaires els han barrat la boca
amb ferro.*

*El violí de dolça veu jeu a terra com un
bressol immòbil que havia de bressolar el nadó
- i el van matar abans de venir al món.*

Iannis Ritses, Missatgers, segons Eusebi Ayensa.

ÍNDEX

<i>INTRODUCCIÓ</i>	3
1- LA HISTÒRIA DEL SILENCI	5
1.1- Alemanya i el nazisme	5
1.2- Camps de concentració.....	7
1.3- Distintius dels deportats.....	8
1.4- Dades del genocidi.....	8
2- MÚSICA I POLÍTICA.....	12
2.1- La política i la música a Alemanya.....	14
2.2- L'antisemitisme del compositor alemany Richard Wagner.....	17
2.3- Wagner com a histrió.....	20
2.4- Strauss funcionari del règim nazi.....	21
3- REFLEXIÓ ÈTICA DESPRÉS DEL SILENCI.....	25
3.1- La lliçó	25
3.2- La realitat dels lagers.....	26
3.3- Les veus del silenci.....	27
3.3.1-La música com a instrument d'evasió.....	28
3.3.2-La música com a instrument de terror.....	30
4- LA MÚSICA ALS CAMPS DE CONCENTRACIÓ	35
4.1- Els músics silenciats.....	35
4.2- El so dels Lagers.....	61
4.2.1-Quadre sinòptic, “Testimonis musicals dels <i>Lagers</i> ”	64
4.2.2-La música popular	65
4.2.3-La rondalla de Mauthausen	69
4.3- Anàlisi d'obres musicals composades en camps de concentració	72
4.3.1 Situació estètica de la música del segle XX	72
4.3.2 Anàlisi de les obres	77
4.4- Obres posteriors al nazisme	84
<i>DIGRESSIÓ</i>	86
<i>CONCLUSIÓ</i>	88
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	92
<i>ANNEXOS</i>	93

INTRODUCCIÓ

*D'entre milers de persones esborrades,
milers de figures musicals oblidades,
milers d'obres artístiques fetes preses per l'amnèsia,
milers de melodies sepultades,
milers de notes que el vent glaçat i pudorós de cendra humana s'endugué...*

Un dels temes que més inquietuds m'ha suscitat des de fa molts anys és l'holocaust. Precisament un dels meus objectius era unir en un mateix treball la música, -un tresor molt preuat per a mi,- i l'holocaust. La lectura de llibres sobre aquest tema, com ara el de M^a Àngels Anglada “*El violí d'Auschwitz*”, m'ha ajudat per a escollir definitivament el tema del treball.

Cal dir que inicialment volia estudiar la relació entre la música com a expressió dels ideals humans i la música com a instrument de terror que coexistiren en els camps de concentració nazis. Més tard aquest incògnit va quedar reduït a la música que es donà en alguns camps de concentració en particular. El material existent per tal de dur a terme aquest treball és ingent, però encara per organitzar. De totes maneres hi ha molts bons treballs historiogràfics publicats la Universitat d'Hamburg, entre algunes altres universitats europees.

Un dels principals objectius de recerca que em proposo és rescatar de l'oblit figures musicals emblemàtiques, que tot just ara s'estan començant a estudiar. Cal donar-los-hi la transcendència que es mereixen, fent que el seu nom ressoni en tots els indrets dels països, així com ho feu el nom de J. S Bach, L. V. Beethoven i tants d'altres músics que han passat a la història sense caure mai en l'oblit.

Si això no es dona, resto amb el deure moral de fer-los renéixer al meu voltant. Tal vegada fóra com si l'interès puixant que s'ha creat en el meu interior per aquest tema sigui obra dels mateixos compositors que van sucumbir en l'holocaust. Cal despertar-los i difondre'n les seves vides i obres per aprendre una petita lliçó de vida humana en forma de “partitura”.

No podem permetre que Hitler i els seus sequaços s'enduguin a la seva tomba aquests tresors i els silenciïn eternament, com realment desitjaven fer aquests terribles botxins, cremant milers de llibres, obres musicals etc.. de procedència jueva o oposada al nazisme.

El treball s'estructura de la següent manera: en el primer apartat estudiarem la relació entre la música i la política al llarg de la història; en el segon apartat farem una reflexió ètica sobre el que

succeí als camps de concentració i d'extermini nazis; i finalment explorarem les biografies d'alguns músics que van viure l'holocaust, i presentarem i analitzarem una selecció de les seves obres engendrades en l'horror, així com la música que s'hi interpretà.

A l'hora de fer la recerca, he buscat les partitures i els *cd's* d'alguns dels músics silenciats. Aquests han arribat procedents d'Alemanya i de la República Txeca, ja que aquí es desconeixen. Per tal de poder comprendre de forma més acurada els sentiments d'aquests músics, he realitzat un anàlisi de les seves obres, les quals m'han descobert motius, harmonies, textures, colors i instruments diversos. M'he impregnat d'horror, de mort, de dolor, de fam, de terror, d'injustícia, de violència, de maltractaments, d'immundícia, de rancor i de mal. Però també he desxifrat nobles sentiments com ara el coratge, la força, la valentia, l'amor, l'humanisme, la serenor i el bé.

Inicialment disposava de molt poca informació, per això l'evolució del treball ha anat en funció de la informació que he anat recopilant amb el temps, la qual cosa he de dir que ha estat dificultosa. La informació que es troba a internet és variada i he hagut de treballar amb molts documents estrangers, sobretot l'apartat de recerca biogràfica i he complementat la base d'informació amb alguns llibres, pel·lícules, documentals, gravacions d'entrevistes de testimonis de l'holocaust i arxius fotogràfics. Per a la realització de l'apartat d'ètica i d'estètica he llegit bibliografia especialitzada, lectures que a voltes no han estat gens fàcils, per els seus continguts durs i terribles.

I per acabar m'he trobat amb la dificultat d'haver d'aconseguir les biografies dels músics i les seves obres. Per altra banda, tampoc ha estat fàcil el fet d'haver d'aclarir les idees que l'art suscità segons qui fos l'interpret o l'oient de la música.

Amb aquest treball crec que es podrà entendre una mica més la realitat de *l'holocaust*, la música que els representà i la que s'hi oposà. Tot i que l'ex-deportat Jacques Stroumsa ens diu que la persona que no ha estat en un *lager*, no podrà comprendre mai el que foren tots aquells recintes on la mort hi regnà durant uns anys obscurs.

1 – LA HISTÒRIA DEL SILENCI

ALEMANYA I EL NAZISME.

Fou aquell any el de 1933 quan es produí la terrible ascensió al poder d'Adolf Hitler, el mandatari que tant de mal va sembrar i el qui tanta pols de mort faria que dansés en l'aire.

Adolf Hitler, nascut a Àustria, va ésser nomenat canceller en un govern de coalició l'any 1933. Ràpidament però el Führer convertí la república promesa en una dictadura. L'ascens electoral fou degut al suport que el partit trobà en les classes mitjanes, en els pagesos arruïnats i en els obrers desesperats davant de la misèria i l'atur. Cal també citar que el seu ultranacionalisme va fer que guanyessin gran quantitat d'adeptes entre els militars, els antics combatents i entre la burgesia, que desitjaven assolir un gran poder. Però per si no fora prou, el partit comptà amb el suport de personalitats importants de la indústria i de les finances i disposà d'ajuts econòmics procedents d'alguns grans empresaris (Thyssen, Stinnes i Krupp). I desgraciadament, l'opinió pública alemanya creia que Hitler era un defensor de l'ordre davant del comunisme.

Poc després s'inicià la construcció de l'Estat autoritari, justament quan Hitler va aconseguir el permís del president Hindenburg per dissoldre el parlament i convocar unes noves eleccions. Aleshores també es produí l'incendi del Reichstag, provocat per els mateixos nazis que va inculpar als comunistes. En aquell incident els nazis aprofitaren per demostrar falsament al poble alemany que els comunistes tan sols desitjaven ultratjar a la nació i de passada destruir la seu i el més gran símbol d'aquella república que havien planejat destruir. Fou en aquestes circumstàncies quan el partit nazi guanyà les eleccions, però sense obtenir la majoria absoluta. Hitler necessità el suport dels diputats del Centre Catòlic per tal que el Parlament li concedís plena autonomia durant un període de quatre anys i la facultat de promulgar lleis sense necessitat de tràmits.

Tanmateix però, quan es produí la mort de Hindenburg, Hitler va acumular les funcions de canceller i president i es va proclamar Führer i canceller del Reich. Finalment, només va caldre la neutralització d'aquells sectors del partit, anomenats de la SA que es mantenia en oposició amb les consignes que Hitler havia promogut. Aquest acte fou consumat durant la nit dels Ganivets Llargs (1934) moment en què més de 300 dirigents de les SA van ser assassinats.

Poc a poc la terra de Bach, Schiller, Goethe, Beethoven i tants d'altres intel·lectuals va ésser transformada en una paorosa dictadura que s'anà expandint com aquell virus maliciós que devora les vísceres d'un ésser innocent.

Primerament es va decretar la dissolució dels partits i dels sindicats i es van suprimir les llibertats i les garanties individuals. Tan sols va ésser autoritzat el Partit Nacionalsocialista, i tots els treballadors van ser obligats a afiliar-se al sindicat únic, el Front del Treball Nacionalsocialista. L'Administració pública va ser depurada amb una llei que autoritzava l'acomiadament per raons polítiques i racials. El poder judicial va desaparèixer com a poder independent i va quedar sotmès a la voluntat del Partit. Paral·lelament foren creats tribunals excepcionals per a delictes polítics. Els poders locals dels Estats diversos van ser suprimits i transferits al Reich. Seguidament també es va iniciar la identificació entre el Partit i l'Estat, per acabar constituint-se com un Estat unitari i centralitzat.

La màxima autoritat residí en el Führer i sota el seu poder s'hi trobaren un gran nombre de poders executius ocupats per homes que se sentien plenament identificats amb Hitler. Cal citar noms com el de Goering en l'àmbit econòmic, Goebbels en el de propaganda i Himmler en la repressió política. Aquest últim fou qui dirigí les temibles SS, que van substituir la policia, i la nova Gestapo (Policia Secreta), que s'encarregava de la repressió dels opositors al règim i del control sobre l'opinió pública.

Malauradament però, un dels trets més característics i distintius del programa nazi fou l'aspecte de la puresa racial. El nazisme aspirava a la identificació de tota la societat amb l'Estat, i per això va impulsar la nazificació de tots els aspectes de la vida institucional i quotidiana. En primer lloc, pretenia assegurar la puresa racial del poble alemany i es va estendre el concepte d'arianització. S'afirmava que la raça ària, els individus de la qual no només s'identificaven per unes característiques físiques, sinó també ideològiques, havia de ser protegida per mitjà de l'exclusió dels qui presentaven qualsevol discapacitat física, de les minories ètniques, dels dissidents, etc... ja que aquests representaven un perill per al nou ordre social.

Aleshores també començà a succeir la persecució sistemàtica dels jueus. Les causes de l'antisemitisme alemany s'han de buscar en el desig d'oferir a la nació alemanya una explicació fàcil dels infortunis. Ràpidament també s'iniciaren els boicots als negocis dels jueus. El 1935 es van dictar les *Lleis de Nuremberg*, que impedièn els matrimonis mixtos i exclouïen els jueus de la ciutadania alemanya, i el 1938 se'ls va obligar a dur un distintiu.

Però realment fou en el disseny i la construcció dels camps de concentració on els nazis abocaren el més elevat odi. Fins aquells camps de terror foren conduïts tots aquells individus que es mostraren contraris al règim o perjudicials per l'Estat nazi que ràpidament es transformaren en cendra.

No hi ha cap crim que no doni els seus fruits ni serveixi d'exemple. Als camps de concentració hitlerians s'hi amuntegà gran part d'Europa i també Alemanya. Les cambres de gas, el genocidi destructor en les pitjors condicions de milions de jueus, la tortura, les execucions, aquell vessament de violències calculades segons un monstruós disseny, no va passar sobre la terra com un cicló de terror darrera del qual només s'ha de contar les ruïnes i els morts. Ofereix l'exemple d'una destrucció salvatge i d'un fred càlcul que provocà una gran fúria i un gran odi.

Els camps de concentració deriven d'una llei senzilla: un treball d'envil·liment de l'home havia de, mitjançant una acció doble, física i moral, reduir als deportats a la condició de bèsties, abans de deixar-los morir. Així, no només tornarien a la seva condició natural, castigats en la mesura dels seus crims, sinó que enfrontats entre ells mateixos, tots serien objecte de repulsió, restant confusos en una infàmia comuna i, des d'aquí, augmentada, el qual esgotaria en ells tota idea de rebel·lia.

La degradació física continuà, embolcallant a l'home per totes parts, mitjançant l'esgotament per el treball forçat en condicions infrahumanes, per la gana, la set i la fred, esperes interminables en les nits hivernals, nuus en la neu per passar una revisió mèdica on s'agafava als més vàlids per un "comando de la mort", a través de la falta de son (se sabia que durant les nits sense alarma se'ls despertaria per un avís sense objectiu), mitjançant els cops que plovién de totes parts, per tot el que a cada persona podia succeir-li d'imprevist i aterrador.

La degradació moral, en actuar sobre un organisme debilitat i gairebé sense defenses, creava un estat d'incertesa, d'ansietat, d'angoixa perpètua, una solitud plena d'espines i temerosa enmig d'elements hostils, una reversió absoluta de tots els valors reconeguts. Aquell univers, a la vegada espantós i absurd, sense punt de referència, sense seguretat, sense justícia, sense esperança, on tot era imprevisible, on el pitjor es convertia en virtut i el bé en amenaça, era precís acceptar-lo en tota la seva totalitat, i això significava la mort al final de la decadència, o negar-se a tota realitat. Foren molts els qui abocaren en aquest afer tota l'energia que encara els quedava.

CAMPS DE CONCENTRACIÓ.

Els nazis construïren milers de camps de concentració arreu d'Europa, els noms dels principals citarem a continuació.

Alemanya : Hinzert, Schirmeck, Natzweiler-Struthof, Dora-Mittelbau, Dachau, Flossenbürg, Buchenwald, Thill, Bergen-Belsen, Neuengamme, Ravensbrück, Sachsenhausen i Gross-Rosen.

França : Aurigny, Beaune-La-Rolande, Pithiviers, Compiègne, Drancy i Natzweiler.

Holanda : Vught, Papenburg, Esterwegen.

Àustria : Mauthausen.

Txèquia : Theresienstadt.




Polònia : Chelmno, Treblinka, Sobibor, Majdanek, Belzec, Rawa-Ruska. Monowitz, Kobjercyn i Auschwitz-Birkenau.

Prússia Oriental : Stutthof.

En aquests i altres camps els presos vestien una camisa i uns pantalons de ratlles verticals de color blau sobre fons blanc. A més tots estaven obligats a dur un distintiu i un número d'identificació.

DISTINTIUS DELS DEPORTATS.

Cada detingut portava cosit al costat esquerra del vestit, un triangle i a sota un tros de roba on hi constava la matrícula. El color del triangle s'utilitzava per establir la classificació. Una lletra impresa sobre el triangle indicava la nacionalitat, excepte pels alemanys. F (francès) , S (Staatluss, va ésser utilitzat pels espanyols i significava apàtrida) , R (rus) , P (polonès) ...

	vermell : polític. negre : asocial. marró : gitano. lila : "Bibelforscher" blau : apàtrida. verd : presoner comú.
	estrella groga que portaven els jueus. Groga i vermella : polític jueu.
	senyal pintada a l'esquena d'alguns detinguts per cridar l'atenció dels S.S.

DADES DEL GENOCIDI.

Fixar xifres exactes sobre el número de víctimes és una tasca difícil per als historiadors: per exemple, entre el 70 i el 75 % de les persones que arribaven al camp d'Auschwitz-Birkenau en els trens –aquells que no serien capaços de treballar en el camp: vells, dones embarassades, discapacitats, nens- eren enviats directament a les cambres de gas.

D'acord amb fonts històriques, al 1939, hi havia al voltant d'1'6 milions de nens jueus a Alemanya i en els territoris que eventualment conquistaria. Al final, entre 1 milió i 1'5 milions havien estat exterminats. Es calcula que uns 216.000 nens van ser enviats a Auschwitz. En sobrevisqueren 451. A continuació, un seguit de dades atribuïdes a Alan Bullock, el principal biògraf d'Adolf Hitler ¹, ens posen de manifest l'elevat nombre de víctimes que generà l'holocaust.

Classificació de morts per ètnies :

Jueus : La xifra se situa a la baixa en 4.800.000, i a l'alça en 6.500.000.

Gitanos : entre 300.000 i 500.000.

Nombre de jueus morts durant la II Guerra Mundial, classificats per països d'origen.

França	83.000	Bèlgica	24.000
Holanda	106.000	Itàlia	8.000
Alemanya	160.000	Àustria	65.000
Dinamarca	77	Txecoslovàquia	277.000
Hongria	305.000	Iugoslàvia	67.000
Romania	365.000	Polònia	3.000.000
Lituània	135.000	Letònia	80.000
Unió Soviètica	1.000.000	Noruega	728
Finlàndia	11	Estònia	1000
Grècia	71.300	Albània	200
Líbia	562		

Les següents xifres inclouen: els civils morts en els bombardejos, en els atacs contra els ciutadans, en les represàlies contra les accions guerrilleres, en les persecucions ètniques contra jueus i gitanos, en l'esgotament fins a la mort de les poblacions deportades i presoners de guerra.

Unió Soviètica	7.500.000
Polònia	5.000.000
Iugoslàvia	1.500.000
França	300.000
Hongria	250.000
Benelux	150.000

¹ sgm.casposidad.com/holocausto/holocausto.htm

Txecoslovàquia	110.000
Grècia	100.000
Itàlia	70.000
Regne Unit	60.000
Alemanya	2.000.000

En les xifres de víctimes civils per països estan inclosos els jueus. Entre les víctimes de la repressió a Alemanya s'hi inclou també Àustria, els Sudets i el Protectorat de Bohèmia-Moràvia. També s'hi inclouen els comunistes, els socialistes, l'oposició al nazisme, i els conspiradors anti-nazis, tant civils com militars, entre 1933 i 1945.

La resta foren jueus trets de Noruega, Dinamarca, Bulgària i Romania; presoners de guerra d'altres països no inclosos en aquesta enumeració, com ara els republicans espanyols capturats a França, nord-americans, canadencs, australians, sud-africans, neo-zelandesos, indis, nord-americans de les colònies franceses, etc.

Classificació de morts per camps d'extermini.

- Auschwitz-Birkenau : 2.000.000

Les fonts històriques ofereixen les següents xifres sobre els diferents grups de víctimes del camp.

Jueus: almenys 1.000.000

Polonesos: 140.000

Gitanos: 20.000

Presoners de guerra soviètics: almenys 10.000

Homosexuals, discapacitats, presoners polítics, testimonis de Jehovà etc...: Entre 10.000 i 20.000.

- Altres camps de concentració i extermini situats a Polònia.

Treblinka : 700.000

Belzec : 600.000

Majdanek : 400.000

Chelmno : 350.000

Sobidor : 250.000

- Principals camps de concentració i extermini a Alemanya.

Dachau, Bergen-Belsen, Dora-Mittelbau, Buchenwald, Flossenbürg, Mauthausen, Terezin, Sachsenhausen, Ravensbrück, Gross-rosen., etc... : més d'1.500.000

Durant l'extermini practicat sistemàticament i a gran escala, els homes i dones perderen la vida a causa del treball esgotador, la mala alimentació, la fred, les tortures, els experiments mèdics, les malalties, les execucions per afusellament, gas, forca o garrot.

Adolf Hitler planejava matar fins a 11 milions de persones, segons es desprèn de les actes de la Conferència de Wannsee (1942), en les quals els nazis decidiren posar en pràctica la “solució final” del “problema jueu”. En va exterminar més de la meitat.

2 - MÚSICA I POLÍTICA

L'art musical ha resultat ésser des de sempre un art abstracte, que per a la seva formació emprava un llenguatge universal, però que transmet un missatge que cada ésser rebrà de forma diferent.

Això permet reforçar l'expressió d'una creença i fer-la més emfàtica i persuasiva. Per això molts compositors al llarg de la història de la música unien textos (recurs extra musical) a la música amb l'objectiu de canviar el món. L'intent de canviar el pensament humà, el món o tots dos a la vegada, ha estat sempre el desig dels fundadors de religions i dels seus equivalents moderns, els polítics i els sociòlegs, i aquests han sabut sempre que la música pot ésser (com a instrument de poder) tan efectiva com la paraula parlada o escrita. Però malgrat tot, cal precisar que les paraules tenen un contingut semàntic o una significació. En canvi, la música no té cap significació comparable a la paraula. Si té un contingut semàntic que es pugui apreciar és a causa de concepcions personals que cada ésser ha imposat sobre les seves formes, la qual cosa permet adonar-nos de la seva característica abstracte.

La música no té significats universalitzats sinó que és cada subjecte oient o societat circumdant, qui dona en un determinat moment el significat a aquella obra que està sentint. Les funcions socials de la música, per tant, han anat variant en el decurs de la història segons les necessitats de la societat de cada temps.

Hem de tenir en compte en tot anàlisi musical un conjunt de factors que estan involucrats en l'aparició o creació d'un estil musical:

- Context històric i socioeconòmic
- La tradició o tradicions musicals
- Les possibilitats tímbriques i tècniques dels instruments de l'època.
- La intenció artística i/o comunicativa del compositor.
- El públic al qual s'adreça.

En l'època contemporània s'experimentà molt amb tot el camp sonor i els seus paràmetres. Ha perdurat la concepció romàntica que la música resti al servei de l'home, i s'han creat obres que reflecteixen molt acuradament el món interior del compositor. Aquest segle ha estat format per diversos moviments o tendències les quals han dut intrínsecament lligada una funció determinada de la música. Cal dir que una de les característiques més emblemàtiques d'aquest període musical és el fet que totes les capes socials tinguin accés a la música.

El sorgiment de la consciència política en la música recent, per altra banda, ha constituït un fenomen molt estès i un tret especialment característic de la situació musical d'avui en dia. El seu creixement va anar molt lligat a les revolucions culturals de la dècada de 1960, quan forts sentiments d'insatisfacció van fer que sorgissin intents d'utilitzar la música com una eina per al canvi social. De fet el sentiment de nacionalisme aparegué en el Romanticisme i un clar exemple n'és R. Wagner, fet que es demostra en el següent text escrit pel mateix Wagner l'any 1834.

“És cert que hi ha un camp musical que ens és propi i ens pertany -i és concretament el de la música instrumental- però no tenim una òpera alemanya, i el motiu és el mateix per el qual no tenim un teatre dramàtic nacional. Som massa abstractes, massa llegits per il·luminar figures humanes, dotades d'escalfor. Mozart va ser-ne capaç, però la bellesa del cant amb el qual va aportar vida a les seves figures humanes era italiana.

Hi va haver un temps a Alemanya, en el que no es coneixia la música des de cap altre costat que no fos el de la Il·lustració; foren els temps de Johann Sebastian Bach. Però, llavors, era justament la forma amb què un s'entenia normalment, i Bach expressava en les seves profundíssimes fugues quelcom tan grandios, com, ara, Beethoven en la seva simfonia més lliure. La diferència radicava precisament en què aquella gent no coneixia cap altre forma i en el fet que els compositors d'aleshores eren il·lustrats. Però ara ja no és així...Les formes s'han fet més lliures.

...Ningú ha sabut fer seva la veu del poble; es pot dir perquè no hi ha hagut ningú capaç de captar la vida autèntica, càlida, tal com és. No és, en definitiva una prova evident que es desconeix el moment present posar-se ara a escriure oratoris...? ... Hem d'aprendre el moment i tractar de construir formes noves i sòlides”.²

De fet, la politització de la música va ser força gran com per a fer, almenys durant un cert temps, que la seva naturalesa tingués també un paper social. I és que si ens remuntem en la nostra història ens adonarem que cap religió ha utilitzat tant la música i amb major efectivitat com el cristianisme. Durant molts segles, a Occident els afers sagrats foren considerats com els únics dignes i propis de la música.

Un gran nombre de formes, des de la salmòdia de les antífones jueves fins al cànon simbòlic de la *Imitació de Crist* van tenir el seu origen en la música sagrada. És del tot cert que l'església mateixa hagi escrit un dels més significatius capítols de la història de la música. Però la música també ha estat al servei de les idees seculars. A l'últim moviment de la *Novena Simfonia* de Beethoven, les idees humanístiques de Schiller van ésser col·locades en una forma simfònica. L'obra no esdevingué

² Revista *Ritmo*, *Los compromisos políticos de Wagner*, n°533, Maig 1983

ràpidament un model, però més a la llarga va exercir una gran influència sobre els drames musicals de Wagner i les simfonies vocals de Mahler, que més tard enllaçaren amb les simfonies de Shostakovich.

Després de la Primera Guerra Mundial, els moviments polítics del centre d'Europa, tractaren d'utilitzar les arts per als seus interessos polítics. Molts compositors, com ara Weill, Eisler, Hindemith...s'afiliaren a organitzacions polítiques d'esquerra. Inspirat per Brecht, Weill va donar la pauta per a la música de les esquerres en la República de Weimar, amb les seves melodies i ritmes molt simplificats i agressius.³

LA POLÍTICA I LA MÚSICA A ALEMANYA

La derrota alemanya de la primera guerra mundial va posar fi a la vella monarquia i l'establiment de la república de Weimar. A tot el país s'experimentà una enorme sensació d'alliberació davant dels modes d'existència, tant socials com artístics, i tan aviat com va acabar la guerra, Alemanya va gaudir d'un període de rejuveniment artístic i intel·lectual. Entre la generació més jove l'impuls dominant va ser el de rebutjar el passat i apostar per allò que fos nou i tot el que estigués al dia. En el camp de les arts, aquest impuls es va traduir en un fort sentiment antiromàntic; es buscava un tipus d'art més simple i més objectiu que correspongués al nou gust de la vida contemporània.

Berlín va ser el centre cultural més important de la postguerra alemanya i durant la dècada de 1920 va passar a ser el refugi de tot allò nou i experimental en l'art, rivalitzant clarament amb París com a centre de les activitats més avantguardistes. Alguns dels compositors més importants d'aquella època eren professors a Berlín, com va ser el cas de Busoni, Schoenberg, Franck Schreker i una mica més tard Paul Hindemith. Malgrat tot, l'activitat artística no es va limitar només a aquesta ciutat. A Frankfurt, Baden-Baden i en d'altres llocs es donaren signes d'un nou vigor musical que reflectí el caràcter extraordinàriament intens i variat de la vida alemanya de postguerra.

Tot això succeí sobtadament coincidint amb la victòria del partit nacional-socialista a les eleccions de 1933 i el subsegüent nomenament d'Adolf Hitler com a canceller alemany. Fins i tot a la dècada dels vint, quan Alemanya va experimentar una forta crisi econòmica marcada per l'atur i per una gran inflació, es van aixecar algunes veus pertanyents a l'extrema dreta que van denunciar el

³ En apartats posteriors s'analitza com afectà el món de la política en la música del s.XX.

“bolxevisme cultural” dels artistes i dels compositors radicals. Amb l’arribada de Hitler al poder, tot el que era nou en l’art alemany va ésser aixafat i etiquetat pel règim amb l’adjectiu de “degenerat”.

Aquesta actitud antiintel·lectual i antiartística del nacionalsocialisme, juntament amb la brutal exterminació del poble jueu, es convertí en un impacte fatal a la vida cultural del país. Un gran nombre de les figures artístiques més importants del moment, ja fossin jueves o no, fugiren a la dècada dels trenta. L’activitat artística es reduí exclusivament a aquells que eren considerats pel poder com políticament acceptables. Alemanya, que durant segles estigué a l’avantguarda dels desenvolupaments més importants que es produïen en la música europea, va passar a ser de cop una ambaixada cultural, aïllada de les principals corrents creadores del moment.

El nacionalsocialisme hitlerià va erigir la idea d’una “comunitat nacional” o “comunitat del poble” com a base fonamental, darrera la qual havia d’alinejar-se tota la nació alemanya. No és d’estranyar que quan s’establí en el poder el nou moviment es caracteritzés per un ràpid procés de supressió i coordinació de totes les forces i institucions polítiques, socials i culturals. Conseqüentment, per a imposar la ideologia oficial a través del terror, el nazisme es va valdre d’un monopoli absolut de la direcció de tots els mitjans de comunicació massiva com la premsa, el cinema i fonamentalment la ràdio, arribant a través d’ells a totes les expressions culturals i artístiques, inclosa la música.

Des de temps antics, la música havia tingut per als alemanys especial importància: tradició a la qual també s’adheriren els nazis, que pretenien apropiarse del llegat musical dels clàssics i els romàntics, i utilitzar-lo en benefici propi. Clar que la malaltissa visió nazi del que podia ser considerada música vàlida per la formació de la “comunitat del poble” es diferenciava irreconciliablement amb el vertader esperit d’aquells moviments.

A la mateixa Alemanya, tan sols anys enrere, havia nascut la música atonal, i els compositors clàssics se sumaven a les bases del modernisme: Arnold Schoenberg, Alban Berg, Paul Hindemith, i entre altres, Kurt Weill (que fins i tot començava a incorporar a les seves obres elements jazzístics). Malgrat tot, després de la pujada al poder de Hitler, la creixent i sempre productiva cultura musical alemanya va quedar totalment paralitzada: tot el que tingués un petit toc “modern” o innovador era manifestament contrari a la nova ideologia imperant i havia de ser eliminat. Així va ésser prohibida la música atonal, titllada com a símbol del desordre, i tot allò que no s’ajustés als rígids cànons d’allò clàssic i romàntic. Compositors de la talla de Stravinsky, Hindemith, Schoenberg i Berg, foren prohibits i molts d’ells hagueren d’emigrar de l’Alemanya nazi.

No tots els compositors de l'avantguarda s'adheriren al moviment comunista. Hindemith, coneixent l'amenaça que el feixisme suposava per als artistes, va adoptar una postura conservadora i tan sols el seu oratori *Das Unaufhörliche* fou l'única composició de gran format que podia compararse amb la música políticament exaltadora d'Eisler i Weill. Durant el període hitlerià, cap dels intents per crear un tipus de música nacionalsocialista va produir alguna obra digne de menció. Tampoc hi hagué cap obra de qualitat durant l'època feixista a Itàlia.

A l'època de l'Alemanya nazi alguns compositors no conformistes de les Joventuts Hitlerianes que eren seguidors de Hindemith i Stravinsky van compondre obres, però cap d'ells va aconseguir crear un estil distintiu. Pel que fa als compositors emigrats van continuar mantenint viva la idea centre-europea que consistia en creure que la música pot canviar el món. Els compositors que emigraren van trobar l'acollida i el suport a Anglaterra i els Estats Units i en menor mesura a Txecoslovàquia i la Unió Soviètica.

Al 1939, per exemple, poc abans que Hitler envaís Polònia, es va celebrar un "Festival de música per al poble", que va ésser inaugurat el primer d'abril amb una desfilada de cinc-cents cantors, cent ballarins i una banda de metall. El lema del festival era "Pau, Llibertat i Treball". A aquest hi contribuïren amb les seves obres Alan Bush, Norman Demuth, Elizabeth Lutyens, Alan Rawsthorne i Ralph Vaughan Williams. Els programes també comprenien *cantatas* polítiques d'Eisler, el cor de 1907 *Friede auf Erden* (Pau a la terra) de Schoenberg i una obra del jove autor de vint-i-cinc anys Benjamin Britten. Aquesta obra, *Balada d'herois*, el text del qual era de W.H. Auden i Randall Swingler, fou composta en memòria dels anglesos de les Brigades Internacionals que van morir a la Guerra Civil. Cal dir que Britten va continuar creant algunes obres de caràcter humanístic. En representa també un bon exemple el seu *War Requiem* (Rèquiem de guerra) compost per la nova reconstrucció de la catedral de Coventry, que havia estat destruïda per un bombardeig aeri alemany durant la guerra.

Al 1938 un membre de l'ambaixada Alemanya a París va ésser mort pel tret d'un jove jueu refugiat. Michael Tippett, que fins aleshores havia estat conegut només per un *Doble concert* i la seva música de cambra, va convertir aquest fet en tema d'oratori, *Un jove dels nostres temps* que va causar una gran commoció quan va ser estrenat a Londres el 1944. Encara avui conserva el seu impacte com a document anti-feixista d'elevat nivell artístic.

L' ANTISEMITISME DEL COMPOSITOR ALEMANY RICHARD WAGNER.⁴

Freqüentment a un artista se'l pot associar a una determinada idea política o a algun moviment social. I és en el caràcter de l'artista, on podem descobrir si és motiu de controvèrsia. Aquest concepte no depèn exclusivament de la seva obra, sinó de com el personatge ha volgut que ens arribin les seves idees.

En el nostre cas és el compositor Richard Wagner l'objecte d'anàlisi. Wagner ens ha deixat un gran nombre de confessions i escrits on en comptes de desvetllar-nos els seus pensaments, ens submergeix en un caos d'idees, que sovint són contradictòries, però sempre sorprenents. Una de les acusacions amb més pes que s'ha realitzat al compositor és la d'haver contribuït a la ideologia nacional-socialista.

Adolf Hitler adorà Wagner per el seu radical antisemitisme i la seva ideologia nacional-populista i per això el Tercer Reich es va apoderar del drama wagnerià per convertir-lo en teatre nacional. Tanmateix, no hem de confondre el terme nacionalsocialisme amb el de Hitlerisme, ja que això donaria peu a dir que Wagner estigué involucrat en aquesta ideologia.

El que hauríem d'esbrinar és si Wagner tenia una ideologia propera als punts del programa polític del NSDAP (Partit Nacionalsocialista Alemany del Treball), els quals tenen una arrel més profunda que les creences de Hitler. El dictador va descobrir l'obra de Wagner en plena adolescència, però no s'ha concretat fins a quin punt l'afectà. Tot el que se sap del seu wagneriarisme és gràcies a gent propera i polítics del Tercer Reich. Hitler, en un discurs que pronuncià l'any 1934 digué en relació a Wagner: “gran i sublim fill de la ciutat de Leipzig, el genial poeta de les melodies de la nostre raça”.⁵ Sabem que Hitler coneixia detalladament els drames de Wagner i que fins i tot podia recitar fragments i actes sencers de les seves òperes de memòria.

A. Kubiceck, en el seu llibre, *Hitler, mi amigo de juventud*, cita: “l'interès del líder del Tercer Reich per Wagner, es un interès profund i vertader; el llegeix, l'estudia, l'investiga” (...) Adolf Hitler es va apropiat de la personalitat de Richard Wagner, el va prendre de manera tant completa en el seu interior, que aquest hauria pogut ser part del seu propi jo”.

Per exemplificar altra vegada la relació entre Hitler i Wagner, podem aportar el fragment d'una carta que el Führer va escriure a Siegfried Wagner al 1924, després del procés per el “putsch” de la

⁴ Enregistrament sonor. C.D.2 – pista 6.

⁵ Félix Palomero, *Wagner y el antisemitismo*, Revista Ritmo, núm. 533 maig 1983

cerveseria: “*Des del nou de novembre una sola idea ronda el meu cap: la victòria de les forces nacionals a la ciutat on, primer el senyor Wagner i després Chamberlain, van forjar l’espasa espiritual amb la que avui combatim*”.

Pel que fa a l’antisemitisme de Wagner, podem comptar amb diverses visions. Una es mostra exemplificada en el director jueu Herman Levy que va estrenar el *Parsifal* a Bayreuth al 1882 i va dirigir la música del funeral de Wagner. Levy escrigué al seu pare, un vell rabí, el següent: “*La posteritat s’adonarà que Wagner va ser tan gran home com artista, el que sens dubte pensem els que el coneixem íntimament ara. Fins i tot els seus atacs al que ell anomena el judaisme en la música i en la literatura moderna presenten els més nobles motius. No hi ha trets d’antisemitisme en ell: això es demostra per el seu tracte cap a mi, cap a Joseph Rubinstein i per la seva íntima amistat amb Carl Tausig, a qui realment estima*”.⁶ Tal vegada potser podríem dir que la confessió de Levy és tan sols la d’una persona agraïda.

Una altra visió és la de Wagner amb arrels totalment antisemitistes i molt patriòtic. El músic llança tot el seu atac contra els jueus en l’article “*El judaisme en la música*”. Ens diu: “*M’havia adonat que en un sentit erroni s’utilitzaven les expressions “melodies jueves” i “música de sinagoga” i altres del mateix gènere, resultant d’elles inútils provocacions. Em sentí, doncs, impulsat a examinar a fons la qüestió de la ingerència dels jueus en la música, a demostrar la seva influència i enumerar els diferents trets d’aquest fenomen*”.

Tant o més que per les seves òperes, Richard Wagner aspirava a ser jutjat “per el bé que elles facin a la humanitat” i segons tres pilars: com a músic, literat i ideòleg. Cal dir que va ser un músic genial; com a escriptor i dramaturg va ser mediocre; i com a ideòleg, sinistre, segons cita Horacio Sanguinetti en el seu article.⁷

Però els trets antisemítics de Wagner encara es fan palesos en un article que va ésser publicat a la revista *Neue Zeitschrift für Musik* (*Nova Revista Musical*), de Franz Brendel, al 1850, i després al 1869. En la segona ocasió, l’atac es radicalitzà per paranoia de Wagner, el qual creia que la premsa estava a mans dels jueus i que aquests havien iniciat una campanya contra ell promoguda des de París per Giacomo Meyerbeer. “*El jueu és un ser –diu Wagner– amb el que instintivament desitjaríem no tenir res en comú*”. Per a ell, es tracta d’una figura ridícula que “*considerem inadequada per a tractar artísticament*”(…) *mai podrem considerar-lo capaç de cap classe de manifestació artística de la seva essència*”. Després d’aquest atac personal, n’inicià un altre no

⁶ Félix Palomero, *Wagner y el antisemitismo*, Revista Ritmo, núm. 533 maig 1983

⁷ www.fmh.org

menys dur contra el paper dels jueus en la societat cultural: “*Estrany i indiferent, el jueu culte es troba enmig d’una societat a la qual no comprèn, amb els gustos i aspiracions de la qual no simpatitza, la història i l’evolució de la qual li han estat indiferents*”.

Wagner desqualifica amb curiosos arguments la literatura feta per jueus, de la mateixa manera que la seva música: “*Aquell refilet i escataineig que cap caricatura intencionada pot fer més repugnant que la que aquí se’ns ofereix amb ingènua serietat (...) A la Historia de la Música Moderna no podem classificar el període més que com de decisiva improductivitat, d’estabilitat marxant cap a la ruïna*”

I encara descobrim un altre article anomenat “El judaisme en la música” que escrigué Wagner al *Diari musical de Leipzig* entre el 3 i el 6 de setembre de 1850, sota el pseudònim de F. Freigedank, que editava Franz Brendel. Allí negava al jueu, fatalment i definitiva, tota possibilitat de creació artística, tota inventiva pròpia, tota espiritualitat.

“*Primerament sorprèn el seu aspecte exterior, sempre desagradable. Segons Wagner, el jueu resta mancat de la facultat d’expressar-se amb originalitat i personalitat, ni a través de la paraula, ni el cant i tampoc la composició, ja que mai va posseir un art propi i mai aconseguirà produir autèntica música. La que faci, sempre de caràcter fred i indiferent, arribarà fins a titllar-se de ridícula i trivial*”. *Mendelssohn, per exemple, com a jueu ric, va poder prendre mecànicament les tècniques, però en allò vertaderament profund, en allò que toca les últimes fibres, només s’enganya a si mateix i al seu públic d’avorrits. Així mateix, Heine es va mentir a si mateix al creure’s poeta.*”⁸

A més, Wagner advertirà piadosament als jueus: “*existeix només un sol mitjà per a poder conjurar la maledicció que pesa sobre vostès; la redempció d’Ahasvero: l’Extermini*”. Cal saber que això no són deliris juvenils, ja que molts anys més tard reeditaria l’article.

És sabut que per a molts jueus el camí de la conversió evitava en alguns casos la mort, però Wagner és qui introdueix i estén la pretensió que el jueu és irredimible. Després d’una joventut tempestuosa, on participà en episodis que anticipen els mètodes nazis (–incendiar alguna casa “de mala fama”, estomacar entre molts a algun divergent–), i patí durant un temps les hipoteques de l’alcohol i del joc, Wagner va observar (merament observar!) la revolució a Dresden (1849), la qual va fer que s’exiliés.

El racisme de Wagner també es manifesta en els seus drames musicals. Per exemple: una raça inferior i lletja, usurpa l’or del món. Wotan haurà de crear una altra raça, superior, d’herois rossos,

⁸ Dr. Horacio Sanguinetti, *Reflexiones sobre el antisemitismo del compositor alemán*.

atlètics i que no coneguin la por. Aquests forjaran l'espasa i s'enfrontaran als altres. Hi haurà un holocaust final.

Tampoc podem dir que el Parsifal sigui un retorn al cristianisme. Allà hi ha un mal cavaller, que, com que no aconsegueix ser cast, es disfressa castrant-se. Però encara així no aconsegueix redimir-se perquè és molt pervers i –amb justícia–, el rebutgen. Aleshores, rancorós i castrat es convertirà en un enemic demoníac.

Chamberlain s'apropriarà d'aquestes idees i les desenvoluparà a la seva obra *Die Grundlagen des 19 Jahrhunderts (Els fonaments del s.XIX)*, que a la vegada va ser la base sobre la qual va escriure Alfred Rosenberg *El Mite del s.XX*, autèntic catecisme de la persecució contra els jueus durant el Tercer Reich. El populisme de Wagner es veu reflectit notablement en el seu article "*Monarquia i Revolució*", una de les proves més importants del seu pensament.

WAGNER COM A HISTRIÓ

Cal dir que el Tercer Reich es va apoderar de la figura de Wagner per a construir sobre ella el teatre nacional alemany, pel qual el propi compositor havia lluitat. Goebbels, Ministre de Propaganda de Hitler, deia al 1933 durant l'obertura dels Festivals de Bayreuth que el moviment nacionalista es basava en les premisses artístiques wagnerianes. Posteriorment, el Dr. Robert Ley, dirigent del Front Alemany del Treball, assegurava que "*Wagner no ha estat només un gran compositor sinó també un precursor del gran moviment popular alemany*".

El biògraf Ernest Newman, s'ha encarregat de demostrar que moltes de les afirmacions que Wagner fa a *Mein Leben*, no només són certes, sinó que a més les manipula com vol per tal que li siguin beneficioses. Al pròleg de la seva obra *Wagner, l'home i l'artista*, es donen varis exemples d'aquestes manipulacions. Wagner era un histrió i sabia que adoptant una postura política i social determinada en una època que es prestava molt bé a qualsevol tipus de partidismes, augmentava el seu carisma personal.

Però tampoc seria acceptable culpar a Wagner pel fet que Hitler, entre altres, prengué les seves idees per a benefici propi i fins i tot utilitzés el nom de l'artista per a justificar algunes de les seves accions (Anna D'Ax, en el seu llibre *Wagner vist per mi*, afirma que Hitler es passava hores escoltant drames wagnerians abans de prendre decisions importants).

Fou potser el regnat de Hitler, l'època en què la música i la prosa de Richard Wagner va deixar-se influenciar políticament, creant així molts prejudicis sobre ella mateixa. Aleshores les seves impressionants i majestuosos harmonies foren tenyides d'aquell color grisós amb rerefons de mort que sortia d'aquelles xemeneies fumejants sens parar, enmig d'aquells camps on florien d'altres cadàvers constantment.⁹

STRAUSS, FUNCIONARI DEL RÈGIM NAZI

Richard Strauss va néixer l'any 1864 a Munic i morí a Garmisch-Partenkirchen, Baviera, Alemanya l'any 1949. Fill d'un virtuós de la trompa que actuava com a concertista d'aquest instrument a la cort de Munic. Aquest fet li aplanà el camí vers la música. Ja de petit compongué música i continuà fent-ho tota la seva vida sense interrupció i amb grans èxits.

Bülow el féu director d'orquestra substituït seu a Meiningen després de veure'l dirigir una obra del mateix Strauss sense haver-la assajat abans. A partir d'aquest moment entrà en contacte amb la música més avantguardista començà la seva gran carrera com a director d'orquestra a Europa i a Amèrica, i com a compositor, activitat que no deixarà fins a la mort.

Deixà obres de gran valor musical com els poemes simfònics: *Don Juan*, *Tod und Verklärung* (*Mort i transfiguració*), *Also sprach Zarathustra* (*Així parlà Zarathustra*), *Don Quixote*, etc. Les òperes: *Salomé*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier* (*El cavaller de la rosa*), *Adriana a Naxos* etc...; entre molta altra música d'orquestra, per a orquestra i cors i lieder.

Entre altres honors l'any 1903 fou investit Doctor Honoris Causa per la Universitat de Heidelberg.

Richard Strauss no era un home polític. Els fets polítics l'afectaven únicament en la mesura en què afectaven a la interpretació de la seva música. Malgrat tot, ningú que visqués a Alemanya a les dècades de 1930 i 1940 podia mantenir una indiferència total respecte el Tercer Reich.

En un principi Strauss acceptà als nazis: ell, com molts dels seus compatriotes, ignoraven les atrocitats, cada vegada majors, que s'estaven cometent. Finalment va reconèixer els horrors de Hitler, sentint la destrucció que regnava al seu voltant d'una manera profundament personal. El despertar polític d'aquest octogenari i la recent descoberta sensibilitat al món que l'envoltava va produir un impacte sobre la seva música.

⁹ Revista Ritmo. Núm. 533. Maig 1983.

Després de dos dècades que havien produït composicions força àrides, que eren pàl·lides ombres dels seus excitants poemes tonals del període de 1888 i 1904 i les òperes entre 1905 i 1914, Strauss va començar a compondre música autènticament personal i emotiva. Les seves últimes obres, especialment *Metamorfosis* i *Les quatre últimes cançons*, expressen profundament els últims anys del compositor i el que realment sentia, eren els anys agonitzants d'una gran cultura.

El biògraf George Marek explica: *“Strauss no era nazi. Tampoc era anti-nazi. Va ser una d'aquelles persones que deixà que les coses succeïssin. Va seguir el joc. Fou un d'aquells que pensaven: “Segurament no actuen amb tanta perversitat com prediquen”. Així va pensar fins que els perversos el tocaren en allò personal”*.¹⁰

Inicialment Strauss va acollir bé a Hitler, creia que el nou govern donaria suport a l'art alemany. Els líders del Reich estaven interessats en Strauss. Sabien que l'art tenia importància per a la política. Coneixien bé el fet que tenir al seu bàndol importants artistes contribuïa a legitimar el seu govern, tant a Alemanya com davant de la resta del món.

Strauss va ser convidat a conèixer Hitler i als seus homes de confiança Hermann Göring i Joseph Goebbels. Al 1933 Strauss va acceptar el lloc de president de la repartició oficial que tenia jurisdicció sobre tota la música alemanya: la Reichsmusikkammer. El compositor va pronunciar aquestes paraules davant la primera reunió d'aquest organisme:

“Després que Adolf Hitler assumís el poder, molts són els canvis que s'han produït a Alemanya, no només des del punt de vista polític sinó també en el camp cultural. Després de pocs mesos de govern nacionalsocialista, aquest ja ha aconseguit de crear un organisme com la Reichsmusikkammer. Això posa de manifest que la nova Alemanya no està disposada a permetre que les qüestions artístiques passin desapercibudes com s'havia fet més o menys fins al moment. Aquest fet ens mostra que s'està buscant amb decisió noves formes i mitjans per a possibilitar un nou vigor en la nostra vida musical”.¹¹

Per ser justos amb Strauss, cal recordar que pocs alemanys van reconèixer els perills del nazisme a principi de la dècada del 30. Hitler era aclamat enmig de grans esperances respecte al futur. Fou un intent de millorar la precària situació que fins aleshores s'havia donat. Però a mesura que transcorrien els mesos i es posaven en pràctica polítiques cada vegada més repressives, la gent començava a adonar-se de l'amenaça de Hitler i els seus col·laboradors. No succeí així en Strauss. Almenys no

¹⁰ www.Hlm.com

¹¹ Article de George Marek, www.hlm.com

obertament. El compositor va prendre's el seu càrrec a la Reichsmusikkammer amb gran seriositat, però en fer-ho es veié obligat a actuar políticament. Cada acte d'un funcionari públic és un acte polític, i Strauss, malgrat tot, era funcionari del règim de Hitler.

Quan Goebbels va denunciar que el compositor Paul Hindemith demostrava “*senyals d'una actitud no alemanya*”, Strauss li envià un telegrama a Goebbels felicitant-lo per “*depurar els elements indesitjables*”. Quan el director Bruno Walter, que era jueu, va ser obligat a través de la violència, a cancel·lar una presentació amb la Filharmònica de Berlín, Strauss el va substituir suposadament per el bé dels integrants de l'orquestra. Quan el director italià Arturo Toscanini va rebutjar de dirigir una presentació del *Parsifal* de Wagner en l'Alemanya de Hitler, Strauss el va substituir, pel bé de la música de Wagner. Quan el diari oficial de Hitler va condemnar l'autor Thomas Mann per escriure un article sobre Wagner que no era totalment adulatori, Strauss es va unir a un grup d'artistes alemanys que firmaren una carta oberta per a donar suport a la decisió del diari. La majoria de grans músics alemanys fugiren de la seva pàtria durant la dècada de 1930, instal·lant-se molts d'ells als Estats Units. Strauss es va quedar.

Però ell sabia el que estava succeint. Era massa vell per deixar enrere el seu país, les seves possessions, la seva vida com l'havia viscut fins aleshores. Va seguir col·laborant amb els nazis per por de la seguretat de la seva família. Àdhuc arribà a compondre una obra en honor de la família reial japonesa a canvi de la promesa que la seva neboda i els seus néts no serien tocats.

No va passar massa temps abans que Strauss sentís personalment l'opressió del règim nazi de Hitler. Va ser obligat a cancel·lar una interpretació a Salzburg perquè en aquell moment als nazis no els hi interessava Àustria. En realitat se li va demanar que provés que era un artista ari amb credencials professionals (el compositor va donar com a referència Mozart i Wagner). El seu llibretista, Stefan Zweig, va tenir grans problemes a Alemanya perquè era jueu i el compositor finalment no pogué treballar amb ell.

Strauss veia la destrucció de grans monuments de la cultura alemanya i per fi va sentir el profund impacte de la bogeria que hi regnava. La destrucció dels teatres de l'òpera de Berlín, Dresde i Viena al 1945 van commoure al vell compositor de forma personal i profunda, molt més que el que l'havia commogut el fet de saber el gran genocidi que Hitler i els seus col·laboradors havien dissenyat i posteriorment dut a terme.

Strauss escrigué al crític Willi Schuh: “*L'incendi del Teatre de la Cort de Munic, on s'estrenaren “Tristan” i “Die Meistersinger”, on vaig escoltar per primera vegada “Freischütz”*” 73

*anys abans, on el meu pare va ocupar el lloc de primer corn durant 49 anys –ha estat la major catàstrofe de la meua vida; no hi ha consol possible, i a la meua edat, no hi ha esperança”.*¹²

Strauss va començar a reunir alguns esbossos de composicions recents per a una obra que s’anomenaria *Dolor per Munic*, i que finalment titllà de *Metamorfosis*.

A un altra amic seu li escrigué: *La flor de la música alemanya, que havia florit durant dos-cents anys, s’ha estat eixugant, el seu esperit atrapat per al maquinària, i la glòria de la seva corona, l’òpera alemanya, arrancada de cop en la seva totalitat per a sempre; la major part de les seves llars han quedat reduïdes a cendres i a runa i alguns que no han estat destruïts ja han estat degradats, convertits en cines (L’Òpera Estatal de Viena). Tota l’obra de la meua vida està en ruïnes; mai tornaré a escoltar les meves òperes...En la pobre Munic, la casa on vaig néixer, al costat de la bonica església de Sant Miquel, ja ha estat bombardejada. En resum, la meua vida ha arribat a la seva fi.*¹³

En aquest estat de desesperació Strauss va compondre *Metamorfosis*. El dia abans que finalitzés la composició, els russos entraren a Viena. Tres dies més tard els nord-americans van prendre Nuremberg i els russos atacaren Berlín. Dues setmanes després Hitler se suïcidà. Al final del mes, la guerra havia acabat.

Metamorfosis, el rèquiem per a una civilització que havia sucumbit a una bogeria temporal, va ser creada enmig dels dies finals d’aquella bogeria. La música nasqué de la ingent tragèdia. Strauss tal vegada fou lent en reconèixer la veritat sobre la seva Alemanya, però la música demostra amb absoluta claredat que, en la seva ànima, la comprenia. Tal volta el compositor fou ingenu en allò polític, però els fets van abocar-lo a ell i a la seva música a entrar en contacte amb el món real, i en el transcorre d’aquest procés es va convertir en un compositor encara més gran que el que havia estat durant anys. En el sentit més elevat, *Metamorfosis* és, de fet, una obra política, encara que provingui d’un compositor que va passar força temps en un altre temps.

¹² www.Hlm.com

¹³ ídem

3- REFLEXIÓ ÈTICA DESPRÉS DEL SILENCI

L'holocaust fou un esdeveniment colpidor que sacsejà la història de l'home violentament. Des d'aleshores molts cregueren que res no tornaria a ser com abans. La *Shoà*, símbol de tots els mals fou del tot irracional. Per definir el que representà un *lager* manquen paraules, no es fa possible d'entendre allò que compregueren i realitzaren altres humans. És la història humana, sense precedents, de la misèria humana. Allí l'infern es feu realitat. El lema dels Camps de Concentració diu: "Menja el teu pa i, si pots, el del teu veí." Tot el que roman al voltant de l'home, a l'infern, és enemic.¹⁴

LA LLIÇÓ

L'ètica estableix l'estimació a aquell altre que no som nosaltres. Els altres, aquells que són, han estat o seran. Segons Joan Carles Mèlich "*ocupar-se de l'ètica és preocupar-se per l'altre*". Però si volem parlar d'ètica, cal primer que l'arribem a conèixer. L'ètica es manifesta en depositar el jo, la seva sobirania, el seu orgull i la seva prepotència. Quan canviem el jo per el tu, pels altres, aleshores i no abans l'ètica se'ns mostra amb la seva total esplendor.

El filòsof Levinas proposa "l'humanisme de l'altre home" perquè és l'altre aquell que té la primera paraula. L'ètica de l'humanisme de l'altre home no serà, per tant, una ètica de la llibertat sinó de la responsabilitat. Hi ha ètica allà on hi ha responsabilitat, on la vida i la mort de l'altre són preses com la primera realitat a valorar. Només d'aquesta manera podem donar sentit a l'acte lliure de l'home. Però tal vegada potser ens haguem de replantejar les coses i sentencià com ho fa Mèlich en el seu llibre *La lliçó d'Auschwitz* "*el vell humanisme va morir a Auschwitz*".¹⁵

Els diversos autors que han tractat allò que Auschwitz representa, la deportació i l'extermini en camps de concentració opinen que el *lager* no és només un lloc on es negui la vida, sinó també un lloc de negació de la mort. Allí no s'assassinaven persones, sinó números i per tant no hi havia víctimes. Allí la mort era trivial, quotidiana, burocràtica. Enlloc de "mort" hi havia "fabricació de cadàvers en sèrie". Així doncs els *lagers* emergien com a mons dels cadàvers eteris sortint per aquelles xemeneies fetes de maons mentre que els altres cadàvers vius respiraven l'alè de la mort.

Un exemple ben clar que contradiu el lema sentenciat al llibre de Mèlich el representa la figura de Neus Català, la qual ens conta que un dels factors que des del seu punt de vista creu que l'ajudà a

¹⁴ Joan Carles Mèlich, *La lliçó d'Auschwitz*, Biblioteca Serra d'Or, 2001

¹⁵ ídem

salvar-se fou no pensar en ella mateixa sinó en els altres.¹⁶ Qui pensava en ell mateix s'ensorrava. Calia estendre al màxim el valor de la solidaritat darrera aquelles filferades espinoses. El suïcidi era portat per la mirada profunda a un mateix, a l'estat en què romanien el seu propi cos, la seva ànima. Allí l'elixir de la vida era en part no pensar en un mateix.

El camp era la presència del mal, de l'horror. L'angoixa en el filòsof Heidegger apareix davant el *no-res*. Per Levinas no hi ha angoixa sinó horror, i no sorgeix davant el *no-res* sinó davant l'*ésser*. Potser podríem dir que els camps de concentració romanien a les fosques eternament i uns éssers titllats amb el nom d'SS hi estenien el mal més absolut. A l'exterior del camp, és a dir a la claror, aquests éssers es transformaven en *ens* i ningú no sospitava res. O si més no, no arribaven a entendre que la foscor dels camps obnubilés i transformés tant a aquelles persones aparentment normals.

Els SS eren els funcionaris d'una gran indústria de la mort, la qual es tornava operativa en els Camps de Concentració. La més pura burocràcia i tecnologia juntes. Com ve a dir Mèlich, violència autoritzada, rutina, disciplina, separació entre la víctima i el botxí o mort administrada són condicions necessàries per tal que una màquina de matar organitzada burocràticament funcioni amb èxit. Auschwitz no hauria estat possible si a les víctimes no se'ls hi hagués llevat el rostre. Per tal que es pogués dur a terme l'extermini, calia que els botxins mai tinguessin la impressió que estaven matant persones, sinó coses, insectes, paràsits. Però també va ésser necessari l'ajut de la tecnologia. Els nazis van pensar molt fredament com poder matar el màxim nombre de persones el més ràpidament i econòmicament. El resultat, les cambres de gas.

Mèlich ens diu que *“El sistema tecnològic és un sistema reaccionari, ja que és del tot cec al drama de la civilització moderna, al drama de la barbàrie totalitària en totes les seves formes i variants, una barbàrie de la qual Auschwitz i els altres laggers són el símbol més pervers”*.¹⁷

LA REALITAT DELS LAGERS

Els camps de concentració foren uns indrets on s'exterminà de manera sistemàtica a milions de persones. Els laggers foren l'expressió de la condició inhumana. L'emblema del no-lloc, de l'espai sense temps, d'un temps que tan sols era present, sense deixar cabuda al passat i menys al futur. Tot hi era aniquilat. Els laggers foren el símbol del silenci perpetu, i de la total deshumanització. Allí no hi havia persones sinó coses, números i prou. Un indret tètric, irracional, símbol de la submissió més pura.

¹⁶Font: Entrevista personal a Neus Català

¹⁷ Joan Carles Mèlich, *La lliçó d'Auschwitz*, Biblioteca Serra d'Or, 2001.

Resulta paradoxal que aquests indrets nasquessin al mig d'una civilització culte com Alemanya. *L'infern va aflorar al cor de la cultura.(...)*¹⁸ “Res no va impedir en el proper món de Dachau que a Munic es desenvolupés el gran cicle d'hivern de la música de cambra de Beethoven”.¹⁹ Amb això podríem preguntar-nos: “ Com es pot tocar Schubert a la nit, llegir Rilke al matí i torturar al migdia?” Com podem donar resposta a aquestes preguntes?

Difícilment hom pot arribar a concebre la figura complexa de l'SS. Persones altament sensibilitzades amb el món cultural, capaces de cometre les pitjors atrocitats i els pitjors crims de la humanitat. Alguna cosa terrible i irracional. Un fet paranormal en la història de la humanitat. Potser podríem cercar una explicació en el fet que els SS concebien a la gent com una massa de coses, paràsits o simples números. Allò que assassinaven no eren persones. Però tot i així es fa difícil de comprendre.²⁰

L'empremta de la història, la seva cicatriu, en obrir-se, parla, i les seves paraules cobreixen cada vegada, com en un ritual infernal, el món de sang.²¹ A continuació en l'apartat “les veus del silenci”, faré una anàlisi sobre la significació de la música als camps.

LES VEUS DEL SILENCI.

“si l'écho de leurs voix faiblit, nous périrons”²²

“si el ressò de les seves veus s'afebleix, morirem”

Paul Éluard

La vida cultural als camps de treball i extermini representa un fenomen singular en la història de la civilització. Qualsevol manifestació artística hi era prohibida. El refugi cultural fou doncs, l'única via possible per a l'expressió humana de l'art. D'aquí que les expressions artístiques en els camps siguin d'un gran valor estètic, ja que han estat capaces de deixar lliure l'esperit per a crear en la mateixa regió del mal i d'emocionar-se amb les coses més petites.

Encara que les condicions de vida eren inhumanes, hi va haver un petit espai en la vida quotidiana dels presoners per a la literatura, la pintura, la poesia, la música etc. No era necessari ser artista o intel·lectual de professió. Tots els deportats foren capaços de ser feliços per uns instants al

¹⁸ Joan Carles Mèlich, *La lliçó d'Auschwitz*, Biblioteca Serra d'Or, 2001.

¹⁹ www.fmh.org

²⁰ Leo Festinger va desenvolupar la teoria de la *dissonància cognitiva*. Quan un individu manté simultàniament dues actituds o idees psicològicament incompatibles entre elles, sent un malestar, anomenat *dissonància cognitiva*, que intenta evitar.

²¹ ídem

²² André Leroy, *La Deportation, éditions fédération nationale des déportés et internés résistants et patriotes editors S.A.*, 1967

compondre versos senzills, taral·lejar una cançó o contemplar una posta de sol i admirar la naturalesa. Aleshores, paradoxalment, aquells homes esdevenien lliures i se sentien vius, d'alguna manera fem sentir la seva veu enmig del silenci.

La música com a instrument d'evasió

La música, en general, romangué present en els camps i a l'interior de molts deportats. Alguns amb bona veu eren convidats a cantar a les barraques per alegrar als seus companys i companyes. D'altres sabien tocar instruments i s'organitzaren en petits grups; un dels exemples més coneguts fou el de l'orquestra femenina dirigida per la violinista Alma Rosé (neboda de Gustav Mahler) a Birkenau. Una de les seves integrants, Hilde Grimbaum (violinista) deia sobre Alma Rosé: *“Alma ens deia que si fallàvem en les nostres interpretacions nosaltres també ens convertiríem en fum, com el que vèiem sortir de la xemeneia del crematori des de la sala on assajàvem”*.²³ Una altra integrant, Eva (violinista polonesa) va dir tractant d'explicar el dolor que sentia en veure aquell horrorós infern dia rere dia que quan arribaven els camions carregats de deportats, l'orquestra havia d'interpretar coses alegres. Jo sabia que els deportats pensarien: *“No deu ser tan dolent. Fins i tot hi ha música”*. *També sabia que mitja hora més tard aquells mateixos homes moririen gasejats i després serien cremats en els forns crematoris d'Auschwitz-Birkenau*.²⁴

Referint-se també a l'horror dels camps, Paul Ancel (1920-1970), poeta jueu d'origen romanès) va manifestar en una ocasió: *“M'agradaria que us imagineu per un moment el que pot significar per a algú que està internat en un camp d'extermini interpretar música, saber que pot ser la última, acompanyar els afusellaments, saber que qui avui t'escolta complagut, demà incinerarà el teu cos perquè les teves cendres assoleixin la seva tomba en els núvols”*.

A molts deportats, la música els serví per a sobreviure d'aquell infern. Als camps de concentració no només es tractava de sobreviure físicament sinó que també calia sobreviure moralment. Per això alguns músics deportats relaten com la música els serví per a evadir-se de tot l'horror que durant tant de temps els envoltà. Simon Laks (músic deportat) va escriure: *“No falten publicacions que declarin, no sense cert èmfasis, que la música sostenia als presoners i els donava forces per a resistir”*.²⁵ Karel Fröhlich (violinista d'origen txec) conta com en el camp la inseguretat era absoluta, la mort era una realitat, i una fugida impossible. L'experiència del temps havia de ser l'experiència del pas del temps més interminable i més buit. A totes aquestes condicions, calia a més sumar-hi un factor

²³ www.ciberanika.com

²⁴ www.fmh.org

²⁵ Simon Laks, *Méodies d'Auschwitz, Le Cerf, 1991*

essencial, impossible en les societats normals, en realitat no tocàvem per a un públic, ja que aquest desapareixia constantment. Eren músics abocats al silenci.

Viktor Ullmann pensava el mateix que Karel Frölich, agregant pel seu cantó que quan el compositor tenia la ment omplerta de sons se li presentava la impossibilitat de plasmar-los tots al paper i per tant havia d'alliberar merament la idea general i eliminar-ne la resta.

Fania Fénelon (músic deportada) conta que *“la música és el millor i el pitjor de les coses. El millor: devora el temps, procura l’oblit de forma semblant a una droga de la qual se’n surt entovit. El pitjor, perquè el nostre públic són ells, els assassins; són elles, les víctimes”*.

Cal dir que petites reunions per parlar sobre diversos temes culturals també ocupaven els breus moments de descans dels presoners. Milena Jesenska i Margarete Buberneumann solien concertar trobades secretes on la literatura era el centre de la conversa ja que pensaven que “l’esperit constitueix una illa, petita però segura, en el centre mateix d’un mar de misèria i desolació”. Fins i tot el testimoni de Neus Català (deportada a Ravensbrück) ens aportà que la cultura al camp no s’oblidà mai, ja que era una forma d’evasió que omplia de vida a les presoneres. Allí es formà una coral de la qual Neus Català en formà part i els dies que no es cantava les presoneres es reunien per a parlar de diversos temes.²⁶

Un altre cas el representà la jove pintora polonesa Miszka, que no va perdre els desitjos de pintar malgrat trobar-se en les situacions més adverses. D’altres, més que dibuixar preferiren embolcallar-se en obres mestres: Milena Jesenska va retallar d’un diari una reproducció de Bruegel i va enganxar-lo a la paret per contemplar-lo a diari. És a dir, la música, els dibuixos, artesanies senzilles i petits retalls de quadres famosos transportaven als deportats a un altre món, un món enyorat de coses belles. La flama de l’esperança no s’apagà en alguns : existia un altre món.

Pel que fa a l’origen de l’impuls creador, molts experts opinen que fou el torrent de vivències i l’afany per deixar un rastre, un record tangible el que portà a homes i dones i fins i tot a nens a compondre; era el desig de perpetuar la memòria col·lectiva. Durant la feina o els escassos moments lliures, els presoners escrivien poemes en petits trossos de paper i els memoritzaven immediatament per por a ésser descoberts o perdre el paper.

Resulta paradoxal d’observar que en els camps de concentració la música no només esdevingués instrument de salvació, sinó que també esdevingués instrument de terror. Alguns experts sobre el

²⁶ Font: entrevista personal a Neus Català

tema afirmen que entre totes les arts, només la música va col·laborar en l'extermini de jueus organitzat pels alemanys entre 1930 i 1945.²⁷ És l'únic art requisada com a tal per l'administració dels *konzentrationslager*. Cal dir que, en el seu perjudici, fou l'única art capaç d'avenir-se amb l'organització dels camps, de la fam, de la indigència, del dolor, de la humiliació i de la mort.

Tolstoi afirmà sobre aquesta concepció de la música: “*Allà on es vulgui posseir esclaus és precís comptar amb tota la música possible.*”²⁸ La música paralitza l'ànima i amaga els actes igual que els signes que Pavlov dirigia als gossos. La batuta del director d'orquestra fa callar la cacofonia dels instruments i instal·la el silenci que espera la música. Sobre aquest fons de silenci i mort desencadena súbitament el sorgiment del primer compàs. El grup d'homes o d'animals és sempre salvatge. És domèstic només quan obeeix ordres, es posa dret quan sent el xiulet i s'aglomera a les sales de concerts. L'home és esclau de la música en algunes ocasions, ja que per exemple li és gairebé impossible d'arribar a l'arítmia.

La música com a instrument de terror

Les sirenes dels camps de concentració foren Wagner, Brahms, Schubert, etc. A través de la música d'aquests, els nazis impulsaren un nacionalisme desenfrenat. A alguns aquesta audició els abocava a la mort i aleshores la música col·laborava en l'extermini.

N'hi ha que afirmen que la música desmoralitzava els desgraciats i els precipitava cap a la seva fi. Simon Laks ho conta en el seu llibre “*Musiques d'un autre monde*”, una de les moltes experiència viscudes a Auschwitz. L'any 1943, en aquest camp, el dia previ a Nadal, el comandant Schwarzhuber va ordenar que els músics del Lager toquessin nadales alemanyes i poloneses davant de les infermeres de l'hospital de dones. Simon Laks i els seus músics anaren a l'hospital de dones.

Al principi totes les dones trencaren en plors, particularment les dones poloneses, fins a formar un plor més sonor que la música. Ràpidament, els crits seguiren a les llàgrimes. Les infermeres cridaven: Pareu! Pareu! Aneu-vos-en! desapareixeu! . Deixeu-nos morir en pau!. Simon Laks era l'únic músic que comprenia el sentit de les paraules poloneses que les infermeres cridaven. Els músics miraren a Laks que els va fer un senyal per marxar. Laks diu que mai hauria pensat fins a quin punt la música podia fer tant de mal.²⁹ H.G. Adler romangué a Theresienstadt i en sortir-ne contà que no suportava que es cantessin àries d'òpera a dins del camp.

²⁷ P. Quignard, *El odio a la música*, Andres Bello, 1998.

²⁸ idem

²⁹ Simon Laks, *Mémoires d'Auschwitz*, Les éditions du Cerf, París, 2004

Una altra testimoni, que també restà presonera a Theresienstadt, anomenada Hedda Grab-Kernmayr digué: “No entenc com Gideon Klein va compondre un *Weigenlied* (cançó de bressol) al camp. Quan va arribar al camp de Theresienstadt, Hedda Grab-Kernmayr va començar a cantar (21 de març de 1942) els *Cants bíblics* de Dvorak. Després, el 4 d’abril, va ésser el programa d’adéu de Pürglitzer. Allí hi cantà la *Cançó de bressol del ghetto*, de Carlo Taube, el 3 de Maig, més tard el 5 de Juny i finalment l’11 de Juny al pati dels edificis d’Hamburg. El 28 de Novembre va participar en l’estrena de *La Novia Perdida*. I seguidament l’any 1943 cantà *El Beso*, i l’any 1944 *Carmen* de Georges Bizet. El 24 d’abril de 1945 es va declarar una epidèmia de tifus. El 5 de Maig, els SS es van retirar del camp. El 10 de Maig entrà l’exèrcit roig al camp i va començar la quarantena. Durant els mesos de juny i juliol de 1945 els reclusos van poder abandonar Theresienstadt.

Quan Hedda Grab-Kernmayr sortí del camp no va cantar mai més. Va emigrar a l'oest dels Estats Units, i no va voler parlar de música. Àdhuc va evitar parlar de música amb músics que també havien compartit l’horror nazi. Grab-Kernmayr exemplifica com tants d’altres casos, com la música pot tornar-se abominable per a qui més l’estimà, després d’haver viscut l’holocaust.

Gabriel Fauré (músic no deportat) deia que tant l’escriptura com l’audició de la música implicaven un “desig de coses inexistents”. La música és el reialme de “l’interval mort”. És allò irreversible que ens visita. És allò desfet que es refà. És allò que ve de cap lloc. És el retorn d’allò sense retorn. És la mort en el dia. És realment sorprenent que aquells que estimaven la música més refinada i complexa i que eren capaços de plorar escoltant-la, esdevinguessin a la vegada capaços de la major ferocitat.

Tot escoltant el testimoni de Romana Duraczowa també podem comprendre com es vivia el paper de la música com a instrument de terror. “Arribem de treballar. El camp s’acosta. L’orquestra del camp de Birkenau toca fox-trot de moda. L’orquestra ens escalfa la sang. Odiem aquesta música! Odiem aquelles músics! Aquelles nines estan assegudes, totes vestides de blau marí amb un coll blanc. No només estan assegudes sinó que també tenen dret a cadires! es considera que aquesta música ens exalta. Ens mobilitza com el so de la trompeta en una batalla. Aquesta música estimula fins i tot als cavalls agonitzants que mouen les seves potes al ritme de la dansa que s’està tocant”.

Simon Laks va escriure que li semblava que l’audició de la música produïa un efecte depriment sobre la desgràcia extrema. Laks, precisa: “Certament durant els concerts dominicals a alguns dels espectadors que ens rodejaven els agradava escoltar-nos. Però era un plaer passiu, sense participació, sense reacció. N’hi havia d’altres que ens maleïen, que ens insultaven, que ens miraven de reüll, que ens consideraven com a intrusos que no compartíem el seu destí”.

La música resta lligada al ramat de la mort. Tristament, alguns deportats de professió músics que sobrevisqueren la barbàrie nazi, en ser alliberats van voler trencar tots els lligams amb la música i no van tornar a prendre-hi contacte mai més. Això ens fa palès que la música als camps no els feu evadir-se, sinó que els oprimí durament les seves ànimes, definitivament. La música podia tornar-se odiosa per aquells que més l'estimaven. Esdevenia el so de la sirena del relat d'Homer. Ulisses, lligat al pal de la seva nau, és assetjat per la melodia que l'atrau. Per a molts deportats, la música era com un ham que atrapava les ànimes i les conduïa cap a la mort, acompanyava els cossos nus dels deportats quan entraven a les cambres de gas. Simon Laks deia: "la música precipitava el final". I Primo Levi escrigué: "Al Lager la música ens empenyia cap al fons".

Curiosament, Primo Levi també conta que a Auschwitz cap detingut ordinari pertanyent a un *Kommando* ordinari, hauria pogut sobreviure. Tan sols quedaren metges, sastres, sabaters, músics, els homosexuals encara joves i atractius, els amics o compatriotes de certes autoritats del camp, més alguns individus particularment despietats, vigorosos i inhumans, sòlidament instal·lats per la comandància dels SS en funcions de *Kapo*, *Blockaltester*, etc. La música es vinculà amb l'impacte de la mort, fet que descobrí l'escriptor italià Primo Levi en sentir per primera vegada la música interpretada al *Lager*.

És possible que hom es pregunti perquè la música va poder ésser barrejada amb l'execució de milions d' éssers humans? . Perquè va tenir un paper més que actiu? : la música viola el cos humà. El posa dempeus. Els ritmes musicals fan néixer els ritmes corporals. L'orella no es pot tancar quan es troba amb la música. Al ser un poder, la música s'associa a tot poder. Escoltar i obeir van units, doncs la música aquí facilita la submissió.

Cal dir que una de les funcions més quotidianes de la música de les *Lagerkapelle* era acompanyar la sortida i el retorn dels komandos. La primera vegada que Primo Levi va escoltar l'orquestra d'Auschwitz tocant a l'entrada del camp el Rosamunda, li costà reprimir un riure nerviós que s'apoderà d'ell. Va veure aparèixer els batallons que tornaven al camp seguint una marxa estranya: avançaven en files de cinc, gairebé rígids, amb el coll dret, els braços enganxats al cos, com soldadets de plom, la música els alçava les cames i manejava els cossos com si fossin autòmats. Els homes tenien tan poques forces que els músculs de les cames obeïen a la música, que Simon Laks dirigia, malgrat la seva oposició.

Primo Levi va titllar d'infernals la música: "*Les seves ànimes estan mortes i és la música la que els impulsa cap endavant, com el vent a les fulles seques, i es transforma en la seva voluntat*".³⁰

³⁰ P. Quignard, *El odio a la música*, Andres Bello, 1998.

Després fa referència al plaer estètic experimentat per els alemanys davant d'aquestes coreografies matinals i vespertines de la desgràcia.

La causa que els nazis organitzessin música als camps de concentració no va ésser per fer minvar el dolor ni per a reconciliar-se amb les víctimes, sinó per a poder augmentar l'obediència, per plaer. Un plaer estètic i un goig sàdic experimentat en l'audició de melodies animades i en la visió d'un ballet d'humiliació dansat per la tropa dels menyspreats. La música al camp era sentida per alguns com un malefici, era una hipnosis del ritme continu que anul·lava el pensament i adormia el dolor. Calia escoltar-la sense obeir-la per tal de comprendre el que ella representava.

Encara avui dia, quan alguns supervivents escolten aquelles melodies senten que la sang se'ls gela a les venes. Levi, anys després de la barbàrie, encara continuà dient que aquelles marxes i aquelles cançons es gravaren en els cossos: "Serà l'últim que oblidem del Lager, ja que són la seva veu".

El violinista Karel Frölich, que fou deportat a Auschwitz, conta que estar al camp va representar l'oportunitat de treballar en la música de manera privilegiada, amb excel·lents companys, i fins i tot, en cert sentit, en un ambient ideal. Vivia en un món ideal, al costat d'un món anormal i terrorífic.

Alma Rosé, preferia la perfecció de la música que la felicitat de les seves intèrprets. La música, sempre havia estat el seu objectiu, no els sers humans. Alma va cridar, bufetejar, castigar... Ella afirmava que "aquí o, a fora d'aquí, el que un realitzi cal que ho realitzi bé, encara que només sigui per respecte a un mateix". Fins i tot, després de la seva mort, alguns alemanys de les SS van retre homenatge a Alma, inclinant-se a plorar sobre les seves despulles recobertes de flors blanques.

També cal dir que la música no només sostenia l'ànim dels músics, sinó que també sostenia el cos. Els músics no estaven obligats a complir tasques penoses i es podien alimentar millor, tal com testimonia Simon Laks. És a dir, la música era per als músics allò que els permetia alimentar no només l'esperit, sinó també l'estómac.

Però la música també complia la funció de donar el marc a les marxes. Simon Laks ens ho explica amb molta precisió. L'orquestra-banda estava integrada per almenys cinc músics. Podien ser més segons la supervivència d'alguns o l'arribada d'altres. S'instal·laven en una espècie de tarima al pati central. I sota l'ordre d'un *kapo*, començaven a tocar marxes, amb intensos redobles i música brillant. La música servia per accelerar el pas de les *Arbeitskommandos*, per posar-los en *tempo* amb la finalitat que es dirigessin cap als treballs forçats. Una vegada finalitzat el pas dels detinguts, la

majoria dels músics s'incorporaven a la feina, però paradoxalment no tenien músics que els acomiadessin. Tan sols tres, el director i els que copiaven música, es dirigien a la barraca dedicada a aquesta funció. Això, durava fins a la tarda, moment en què tornaven primer els músics treballadors, s'incorporaven a la banda i començaven a tocar per a rebre els altres.

La música també realitzà una funció recreativa per a guarnir l'espant. En ocasions, l'*Hauptstunführer* del camp, o sigui, el director comandant SS, podia sol·licitar que aprenguessin alguna peça determinada, que havia d'ésser arreglada per l'orquestra i executada amb la més gran rapidesa possible, per gust del comandant melòman. Servia per distreure als guàrdies de les seves preocupacions.

A Auschwitz s'oïen concerts de diumenge per acompanyar la solitud d'aquell dia. Maria Mandel (comandant nazi) tenia una debilitat particular per l'ària de *Madame Butterfly*; anava a la barraca dels músics a qualsevol hora del dia o de la nit demanant que li cantessin i quedava sempre meravellada. Josef Kramer, comandant de Birkenau, compartia les inclinacions musicals de Mandel i estimulava les activitats de l'orquestra femenina al seu camp. Quan tots dos marxaven, aleshores era el doctor Mengele qui es mostrava com el fervent melòman. Segons Laks, el tango era una de les formes musicals que més complaïen a certs Kapos polonesos. Al camp de *Janowska*, per exemple, un SS ordenava als violinistes jueus tocar un tango mentre es cavaven tombes, a les marxades, durant les tortures i en els afusellaments.

L'única música perillosa per als alemanys era la que interpretaven els presoners entre ells, la música robada, els discs, la ràdio: la "música de fora" era perillosa ja que era l'únic passaport possible vers la vida o la definitiva pau.

4- LA MÚSICA ALS CAMPS DE CONCENTRACIÓ

ELS MÚSICS SILENCIATS

Al llarg dels anys de la barbàrie nazi, tota la cultura jueva es ressentí d'aquella brutal opressió. Així doncs, van ser milers de compositors, músics, cantants, etc., els que van patir, sobreviure o morir als *ghettos*, camps de concentració i camps d'extermini. Molts d'ells eren persones de carrera brillant i d'un futur prometedor. He trobat moltíssima informació biogràfica d'aquestes persones³¹ i per això només em limito a donar-ne una petita mostra.³²



KAREL ANCERL.

Karel Ancerl va néixer l'any 1908 al poble de Tucapy, a Bohèmia del Sud. Els seus pares desitjaven que esdevingués advocat, però el jove va preferir inscriure's al conservatori de Praga, on va estudiar violí, composició i direcció. En el concert de final de curs, l'any 1930, va dirigir de forma brillant la Filharmònica Txeca. Malgrat tot, a principis dels anys 30 era més conegut pel públic teatral. En aquella època el jove va acceptar la oferta del Teatre alliberat de Praga per dirigir l'orquestra d'aquella casa teatral d'avantguarda.

El desig de dirigir una orquestra gran es va fer realitat per a Ancerl l'any 1933, quan se li encomanà la tasca de direcció de la Orquestra de la Radio Txecoslovaca. Va resultar ser un director d'orquestra ideal per als concerts retransmesos en viu des de l'estudi.

Amb la ocupació nazi de les terres txeques, es va produir en la seva vida un tràgic gir. El primer dia de l'ocupació, el 15 de març de 1939, va ser acomiadat de la Ràdio. Va tornar amb la seva esposa al seu poble natal de Tucapy, però el destacament local de les SA els expulsà.

Ancerl es va refugiar aleshores en un petit poble on treballà com a llenyataire. Això l'ajudà a escapar-se de la persecució. Poc temps després, va ésser detingut i interrogat per la Gestapo, però la maquinària repressiva nazi el va deixar anar i va començar a treballar com a obrer. Malgrat tot, al cap d'un temps, els nazis van tornar a detenir-lo i, amb tota la seva família, va ser deportat al ghetto jueu

³¹ Una de les planes web amb informació : <http://claudet.club.fr/GhettosCamps/MusiqueGuettosCamps.html>

³² Es presenten les síntesis biogràfiques de disset músics.

de Terezín. Durant la ocupació nazi va perdre la seva dona, el seu fill petit i els seus pares, que moriren en les cambres de gas. Ell va poder escapar-se de la mort miraculosament.

Va ser deportat al camp de concentració de Gross Rosen i després a Friedland on en una fàbrica subterrània treballava en la producció d'hèlices. El 9 de maig de 1945 Ancerl i els altres presos van ésser alliberats per l'Exèrcit Roig.

L'artista va tornar a Praga, vestit amb pedaços i amb els peus inflats, però amb la ferma voluntat de començar de nou. Gràcies al seu perseverant i dinàmic caràcter, resistent a totes les vicissituds, va retornar al món de la música després d'un interval de sis anys, imposat per l'ocupació nazi.

Va rebre l'oferta, per part del compositor Alois Hába, de dirigir l'orquestra de la recent sorgida Òpera de Praga. Al 1947 va tornar a la Radio on va ésser director de l'Orquestra Simfònica de la Radiofusió Txecoslovaca. Va realitzar amb ella gravacions d'obres de Federico Smetana, Antonín Dvorák, Josef Suk, Leos Janáček i Vítězslav Nývlt, creant així la primera fonoteca de la Radio Txecoslovaca.

L'any 1950 va ser nomenat director titular de la Filharmònica Txeca on hi romangué divuit anys. Malgrat els obstacles resultants de l'existència del teló d'acer que dividia Est i Occident, Ancerl va transformar la Filharmònica Txeca en una de les millors orquestres del món. L'orquestra txeca va actuar sota la batuta d'Ancerl als Estats Units, Nova Zelanda, Austràlia, Japó, Índia, Xina i a pràcticament tota Europa.

L'any 1968 feia 60 anys. Es trobava en el moment àlgid de la seva carrera, i tenia forces suficients per a interpretar amb la Filharmònica Txeca noves joies musicals, però el 21 d'agost de 1968 arribaren els tancs soviètics per a aixafar l'intent democratitzador de la Primavera de Praga.

Tement les persecucions, Karel Ancerl va optar pel camí de l'exili. L'acollí el Canadà on exercí el càrrec de director de l'Orquestra Simfònica de Toronto fins a la seva mort el juliol de 1973. Ancerl morí lluny de la seva pàtria a l'edat de 65 anys, havent estat el primer director d'orquestra txec de talla mundial i havent convertit a la Filharmònica txeca en una de les millors orquestres mundials.



LOUIS BANNET.

Va néixer el 15 d'agost de 1911 a Holanda. S'amagà quan els nazis van iniciar la recerca i captura dels jueus holandesos. El van detenir dos policies holandesos, que havien vist cartells publicitaris i als diaris dels seus concerts, on apareixia el seu retrat. Fou arrestat el 15 de Desembre de 1942 i seguidament va ser pres en custòdia. El portaren a la comissaria de policia de Rotterdam i més endavant el traslladaren a les oficines de la Gestapo.

Després d'una interrogació intensa i horrorífica de la Gestapo, va ser deportat al camp de trànsit de Westerbork (situat al nord-est dels Països Baixos a la província de Drenthe). Allí fou empresonat a la barraca penal. Poc després va ser afegit a la llista de deportats a Birkenau. D'acord amb fonts històriques, la sortida d'aquests convois que es dirigien a Birkenau es va efectuar el dia 23 de Gener de 1943 i va arribar a Birkenau el 24 de Febrer de 1943.

Bannet va sobreviure l'empresonament a Birkenau gràcies al seu extraordinari talent. Inicialment es feu un miracle, ja que Bannet no fou seleccionat per a les cambres de gas. Va rebre el número 93626, que li fou tatuat al seu braç. La resta de persones que viatjaven en el seu comboi van ser immediatament assassinades només d'arribar. Allí es convertí en el trompetista de Birkenau.

Cal esmentar que Bannet també passà pels camps de: Oranienburg, Sachsenhausen, Buchenwald i Ohrdruf. Finalment va ser alliberat per l'armada Soviètica el diumenge 6 de maig de 1945 a Theresienstadt.



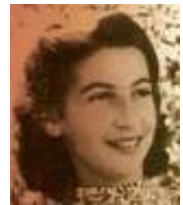
BENNY BEHR.

Va néixer el 27 de Febrer de 1911, i es va casar amb una noia no-jueva. Mentre la llei ho permeté, Behr visqué en una temporal llibertat, ja que formava un matrimoni mixt. Però a Alemanya ràpidament es prohibiren els matrimonis mixts, i Behr va ésser arrestat. Inicialment va ser empresonat el març de 1944 en un camp situat a prop de Havelte a la província de Drenthe. Malgrat

tot, després de la seva encertada escapada del camp, ell va ser arrestat per dos agents alemanys de la SD, i enviat a una barraca per a complir-hi la pena.

A principis de setembre, després de l'últim transport de Westerbork a Polònia, la barraca de compliment penal fou tancada, i Benny juntament amb 55 presos més van poder ajuntar-se amb la resta dels presoners del camp. Behr sobrevisqué Westerbork i va ser alliberat per l'armada Canadenca el 12 d'abril de 1945.

Behr, va convertir-se en un violinista professional. Abans de la guerra, havia tocat amb un amic seu anomenat Sem Nijveen, i al camp de Westerbork va continuar tocant el violí. Allí, entre d'altres coses tocava per als nens, per intentar allunyar-los d'aquella atmosfera opressiva i amb regust de mort que els envoltava constantment.



ESTHER BÉJARANO.

Va néixer el 15 de desembre de 1924 a Saarlouis, i és una de les supervivents de l'Orquestra femenina d'Auschwitz. Béjarano va néixer amb el nom d'Esther Loewy, essent filla del director del Cor jueu municipal.

Fou el seu pare qui la feu interessar en la música, i Esther començà a aprendre el piano. A l'edat de 15 anys va ésser separada dels seus pares, degut a l'ordre encomanada que obligava als jueus a emigrar de Palestina. Aquesta emigració va ser controlada pels nazis. Aleshores, ella suportà dos anys de treball molt dur al camp de treballs de Fuerstenwald. El 20 d'abril de 1943 tots els membres d'aquest camp van ésser deportats a Auschwitz. A l'orquestra d'Auschwitz Béjarano hi tocà l'acordió.

Ella conta que quan arribà al camp expressà, a la barraca, a una professora de música Polonesa anomenada Tschaikowska, que residia al mateix block, que podia tocar el piano. Aleshores Tschaikowska li respongué que allí no hi havia piano, però que si volia podia ensenyar-li a tocar l'acordió. Béjarano no havia tocat mai abans cap acordió i va haver de triar. Seguidament li confirmà que volia tocar l'acordió i Tschaikowska li ensenyà a tocar una cançó popular alemanya. Va ésser com un miracle, conta Béjarano, en poc temps vaig aprendre'm la cançó i vaig formar part de l'Orquestra d'Auschwitz.

L'orquestra tenia encomanada la tasca de tocar cada dia marxes que acompanyessin la sortida i l'entrada al camp dels presoners que anaven a treballar. Ella va sobreviure a Auschwitz després d'escapar-se el Març de 1945. Tot seguit va emigrar a Palestina, i més tard va tornar a Alemanya. A principis de l'any 1980, acompanyada de la seva filla Edna i el seu fill Joram, va crear el grup "Coincidence". En aquest grup ella hi cantà cançons jueves i del ghetto, de caràcter antifeixista. Actualment viu a Hamburg, i és una cofundadora del Comitè d'Auschwitz. Obra composta: Zhamele.³³



KAREL BERMANN.

Va néixer el 14 d'abril de 1919 en un petit poble anomenat Jindrichuv Hradec situat a la Bohèmia del sud. A l'edat de 24 anys ja havia guanyat una considerable experiència com a cantant, director i compositor.

Bermann arribà al camp de concentració de Theresindstadt el març de 1943. Allí la música ja hi era ben establerta i ràpidament el jove músic va esdevenir un important participant, primerament com a "performer". Cal destacar que compongué grans obres.

El 28 de Setembre de 1944, Bermann va ésser transportat al camp d'extermini d'Auschwitz. Tot essent jove i tenint una bona salut, ell va sobreviure el primer procés de selecció, i va ésser enviat cap a un camp de treballs forçats a Kauffering on va contraure tifus i estigué a punt de morir. Després de l'alliberació, Bermann va retornar a Praga on finalitzà els seus estudis de música al Conservatori de Música i seguidament s'inicià la seva llarga carrera essent un dels principals baixos al Teatre Nacional de Praga. També esdevingué professor de cant a l'Acadèmia de música de Praga. Un dels seus alumnes contà que Bermann albergava una certa melancolia.

Bermann compongué un cicle de quatre cançons anomenat "*Poupata*" (Rosebuds) i diverses suites per a piano, entre les quals destaca la suite "*Terezin*". Aquesta suite va ésser acabada el dia del seu 25è aniversari (14 d'Abril de 1944) i resta formada per tres moviments. Cal també anomenar la suite per a piano titllada amb el nom "*Reminiscences*" que fou acabada l'any 1945 i l'obra "*Broucci*" per a piano i soprano. Morí a Praga l' 11 d'agost de 1995.

³³ Enregistrament sonor. C.D.1 - pista 2.



FANIA GOLDSTEIN.

Va néixer el 2 de Setembre de 1922 a París, essent la filla d'un jueu. Va cursar els seus estudis de música al Conservatori de París, i al mateix temps treballà a les nits amb el pseudònim de Fania Fénelon cantant en els bars. Durant la Segona Guerra Mundial va suportar una persecució ferotge fins que fou detinguda i ràpidament va ésser transportada al camp d'extermini d'Auschwitz-Birkenau, on va formar part de l'Orquestra femenina que allí existia.

Més tard va ser traslladada al camp de Bergen-Belsen, abans de la seva alliberació l'any 1945. Goldstein sobrevisqué a l'holocaust i amb el pseudònim de Fania Fenélon va esdevenir una gran cantant de cabaret molt coneguda. Entre els anys 1973 i 1975 escrigué el llibre "Sursis pour l'orchestre", en el qual hi va abocar les seves experiències.

Fania Goldstein va morir el 19 de Desembre de 1983 en un hospital de París.



PAVEL HAAS.³⁴

Va néixer el 1899 a Brno, Moràvia del sud. Va estudiar composició al conservatori amb el Mestre Leos Janáček. La influència d'aquest gran compositor txec es reflecteix a les primeres obres de Haas. La seva música va absorbir elements de la cançó popular, el ritme de jazz, així com el cant que escoltava a la sinagoga quan visitava el seu oncle, mestre de la comunitat jueva de Kolín, a Bohèmia Central.

Al públic li va cridar l'atenció l'"*Scherzo Entristit*", compostat sota la supervisió de Janáček. A la seva "*Fata morgana*" per piano i en un solo de tenor basat en versos del poeta Rabindranath Thakur, el compositor cercava el salvament del seu cor ferit per un desengany amorós. El Segon Quartet de Corda, "*De les muntanyes del mono*", va ésser inspirat en la seva estància estival a la plana Txeco-Morava, i va rebre l'esmentat títol segons la denominació col·loquial feta servir en aquesta regió.

³⁴ Enregistrament sonor. C.D. 1 – pista 4

Pavel Haas va escriure una sola òpera, “*Xerraire*”. La va compondre basant-se en la novel·la d’un escriptor alemany. Tement com a persona discriminada demanar-li a l’autor l’autorització per el llibret, Haas va canviar l’ambient i el nom dels personatges. La seva òpera narra les històries alegres i sèries d’un curandero. Amb el Tercer Quartet de Corda, que surt entre altres de l’antic Coral de San Venceslao, el compositor reaccionava contra la tràgica firma del Tractat de Munich de 1938. La “*Suite*” per oboè i piano de 1938 va ésser una de les primeres composicions de protesta contra l’ocupació nazi del país.

A principis de desembre de 1941 Pavel Haas va ser internat al camp de concentració de Terezín. Va tardar un any a tornar a trobar la força per a compondre. A Terezin va sorgir la composició per a cor masculí “*Al s’fod*” (¡No et queixis!), en la qual l’autor es va servir de l’idioma hebreu per amagar el sentit de la seva obra. Per a l’orquestra de cambra de Terezín va compondre “*Estudi per a cordes*”.

L’última composició conservada és les “*Quatre cançons sobre les paraules de la poesia xina*”. En aquesta obra es denota la tristesa i l’enyorança de l’autor, però també la seva esperança de tornar. Malgrat això, Pavel Haas no va sobreviure a la Guerra, ja que la seva vida va finalitzar el 18 d’octubre de 1944 a les cambres de gas d’Auschwitz.

Al brillant músic no li faltà l’humor. “Tots el coneixíem com un company graciós i una mica irònic, però la seva figura fràgil i cara pàl·lida donaven a les seves paraules alegres el gust de la tristesa”, va dir sobre Pavel Haas un dels seus amics.



GIDEON KLEIN.³⁵

Va néixer l’any 1919 a la ciutat morava de Prerov, en el si d’una família jueva, de pare marxant de comerç i amb una mare molt interessada per la literatura i la música que influencià notòriament en el seu fill Gideon. Ell tingué però a més a més, un extraordinari talent musical que es va començar a manifestar ja des de la seva infància.

Va començar els seus estudis de piano a l’edat de 6 anys, amb Karel Marik, director de l’Escola de música de Prerov. Posteriorment, va realitzar els estudis de piano al Conservatori de Praga, amb

³⁵ Enregistrament sonor. C.D. 1 – pista 5.

els millors pedagogs d'aleshores: els maridats Ruzena Kurzova i Vilem Kurz. Paral·lelament, va estudiar musicologia a la Universitat Carolina de Praga i composició amb un professor particular.

Freqüentà també durant aquesta època el Liceu Jirasék Finalitzà els seus estudis al Conservatori l'any 1939 interpretant el quart concert de Beethoven per a piano i orquestra. En ésser el millor alumne de piano va haver de representar la seva escola amb el concert de Dvorak, en ocasió de la celebració del centenari del compositor però el van obligar a refusar-ho i també a renunciar a una beca d'estudis a l'Acadèmia pel fet de ser jueu.

Klein era reconegut com una de les més importants personalitats artístiques de la seva generació, però cada vegada li era més difícil realitzar concerts de piano.

Després de l'establiment de les lleis de Nuremberg, es veié obligat a tocar sota el pseudònim de Karel Vranek, però temps després aquesta solució tampoc va ésser bona i tan sols va poder actuar en concerts il·legals en apartaments privats. Va tocar molta música de cambra amb els seus companys d'escola i companys jueus, com ara Karel Frölich, Lonja Weinbaum, Romuald Süßmann, Heini Taussig i Fredy Mark.

Els seus estudis de composició al Conservatori de Praga amb el mestre Alois Haba van ser curts. Klein va haver de plegar al cap d'uns mesos i també va haver de deixar els estudis de musicologia en els quals s'havia matriculat a la Universitat Carles IV de Praga (totes les universitats txeques foren tancades al cap de dos mesos per ordre dels alemanys). Ens queda un testimoni del seu pas per la facultat: quaranta planes d'un remarcable treball sobre l'evolució de l'individualització de les veus en els Quartets de W.A Mozart.

Durant aquesta època va conèixer el més gran poeta de la jove generació txeca, Jiri Orten, que més endavant el destí els faria coincidir en diverses ocasions. L'apartament de la família Klein, seria l'últim lloc on Orten va viure abans de la seva tràgica mort.

Lamentablement, la prometedora carrera artística de Klein es va veure bruscament interrompuda com a conseqüència de l'ocupació nazi. El desembre de 1941 va ésser deportat al nou camp de concentració de Terezin, on hi passà gairebé tres anys. Primerament va treballar en una unitat anomenada *Aufbaukommando* que s'ocupava de preparar l'ingrés a les barraques de desenes de milers de jueus.

Al 1942, Klein i alguns amics van esdevenir educadors dels infants separats dels seus pares. Amb els directors Rafael Schächter i Karel Ancerl, amb Hans Krasa, Pavel Haas, Viktor Ullmann i altres compositors i amb el cantant Karel Berman i altres intèrprets, va començar a desenvolupar una autèntica vida musical a Terezin. Malgrat les difícils condicions que ofería el lloc, es va dedicar a la composició i a la interpretació d'obres vocals i de cambra. Inicialment aquestes activitats es feien de forma clandestina i més endavant foren més o menys tolerades.

A Terezin, Gideon va fer molts concerts de música de cambra: per exemple els quartets per a piano i cordes de Brahms (op.60)³⁶ i Dvorak (op.84), sonates de Ludwig Van Beethoven, foren interpretats per ell mateix, Karel Fröhlich, Fredy Mark i Romuald Süßmann dotze vegades; també tocà nou vegades un programa amb la sonata de Janacek, el cicle “*A travers de la vie et le songe*” de Suk, tres intermezzos de Brahms i la Toccata i Fuga en Do Major de Bach. També va acompanyar al piano, cors, òperes i representacions teatrals.

La pianista Truda Solarova, resident a Suïssa, relata que tot i les prohibicions que regnaven en el camp, Klein va ésser considerat com un dels principals promotors de la vida cultural. Recorda que va aconseguir instal·lar en un traster d'una casa del camp, un piano de cua gairebé destruït i vell, que va ser robat per els seus amics als afores de Terezin i transportat secretament al camp. Klein el va afinar i el posà a disposició de tots els pianistes i músics que es trobaven al camp.

El ja mort director d'orquestra Karel Ancerl, va descriure el juny de 1946 com Klein havia participat activament en l'escenificació de l'òpera “*La novia venuda*” de Federico Smetana, presentant en els concerts obres d'autors que vivien a Terezín, i en les seves conferències havia compartit amb el públic els seus amplis coneixements teòrics i històrics. Abans de ser transportat al camp d'extermini d'Auschwitz, va començar a dirigir l'orquestra on es van refugiar tots els músics del ghetto.

Fou Eduard Herzog, qui va fer un gran descobriment: una maleta amb partitures que li havia entregat Gideon abans de la seva reclusió a Terezin. Entre les obres descobertes s'hi van trobar des d'obres dodecafòniques, fins a esborranys de música orquestral i operística. Però cal dir que l'artista també va confiar moltes partitures a la seva amiga Irma Semecka. Irma va restar a Terezin fins al final i transmeté aquests escrits a la germana de Gideon, Lisa supervivent a Auschwitz. Aquestes composicions corresponen a les possibilitats materials dins del camp (adaptacions de cançons populars txeques, russes i jueves), però seguint també un alt nivell artístic (Fantasia i fuga, Madrigals, Sonata per a piano i Trio de cordes) .

³⁶ Enregistrament sonor. C.D. 2 – pista 14.

Als 22 anys d'edat, quan va ser transportat al gueto de Terezín, Klein aparegué com un compositor molt prometedor i allí acabà la seva obra "*Trio*", concretament el 9 d'octubre de 1944. Desgraciadament, res d'allò tingué continuïtat. El 18 d'octubre de 1944 el jove músic va ser transportat amb 1500 presos més al camp d'extermini d'Auschwitz, concretament al de Furstengrube, situat a uns 30 km d'Auschwitz, que era una mina.

Malauradament, hom no disposa de cap mena d'informació sobre com va aguantar els treballs forçats, i tampoc, sobre la seva mort, que es va produir a finals de gener de 1945. Possiblement mai es sabrà si a principis de gener de 1945 Gideon Klein va abandonar Furstengrube, juntament amb 1000 presos per a recórrer la marxa de la mort o va restar al camp amb els malalts i els més dèbils, incapaços d'ajuntar-se a la marxa. Totes dues alternatives resulten ésser fatals. La majoria dels participants de la marxa van morir en el transcurs d'aquesta i els presoners del camp van ésser afusellats per una unitat de la SS.

De fet, cap presoner dels que va sobreviure la marxa de la mort i el final de la Segona Guerra Mundial saben del cert com i quan va morir Gideon Klein, jove compositor, excel·lent pianista, musicòleg i director. Malgrat tot, els pocs anys en els que el jove músic va poder desenvolupar el seu talent, sota les cruels condicions dictades per l'Alemanya hitleriana, Gideon Klein es va inscriure per sempre en el cor de tots els que el van conèixer.



HANS KRASA.³⁷

Va néixer a Praga el 30 de Novembre de 1899. Fill d'un advocat txec, Hans va començar a tocar el piano a l'Escola de Theresa Walerstein. També va realitzar els seus primers intents per a compondre, escrivint en l'estil de Haydn i Mozart. Quan tan sols contava amb 11 anys es va interpretar una partitura orquestral seva en un balneari de Salzburg i tres anys després el seu quartet per a cordes va ser presentat a St. Moritz. Després d'acabar els seus estudis secundaris va continuar amb la carrera musical, tenint com a mestre Alexander Zemilinsky a la recentment creada Deutsche Akademie. En la seva adolescència, Krasa va absorbir molt de l'ambient i la vida cultural de Praga, dominat en certa mesura per el culte a Mahler.

El seu debut com a compositor va ser a través de les "*Quatre Cançons Orquestrals*" sobre texts de Morgenstern, una composició que Zemilinsky va incloure en el programa dels Concerts

³⁷ Enregistrament sonor. C.D. 1 – pista 6 i annex 4, pàg. 20, document 4.

Filharmònics al maig de 1921. Els crítics musicals avalaren la peça i apreciaren sobretot el sentit de Krasa per el grotesc.

Dos anys després visità París i en el marc d'un cicle de concerts amb música contemporània internacional, dirigit per Walter Straram al Teatre dels Camps Eliseus, es va interpretar part de la seva "*Simfonia per a Petita Orquestra*". També va ésser emotiva l'estrena del "*Quartet de Cordes*" presentat poc després en una vetllada a la *Revue Musicale*. Tres anys més tard, la Simfonia va representar Txecoslovàquia en un festival de Zurich i la Filharmònica Txeca la va interpretar en un concert a Praga l'any 1927.

Durant aquell any Krasa va treballar per la Companyia de l'òpera Kroll a Berlín, però va tornar a Praga per ocupar el càrrec de "repetiteur" al Teatre Alemany, associant-se aleshores amb intel·lectuals germans agrupats al voltant del diari Prager Tagblatt i amb artistes txecs, sobretot pintors. Tots compartien una actitud humanista cap a l'art, rebutjaven el calvinisme i destacaven per el seu respecte a la nació on vivien i consideraven com la seva pàtria.

A finals de la dècada de 1920, Krasa va crear les seves primeres grans obres per a veus i orquestra. Entre 1928 i 1930 va compondre una òpera anomenada "*Verlobung im Traum*" basada en una història de Dostoievski. Al 1931 va finalitzar la cantata "*Die Erde ist des Herren*". L'estrena de la cantata va ésser al 1932 al Nou Teatre Alemany i el de l'òpera va ser a la Maifestpiele 1933 al mateix teatre. Aquesta última va rebre el premi de l'estat txecoslovac.

Krasa va promoure les seves col·laboracions i contactes artístics amb l'avantguarda txeca del període. Va ser també un amic proper dels pintors Sychra, Pelc i Hoffmeister, component música incidental per a la seva comèdia contemporània "Joventut en joc" l'any 1935. La seva "cançó per a Anna" va ser escoltada tot sovint a Praga tant en txec com en alemany, ja que Friedrich Torberg va traduir l'obra i es va presentar al teatre Kleine Buhne. Mentrestant la sala Manes de Praga oferia l'estrena de la Música de cambra per clavecí i set instruments.

Després de l'ocupació germana de Bohèmia i Moràvia, Krasa va integrar el moviment d'artistes associats a l'orfenat jueu de Praga. Allà van començar al juliol de 1941 els assajos de "*Brundibár*", una òpera per a nens sobre un text d'Adolf Hoffmeister. "*Brundibár*" fou probablement l'última composició finalitzada per Krasa abans d'ésser arrestat pels nazis.

El 10 d'agost de 1942, aleshores amb el número 21855, Krasa va ingressar al ghetto de Terezin. Rodejat del patiment i les condicions inhumanes, Krasa va poder evadir-se d'aquell malson escrivint una nova instrumentació per l'òpera "*Brundibár*", que es va presentar cinquanta cinc vegades a

Terezin. L'èxit de l'obra el van estimular a seguir composant i ràpidament va escriure els "*Trios per a cordes*" Tanz i Jaja, així com "*l'Obertura per Petita Orquestra*". També a Terezin que es va estrenar el seu "*Quartet de cordes*", "*Tema amb Variacions*" i amb freqüència s'interpretaren "*Passacaglia i Fuga*", així com les "*Tres Cançons per a soprano, clarinet, viola i violoncel*" amb texts de Rimbaud traduïts per Nezval.

L'estil artístic de Krasa procedeix de l'impressionisme i la influència de la música de Mahler. El compositor va ésser afectat per les noves tendències composicionals i visions estètiques del segle XX. Aspectes característics de la seva música en són les seves dimensions còmiques i grotesques, qualitats que desvetllen sobretot les seves primeres obres. La seva música posterior anà desplegant un original utilització d'elements neoclàssics combinant allò més seriós amb allò banal, l'auster amb el sentimental i l'antic amb el nou.

Krasa va morir gasejat al camp de concentració nazi d'Auschwitz el 17 d'octubre de 1944. Allí la brutalitat nazi va acabar amb una altra vida brillant, com tantes d'altres que van sucumbir en el silenci etern.



SIMON LAKS.

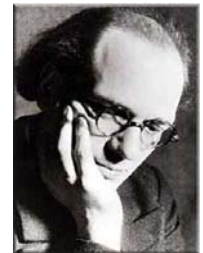
Va néixer a Varsòvia l'any 1901. Allí hi cursà els seus estudis d'harmonia, de contrapunt i composició al conservatori. L'any 1926 es trasllada al conservatori de París on hi roman fins el 1929. A París, Laks toca el violí en cafès, acompanyant pel·lícules de cinema mut i paral·lelament exerceix de professor de música. És en aquesta època, quan compona el "*Blues symphonique*", "*Wind Quintet*", "*String Quartet No.2*" i "*Cello Sonata*". Tanmateix també toca amb una cantant anomenada Tola Korian, per a la que compona nombroses cançons.

L'any 1941 és arrestat i internat al camp de Pithiviers (situat a prop d'Orléans). El juliol de 1942 és traslladat a Auschwitz II-Birkenau (camp de mort i aniquilació en massa). Allí exerceix primer com a violinista, després copista de música, i, finalment, com a director d'orquestra.

L'octubre de 1944 és deportat a Dachau. Sobrevisqué i quan el camp és alliberat la primavera de 1945, torna a París i publica les memòries del temps que ha passat tancat als camps de concentració, sota el llibre anomenat "*Musiques d'un autre monde*".

Després de la Guerra dels sis dies l'any 1967, Laks va deturar la seva carrera com a compositor i va agafar feina com a traductor i publicista. Cal dir que l'estil de música de Laks és molt propera a l'Escola de París i resta expressat molt clarament en les seves composicions vocals. Morí l'any 1983.

Obres: *Huit chants populaires juifs* for soprano or tenor and piano (1947) . “*String Quartet No.3*” (1945) . “*Sinfonietta for string orchestra*” (1936) . “*Poème*” for violin and orchestra (1954) . “*L’Hirondelle inattendue*” Opéra-bouffe in one act (1965) . “*Symphony for strings*” (1964)



OLIVIER MESSIAEN.³⁸

Va néixer a Avinyó l'any 1908. Era fill de pare professor d'anglès i de mare poetessa. Als 11 anys ingressà al conservatori de París, on estudià moltes matèries musicals. Més tard, el 1942, hi entrà com a professor i posteriorment d'anàlisi i de composició.

Messiaen feia de la música un acte de fe, era investigador musical i un gran organista. Als 22 anys es convertí en l'organista titular més jove de França en ésser nomenat organista de l'església de la Trinitat de París. El 1936 es constituí el grup La Jeune France (La jove França), del qual ell era el més reconegut.

Durant la Segona Guerra Mundial fou mobilitzat com a infermer. Visqué el setge de Verdun, després caigué presoner dels alemanys i fou empresonat en un *stalag* del camp de concentració de Görlitz (Silèsia). Precisament aquí escrigué l'obra “*Quatour pour la fin du temps*” (*Quartet per la fi dels temps*), que fou estrenada al mateix camp davant de 5000 presoners.

Obres: Orquestrals, música vocal i religiosa, música de cambra, música per a orgue i per a piano, i obres literàries i tècniques sobre la música, com *Technique de mon langage musical* (*Tècnica del meu llenguatge musical*).

³⁸ Enregistrament sonor. C.D. 1 – pista 8.



ALMA ROSÉ.

Va néixer a Viena l'any 1906 i va morir a Auschwitz l'any 1944. L'últim viatge d'Alma Rosé va començar al convoi de transport número 57, desenes de vagons de bestiar del Judentransport nazi omplerts fins al sostre, que va marxar el 9 de Juliol de 1943 de l'estació de Bobigny de París a les 9 del matí. Durant els nou mesos següents, la neboda de Gustav Mahler ingressaria en la història de la música com una presonera enfosquida per l'ombra dels quatre crematoris del camp de concentració i extermini nazi de Birkenau, satèl·lit d'Auschwitz.

Fins al seu arrest, que va tenir lloc vuit mesos abans a Dijon (a una hora i mitja de la salvació a Suïssa), ella havia aconseguit sobreviure a la era nazi. Ella mateixa havia restat fora de perill a Anglaterra amb el seu amant vienès, que la va abandonar el juny de 1939.

L'arribada de Rosé a l'estació ferroviària del camp de concentració marcava un dolorós contrast amb els seus previs compromisos, a la propera Cracòvia (Polònia), situada tan sols a 45 minuts en cotxe des del camp de concentració on es trobava. Ella s'havia presentat allà almenys dues vegades: com a violinista amb el que aleshores era el seu marit, el virtuós txec del violí Vása Príhoda, i el 1935 com a directora de la seva cèlebre orquestra de senyoretes, l'elegant *Wiener Wälzermädeln* que ella havia creat i amb la que va actuar a tota Europa.

Rosé estava entre el petit nombre de dones "seleccionades" per el Bloc experimental. Després de ésser sotmesa al procediment habitual de rasurat del cap, dutxa, tatuatge al braç esquerra del número 53081 i entrega del vestit de la presó, Rosé va ser enviada amb les altres dones al bloc 10, en el camp principal d'Auschwitz.

La dignitat de Rosé, va cridar l'atenció d'una jove dona holandesa, que era infermera del bloc. Es tractava d'Ima Van Esso. De sobte, totes dues es van reconèixer. A Holanda, Rosé havia acompanyat al piano a la flautista Van Esso. La dignitat de Rosé provenia del seu distingit passat vienès viscut entre brillants compositors i intèrprets que havien format part del seu món. La seva mare Justine, era germana de Gustav Mahler; el seu pare, Arnold Rosé, va ésser durant més de mig segle concertino de la Filharmònica de Viena i de la Òpera de Viena i líder del famós Quartet Rosé.

L'oficina de Birkenau, que dirigia el bloc 10 d'Auschwitz, va ésser alertada sobre la presència de Rosé. Aleshores ella va apel·lar a les seves eines més eficaces: la seva personalitat i la seva música. La seva ingent necessitat va determinar l'elecció de l'arma més destra: el seu violí. En creure que seria executada demanà que se li concedís un últim desig: l'oportunitat de tocar el violí una vegada més. Llavors, Rosé va rebre un violí meravellós que els nazis van arrabassar a un desafortunat presoner de destí incert. Era el primer instrument que ella tenia a les seves mans des del 12 de desembre de l'any anterior, quan va entregar el seu Guadagnini a una dona holandesa perquè el guardés.

Rosé s'aferrà a l'instrument fins a la nit, quan els dos guàrdies SS es van retirar i tancaren les portes des de l'exterior. Algunes presoneres van restar observant a fora per avisar si algú s'acostava. Tan aviat Rosé va tocar les primeres notes, els cataus posats des de fora pels SS semblaren esvair-se. "Fins a aquella nit, la bellesa era un somni llargament oblidat al bloc 10". I fins a aquell instant ningú podia haver somniat en aquella bellesa que sorgia de la seva interpretació" digué Van Esso.

En conèixer-se les interpretacions de Rosé, una altra reclusa, Magda Hellinger, va sentir l'impuls de començar el que es va convertir en la grotesca rèplica d'un cabaret: dones que ballaven amb la seva indumentària d'internades a l'hospital, a les quals, Rosé i Mila Potasinsiki ensenyaven el tango i les czardes. El ball finalitzava amb un "significatiu petó", explicà Van Esso.

A Birkenau, uns mesos abans, Maria Mandel (SS molt temuda que era capaç d'emocionar-se amb la famosa ària de "*Madame Butterfly*") i més tard dues presoneres –Zofia Chajkowska i Stefania Baruch- havien format una orquestra femenina que necessitava una direcció més ferma. El repertori estava format en la seva major part per melodies folklòriques poloneses i marxes, o cançons populars que agradaven als guàrdies. En un determinat moment, una delegació d'aquesta orquestra, custodiada per guàrdies, es va dirigir a Auschwitz per aconseguir instruments i música dels professionals que integraven l'orquestra del camp principal. Helen Spitzer Tichauer, una jove jueva eslovaca talentosa executant de mandolina, per ser membre important del personal de l'oficina de Birkenau, va acompanyar a la delegació.

Ivette Assael va descriure com la SS Maria Mandel, el poder que va sustentar la iniciació de l'orquestra, havia realitzat el canvi de Rosé al bloc 10 de Birkenau en consideració del seu talent. El primer dia un oficial dels SS la va presentar simplement com un nou membre de l'orquestra. El dia següent va dir a les altres dones qui era realment Rosé i que ella interpretaria alguna obra per elles. "Sabíem el que valia. Aleshores anunciaren que ella seria la nova directora". La seva interpretació va

ser salvadora. Quan Rosé va fer-se càrrec del bloc de la música, Czajkowska es va convertir en l'administradora del bloc.

La flautista Sylvia Wagenberg va dir d'ella : *“Va posar l'orquestra potes en l'aire... Tocàvem des del matí fins a la nit”*.

Quan Rosé va organitzar el seu Wiener Walzermädeln tenia a la seva disposició, per escollir les seves integrants, les alumnes dels millors conservatoris del món. Al camp de concentració, gairebé cap noia que formava part de l'orquestra –experimentada o sense experiència- havia estat en contacte amb la música durant dos anys o més, i la majoria patien les ferides físiques i mentals de la persecució. Segons Cykowiak totes les dones advertien que Rosé feia esforços sobrehumans per realitzar la seva tasca. Donat que se li permetia tenir llum, sovint treballava durant tota la nit.

Manca (Margita) Svalbóva –una estudiant jueva de medicina que es va convertir per a Rosé en l'estimadíssima “doctora Mancy” –creia que mitjançant la música Rosé s'evadia, i que sense ella hauria esta com un ocell d'ales ensangonades colpejant contra els barrots de la seva gàbia. La música li permetia alçar el vol i deixar Birkenau enrere “com si estigués protegida per el mantell de la nit”.

L'atmosfera del bloc de la música atreia i molts entusiastes entre els membres de la SS –inclòs alguns d'alt rang com el doctor Mengele, Mandel i Josef Kramer (conegut després com “*la bèstia de Belsen*”) –venien a escoltar. La seva passió per els conjunts operístics sovint posaven a prova la capacitat de Rosé per els arranjaments musicals. Anys després, Eva Stojowska es meravellava de l'habilitat de Rosé per preparar a les dones amb el propòsit que cantessin les veus masculines de la partitura. Zoscha Cykowiak recorda que un jove SS, que aspirava a ser compositor, li mostrà a Rosé una composició. Ella la va interpretar i li va fer suggeriments amb tota franquesa.

D'acord amb un informe sobre un concert a la casa dels banys, algunes dones de la SS estaven fent broma i interromperen l'execució d'un solo de Rosé. Aleshores ella es va aturar i va dir amb enuig: *“Així no puc tocar”*. Seguidament les oficials callaren, hi va haver silenci, Rosé va continuar tocant i no va ésser castigada.

Així doncs, se sap que l'actitud com a interna de Rosé va ser estranya, ella volia arribar a la perfecció fins i tot a través del càstig, per simple respecte a un mateix. Ella mateixa digué: *“Respecte a Auschwitz, on tot és destrucció? No és una mica paradoxal? No és terrible ser conscient de que el càstig et pot arribar a salvar la vida? Aconseguir la perfecció per a agradar al botxí?”*

Per a aconseguir el seu objectiu de salvació conjunta, era molt exigent i els assajos duraven hores i hores fins que s'aconseguia la perfecció en la interpretació. Aquesta era l'única forma, i no sempre segura, que les integrants de la orquestra poguessin viure un dia més.

Rosé va morir la nit del 4 al 5 d'abril de 1944. Es creu que la causa de la seva mort va ésser botulisme.



ZUZANA RUZICKOVÁ.

Zuzana Ruzicková, va néixer l'any 1927 a Txecoslovàquia. Va descobrir per si mateixa les composicions barroques de Johann Sebastian Bach quan encara no havia fet els 10 anys. Ella recorda que la música dels compositor li semblava molt familiar.

Zuzana Ruzicková va començar la seva vida musical tocant el piano. Primerament va haver de vèncer l'oposició dels seus pares. De petita sovint emmalaltia, i els pares temien que tocar el piano la sobrecarregués. Davant la insistència de la noia, els pares cediren i Zuzanna Ruzicková va tenir sort en trobar una magnífica professora de piano.

La professora Marie Provazníková va dir a la creixent músic que Bach fou sobretot autor de composicions per a orgue i clavicèmbal. La noia va voler apropar-se més al seu compositor predilecte, però els pares li prohibiren tocar l'orgue per temor que emmalaltís en les gelades esglésies. Aleshores es preguntà pel clavicèmbal. Semblava un somni difícil de realitzar ja que no hi havia instruments disponibles ni tampoc professors que ho ensenyessin.

Llavors la professora de piano de Zuzana Ruzicková va sol·licitar la inscripció de la seva talentosa alumne a un curs que dirigia a París la cèlebre clavicembalista polonesa, Vanda Landowska. Zuzana estava cursant el cinquè curs de primària i somiava amb viatjar a la capital francesa quan acabés l'escola.

El 15 de març de 1939 les tropes nazis ocuparen Bohèmia i Moràvia. Tots els somnis de Ruzicková es van esvaïr. Dos anys després, ella i tots els seus familiars van ser deportats al *ghetto* jueu de Terezín i posteriorment al camp de concentració d'Auschwitz.

Els nazis van deportar al Ghetto de Terezín, situat a 60 quilòmetres al nord de Praga, a jueus de tota Europa. A Terezín hi van ser deportats destacats artistes txecs. Ruzicková va participar en els assajos de l'òpera infantil "*Brundibár*" de Hans Krása, un dels compositors presoners en el *ghetto*, però no va poder actuar en l'estrena, ja que al 1943 va ésser deportada al camp de concentració d'Auschwitz.

L'alliberació de la barbàrie nazi li arribà l'abril de 1945, quan malalta de tifus, restava inconscient en un catre en el camp de Bergen-Belsen. Als horrors dels camps d'extermini nazi va sobreviure tan sols la seva mare, doncs tots els seus altres familiars van morir-hi.

Quan va ser alliberada, la jove comptava amb tan sols 18 anys. Va tornar amb l'ànima plena de sofriment i amb unes mans completament destrossades pel treball forçat en les construccions que es feien en el camp.

El somni de voler tornar a tocar amb els dits lesionats semblava una bogeria. Però la jove no va voler renunciar a la música. Ella recorda que la seva professora va plorar en tornar-la a veure. La noia va haver de començar des del principi, estudiant piano com els nens en una escola de música i tocant els estudis de Karl Czerny (estudis per a principiants). La seva tenacitat però, va triomfar. Al 1947 va poder inscriure's al curs de piano de l'Acadèmia de Belles Arts.

I quan un dels professors va anunciar que faria classes de clavicèmbal, la jove va córrer a apuntar-se. Finalment doncs, Ruzicková va poder fer el seu més preuat somni realitat. Es va graduar a l'Acadèmia de Belles Arts l'any 1951 i en aquest centre docent va començar a impartir cursos de piano en la càtedra de composició i un dels seus alumnes va ésser al final el seu espòs, el compositor Viktor Kalabis.

Durant molt de temps Ruzicková no va poder fer classes de clavicèmbal, malgrat haver aconseguit brillants èxits per tot el món. Això fou causat per les deformacions de l'època comunista. Per als ideòlegs comunistes, el clavicèmbal era un instrument feudal. La clavicembalista també va tenir problemes pel fet de no haver freqüentat els cursos nocturns del marxisme-leninisme.

Paradoxalment, quan no va poder donar classes de clavicèmbal a Praga, va obtenir el permís d'ensenyar a Zurich, on conduí durant 25 anys els cursos magistrals.

Va poder també impartir cursos en la capital eslovaca, Bratislava, on va fundar al 1970 un curs de clavicèmbal que va dirigir fins l'any 1975. L'any 1984, l'Acadèmia de Belles Arts de Praga,

finalment li va concedir el permís per a impartir classes de clavicèmbal per a alumnes de postgrau. L'artista va obtenir el títol de catedràtica l'any 1990.

Pel que fa referència a concerts, el règim comunista li donà una mica més de llibertat, ja que portava divises de fora. Ella recorda, no obstant, que cada sortida a l'estranger era una guerra de nervis ja que no sabia fins a l'últim moment si l'autoritzarien per a viatjar i rebria el permís a temps.

Malgrat tots els contratemps, la clavicembalista figura des de fa 50 anys entre els més notables intèrprets txecs. Va ésser aplaudida pel públic de Japó, Austràlia, Tailàndia, Estats Units, Canadà i pràcticament tots els països europeus. Molts compositors contemporanis, com Viktor Kalabis, Jan Klusák, Ilja Hurník i Jan Rychlík van compondre per a ella.

Ella també va ésser una intèrpret per excel·lència de Johann Sebastian Bach i va enregistrar totes les seves composicions per a clavicèmbal: un total de trenta cinc discs. Ningú va intentar repetir-ho en tot el món.

A principis dels 60, Ruzicková va gravar per a una discogràfica txeca "*Les variacions de Goldberg*" de Bach. El disc va donar tota la volta al món. A Praga van arribar els representants de la discogràfica francesa Erato i oferiren a la clavicembalista txeca un contracte de 10 anys per gravar obres completes de Bach per a clavicèmbal. Aleshores es va especialitzar en la música barroca i la creació del segle XX. A més de Bach, va gravar l'obra completa per a clavicèmbal del compositor barroc anglès Henry Purcell. Pel que fa referència a la música del segle XX, va interpretar tota la creació de Bohuslav Martinu per a clavicèmbal.

La música del compositor Bach l'inspirà i encara que en la seva vida experimentés molt de sofriment, mai va renunciar a l'esperança, fet que és totalment aplicable per a la caracterització de la vida de Zuzana Ruzicková.



ERVIN SCHULHOFF.³⁹

Nasqué a Praga el 8 de Juny de 1894, i fou matriculat al Conservatori de la mateixa ciutat l'any 1904, per estudiar amb Kaan. Dos anys després es traslladà al Viena per seguir els seus estudis amb

³⁹ Enregistrament sonor. C.D. 1 – pista 10 i annex 4, pàg. 20, document 5.

Thern. L'any 1908 torna a desplaçar-se i aquesta vegada marxa al conservatori de Leipzig, i el 1911 es trasllada al de Colònia. És precisament durant la seva estada a Alemanya quan s'interessa per la tendència avantguardista dadaista, per les aportacions de la Segona Escola de Viena i per el jazz. Fruit de l'interès per el jazz que es desperta en el jove músic, cal dir que poc després arribarà a ser un gran pianista de jazz.

L'any 1929 torna al seu país, i allí es fa càrrec de l'ensenyament d'orquestració al Conservatori de Praga. Finalment fou deportat a un camp de concentració nazi anomenat "Wülzburg", on hi perdé la vida el 18 d'agost de 1942 a l'edat de 48 anys.



JACQUES STROUMSA.

Va néixer l'any 1913 en la comunitat jueva de Salònica. De seguida però va marxar de Grècia per anar a cursar estudis d'enginyeria a Marsella i després a París. Ràpidament ell es va llogar a la Universitat de Bordeus, a l'Institut de Radiologia.

Pel que fa als estudis musicals, Stroumsa va començar a estudiar el violí a Salònica durant sis anys, després continuà a Marsella (liceu musical), a París on romangué tres anys i sobretot al conservatori de Bordeus, on va ser deixeble del gran mestre Gaston Poulet.

L'any 1943 s'afilià a l'armada grega per lluitar contra Itàlia, i després tornà a Salònica. Al 1943 va ser deportat a Auschwitz amb la seva dona i la seva família, al mateix moment que molts jueus de Salònica van ser deportats. Passà dos anys tancat en diversos camps.

En el camp de Birkenau hi restà en un "període de quarantena" que durà trenta dies, i en aquest espai de temps va ésser el concertino de l'Orquestra que hi era formada.

Seguidament va ésser internat a Auschwitz, on passà a treballar com a enginyer al departament de projectes de la Union-Werke. Tot i que treballà moltíssim, aquesta tipus de feina el salvà de la realització de treballs forçats esgotadors que havien de fer els altres presos.

El vespre del 18 de Gener de 1945 va ser evacuat d'Auschwitz, participant en la Marxa de la Mort, que el va portar al camp de Mauthausen, l'alba del 25 de Gener de 1945. Allí treballà a la fàbrica Messerschmitt, en la construcció d'avions.

Més tard fou transportat a un altre *lager*, anomenat Gusen II. Allí sentí el presentiment de la seva fi, ja que sabia que els alemanys perdien la guerra.

Stroumsa conta al seu llibre que una tarda, mentre estava ocupat amb uns quants a treure els polls de la roba interior, de sobte un pres va fer un crit dient que els guàrdies havien desaparegut, i havien deixat a la garita uniformes i armes. Poc després, cap a la posta, sentiren una bonior sorda. Imponents carros de combat avançaven per l'avinguda que donava a la porta principal del camp. Aleshores s'hi acostaren. Els valents soldats tiraven centenars de cigarrets. Stroumsa en collí un i en veure que eren de la marca *Lucky Strike* sabé que els seus alliberadors eren americans. Així doncs, Jacques Stroumsa i altres presoners que havien sobreviscut, foren alliberats. Concretament fou el dia 8 de maig del 1945 a les sis de la tarda.

Després d'haver estat curat del tifus fou repatriat a França. Primerament arribà a Mulhouse. Tot seguit, el Ministeri de Presoners, Deportats i Refugiats repartí a tots els ex-presoners un certificat de repatriat vàlid com a carnet provisional, acompanyat de 1000 francs.

El dia 22 de juny de 1945 arribà a París. Allí va ésser orientat cap a una pensió familiar situada a les rodalies de París.

Després d'unes setmanes, anà a passejar per París. De sobte, es va quedar observant atentament un aparador ple d'instruments de música. Era establiment Martin, *luthier*, carrer de Vaugirard, 68. Va entrar-hi i demanà un violí. Però malauradament el preu del violí depassava de molt les seves possibilitats, ja que tan sols disposava de 1000 francs. Aleshores la dependenta li va dir que li donava el violí, l'arquet, l'estoig, la colofònia, i el joc de cordes per 1000 francs.

Més tard, l'any 1947 es casà amb una grega anomenada Laura i tingueren fills. L'any 1968 marxaren a viure a Israel, a la ciutat de Jerusalem, on actualment resideix.

Stroumsa, en el seu llibre "*Tu choisiras la vie*" afirma que la música li permeté de suportar coses que no eren suportables.



JULIE STROUMSA.

Va néixer a Salònica l'any 1915. Va ser la germana del conegut violinista d'Auschwitz Jacques Stroumsa. Julie en sentir tocar el violí a Jacques va dir que volia aprendre també a tocar-lo. Els seus pares hi estigueren d'acord i començà a estudiar el violí a la seva ciutat natal. Sobretot li agradava tocar obres del compositor Schubert i Romançes de Schumann. En aquell moment (1939) a Salònica hi vivia una comunitat jueva sefardita de més de cinquanta mil persones.

Però l'any 1943 la majoria de la comunitat, i la família Stroumsa formada pel pare, la mare i els quatre germans, va ser deportada a Auschwitz. Un cop allí, Julie va entrar a formar part de l'orquestra femenina, en la part del *Lager* destinada a les dones. A l'orquestra va ser la segona violinista.

Malauradament un oficial nazi es va enamorar de la soprano que actuava amb l'orquestra i la seva ombrívola història d'amor (paraules de Jacques Stroumsa) va ser descoberta per altres autoritats del camp. Aleshores tota l'orquestra va ésser deportada a Bergen-Belsen.

Julie també havia viscut una història d'amor abans d'entrar a Auschwitz. Un noi anomenat David, procedent d'Amèrica però de família sefardita, va anar a buscar muller a Tessalònica. Degut al fet que el pare de Jacques i Julie fora una persona molt important, David es decidí a visitar la família Stroumsa. En aquella visita contemplà a la bellíssima Julie i en quedà totalment encisat. Seguidament va demanar permís per a festejar-la i més tard es prometeren.

Llavors David marxà a Amèrica per preparar el casament i Julie havia d'anar-lo a trobar més endavant. Però quan esclatà la Segona Guerra Mundial, el cònsol americà denegà el visat a Julie, ja que els Estats Units estaven a punt d'entrar a la Guerra. Julie va ésser deportada a Auschwitz com tants d'altres jueus i uns dies més tard de l'alliberament (8 de Maig de 1943) va morir de tifus.

David va quedar desolat. Va esperar set anys a casar-se. El seu fill petit és Murray Perraia, el pianista de fama internacional que alhora és un dels més brillants intèrprets de Mozart.

L'octubre del 1986, Jacques Stroumsa rebé una carta molt emotiva de Brussel·les, procedent d'una amiga de la seva germana. Aquest és l'únic record que té de quan Julie treballava a l'orquestra.⁴⁰

A continuació presento la carta rebuda pel sr. Jacques Stroumsa, evocant la memòria de la seva germana Julie.

Estimat senyor Stroumsa:

Em va sorprendre saber per Maurice Pioro que aquest havia conegut el germà de la “petita Julie”.

Us preguntareu, sens dubte, per què l'anomeno així. Doncs bé, teníem a l'orquestra dues Julie, les dues gregues de Salònica. Fa quatre anys vaig trobar rastres de la gran Julie, que vivia a Miami amb el seu marit, el doctor Ménasché, també veterà de l'orquestra d'Auschwitz. Ella, ai las!, va morir poc després. Formava part del grup de gregues de l'orquestra, on també hi havia Lily i Ivette, que viuen als EUA.

Pel que fa a la vostra jove germana, recordo que era una noia molt dolça, tímida, que mai prenia part en les discussions de vegades turbulentes que teníem. Volíem viure, arrapar-nos a la vida, i imitàvem la vida de “fora” discutint amistosament. Julie era neutral, massa poc combativa per participar en aquesta vaga de mort.

*Espero veure-us un dia a Brussel·les o a Jerusalem i abraçar-vos de tot cor en record de la “petita Julie”.*⁴¹

Fanny Birkenwald



VIKTOR ULLMANN.⁴²

Va néixer l'1 de Gener de 1898 a Teschen, República Txeca. Els primers anys de la vida de Viktor Ullmann són poc coneguts, però els seus treballs denoten una infantesa altament relacionada amb la música. De procedència Germano-txeca, va passar els primers anys de la seva vida a Teschen. Al 1909 es va traslladar a Àustria on després de servir un any com a soldat de l'exèrcit imperial, començà a estudiar a l'escola de Dret de Viena. Al mateix temps va participar en els seminaris de

⁴⁰ Jacques Stroumsa, *Tria la vida*, Columna, 1999.

⁴¹ Id.

⁴² Enregistrament sonor. C.D. 1 – pista 12.

composició que feia el gran music Arnold Schoenberg, que per altra banda, pocs volien o podien suportar.

Ell però, va causar una impressió tan favorable a Schoenberg, que al 1919 el va recomanar a Alexander Zemlinsky, director musical del Nou Teatre Alemany de Praga. Al 1920, Ullmann ja era mestre corista i poc temps després va ser nomenat vice-conductor del teatre. Aquestes experiències el varen preparar per dirigir al 1927 la temporada d'espectacles del teatre d'òpera de la ciutat bohèmia d' Aussig (actualment Usti nad Labem). Allà, va fer una sèrie d'arranjaments d'obres de Mozart, Strauss, Smetana i Wagner que varen ser molt ben rebuts per la crítica.

En el transcurs d'aquests anys Ullmann va produir tota una sèrie de treballs propis; dos dels més prominents foren la seva "*Fantasia simfònica*" i "*Variacions i Fuga sobre un Tema d'Arnold Schoenberg*". Després de la temporada del 1927 al teatre d'Aussig, Ullmann va tornar a Praga per raons que encara es desconeixen. Allà va oferir els seus serveis com a mestre de música, mentre continuà component més peces, inclòs un concert per orquestra.

Del 1929 al 1931 va treballar també com a director musical al teatre de Zurich. Durant aquesta època va desenvolupar un interès creixent per l'estudi de la "Antroposofia", una escola filosòfica localitzada a Dornach, Suïssa i basada en els escrits de Rudolf Steiner. Els antroposofistes creuen en l'habilitat de l'intel·lecte humà per transcendir el món físic i arribar així a un estat últim d'espiritualitat. Del 1931 al 1933, Ullmann va deixar tot el seu treball musical per anar a viure a Stuttgart i obrir una llibreria dedicada a l'antroposofia. La pujada al poder del partit Nazi a principis de 1933 però, el va fer retornar a Praga, on continuà amb els treballs musicals que havia deixat sense acabar.

Un cop en terres txeques, Ullmann es va centrar en les activitats musicals. Tot i que continuava amb els seus compromisos com a mestre i compositor, va acudir a classes del compositor modern Alois Haba i va col·laborar en varis programes de radio. Dues de les seves nombroses composicions varen ser aclamades per la critica internacional i com a conseqüència va rebre dos premis Hertzka, un l'any 1934 per una reedició del seu treball "*Variacions i Fuga d'un Tema d'Arnold Schoenberg*" i un altre al 1936 per l'òpera "*Der Sturz des Antichrist*". El 1938 marcaria els seus últims moments de plaer fora de Praga quan va viatjar a Londres per a la interpretació del seu "*Quartet de Corda n°2*" en un nou festival de música. El següent viatge que realitzaria seria el menys agradable de tots.

Ullmann va arribar en un transport a Terezin el 8 de Setembre de 1942 i la seva presència provocà un fort impacte en el Freizeitgestaltung. La seva enorme participació en el món cultural que

s'havia desenvolupat a Terezin, va incloure l'organització de produccions de Musica Nova i Musica Renaixentista, la publicació de crítiques sobre concerts, l'acompanyament amb piano de varies peces i la realització de varis concerts com a pianista.

També va donar varies conferències sobre alguns compositors, entre ells Mahler i Schoenberg, impartí classes de composició i va ser el punt de referència de molts grups musicals de l'època.

De tots els compositors de Terezin, Ullmann va ser el més compromès amb l'expressió musical, escrivint 23 obres en només 24 mesos. Considerant la precària situació de Terezin, hom es pot imaginar que les seves creences antroposòfiques el van guiar i li van donar coratge per compondre sota una atmosfera negra i opressiva (tal com també es pot apreciar en diversos passatges del seu diari personal).

Afortunadament molts dels seus treballs s'han conservat fins avui. El més admirable inclou el seu "*Quartet de Corda numero 3*", el melodrama "*Der Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*" i l'òpera d'un sol acte "*Der Kaiser von Atlantis*" (que es en la seva totalitat una obra de protesta). De la mateixa manera que molts dels seus amics compositors i músics, Ullmann va viatjar en aquell fatídic transport del 16 d'octubre de 1944 a Auschwitz on va morir a les cambres de gas dos dies després de l'arribada.

Allò que hagués pogut aportar a la música aquest compositor de tan gran talent, és una altra trista incògnita que ens ha deixat en herència l'Holocaust.



L'ORQUESTRA FEMENINA D'AUSCHWITZ

Aquesta Orquestra va ésser creada el Juny de 1943 per una professora de música polonesa anomenada Zofia Czakkowska, per ordre de les SS. Els membres d'aquesta orquestra eren presoneres, les quals restaren salvades de les cambres de gas i dels treballs forçats que les conduïen a la mort, pel fet de tocar en l'esmentada formació musical.⁴³

⁴³ <http://www.bh.org.il/Music/links.aspx>

Czajkowska va ser reemplaçada com a directora de l'orquestra per Alma Rosé, la neboda de Gustav Mahler. Anteriorment Rosé va ésser la directora d'una orquestra femenina a la seva ciutat natal, Viena.

L'Orquestra d'Auschwitz tocava a la porta d'entrada del camp, quan els presos sortien a treballar i també quan tornaven. Durant les últimes etapes de l'Holocaust, quan grans masses de jueus de l'est d'Europa van ésser enviats a les cambres de gas, sovint l'orquestra també fou obligada a tocar.

Fania Fénelon (membre de l'orquestra), conta al seu llibre que l'orquestra havia de tocar unes determinades seleccions d'obres. També recorda els concerts per la SS i explica que a Maria Mandel (membre destacat de les SS) li entusiasmava la interpretació de l'orquestra de "*Madame Butterfly*".

Després de la mort d'Alma Rosé, l'orquestra va ésser dirigida per una presonera Russa anomenada Sonia Vinogradovna, però el gener de 1945 Auschwitz va ser desmantellat pels Nazis i l'Orquestra s'envià a Bergen-Belsen. Dos membres de l'Orquestra, Lola Kroner i Julie Stroumsa moriren allí. Excepte Ewa Stojowska i Fania Fénelon que aviat moriren a causa del tifus, la resta sobrevisqueren. Fania Fénelon escrigué que el mateix dia en què estava programat l'assassinat de tota la orquestra, les tropes britàniques alliberaren el camp. Sembla ser que la música estava predestinada a no desaparèixer en l'holocaust.

Membres de l'Orquestra femenina d'Auschwitz

- Alma Rosé, directora i violinista, Àustria, nascuda a Romania.
- Zofia Czajkowska, directora, polonesa.
- Esther Béjarano, acordionista, alemanya.
- Fania Fénelon, pianista i cantant, francesa.
- Ewa Sojowska, pianista i cantant, polonesa.
- Helena Dunicz Niwinska, polonesa.
- Zofia Cykowiak, violinista i copista, polonesa.
- Anita Lasker Wallfisch, violoncel·lista, alemanya.
- Hélène Scheps, violinista, belga.
- Violette Jacquet, violinista, francesa, nascuda a Romania.
- Flora Schrijver, acordionista, alemanya.
- Lili Assael i Yvette Assael, acordionista i baix continu respectivament, gregues.
- Julie Stroumsa, violinista, grega.
- Fanny Birkenwald, mandolina, belga.

- Hélène Rounder, violinista i copista, francesa.
- Lily Máthé, violinista, hongaresa.
- Eva Steiner, cantant, hongaresa.
- Lola Kroner, flautista, alemanya.
- Else Felstein, violinista, belga.
- Sonia Vinogradovna, pianista, russa.
- Margita Svalbova, txeca.
- Lotte Lebeda, cantant, txeca.

L'any 2005 es té constància que tan sols sobreviuen d'entre totes les integrants de l'orquestra femenina d'Auschwitz : Esther Béjarano, Violette Jacquet i Anita Lasker Wallfisch.

EL SO DELS LAGERS⁴⁴

Els Lagers tenen veu. Les seves ruïnes encara parlen i evadeixen aquella música que durant uns anys va sonar enmig d'aquell horrorós i decadent paisatge. Per a molts testimonis els lagers no callaran mai, i s'enduran aquelles melodies ixents dels paradisos de la mort, fins a la seva tomba.^{45 46}

En l'entrevista feta a Jacques Stroumsa, aquest ens contà que la música que més relacionava amb aquell període curiosament era Mozart. Potser per la passió que tocava la música clàssica, una peça que recordarà tota la vida fou el *Concert en La Major* de Mozart.⁴⁷ Aquest el tocava sense l'orquestra, només per a ell mateix, i un dia un S.S (probablement un dels responsables de l'orquestra) el va sentir i li va oferir un cigarret d'amagat.

A Theresiendstadt per exemple, les activitats artístiques inicialment eren clandestines. Entre els 50 quilos d'equipatge que cada persona podia portar al camp no estava permès portar instruments musicals. Però quan els nazis s'adonaren que aquesta activitat al camp els podria servir en termes propagandístics, per a dissimular davant del món la cruel realitat, permeteren que els presos dedicaren part del seu temps a l'art. De fet Theresiendstadt va ser cínicament descrit com una "*Spa Town*" on els jueus es podien retirar amb seguretat.

Fou sorprenent les coses que s'arribaren a fer llavors: des de concerts de cambra, recitals de solistes, cabaret literari, àdhuc oratoris, òpera, obres de teatre i lectures de llibres. Fins i tot cal dir

⁴⁴ Vegi's quadre sinòptic "Testimonis musicals", pág. 64

⁴⁵ Vegi's annex 6, pàg. 26 . Dossier gràfic.

⁴⁶ Enregistrament sonor. C.D. 2 - pista 11-12 i 13

⁴⁷ Enregistrament sonor. C.D. 2 - pista 1

que al *ghetto* de Theresiendstadt existí una biblioteca amb uns 60.000 exemplars. La vida cultural doncs, malgrat restar en el regne de la mort, no s'oblidà mai.

Per a realitzar activitats musicals hagueren d'arreglar un vell piano que trobaren en una bodega i un "harmònim" que a vegades substituïa l'orquestra. La falta de partitures la supliren reescrivint-les de memòria.

D'aquesta manera es muntaren òperes com *Carmen*, *Les noces de Fígaro*, *La novia venuda*, *El ratpenat*; oratoris com *Elíes* de Mendelssohn, o el *Rèquiem* de Verdi. Fins i tot s'ha conservat algun programa de concerts, com el que presentem a continuació que és del dia 28 de setembre de 1944.

Carrer Major nº2, a les 18:15 hrs. - Quartet Ledec: Haydn, Schul, Borodin.

Carrer del Parc nº14, a les 18:15 hrs. - Recital de cant amb Helly Eisenschimmel i el Dr. Erich Klapp: Mussorgsky i Hugo Wolff.

Carrer Major nº22/ entresostre, a les 18 hrs. - *Joc en el palau de Molnar*; regie: B.Spanier, producció: Agnes Reimann.

Carrer de l'Oest nº3, a la terrassa, a les 18:30 hrs. - De Viktor Ullmann *El corneta Rilke*, recitat per H. Lerner, i *Cançons i Dançes de Pierrot*. Dirigit per Rafael Schächter.

Carrer de l'Estació nº3, a les 19:30 - Obres de Strauss.

Però no hem d'oblidar que l'horror continuava regnant paral·lelament a aquestes activitats, i això es posa de manifest en el fet que aquell mateix dia sortia un transport cap a Auschwitz, en el qual viatjaven cap a la mort, entre molts d'altres, els compositors Viktor Ullmann i Gideon Klein, destacats representants de l'important grup de músics que es trobaven entre els reclusos i que participaven de forma molt activa en l'activitat musical actuant com a creadors, com a intèrprets i com a organitzadors. Jacques Stroumsa també ens contà que l'orquestra del camp estava obligada a tocar sempre Marxes Militars, i que durant la seva estada al camp de Birkenau amb l'orquestra tan sols havia tocat aquest tipus d'obres.

Neus Català, supervivent del camp de Ravensbrück, ens contà en l'entrevista que la vida cultural allí no morí mai, ja que era la font de vida de moltes presoneres. Fins i tot crearen una coral, que es

reunia clandestinament, i d'aquesta manera podien evadir-se per unes hores d'aquell horrible infern que els envoltava i que vivia amb elles dia i nit. A la coral es cantaven sobretot obres de caràcter popular i de Mozart.

QUADRE SINÒPTIC “TESTIMONIS MUSICALS DELS *LAGERS*”

La funció del quadre que segueix és fer una síntesi esquemàtica de totes aquelles obres que a través de la recerca he anat descobrint, pel fet que considero que l'anàlisi d'una sola obra no aporta una visió global de la situació i funcionalitat de la música dels *lagers*.

D'aquest quadre també se'n poden extreure diverses conclusions com ara la constatació que la música dins dels camps de concentració tingué diversos usos i funcions, que existiren dos tipus de públics i que s'interpretaren i composaren diverses obres.

LA MÚSICA POPULAR

LILI MARLEEN.⁴⁸

Més enllà de la música estrictament clàssica, hi hagueren cançons que es van fer molt populars i que la gent del carrer solia cantar freqüentment. En primer lloc es pot citar la famosa “Lili Marleen”, ben segur la cançó favorita dels soldats durant la Segona Guerra Mundial, curiosament d’un i altre bàndol.

La lletra de Lili Marleen s’atribueix al poeta Hans Leip, que va escriure els versos abans de marxar cap al front de Rússia el 1915 durant la Primera Guerra Mundial. Aquest poema fou publicat l’any 1937 i va cridar l’atenció de Norbert Schultze, que el va musicar l’any següent. Lale Andersen va fer-ne una gravació que inicialment no tingué massa èxit, ja que el Ministeri de Propaganda exigia més música de caire marcial que no pas melodies sentimentals.

Després de l’ocupació alemanya de Iugoslàvia, Ràdio Belgrado començà a emetre la cançó com a sintonia dels seus programes dirigits al Africa Korps. Aleshores Lili Marleen es va fer tan popular, que es cantava als casinos militars i pels soldats dins les trinxeres. Al Ministeri de Propaganda no li va semblar gens bé la utilització de la cançó, perquè considerava que els versos podien baixar la moral de les tropes. Va ordenar retirar-ne l’emissió però les protestes dels soldats van ser tan grans que els responsables de Ràdio Belgrad es veieren obligats a demanar permís per tornar-la a incloure en les seves emissions.



Lale Andersen

A partir d’aquell moment, Lili Marleen passà a formar part de la programació de totes les emissores alemanyes i era radiada dotzenes de vegades cada dia. Degut a que les tropes aliades també escoltaven aquelles emissores, els soldats anglesos van començar a cantar-la i així la seva popularitat també es va estendre a l’altre bàndol.

Des d’aleshores, la lletra de Lili Marleen ha tingut més de quaranta versions en gairebé trenta idiomes i ha donat la volta al món. Ha estat interpretada per cantants tan emblemàtics com Marlene Dietrich, Bing Crosby i Freddy Queen, però sense dubte la versió més emblemàtica sempre continuarà sent la de Lale Andersen.

⁴⁸ Enregistrament sonor. C.D. 2 – pista 10

Adaptació a l'espanyol.

I
Bajo la linterna, frente a mi cuartel
Sé que tu me esperas, mi dulce amado bien...
Y tu corazón al susurrar
Bajo el farol, latiendo está...
Lili... Mi luz de fe
Eres tú... Lili Marleen

II
Cuando llega un parte y debo marchar
Sin saber querida, si podré regresar...
Y sé que me esperas siempre fiel
Bajo el farol, frente al cuartel...
Lili... Mi luz de fe.
Eres tú... Lili Marleen...

III
Si en el frente me hallo, lejos ¡ay! de ti
Oigo que tus pasos se acercan junto a mí...
Y sé que allá me esperas tú
Junto al farol... plena de luz
Lili... Mi dulce bien
Eres tú Lili Marleen

ZOG NIT KEYM MOL.⁴⁹

Aquesta cançó també és coneguda com la “Cançó dels Partisans” i “Never say”. Correspon a un poema escrit per Hirsh Glik (1922-1944), que posà lletra a una melodia del compositor rus Dmitri Pokrass. Glik va escriure el poema en plena guerra, quan es trobava reclòs al ghetto de Vilna, inspirant-se en les horroroses notícies que li arribaven del ghetto de Varsòvia i al mateix temps personificant el coratge i l'optimisme del poble jueu.

Pels voltants de 1943 es convertí en l'himne de la Organització de Partisans Units, un moviment de resistència clandestí, i ràpidament es va escampar per altres ghettos, camps i divisions de partisans fins arribar a ser molt popular.

Després de l'alliberament, totes les comunitats jueves d'arreu del món el van adoptar per a ser cantat en les seves assemblees commemoratives, especialment en Yom Ha Shoah. (Dia del record el Holocaust).



Hirsh Glik

⁴⁹ Enregistrament sonor. C.D. 2 – pista 11.

Adaptació a l'espanyol.

Nunca digas que esta senda es la final
Aunque con plomo se oscurezca el cielo azul
Pues nuestra hora de heroísmo llegará,
Se escuchará nuestro marchar, henos acá!

Desde Siberia al Ecuador se escuchará
Nuestro marchar, nuestro dolor, nuestro valor,
Y si una gota de la sangre ahí cayó
De esta sangre brotará nuestro valor

La luz del alba un nuevo día nos traerá,
Y con él, el enemigo morirá,
Pero si el sol no llegara a iluminar
Como un farol esta canción nos guiará

Con sangre y plomo ha sido escrita esta canción
No es la que canta un pajarillo en libertad
Este es el himno que cantamos todos hoy
Mientras luchamos con valor por nuestro honor

Nunca digas que esta senda es la final
Aunque con plomo se oscurezca el cielo azul
Pues nuestra hora de heroísmo ya llegó
Se escucha ya nuestro marchar, henos acá!

DIE MOORSOLDATEN.⁵⁰

Aquest cant va néixer al camp de concentració de Bogermoor, destinat a la reclusió de dissidents alemanys. Al estar prohibides les tradicionals cançons reivindicatives, un grup de presoners va intentar compondre una cançó per la resta de detinguts, per tal que els donés coratge pel seu carregós treball en les zones pantanoses de la Baixa Sajonia. Die Moorsoldaten, coneguda també com “El pantano” va ser escrita per Hohann Esser i Wolfgang Langhoff, amb música de Rudi Goguel. Fou

⁵⁰ Enregistrament sonor. C.D. 2 – pista 12.

interpretada per primer cop el 27 d'agost de 1933 per un grup de setze presoners, components del col·lectiu cultural "Circo Konzentraxani", davant més de mil reclusos i el fet va tenir tant de ressò que al cap d'uns dies va ser prohibida. Foren els presoners del camp de Esterwegen els que van popularitzar la cançó, que ja abans de la guerra es va escampar per les presons i camps d'internament de tota Europa i durant l'holocaust d'un camp a l'altre fins arribar a Polònia i finalment convertir-se en el himne de tots els deportats i testimoni de la resistència antifeixista.



El 1935, el compositor socialista anglès Hans Eisler va fer-ne una adaptació destinada a ser cantada fora d'Alemanya, en diferents idiomes. A la guerra civil espanyola, "Die Moorsoldaten" fou cantada pels voluntaris alemanys de les Brigades Internacionals.

Adaptació a l'espanyol.

Todo cuanto el ojo abarca
está muerto no hay amor
Ni un pájaro nos alegra
Los robles desnudos nos dan temor.

Soldados del pantano
las palas en la mano. (mmmm)

Nos vigila la guardia dura
¿Quién podría escapar?
Huir es la muerte segura
si disparan es para matar.

Soldados del pantano
las palas en la mano. (mmmm)

De nada nos sirven los lamentos
El invierno pronto pasará
Llegará el día que gritemos contentos
Por fin la patria nuestra será.

Ya no habrá más soldados
sufriendo en el pantano.
¡Ya no!

TEREZIN HYMN.⁵¹

Aquest cant fou escrit per Karel Svenk l'any 1942 com a cloenda de la seva primera composició de cabaret estrenada a Terezin , titulada “The Lost Food Card”. És una breu peça escrita en txec que esdevingué un autèntic himne pels presoners del camp. Encara avui dia, els supervivents recorden aquesta melodia i la canten en les seves assemblees anuals. Es tracta d'una cançó de quatre versos acompanyats per piano i cor. Mentre la primera part evoca les penúries que els deportats estaven passant , la segona part és un cant a l'esperança d'un futur millor.



Karel Svenk

Adaptació a l'anglès.

Days will come, days will go,
Always moving restless crowd,
We can't write with only thirty words allowed.
Wait for we will see a newer dawn
Must rise to lift the heart,
The time will come to pack our bags
And home we'll joyfully depart.
We will conquer and survive
All the cruelty in our land,
We will laugh on ghetto ruins
Hand in hand !! .

LA RONDALLA DE MAUTHAUSEN

Segons la informació que consta en un diari escrit per Luís Garcia Manzano, actualment dipositat al fons documental Riera-Daviu de Figueres, durant els anys 1943 al 1945 al camp de Mauthausen va existir una petita orquestra anomenada “La Rondalla Espanyola del K.L. Mauthausen” formada per diversos músics espanyols. Al no disposar d'instruments van haver de construir-los. Això es va fer en un lloc clandestí que van improvisar com a taller . Amb fusta seca que van robar al camp els impulsors de la idea, entre els quals es trobava el fotògraf català Francesc Boix, es van fer les caixes de les guitarres i bandúrries. Les clavilles i les cordes van arribar d'amagar per diferents conductes. El dia que van provar la primera guitarra, tots van quedar sorpresos de lo bé que sonava, sobretot tenint en compte els materials i les condicions que la van construir. A cada un dels nou instruments que formava la rondalla (cinc bandúrries, un llaüt i tres guitarres) no hi va faltar l'etiqueta , feta especialment per l'ocasió.



⁵¹ Enregistrament sonor. C.D. 2 – pista 13.

Finalment la modesta orquestra de Mauthausen fou més o menys consentida pels responsables del camp. En el diari anteriorment esmentat, hi figura la lletra d'un poema, signat pel propi Luís Garcia, que amb el mateix nom de la "Rondalla del K.L.Mauthausen" segurament seria interpretat centenars de vegades davant els presos del camp. Curiosament , un dels components del grup va ser l'encarregat de llegir el "testament" , mots de record i comiat que es van fer públics en el discurs celebrat amb motiu de l'alliberament de Mauthausen.

CANTO A LA RONDALLA DEL K.L. MAUTHAUSEN

Para que quede el recuerdo
y qué fue la verdad,
a no poderlo olvidar
os lo tengo que contar.

Era un lugar muy siniestro
un campo de concentración,
donde la muerte rondaba
con guadaña y pistolón.

Por su plaza paseaban
unos amigos de siempre,
entre ellos complotaban
como cambiar el ambiente.

Triángulo azul lucían
en él, pintada una S,
todos ellos pretendían
el alegrar a la gente.
Después de mucho charlar
pues todo podía ocurrir,
decidieron actuar
para poder resistir.

Con arrojo y decisión
se lanzaron con ardor,
a construir con sus manos
instrumentos de valor.

Allí robaron madera
carpinteros con agallas,
para que España tuviera
en Mauthausen su Rondalla.

Cinco bandurrias hicieron
un laúd y tres guitarras,
tocadores no faltaron
para formar la Rondalla.

Los nueve representaban
grandes regiones de España,
que bien en alto pusieron
la enseña republicana.

Un albañil madrileño
fue maestro de ella,
trabajaba en la cantera
y le llamaban BOTELLA.

Cuando por Madrid corría
PABLO ALMARZA no pensó
que bandurria tocaría
en campo de exterminación.

Nació por Andalucía
JOSE FERNANDEZ aun goza,
pensando que su bandurria
aquel solo repetía
del "Sitio de Zaragoza".

EL GUAJE, así le llamamos
a ese minero asturiano
de los de U.H.P.
maestro de coro fue
bandurria tocó también.

Saber no ocupa lugar
se dijo aquel catalán,
FRANCISCO BOIX aprendió
la bandurria a rasguear.

Como no era grande el chico
todo y siendo de Madrid,
el gran laúd lo pusieron
en las manos de LUISIN.

MATEU y CLEMENTE eran
guitarristas de postín,
pues juntos representaban
la gran Valencia del Cid.

La Pilarica también
tuvo su representante
en la persona de Tello
con guitarra resonante.
Rondalla inolvidable
cuanta alegría nos diste,
la moral fue levantada
la vida fue menos triste.

Cuando muchos años pasen
quedará menos recuerdo
pero al recordar sus hijos
España no olvidará
su Rondalla de Mauthausen.

L. García-Manzano.
K.L.M. nº 4817
14 Enero 1972.

ANÀLISI D'OBRES MUSICALS COMPOSADES EN CAMPS DE CONCENTRACIÓ⁵²

SITUACIÓ ESTÈTICA DE LA MÚSICA DEL SEGLE XX.

Per tal de realitzar l'anàlisi de les obres seleccionades, ens cal una breu síntesi de la situació estètica que es va viure a les primeres dècades del segle XX i que va perdurar fins a finals d'aquest mateix segle i àdhuc fins als nostres dies.

Cap a finals del segle XIX alguns compositors seguiren escrivint en un estil romàntic, utilitzant principalment tècniques tradicionals i característiques nacionals. Però molts d'altres sentiren que el romanticisme ja havia arribat massa lluny i van preferir buscar noves direccions. La música era més complexa i harmònicament més densa; i a més una generació sencera de compositors estava creant obres amb un intens sabor cromàtic que s'anava expandint ràpidament.

Tanmateix és en aquesta època on la música manifesta una clara tendència a desfer-se del sistema tonal i a anar cap a una llibertat absoluta en la composició musical. Així com els pintors, escultors, etc. trenquen la forma de les figures o en creen de noves segons la seva imaginació, el compositor va trencant els motlles de la música: tons, modes, ritmes, timbres, etc. Els nous corrents musicals es van succeint fins a arribar a la desintegració total d'aquests motlles.

La desintegració total dels tons i dels modes la veiem realitzada a partir de l'Escola de Viena, que fundà Schönberg en els anys del canvi de segle.

L'exploració i l'experimentació que es dugué a terme en aquest segle, va conduir a una diversitat impressionant de nous estils, noves tendències, noves tècniques i, en alguns casos, sons completament nous. La velocitat amb què ha anat canviant la música occidental durant el segle XX ha estat molt més gran que durant qualsevol període precedent. Entre els estils, les tendències i les tècniques més importants de la música del segle XX es troben: l'impressionisme, el nacionalisme del s.XX, el blues, el jazz, el politonalisme, l'expressionisme, l'atonalisme, el puntillisme, el neoclassicisme, el dodecafonisme, el microtonalisme, la música concreta, la música electrònica, el serialisme, el rock i pop i la música aleatòria.

A més cal afegir-hi que molts compositors crearen tendències per a ells mateixos, d'altres continuaren utilitzant tendències romàntiques, i per això podem dir que el segle XX fou extraordinàriament ric en concepcions musicals.

⁵² Vegi's annex 4, pàg. 20 – documents 1, 2 i 3.

Però de tots els moviments citats anteriorment, les més importants durant la primera meitat del s.XX van ser l'impressionisme, l'expressionisme, l'atonalisme, el neoclassicisme i el serialisme, que va tornar a prendre importància al voltant de 1950. La música electrònica i la música aleatòria van mantenir la seva vigència durant la segona meitat del segle.

A continuació, els moviments anomenats seran breument descrits.

DODECAFONISME

És una tècnica de composició ideada per Schoenberg al voltant de 1920. En primer lloc, el compositor ordena les dotze notes de l'escala cromàtica en un ordre determinat, creant així la *sèrie* fonamental de notes sobre les que es basarà tota la composició. A més d'utilitzar aquesta sèrie de notes *original*, el compositor també pot fer ús de la mateixa sèrie en forma *retrògrada* (les mateixes notes de la sèrie original però ordenades des de darrera cap a davant, començant per l'última), *invertida* (la sèrie de notes original invertint la direcció dels seus intervals melòdics), i *retrògrada invertida* (de darrera cap a davant i amb la direcció dels intervals melòdics invertida).

La sèrie original i les seves tres variacions poden ser transportades, és a dir, iniciades a partir de qualsevol de les notes de l'escala cromàtica.

Les notes de les quatre sèries possibles poden utilitzar-se de forma horitzontal, a manera de melodies (que poden anar entrelligant-se entre si contrapuntísticament) o en forma vertical, amb acords (col·locant-les unes a sobre de les altres).

Cal tenir molt present, que les notes de la sèrie tenen totes la mateixa importància. No és possible utilitzar una nota determinada "fins que no arribi el seu torn" (si que és possible repetir notes), però això sí, qualsevol de les notes pot aparèixer en qualsevol octava.

El compositor ha de fer servir la seva habilitat, imaginació i musicalitat per a crear línies melòdiques a partir de les quatre sèries bàsiques, construir acords, aplicar ritme, seleccionar timbres, prendre decisions referent a dinàmiques i recursos expressius, i crear textures.

SERIALISME

Moviment sorgit a principis de la dècada de 1950, que consisteix en què les seves obres no només se serialitzen les dotze notes de l'escala cromàtica segons el principi de Schoenberg, sinó també les duracions, les dinàmiques, els atacs (toc, articulació), els tempos i els timbres.

MÚSICA ALEATÒRIA

Així com la tècnica del serialisme ofereix més control al compositor sobre els elements de composició, la música aleatòria (del llatí alea “un dau”) permet una major llibertat, en incorporar un cert grau d’atzar, preferència de l’intèrpret, falta de predicció, bé sigui durant el procés de la composició, en el moment de la interpretació o en tots dos. Algunes possibilitats són:

- El compositor pot prendre decisions sobre quines notes fer servir i com utilitzar-les fent girar un dau (o mitjançant algun altre mètode d’atzar).
- Es pot demanar a l’intèrpret que esculli entre diverses alternatives (per ex: quines notes o seccions de música interpretar i en quin ordre fer-ho).
- L’altura de les notes pot indicar-se amb precisió o pot seguir-se a grans trets, deixant les duracions i no les notes. L’intèrpret també podrà prendre decisions en relació al tempo (la velocitat), les dinàmiques, els recursos expressius, etc.
- És possible indicar a l’intèrpret que improvisi sobre un grup determinat de notes o, fins i tot de manera completament lliure.
- En algunes peces aleatòries no existeix partitura musical en absolut, sinó una col·lecció de símbols, un diagrama, un dibuix, tal vegada un poema...o simplement una idea bàsica que l’executant ha d’interpretar de manera lliure i imaginativa.

IMPRESSIONISME

El terme impressionisme es va utilitzar originalment en l’àmbit de la pintura per a definir un estil utilitzat per un grup d’artistes (majoritàriament francesos), coneguts com els impressionistes.

Aquests artistes procuraren arribar a una major naturalitat en les seves pintures, amb un interès particular en la representació dels efectes de llum i de l’entorn, per als quals utilitzaren tocs suaus de colors brillants (i d’ombres, que prengueren color). En lloc de produir una imatge realista, de contorns clars com els d’una fotografia, el seu objectiu era produir una impressió, tal com la que l’ull és capaç de captar amb una mirada; una impressió que no pretén destacar l’objecte, sinó l’impacte emocional.

En parlar de música del segle XX, el terme impressionisme s’empra per descriure l’estil de certs compositors, especialment Debussy. Debussy va tractar les harmonies i els timbres de manera

anàloga a la manera amb què els pintors impressionistes tractaren la llum i el color. A continuació es mostren algunes característiques d'aquest estil:

- Sovint la música és programàtica (descriptiva). Els acords (especialment els acords cromàtics) no compleixen una funció harmònicament sinó que existeixen més aviat en funció dels efectes de "color" que produeixen.

- Hi predominen els acords que dissonants que resolen en altres acords dissonants. Són grups d'acords similars consecutius (sovint acords de 9^a o 13^a) en moviment paral·lel, que aporten un efecte borrós a l'harmonia i produeixen l'efecte de la impressió.

- Ús d'escala exòtiques: escales modals, l'escala pentatònica o l'escala de tons sencers.

- Exploració de combinacions inusuals de timbres, ritmes fluïts, textures tènues, efectes subtils de llum i ombra.

- La melodia en lloc d'ésser remarcada i ampliada és fragmentada. L'atmosfera sonora és més imprecisa. Tant imprecisa com la línia de la pintura.

EXPRESSIONISME

Aquest terme també es va originar en l'àmbit de la pintura, on es descriu particularment l'estil de certs artistes vienesos de principis del segle XX. Aquests pintors creen obres de gran imaginació en les que utilitzaren línies distorsionades i colors intensos, sovint expressant les seves experiències més íntimes i explorant els racons més obscurs de la ment: pors secretes i visions fantàstiques del subconscient, arribant a suggerir col·lapses mentals.

En l'àmbit de la música, la paraula expressionisme serveix per a descriure un estil en el que els compositors van abocar la més intensa expressivitat emocional a la seva música. Els compositors més importants que utilitzaren l'estil expressionista foren Schoenberg (qui també va ser pintor) i els seus deixebles: Berg i Webern. En un principi, la música expressionista es va basar en harmonies que van anar-se fent més i més cromàtiques fins que van arribar a utilitzar les dotze notes de l'escala cromàtica de manera lliure. Això va desembocar en l'atonalisme: la manca de tonalitat. La música expressionista d'estil atonal presenta les següents característiques:

- Harmonies extremadament dissonants.

- Línies melòdiques disjunctes i frenètiques, incloent grans salts.

- Contrasts violents i expressius.

- Instruments executants amb gran força i en els extrems dels seus registres.

- Un elevat grau de tensió, ben representat de manera intensa i dramàtica o bé de manera continguda.

Tal com hem postulat amb anterioritat, el s.XX és una època on es dona l'esclat de múltiples moviments com a resposta a la desintegració del romanticisme. Cada moviment és portador de diferents característiques, però tanmateix se'n poden donar de globals que emmarquin tot aquest període tant mogut.

Les melodies sovint són sovint breus i fragmentades en lloc de llargues i suaus; contenen grans salts i intervals cromàtics i dissonants; poden contenir glissandos (desplaçament d'una nota a una altra fent que es produeixi so) o microtons (interval més petits que un semitón); en algunes obres, la importància de l'ingredient melòdic pot ser secundària, o fins i tot completament nul·la.

Les harmonies solen incloure més dissonàncies que consonàncies –àdhuc dissonàncies extremes (en algunes peces s'evita l'ús de consonàncies per complet) -; pot haver-hi “clusters” de notes (grup de vèries notes adjacents que sonen simultàniament): la música pot ser politonal (amb dos o més tonalitats aplicades a la vegada) o atonal (sense sentit tonal o tonalitat central en absolut)

Els ritmes tendeixen a ser vigorosos i dinàmics, amb ús freqüent de la síncopa; poden utilitzar-se mètriques poc comuns (com compassos de cinc o set temps, sovint provinents de la música folklòrica), canvis de mètrica de compàs en compàs, polirítmies, obstinats i “ritmes motors” de gran energia.

L'ús dels timbres és molt particular; combinacions de timbres poc comuns, expansió de la secció de percussió i èmfasis en els sons percutits en general; S'inclouen sons estranys, intrigants i exòtics, contrastats marcats (sovint explosius) i sons completament nous, tals com els derivats d'aparells electrònics i cintes magnètiques; sons estranys produïts per instruments de metall, sons nous d'instruments de corda com el que s'aconsegueix en passar l'arc darrera del pont o donar petits cops a l'instrument amb l'arc o amb els dits, i efectes nous produïts amb instruments de vent, fent soroll amb les claus i les vàlvules de forma deliberada o utilitzant l'embocadura separada de l'instrument en si; parlar, murmurar, xiular i fins i tot cridar a dins de l'instrument; maneres noves i poc comuns d'utilitzar la veu humana.

ANÀLISI DE LES OBRES.

Inicialment és precís que expliqui el perquè de la tria d'aquestes obres. Doncs bé, el *Quartet per a la fi del temps*⁵³ sempre ha estat una obra que m'ha intrigat pel seu caràcter angoixant i dur.

L'obra de *Pavel Haas*, anomenada *Study for Strings*,⁵⁴ va ésser escollida després d'haver-la audicionat. Una obra per a cordes i escrita per un brillant artista que morí en les cambres de gas d'Auschwitz, calia que fos redescoberta, perquè el seu nom i la seva vàlua mai sucumbeixin. Vaig seleccionar també una altra obra d'aquest brillant compositor després d'haver-la escoltat en un *cd* arribat de la República Txeca. Em cridà l'atenció per les seves harmonies fosques i pel seu caràcter lent i tenebrós, entre d'altres. Tot m'evocava el final tràgic que tingué *Pavel Haas*.

L'obra de Gracjan "Jasio" Guzinski, va ésser també seleccionada gràcies a l'aportació del senyor Jordi Riera, el qual em va facilitar la partitura que restava en el seu arxiu. És un himne on traspuja l'esperit de lluita dels presos polítics del nazisme.

Títol: QUARTET PER A LA FI DEL TEMPS⁵⁵

Compositor: Olivier Messiaen

Any/Època: 1940

Contextualització: Durant la Segona Guerra Mundial, Messiaen, que lluitava amb les forces franceses, va ser empresonat pels nazis el 1940 a Nancy, i posteriorment el van traslladar a un camp de presoners a Görlitz (Polònia), l'Stalag VIII A.

En aquest camp de presoners va conèixer tres músics (Jean Le Boulaire; violí, Henri Akoka, clarinet; i Étienne Pasquier, violoncel). Messiaen va escriure un trio perquè el toquessin, però finalment aquest trio es va convertir en un dels vuit moviments del *Quartet per a la fi del temps*, per a violí, clarinet, violoncel i piano, instrumentació del tot inusual en la història de la música clàssica. A més, el compositor conta que, en l'estrena del Quartet, els quatre músics tocaren amb instruments en condicions deplorables, ja que per exemple el violoncel de Pasquier tan sols disposava de tres cordes i les tecles del piano vertical no ascendien quan es tocaven.

Aquests músics van estrenar el quartet a l'Stalag VIII A el 15 de gener de 1941, davant d'uns 5000 presoners on es barrejaven classes diverses: camperols, obrers, intel·lectuals, metges i sacerdots

⁵³ Enregistrament sonor. C.D. 1 – pista 8.

⁵⁴ Enregistrament sonor. C.D. 1 - pista 4.

⁵⁵ Vegi's annex 4 , pàg. 20 , document 1.

entre d'altres. D'aquell concert Messiaen va dir: "*mai m'han escoltat amb tanta atenció i comprensió*".

Messiaen va concebre l'obra com una sèrie de meditacions, totes elles sobre un passatge de l'Apocalipsi de la Bíblia (10, 1), en què en una de les visions de Sant Joan aquest veu un àngel que anuncia la fi del temps.

Gènere/Funcionalitat de l'obra: Es tracta d'una obra instrumental i segons l'autor, va ésser definida com "un accés a l'eternitat", per tant en podem deduir que Messiaen utilitzà la música com a instrument d'evasió.

Estil/Forma: Es tracta d'una obra escrita dins dels paràmetres del serialisme integral. No mostra cap forma amb claredat.

Instruments: Piano, violí, violoncel i clarinet.

Estructura: El Quartet està estructurat en vuit moviments. Els set primers estan relacionats amb els set àngels de l'Apocalipsis de Sant Joan, i el vuitè és una lloança del compositor a la "immortalitat de Jesús". A continuació hi ha uns petits comentaris de cada moviment:

- Litúrgia de Vidre
- Vocalització, per l'àngel que anuncia la fi del temps
- Abisme dels ocells
- Intermedi
- Lloança a l'eternitat de Jesús
- Dansa del furor per les set trompetes
- Arc de Sant Martí, per l'Àngel que anuncia la fi del temps
- Lloança a la immortalitat de Jesús

Litúrgia de Vidre: Messiaen va dir: "entre les 3 i 4 de la matinada es desperten els ocells. Una merla o un rossinyol (clarinet), solista improvisat, entona diversos sons com un halo de trinos perduts dalt dels arbres. Si ho transposes al pla religiós tindrà el silenci harmoniós del cel."

Vocalització, per l'àngel que anuncia la fi del temps: El protagonisme el tenen el violí i el violoncel, que toquen octaves dobles mentre el piano acompanya amb acords, titllats per Messiaen "blau-taronja". El clarinet quasi no intervé.

Abisme dels ocells: En Messiaen l'abisme és un símbol que representa la mort. L'ocell és el símbol de l'espiritualitat i l'eternitat. Aquest moviment és un solo per a clarinet, on el clarinet dialoga amb si mateix, i representa una lluita entre l'abisme/infern i l'ocell/eternitat.

Intermedi: És el primer moviment que va compondre Messiaen. És un scherzo on no apareix el piano. En les parts externes els instruments toquen a l'uníson.

Lloança a l'eternitat de Jesús: És un duo per al violoncel i el piano. Messiaen diu que s'ha d'interpretar "inifinitament lent, estàtic". El violoncel representa la paraula de Jesús, i el piano acompanya de forma que intenta crear una "sensació d'eternitat".

Dansa del furor per les set trompetes: Els quatre instruments junts intenten suggerir, fent servir octaves paral·leles, el so de les trompetes, i més endavant, gongs. Té una estructura rítmica basada en sèries de cinc, set, onze i tretze sons. Apareixen molts contrastos dinàmics.

Arc de Sant Martí, per l'Àngel que anuncia la fi del temps: En aquest moviment trobem referències al segon. Hi ha una alternança entre dos temes: un primer de caràcter melòdic i un altra marcadament rítmic.

Lloança a la immortalitat de Jesús: Com el cinquè moviment, però en aquest cas és un duo per a violí i piano. Messiaen diu a la partitura que s'ha de tocar "Extremadament lent i tendre, estàtic". Aquest últim moviment representa una mena de missatge d'esperança, ja que el violí representa el mateix Jesús fet home. El violí va progressant cap a les octaves més agudes com si l'home-Jesús ascendís cap al cel, per trobar-se amb el pare-Déu.

Característiques musicals: En primer lloc cal dir que l'obra resta formada per una sèrie dodecafònica a tots els elements del so (melodia, ritme, harmonia, dinàmica, timbres i textura).

- **Melodia:** Messiaen va establir en aquesta obra un ordre tonal referit als seus "Modes à transpositions limitées", és a dir, formacions d'escala simètriques amb possibilitats limitades de transposició i aplicables melòdicament i harmònicament. Cada nota assumeix un significat especial dins de la trama simbòlica i religiosa dels texts bíblics de Sant Joan.

- **Ritme:** En aquesta obra hi ha una experimentació amb progressions rítmiques que es reproduïen en forma d'obstinats. El sisè moviment és característic pel fet de presentar un ritme diferent a cada compàs. A més l'obra mostra una gran capacitat d'estructuració formal del ritme. Cal dir que aquests patrons rítmics imperants en aquesta obra, provoquen una pèrdua del sentit de la temporalitat.

- **Harmonia:** L'harmonia de l'obra resta basada en un seguit de modes (escala) on s'utilitzen els dotze sons cromàtics (bases del Dodecafonisme ideat per A.Schoenberg) ordenats de formes diverses. Ell n'anomenà "Modes a transpositions limitées" i així com el ritme, l'harmonia del *Quartet per a la fi del temps* provoca una pèrdua del sentit de la temporalitat.

- **Dinàmica:** Pel que fa a la dinàmica de l'obra trobem que cada moviment segueix un patró dinàmic diferent.

Així doncs, en el primer moviment distingim el patró **Piano – Forte:**

Violon _____ *ppp* _____ *ff* _____ *p* _____ *fff*

Clarinette _____ *p* _____ *ff* _____ *p* _____ *fff*

Violoncelle _____ *ppp* _____ *ff* _____ *p* _____ *fff*

Piano _____ *p* _____ *sfff* _____ *ff* _____ *ff*

Al segon moviment distingim el patró **Forte-Piano-Forte:**

Violon _____ *ff* _____ *ff* _____ *p* _____ *fff* _____ *pp*

Clarinette _____ *ff* _____ *f* _____ *ff* _____ *f* _____ *fff* _____ *ff*

Violoncelle _____ *ff* _____ *ff* _____ *fff* _____ *p* _____ *fff* _____ *pp*

Piano _____ *fff* _____ *fff* _____ *fff* _____ *ppp*

Vio _____ *pp* _____ *pp* _____ *ppp* _____ *p* _____ *cresc. Molto* _____ *fff*

Cla _____ *fff*

Cello _____ *pp* _____ *pp* _____ *ppp* _____ *p* _____ *cresc.molto* _____ *fff*

Piano _____ *ppp* _____ *ppp* _____ *pppp* _____ *fff*

- **Timbres:** Es tracta d'una formació heterogènia, la qual resta formada per un violí, un violoncel, un clarinet i un piano, instrumentistes que l'autor es va trobar dins del Camp. Messiaen també va buscar en aquesta obra diversos efectes sonors, sobretot impera el “*Comme un oiseau*” animals que obsessionaven al compositor. De forma general les estructures tímbriques són estranyes, no només per l'època en què va ser composta l'obra, sinó també fins i tot pels nostres temps.

- **Textura:** Les textures no són gens homogènies, ja que els elements van apareixent, i sovint es transposen els uns amb els altres.

Títol: STUDY FOR STRINGS ^{56 57}

Compositor: Pavel Haas

Any/Època: 1943

Contextualització: Aquesta obra va ésser escrita l'any 1943 per a l'orquestra del camp de Theresienstadt dirigida per Karel Ancerl, que no disposava d'un gran repertori musical. La peça va ésser filmada al 1944 pels nazis, com a element propagandístic que mostrava als jueus una cara preciosa del camp. El següent dia a la filmació es va tornar a tocar l'obra, i es pot dir que fou l'última vegada que s'interpretà, ja que ràpidament l'orquestra va ser deportada a Auschwitz. La composició va posar a prova els músics, ja que estava constituïda per molts canvis sobtats de tempo i dinàmiques. Victor Ullmann (músic txec deportat) escrigué una crítica positiva de l'obra:

L'obra s'inicia amb una magistral, polirítmica i interessant introducció que dona pas ingeniosament a una energètica exposició fugada portadora d'un tema que esdevé fàcil de recordar. Seguidament apareix un tema amb dibuixos folklòrics i finalment una commovedora coda tanca l'obra.

La partitura original de l'obra va ésser perduda al final de la Guerra, però quan Ancerl va retornar a Terezin va trobar totes les parts orquestrals menys la del baix. Va ser reconstruïda, però Ancerl es va dir a si mateix que no tornaria a dirigir l'obra mai més.

Gènere/Funcionalitat obra: L'obra va ésser filmada pels nazis per tal d'ésser utilitzada com a element propagandístic que mostrava un aspecte agradable del camp.

Estil/Forma: L'obra no mostra cap forma amb claredat. Resta escrita de forma fugada. L'estil és propi de tendències del segle XX, ja que s'hi observen diverses dissonàncies, la manca d'una tonalitat clara així com les polirítmies de l'inici de l'obra.

Instruments: Orquestra de corda.

Estructura: L'obra resta formada per un *Allegro con brio*, un *Adagio* i finalment un *Allegro molto*.

Característiques musicals:

- **Melodia:** La melodia de l'obra va passant per les diverses veus de la corda de manera fugada. Es tracta en alguns moments d'una melodia molt fragmentada que ajuda a crear un clímax d'angoixa. D'altra banda, també juga amb la combinació d'aquesta melodia tant fragmentada amb els *pizzicatos* formats per dues o tres notes que es repeteixen de forma insistent i que sovint, porten amb l'accelerando cap a un clímax estressant.

⁵⁶ Vegi's annex 4, pàg. 20, document 2.

⁵⁷ Enregistrament sonor. C.D. 1, pista 4.

- **Ritme:** Hi apareixen canvis sobtats de tempo, fet que li aporta a l'obra un caràcter d'incertesa i de sorpresa constant. Cal dir que el compositor també juga amb les polirítmies.

- **Harmonia:** Establir paràmetres tonals en l'obra és difícil ja que es mostra erigida sobre els principis de l'atonalitat tant característica en l'època en què fou escrita (S.XX).

- **Dinàmica:** Hi apareixen canvis sobtats de dinàmica, que de la mateixa manera aporten un caràcter de sorpresa constant a l'obra.

- **Timbre:** Orquestra de corda.

- **Textura:** Hi apareix una textura contrapuntística, on les diverses línies es van encreuant i a voltes es creen alguns caos de veus que a en alguns moments culminen amb l'aparició d'una sola línia melòdica.

Seguidament presento un musicograma on secciono l'obra en diferents parts per tal d'identificar-ne tots els elements.

Introducció: Tempo *allegro*. S'inicia amb polirítmies. Tota la orquestra excepte els violins primers, realitzen un obstinat que donarà pas a l'entrada dels violins primers que faran el primer tema.

Exposició Fugada: Tempo *moderato* que va accelerant fins a un *rallentando*.

Aquesta part alhora es divideix en dues sub-parts. En la primera sub-part hi apareixen diverses exposicions d'un mateix tema molt fragmentat i en la segona sub-part hi apareix un tema de caràcter lent (correspon a l'adàgio) que es caracteritza pels insistents *pizzicatos* (formats per dues o tres notes) que realitzen els contrabaixos. Els primers instruments que sentim interpretant el tema fragmentat són les violes, i seguidament s'hi incorporen els violins segons, després els violoncel·ls i finalment els violins primers. Més tard sentim diverses vegades la repetició del mateix tema.

Reexposició de la fuga que porta a una acceleració del tempo fins a la trepidant coda. La reexposició la tornen a iniciar les violes, seguidament els violins segons, després els violoncel·ls i finalment els violins primers realitzen un petit dibuix agitat de resposta al tema, que és imitat més tard per altres instruments. Cal dir que en aquesta part s'exploten tots aquells elements que han intervingut fins aleshores en l'obra (per exemple tornen a aparèixer *pizzicatos*) i que es manté el mateix tempo *moderato* que en l'exposició fugada.

Coda: Tempo *agitato*. Aquí apreciem l'aparició de diferents temes amb acceleració de tempo que conclou amb un final frenètic. Cal destacar la unificació rítmica en totes les veus que apareix moments abans del final.

Títol: MARSZ B. WIEZNIOW POLITYCZNYCH (Marxa dels presos polítics)⁵⁸

Compositor: Gracjan “Jasio” Guzinski

Any/Època: Realitzada entre 1940 i 1945.

Contextualització: Aquesta obra fou composta en el camp de Gusen, per a la rebel·lió intel·lectual contra el nazisme, que retenia presos en camps de concentració tan sols per la seva ideologia política, contrària al règim feixista nazi.

Gènere/Funcionalitat de l'obra: Analitzant-ne el contingut musical és possible que fos un himne, el dels presos polítics. El gènere de l'obra és la Marxa.

Estil/Forma: L'obra respon a un estil clàssic amb una forma binària A B.

Instruments: Piano.

Estructura: L'obra resta estructurada en dues parts: la primera és una Marxa i la segona un Trio. La Marxa resta caracteritzada per un ritme contundent i marcial amb acords clars.

Característiques musicals:

MARXA :

- **Melodia:** Es tracta d'una melodia de caràcter marcial, que es distingeix molt bé per damunt de l'harmonia.

- **Ritme:** És de ritme contundent i marcat (ritme característic de les marxes. I és de compàs binari.

- **Harmonia:** És una harmonia clara i concreta, que no mostra punts difusos. L'obra s'inicia en la tonalitat de Fa Major. Seguidament es passa per alguns tons veïns a través de dominants secundàries.

- **Dinàmica:** En l'obra hi predomina el forte (a excepció d'alguns moments en què hi intervenen alguns *mezzo-fortes* i reguladors), ja que aporta el caràcter marcial i contundent a l'obra.

- **Timbre:** Piano.

- **Textura:** Textura homofònica.

TRIO

- **Melodia:** En aquesta part la melodia ja no mostra un caràcter tant marcial, sinó més majestuós i afable. Cal dir que la melodia destaca tot essent acompanyada per una harmonia.

- **Ritme:** Es tracta d'un ritme més reposat, on predominen els valors llargs, que com ja hem dit amb anterioritat aporten un caràcter majestuós a l'obra.

- **Harmonia:** És una harmonia clara i concreta com la Marxa que el precedeix, però modula a Si bemoll Major.

- **Dinàmica:** Aquesta part resta en un *fortissimo* general.

⁵⁸ Vegi's annex 4, pàg. 20 , document 3.

- **Timbre:** Piano i veu.
- **Textura:** Melodia acompanyada.
- **Text:** A diferència de la Marxa, aquesta part sí que presenta una lletra que resta en polonès.

OBRES POSTERIORIS AL NAZISME

Després de 1945 es visqué una neurosis general. El Tercer Reich va deixar una gran petjada, ja que ara els qui havien viscut a Alemanya tenien la sensació d'haver perdut als seus representants ideològics, ja fossin admirats o odiats, sol·licitats o temuts, però en qualsevol cas tangibles com sòlids símbols d'allò altre. Per una banda s'iniciaven també les reflexions autocrítiques sobre la culpa de la guerra i per l'altra les mesures per a la desnazificació tampoc contribuïen a millorar la situació. De manera força semblant a abans del 1945, es tornava a dividir a les persones en dos grups: innocents i culpables. Ara brotava el ressentiment per tot allò que havia succeït.

Anteriorment la politització de la música havia estat total. De fet els nazis feren cremar totes aquelles obres pertanyents a compositors d'origen jueu o que restaven en contra del règim i d'aquesta manera contribuïren a que els joves restessin mancats del coneixement de totes les obres que faltaven. Aleshores doncs, es donaven unes condicions poc favorables per a la composició.

Pel que fa a les diverses formes de politització de la música, existeixen moltes formes per les quals l'obra d'un compositor pot adquirir un significat polític. La música de Cage (1912-1992), per exemple, pot considerar-se política en un sentit passiu, ja que el compositor no subratlla obertament el seu contingut polític.

Stockhausen (1928) també ha estat allunyat de qualsevol compromís polític obert, però, malgrat tot, també aspira a il·luminar i educar amb la seva música. Segons les seves pròpies paraules ⁵⁹“ ens trobem en un període en el qual la metaconsciència s'ha tornat tan forta en molta gent que està a prop d'arribar a millors formes de vida...A nosaltres els músics ens han concedit un gran poder per encendre en altres humans les primeres flames del desig perquè es superin a si mateixos”.

El compositor Hans Werner Henze representa un exemple d'un compositor l'estil del qual va patir transformacions significatives després de la seva conversió política. Quan es va afiliar al marxisme a finals de la dècada de 1960, la seva obra va començar a canviar: va adoptar noves formes de teatre musical en favor de l'òpera tradicional, va començar a treballar amb texts revolucionaris.

⁵⁹ Robert P. Morgan, La música del s.XX, Akal, 1994

Però encara que Henze va veure aquestes noves tècniques com les expressions més apropiades per a les seves visions polítiques, de la mateixa manera que Cage i Stockhausen, va restar apartat de qualsevol activitat relacionada amb temes polítics.

D'altres han buscat una unió més forta entre les seves activitats musicals i les seves creences i actes polítics. L'obra de l'anglès Cornelius Cardew, va crear un impacte crític tant en la seva visió política com musical. Es va convertir en un comunista compromès que va rebutjar el llenguatge avançat de la seva obra anterior pel fet de considerar-lo inapropiat per expressar "les lluites vitals de les classes oprimides per la presa del poder polític". Cardew va començar a utilitzar un estil popular molt assentat en la tonalitat tradicional, i va començar a escriure cançons obreres i melodies polítiques per a ser interpretades en espectacles en grup i en mítings del partit, així com també peces de concert basades en melodies populars o folklòriques amb forts matisos polítics.

Frederic Rzewski (nascut el 1938) és un americà que també ha adoptat un estil popular a partir de les seves conviccions polítiques. En les seves obres més recents ha exposat el que es diu "realisme" musical, dirigint la seva música cap a un públic ampli i divers que normalment no està associat a la música de concert. Una de les seves obres (*People United Will Never Be Defeated!*) per exemple, s'ha convertit en una espècie de símbol antiimperialista.

Però cal deixar clar que una posició política evident no necessita estar lligada a un estil tonal popular. Luigi Nono, un dels serialistes més importants de la dècada de 1950, s'ha vist a si mateix des dels primers anys de la dècada de 1960 com "un instrument i una veu viva que guarda la cultura i la política avançada de la classe lluitadora" i ha ofert la seva obra com un exemple "de coneixement, de lluita, de provocació, de debat, de participació".⁶⁰ Nono ha interpretat amb molta freqüència les seves obres en fàbriques, promovent així debats sobre elles entre els treballadors.

Una de les obres del compositor Eisler amb text de Brecht és important per ser la primera obra compromesa políticament. Resta escrita per a un cor mixt i una orquestra de metall i percussió. El piano s'utilitza com a símbol de la cultura burgesa. El llenguatge musical segueix exactament el propòsit didàctic de l'obra, com per exemple, al passatge on la frase de Lenin: "L'home intel·ligent no és aquell que no comet errors, sinó el que rectifica ràpidament", és cantada en canó per al cor "a capella". Aleshores, Eisler es va convertir en el mestre reconegut de la música comunista.

⁶⁰ Robert P. Morgan, *La música del s.XX*, Akal, 1994

DIGRESSIÓ

La memòria és temps; és passat, present i futur. Quan hom recorda, critica el present i manté una esperança per al futur; d'aquesta manera, l'oblit és la negació del sentit de l'existència humana, ja que la vida humana es construeix a partir de la rememoració. Cal no deixar pas a l'oblit, cal avivar la flama de la memòria constantment, ja que l'oblit és també la negació del temps i per tant de l'existència humana. Si la memòria o l'esperança manquen, l'home no pot afrontar la pròpia vida, és a dir, tots aquells afers o obstacles que són inherents a la vida.

Per paradoxal que ens pugui semblar, no podem oblidar aquella etapa tan fúnebre i obscura de la nostra història, car la víctima continua tenint dret a la vida encara que el botxí no pugui tornar-la-hi. Pel cas que ens ocupa, negar la memòria és negar *l'autoritat del sofriment* de les víctimes de la història. En la Bíblia llegim l'imperatiu, *Zakhor!* (recorda!), que precisament és el suport de l'existència jueva.

Tanmateix, la cultura moderna ha silenciada la memòria, s'ha silenciada la lectura i el record del relat de l'altre, de l'absent, la lectura del relat del testimoni. En l'actualitat el paper preponderant roman en el text periodístic, un text al qual només li interessa el present. Només és vàlid en el moment que s'escriu i es llegeix, és de naturalesa efímera. Aquest ha esborrat al text del testimoni. Si hom llegís aquests texts descobriria que l'absent, aquell altre que sucumbí en un passat trist, té la clau del present.

La víctima sap allò que el vencedor ha volgut que oblidem: que tota cultura té un preu, que tot document de cultura és també un *document de barbàrie* (Walter Benjamin). El present està construït sobre els cadàvers de les víctimes (Mèlich). Cal recordar per fer justícia. S'ha de salvar el passat més que recuperar-lo, com digué Marcel Proust en el seu llibre *En busca del temps perdut*.⁶¹

El totalitarisme necessita esborrar el record, oblidar les víctimes. No s'ha de deixar rastre de l'altre, s'ha d'eliminar doncs qualsevol ètica. Com ha escrit Hannah Arendt; "L'assassí deixa un cadàver darrera seu i pretén que la seva víctima no hagi existit mai; si esborra tots els rastres són els de la seva pròpia identitat, i no els del record i el dolor de les persones que estimaven la víctima; destrueix una vida, però no destrueix el fet de la mateixa existència". El nazisme va negar la vida i també la mort.

⁶¹ Marcel Proust, *En busca del temps perdut*

La nostra societat ha heretat els macabres exterminis nazis i al llarg de molts anys, fins i tot en l'actualitat, ha intentat apagar la memòria, matar-la i no deixar-la parlar mai més. És el pitjor dels crims comesos per la humanitat. El nostre deure moral és recordar, perquè allò no torni a succeir mai més. Així, les víctimes innocents d'aquells anys foscos podran per fi reposar en pau.

Gràcies a milers de persones que van aconseguir dedicar-se a la música a l'interior dels *ghettos* i als camps d'extermini, avui podem dir amb tota certesa que la música pogué enfrontar-se amb èxit a l'opressió, l'horror i la barbàrie nazi.

CONCLUSIÓ

Amb la realització d'aquest treball, he volgut contribuir modestament a difondre la memòria històrica de l'holocaust, pensant que cal evitar com sigui que l'humanitat torni a cometre els mateixos errors que la van abocar a protagonitzar l'episodi més horrible de la història contemporània. Això serà així si tothom es compromet a no oblidar i pren, per tant, el deure moral de recordar.

La ideologia nazi no va tenir en compte "l'ètica de l'altre". Ja des dels inicis considerava que tota persona oposada al nazisme era igual a *res* o a *no-ésser* i per això va ésser capaç de silenciar tantes veus. Per aquest motiu, un dels principals objectius del treball ha estat fer sentir les veus silenciades dels camps de concentració.

A partir de la relació entre l'art i l'extermini, he pogut observar dos punts de vista ben diferenciats: el del botxí i el de l'artista deportat. El primer concebé que el jueu o qualsevol persona oposada al règim nazi no era digne de pertànyer a la "raça autèntica", i a partir d'aquí s'establí que el jueu no es podia considerar com a persona. En aquest sentit l'art continuava gaudint de la mateixa funció estètica per part dels nazis, però afegint-hi el fet que també servia com a instrument de terror o de poder.

Així la música va ésser utilitzada com a propaganda política (filmacions de concerts dins dels camps mostrades a la resta del món...); per a escoltar i obeir (marxes d'entrada i de sortida del camp que tocava l'orquestra); per a la humiliació dels presos. La música de Wagner va ser presa com l'únic art nacional, sublim. Hem vist com Simon Laks recordà una realitat de llibertat manllevada, Hedda Grab-Kernamyer (cantant) recordà la música per sempre més com l'horror del camp després de sobreviure i Romana Duraczowa testimonià que l'orquestra al camp escalfava la sang a molts presos i que realçà les injustícies i acompanyà molts moments tràgics.

Pel que fa als artistes deportats s'ha demostrat que l'art esdevingué mitjà per a la recerca de sentit. Per a ell significà el món de la llibertat d'idees, d'expressió, de pensament, fou una forma de rebel·lió contra la idea de privacitat de llibertat, fou la llibertat intel·lectual. Així doncs, a molts deportats la música els alliberà d'ésser només simples números, i els feu persones. I així ens ho testimonien molts deportats.

Hom potser es preguntarà com va ésser possible que en aquells indrets amb regust de mort, com eren els camps de concentració nazi, fora possible fecundar obres tan sublimes i belles. Els seus progenitors vivien envoltats per una bafarada de mort, que segurament els hi resultava del tot

insuportable. Allí només existia la mort, que esborrava la vida. Milions de cadàvers fumejants, descomposts, enterrats, esquarterats...habitaven aquell tenebrós indret. Aleshores, com l'artista, enmig d'aquell paratge desolador podia crear obres de tanta bellesa? : L'enigma ens ofusca.

Finalment hem vist que en tot acte musical hi ha diversos elements que interactuen: La música com a llenguatge del compositor, la música en potència (partitura) imposada o clandestina, la música realitzada (quan l'intèrpret executa la partitura musical) i la recepció de la música tant pel públic SS o nazi com pel públic reclús.

Als *lagers* el compositor amb les seves obres contribuí a perpetuar la memòria col·lectiva. Però malauradament les partitures d'aquests no tingueren massa difusió. L'intèrpret als *lagers* realitzà o bé un acte involuntari en tocar obres imposades pels oficials nazis, o bé tocà de forma clandestina les obres musicals que més li agradaven.

Tampoc hem de deixar de pensar que l'espai físic de l'execució de les obres fou molt diferent del de la majoria de vegades. No es tracta d'una sala de concerts on es realitza un acte voluntari i entès com a gaudi estètic tant per l'intèrpret com per l'oient, sinó que l'escenari fou el paradís de la mort i l'horror, el camp de concentració. Pel que fa al públic, als camps de concentració n'existiren de dos tipus: el públic deportat i el públic S.S. El primer desapareixé, morí i canvià, i el segon es mantingué ferm davant tota la desolació.

És indispensable que a l'hora de valorar la música com a llenguatge posem èmfasi en el fet que va ésser utilitzada dins dels *lagers* com a transmissora de missatges. Hi va haver una relació entre música i missatge efectiu: el missatge estètic universal en la cultura humana (universalitat de la música) i el missatge intel·lectual en què la música s'uní al text. Així es manifesta per exemple en l'"Himne per als presos polítics" de Gracjan Guzinski. El llenguatge musical és únic i propi, en el sentit que ha elaborat uns codis lingüístics universals. Ha desenvolupat un model únic d'organització que assegura la seva universalitat expressiva i que es compona: d'una notació, de formes de mesurar els sons i de graduar les intensitats d'aquests així com d'articular-los, entre d'altres.

Així doncs, la música és una força comunicativa (llenguatge) que també pot transcendir en molts aspectes al llenguatge plàstic i verbal. I alhora el llenguatge pot ésser individual, ja que pot ésser interioritzat així com ho feu Olivier Messiaen en la creació del seu llenguatge musical que exposà en un tractat intítulat "Technique de mon langage musical", o bé pot ésser un llenguatge social pel fet de representar modes generacionals d'èpoques concretes.

Enfrontar-se a aquest horror no m'ha estat fàcil, però el que ha fet que no sucumbís al mig del camí ha estat la sensació que realitzant aquest treball estava lluitant, amb els meus escassos mitjans, contra el nazisme. Una petita contribució a la història de la humanitat, que intenta paral·lelament fer perdurar la memòria.

He procurat descobrir els papers que jugà la música en els Laggers, múltiples vides perdudes en la obscuritat, la nazificació de la música, algunes veus dels testimonis fetes memòria i altres d'oblidades.

A més de les entrevistes que he fet al senyor Jacques Stroumsa i a la senyora Neus Català, ha estat interessant de transcriure els impactants testimonis de quatre supervivents (August Kowalczyk, Ewa Adam, Michael Assel i Anita Lasker-Wallfisch, tres d'ells músics) , procedents del *dvd* “*A music memorial film from Auschwitz*”, aparegut ara fa dos anys amb motiu del seixantè aniversari de l'alliberament d'aquest camp.

Lamentablement els nazis van planejar un enorme genocidi que es dugué a la pràctica, però afortunadament podem dir que per a l'art i per a la cultura, no hi va poder haver una solució final.

QUÈ ENS ENSENYA AUSCHWITZ ? ⁶²

(Vuit tesis)

1

Auschwitz ens ensenya que l'ésser humà és un ésser capaç del millor i del pitjor,
i que el més monstruós dels monstres és que són éssers “normals”.
Auschwitz ens ensenya que cal estar a l'aguait i pensar que en qualsevol moment,
dins un món civilitzat, pot aparèixer l'horror.

2

Auschwitz ens ensenya que cal mantenir viva la memòria, i que la memòria no és únicament el record del passat, sinó la crítica del present i l'esperança del futur.

3

Auschwitz ens ensenya que només els supervivents tenen dret a l'oblit,
i que precisament som els que no hem viscut l'horror els que estem èticament obligats
a recordar i a transmetre el record.

⁶² Extret del llibre “La lliçó d'Auschwitz” de Joan Carles Mèlich.

4

Auschwitz ens ensenya que, els imperatius categòrics, cal reconsiderar-los en qualitat del temps i de l'espai, i que en el nostre temps i en el nostre espai l'imperatiu categòric podria formular-se dient: *eduquem per tal que Auschwitz no es repeteixi*.

5

Auschwitz ens ensenya que l'ètica no només no és impossible sinó que és i ha de ser la preocupació fonamental de l'antropologia. Pensar que després del que va passar a Auschwitz l'ètica és impossible, resulta donar la raó a la barbàrie. Afirmar que no pot haver-hi ètica després d'Auschwitz seria la victòria pòstuma de Hitler.

6

Auschwitz ens ensenya que la transmissió comporta un ensenyament que ja es dibuixa en la receptivitat mateix de l'aprenentatge i la perllonga: el veritable aprenentatge consisteix a rebre la lliçó tan profundament que esdevé necessitat de donar-se a l'altre: la lliçó de veritat no hi cap, en la consciència d'un sol home; esclata vers el proïsme ⁶³ Auschwitz reclama una ètica de l'hospitalitat.

7

Auschwitz ens ensenya que la innocència s'ha perdut definitivament, i això significa que *res no pot ser aliè a un posicionament ètic*. Un posicionament ètic significa prendre's seriosament l'altre, és a dir, posar l'altre com a punt de partida. La causa de l'altre, del qui no té poder, del qui no té paraula, de l'oblidat i del vençut, del marginat...

8

Auschwitz ens ensenya, finalment, que la memòria és essencialment temps, i que el temps és l'altre. Tenir temps per a l'altre, que el temps no quedi colonitzat per la lògica de l'econòmic, és el punt central al voltant del qual gira una educació contra Auschwitz, perquè, com diu Michael Ende a la seva novel·la *Momo*, "el temps és vida, i la vida resideix en el cor. I com més temps estalvia la gent, menys vida té" ⁶⁴

⁶³ E. Levinas, *L'au-delà du verset*, París, Minuit, 1982, 99.

⁶⁴ M. Ende, *Momo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

BIBLIOGRAFIA

- Albó, Núria - “Maria Àngels Anglada” . Díptic, 1972.
- Anglada, Maria Àngels - “El violí d’Auschwitz” . Columna Jove, 2004.
- Balaguer Gras, M - “ El romanticismo como espíritu de la modernidad” . Montesiros ed, 1983.
- Bennett, Roy - “Investigando los estilos musicales” . Akal entorno musical, 1998.
- Bernstein, Leonard - “El mestre us convida a un concert” . Siruela 7. 2002.
- Blacking, John - “ Fins a quin punt l’home és músic?” , Eumo Editorial, 1994.
- Dibelius, Ulrich - “La música contemporánea a partir de 1945” . Akal música, 2004.
- Esteve, Rafael - “ Música y palabras” . Oceano, 2001.
- J. Aróstegui Sánchez (i d’altres). -“Història del Món Contemporani”- . Vicens Vives, 2005.
- Leroy, André - “La Deportación. El horror en los campos de concentración” . Editors S.A.
- Mèlich, Joan Carles - “La lliçó d’Auschwitz” . Biblioteca Serra d’Or, 2001.
- P. Morgan, Robert - “Antología de la música del siglo XX” . Akal música, 1998
- P.Morgan, Robert - “La música del siglo XX” . Akal Música, 1991.
- José Ignacio Alonso (i d’altres), Psicología, Mc Graw Hill, 2004.
- Quignard, Pascal - “El odio a la música” . Andres Bello, 1998.
- Riera, Ticià - “Evolució de l’ Art Musical” . Columna, 1997.
- Stroumsa, Jacques - “ Tria la vida” . Columna, 1999.
- Stuckenschmidt, H.H - “La música del siglo XX” . Ediciones Guadarrama, 1960.
- Stuckenschmidt, H.H - “La música del siglo XX” . Ediciones Guadarrama, 1960.
- Tillion, Germaine - “ Ravensbrück” . Editions du Seuil, 1973.
- Revista Ritmo - “ Los compromisos políticos de Wagner” . Nº 533, maig 1983.
- L’Avenç - “Deportat a Birkenau i a Auschwitz” , Anna Mª Velaz . Nº 316, setembre 2006.

Pàgines Web

- | | |
|--|--|
| www.ushmm.org | www.geocities.com/operacalli/ |
| www.Hlm.com | www.scielo.cl |
| www.Foros Muzikalia.com | www.psiconet.com |
| www.Fmh.org | www.editionsducerf.fr |
| http://en.wikipedia.org | www.Foroszuzikalia.com |
| archiv.radio.cz/espanol/historia/ | www.clarin.com/diario |
| www.members.tripod.com | www.rebellion.org |
| www.remember.org | www.claudet.club.fr |
| www.ravinia.org | http://opus94.imer.com |
| www.beethovenfm.cl | www.mauthausen-memorial.at |
| www.interdisciplinary.neu.edu | http://cmslib.rz.uni-hamburg.de |



ANNEXOS

ÍNDIX

1- Entrevistes.....	2
1.1- Entrevista al sr. Jacques Stroumsa.....	2
1-2- Entrevista a la sra. Neus Català	7
2- Holocaust –A music memorial film from Auschwitz.....	12
3- Anàlisi de la novel·la “El violí d’Auschwitz” de M ^a Àngels Anglada.....	17
4- Documentació adjunta	20
1 - Partitura del “Quatuor pour la fin du temps” d’Olivier Messiaen.	
2 - Partitura “Study for Strings” de Pavel Haas.	
3 - Partitura “Himne dels presos polítics” de Gracjan “Jasio” Guzinski.	
4 - Partitura “Brundibár” de Hans Krása.	
5 - Partitura “Sonate für violine und Klavier” d’Ervin Schulhoff.	
6 - Informació sol·licitada a Jacques Stroumsa sobre la vida de la seva germana.	
7 - Document original de l’entrevista a Jacques Stroumsa.	
8 - Fotocòpia de l’original del llibre “El violí d’Auschwitz” de M ^a Àngels Anglada.	
9 - Articles periodístics relacionats amb el “El violí d’Auschwitz” i Jacques Stroumsa.	
10 - Plànol de situació dels camps de concentració i extermini més importants.	
5- Poesies sobre l’holocaust	21
6- Dossier Gràfic.....	26
7- Enregistrament sonor.....	30
8- Agraïments	32

1 - ENTREVISTES



JACQUES STROUMSA.

Traducció literal de l'entrevista realitzada al sr. Jacques Strumsa el dia 28 d'octubre de 2006.

Querida amiga.

Despues de una larga conversation télephonica con tu padre recevi tu fax con 42 questiones i decidi con la ayuda de mi esposa de te responder con fax en unos cuantos dias. Malgrado mi edad avançada (93) agnos, tus preguntas no me asen miedo. Aye preguntas importantes i aye que no son tan importantes pero todas receviran respuesta.

1-Qué sensación se apoderó de usted al entrar en el campo de concentración?

La primera sensacion la mas importante fue verso las 5 de la darde del mismo dia de mi entrada en el campo de Birkenau, quando estavamos en una baraka cerca de 600 deportados ombres de 18 á 45 agnos seleccionados al abakar del treno verso las 5 de la manana, empessimos a comprender la verdad. Estavamos en un campo de concentracion i solo los 600 ombres eramos los sobreviventes de nuestras familias. Un amigo médico me informo en pocos segundos de la verdad. En el momento que nos ivan a tatouar el número de prisionero en el brasso izquierdo (121.097) nuestros queridos ya no estavan mas en vida. Suyos avian sido assassinados en las camaras de gas i despues sus cuerpos quemados en los krematorios. I todo este travaho infernal era acomplido por los prisioneros hudios.

2-Qué planes para el futuro se vieron truncados por esta circunstancia?

Todos los planes desaparicieron totalmente delante de la cituation tragica. La sola posibilidad de sobrevivir era de no ser nunca enfermo i no ir nunca al hospital (porke la S.S. ascian regularmente selection.)

3-Los responsables del campo, dejaron que usted se quedara con su violín?

El violin como todos los bienes que tenia nos fué obrigatoriamente dehado en el vagon, i robado por los S.S.

4-Poder disponer del violín le ayudó a no sentirse solo?

Por seguro, el fato de saber tocar bien violin i de conocer el repertorio musical de memória fue muy importante apra ayudarme no solo a no sentirme solo, a pesarque yo era parte de la grande familia musical, i por consequen mi decision fue de resistir.

5-Los comandantes nazis mostraron interés por la música?

Por seguro. Porque ellos tomaron la decision de crear en los grandes campos de concentration (c.c.) una orchestra importante que tocava martchas militares la manana (cuando los comandos salian a travahar) i la tarde cuando retornavan al logar.

6-Tocaba el tipo de música que a usted le gustaba o debía tocar la que le exigían?

Tocabamos loque los S.S. nos exigian.

7-Conoció algún otro músico dentro del campo?

Muy pocos, porque estuve solamente 30 dias.

8-Y compositor?

No conoci compositor.

9- Recuerda alguno de estos nombres, que según mis averiguaciones, son músicos que también pasaron por Auschwitz i Birkenau? : Simon Laks, Alma Rosé, Pavel Haas, Hans Krása, Fania Goldstein, Victor Ullmann, Karel Bermann, Esther Béjarano, Louis Bannet, Olivier Messiaen y Gyorgi Ligeti.

Conssi unicamente a Simon Laks (Leer el mio libro) Alma Rosé vivia en el campo de las muheres (ningun contacto era possible)

10- Lo que he estado leyendo acerca de usted y de otros músicos internados me lleva a pensar que usted conoció mucho a Simon Laks. Es cierto?

Cierto conossí poco á Simon Laks.

11-Cómo cree que se sentían los músicos en los campos de concentración?

Sin comentar. No avia ningun contacto humano entre los musicos.

12-Usted fue concertino de la orquesta de Birkenau. En Auschwitz participó en alguna actividad musical, a parte de trabajar en la fábrica del señor Bosch?

Absolutamente no.

13-Estando en la orquesta de Birkenau, recuerda de qué compositores eran las marchas que tocaban?

No.

14-Además de las marchas, se interpretaban algún otro tipo de obras? De qué compositores?

No.

15-Recuerda haber estrenado alguna obra compuesta por un músico interno en el campo?

No.

16-Si es así, recuerda el nombre del compositor y el de la obra?

No.

17-Conserva alguna partitura? (En caso afirmativo, sería tan amable de mandármela para poderla analizar y tocarla?)

No.

18-Si es así ha vuelto alguna vez a interpretarla, o la ha oído en alguna grabación?

No. Despues de aver estado solamente un mes en la orchestra de Birkenau estouve otros 23 meses en diferentes C.C. i uested se puede imaginar que nadie podia resistir a estos cambios.

19-Qué sintió al realizar alguna de las actividades mencionadas en la anterior pregunta?

Nada.

20-Tiene grabaciones de música compuesta o interpretada en algún campo? Me podría dar referencias de los discos, cintas o Cd's?

No.

21-Recuerda alguna obra en especial que tocó en aquella época y que le marcó para siempre?

La unica musica classica que tocava con passion i que me recordare toda mi vida es el concerto en La May de Mozart¹ que tocava sin la orchestra, solamente para mi i que un S.S. (probablemente uno de los responsables de la orchestra) me oyó i me ofrecio un cigarrillo en cachette.²

22-Qué música asocia más con aquel periodo de su vida?. Por qué?

Mozart.

¹ Enregistrament sonor. C.D. 2 - pista 1.

² Expressió francesa. D'amagat.

23-Qué estilo musical fue mas interpretado en el campo?

Unicamente marchas militares.

24-Había tocado en alguna ocasión para un acto de exterminio de prisioneros?

No.

25-Si es así, podría describir lo que sintió en aquellos momentos tan dramáticos?

26-De qué forma sentía usted la música dentro de los campos de concentración : como un instrumento de evasión o como instrumento de terror?

Como un instrumento de evasión.

27-Qué función cree que tenía la música en los campos para los S.S.?

No lo sé.

28-Cómo cree que percibían la música los prisioneros?

Por seguro de diferentes maneras, cada uno según su éducation.

29-Alguna vez habló con alguien de este tema?

Si.

30-Alguna vez fue salvado de un castigo o de morir gracias a su violín?

No, pero la musica me sostenio siempre malgrado la gravita de ciertas sirconstancias.

31-Cuál fue la sensación que tuvo al salir con vida de aquel infierno?

Tuve siempre la sensacion profunda que al final quedaria en vida. Pero muchas veces el ciertas sirconstancias perdia este sentimiento de seguridad.

32-Compuso usted alguna obra musical dentro de algún campo de concentración?

No. No soy compositor.

33-Si es que si, para qué tipo de formaciones musicales?

34-Y para violín?

No.

35-Si es así, sería tan amable de mandarme las partituras para que las pudiera analizar, tocar e incorporar a mi trabajo de investigación?

36-En Birkenau o en Auschwitz usted conoció a algún maestro luthier?

No.

37-Cuánto tiempo pasó en Mauthausen?

En Matausen passé 3 meses i médio.

38-Conoció allí algún músico?

No.

39-Participó en alguna actividad musical?

En el campo no.

40-Se conocían con Maria Àngels Anglada antes de tener noticias del libro “El violín de Auschwitz”?

No conocia a Maria Englada, la conoce la noche de mi conferencia a la iglesia protestante de Barcelona. Ella se presentó con lagrimas a los ojos i con su libro El violinista de Auschwitz a la mano.

41-Cuál fue su reacción al leer el libro de Maria Àngels Anglada?

Que este libro es muy emossiente.

42-Quiere añadir algún comentario o consideración interesante que no se haya recogido en este cuestionario?

Despues de aver contestado a todas las preguntas me permito de asser la constatation siguiente : malheureusement³ nadie que non estuvo en un C.C. podra comprender la atmosphaera en la cuala se bivia en un C.C. Es por esso que mismo despues de 60 anios no encuentro la posibilidad de contestar a ciertas preguntas.

Por su pregunta si conossi à Simon Laks la repuesta es: Despues de unas cuantas oras que empesse a trabahar en la orchestra vide assentado a una mesa un ombre que estava escribiendo notas de musica. Et mi pregunta por saver quien era , me dihieron que no se podia avlar con el, que este ombre era compositor violonista, que havia sufrido mucho de golpes en sus manos. Lo

³ Mot francès . Malauradament.

utilisavan como eskribir notas. Los S.S. le cantavan una melodia i el assia la composition para la orchestra. (para todos los instrumentos) Este ombre era Simon Laks.

A una de mis conferencias en Paris avlé de esta persona i una hoven signora me diho : Me permite usted de contar esto al ijo de Simon Laks que es uno de mis amigos ?

Et mi acceptation dos dias mas tarde resevi al ijo de Simon Laks, un hoven professor de Filosofia en la univesidad de Lille (France) i me ofressio el libro de su padre Musik in Auschwitz.



NEUS CATALÀ.

Entrevista realitzada a la Sra. Neus Català, al Coll de la Manrella (La Vajol) el dia 15 d'octubre de 2006.

Neus Català va néixer l'any 1915, en un poble molt petit del Priorat anomenat *Els Guiamets* on el cultiu del vi era una activitat molt important. Allí treballava com a pagesa, però en esclatar la Guerra Civil Espanyola decidí d'anar a cuidar nens orfes en unes Colònies de nens. Posteriorment també es va haver d'exiliar a França, i allí passà a ésser una combatent contra els feixismes.

1-Quina edat tenia quan va ser deportada?

Entre 23 i 25 anys.

2-A què es dedicava abans de ser deportada?

Em dedicava a resistir contra el feixisme i la Guerra d'Espanya.

3-En quin camp de concentració va estar reclosa i durant quan de temps?

Vaig estar reclosa a Ravensbrück durant una quarantena de dies i seguidament em van traslladar a un Kommando d'aquest, on hi vaig passar 16 mesos.

4-Quina sensació es va apoderar de vostè en entrar al camp de concentració?

No es pot explicar, no conec cap ex-deportat que sigui capaç d'explicar-ho. Un sol dia al camp ja era un horror.

5- Quins plans per al futur es feia la gent que confiava sortir en vida del camp?

Moltes dones deien que quan tornessin donarien una bona educació als seus fills.

6-Va haver de deixar la seva família, o també fou deportada.

El meu primer marit també va ser deportat, però a Sachsenhausen. Aquest va morir durant l'alliberament. No el vaig tornar a veure'l mai més.

7-Quina tasca li encomanaren un cop a dins el camp?

Quan jo vaig entrar al camp, 1943, aleshores allí hi havia molta manca d'obra, i totes les dones que estàvem en condicions de treball ens van destinar a treballs forçats. Al meu Kommando fèiem armes, sobretot bales. Durant el nou mesos que hi vaig estar treballant varem fer deu milions de bales. Fer aquesta feina feia mal, ja que sabies que les bales que fabricaves eren per a matar els teus.

8-Què fou el que li donà força per a sobreviure davant tot aquell horror?

Per a mi fou la ideologia, no pensar en tu mateixa i pensar més en els altres, en la solidaritat. Si pensaves en tu mateixa t'esfondraves. La solidaritat dins el camp era un factor molt important segons el meu punt de vista. Allí tot es valorava moltíssim, si teníem un tros de pa per petit que fos era boníssim.

9-Podria explicar com era una jornada qualsevol a l'interior del camp?

T'havies d'aixecar molt aviat, i sense haver menjat res t'havies de dirigir cap als treballs forçats, que duraven 12 hores cada dia. També et feien passar cada dia les "Revistes" que duraven gairebé una hora. En general et passaves tota la jornada patint.

10-Com eren els oficials nazis?

Eren sui-generis. Eren persones sense cor que gaudien amb tot aquell horror.

11-Sabia si a algun li agradava la música o alguna activitat cultural?

Els hi agradava moltíssim la música. Himmler plorava quan escoltava música.

12-Confiava en sortir d'aquell infern o es veia la mort cada dia més a prop?

Sempre pensava en sortir en vida. Allí moriria molta gent, però algú es salvaria i aquest algú amb una mica de sort potser era jo. És clar que hi havia dies que pensaves que del camp no en sortiria ningú. A més jo tenia la convicció que allí hi moriria molta gent, però que els alemanys no guanyarien la guerra, i de fet molta gent també ho creia. S'ha de dir que als espanyols la Guerra

d'Espanya ens va fer de cuirassa, perquè pensàvem que si ens n'havíem sortit allà, aquí també ens en sortiríem i no moriríem. Sempre varem pensar que tornariem vives, sempre dèiem "Ens morirem, però tornarem a fer coses".

13-Allí dins utilitzà (si és que en tenia) les seves creences religioses per a refugiar-s'hi?

No creia en Déu, però respectava la gent que hi creia, encara que allí dins no els salvà.

14-Alguna vegada presencià un extermini?

Una vegada vaig veure com un nazi matava a cops de bastó a una reclusa.

15- Alguna vegada veié com mataren un ésser estimat per a vostè?

Sí, dues vegades, i et senties impotent perquè no s'hi podia fer res. I realment era una cosa molt dolorosa perquè al camp ens estimàvem molt totes i fins i tot i havien famílies. Una vegada recordo que van posar nens en una sèquia i els van cremar amb gasolina. Aleshores les mares embogiren.

16-Com era la relació entre les presoneres?

Totes ens estimàvem molt, durant les estones lliures fins i tot s'havien format famílies. Jo vaig conèixer una noia anomenada Teresa Menort a la qual li deia Tití. Va ser curiós perquè vam ser deportades en el mateix comboi, varem compartir la mateixa cel·la i vam ser molt companyes al camp. Recordo que em deia mama.

17-Quina fou la sensació que tingué en sortir viva d'aquell infern?

No vaig tenir cap sensació. Era alguna cosa gens agradable. Els últims dies eren molt terribles, ja que mataven a molta gent.

18-Hi Conegué alguna música?

Al meu Kommando vaig conèixer-hi a la Teresa Soubirats. Era francesa i de professió professora de violí i cantant. La seva veu tenia alguna cosa especial que no he tornat a sentir en cap altra veu. Ella era la solista de la coral. Al camp principal (Ravensbrück) hi havia una orquestra, on les seves components havien de tocar amb les mans brutes...

19-Hi havia alguna formació musical a l'interior del camp?

Als camps de les dones era on es feia més cultura i per això Ravensbrück es convertí en una mena d'escola internacional. Al camp es va crear una coral on hi cantaven moltes dones. Allí la cultura era motiu d'evasió, sempre intentàvem fer coses, petits concerts, explicar-nos coses. Recordo que cada diumenge, que era el nostre dia lliure, cantàvem d'amagat, i quan venien els SS a

espiar-nos ens amagàvem. Fins i tot hi va haver dones que van aprendre a llegir i escriure, i ho feien molt bé. La cultura era la salvació, era la vida.

20- Havia assistit en algun concert?

Els que fèiem nosaltres mateixes amb la coral.

21- Si és que sí, a vostè quin sentiment li generava la música: sentiment de repulsió, d'indiferència, d'agrat, d'evasió...?

Per a mi la música era la vida, em va ajudar a sobreviure aquell horror.

22-Quin tipus de música s'interpretava?

A la coral cantàvem cançons populars i obres de Mozart.

23-Quines professions hi havia en el camp?

Hi havia moltes mestres, pageses i fins i tot dones de la burgesia que havien fet la resistència. Però allà ningú no presumia, hi havia molt d'esperit de superació, que fou un factor que ens ajudà molt a sobreviure a totes.

24-Referències a obres musicals relacionades amb el nazisme.

Hi ha un fragment d'una òpera de Mozart que diu "Si la música pogués entrar en el cor de tots els homes les guerres s'acabarien". Wagner va escriure una òpera anomenada "Nit i boira", títol que els nazis van aprofitar per al seu extermini. A Ravensbrück hi havia un barracó, concretament el 32, que era anomenat el barracó de "Nit i boira". Les dones que eren destinades a aquell barracó eren exterminades directament, havien de desaparèixer, convertir-se en boira a la nit.

En la crònica anomenada "Lasavecillas de Ravensbrück" escrita per Jacinto Antón, que va sortir publicada el dia 1 de Desembre del 2005 al Diari el País hi aparegué una entrevista feta a Neus Català. En paraules de Jacinto Antón, Neus Català se li mostrava com una dona "petita i aparentment fràgil però sens dubte es va revelar més forta que ningú".

"FrauenKonzentrationslager Ravensbrück, camp de concentració per a dones al nord de Berlín, 92.000 morts", va començar Neus Català. "Extermini. Diguin el que diguin, era un camp d'extermini. Amb la seva cambra de gas i el seu programa hitlerià d'assassinat mitjançant el treball".

"És molt difícil explicar el que és arribar a un lloc així. Ens van fer baixar del vagó entre gossos, crits i fuetades, els SS amb les seves metralletes. Després ens van conduir a uns barracons

miserables, vàters embussats, el tifus, la disenteria. La deshumanització i la humiliació. La gana, els crits de les que embogien, les nits d'espant. Mataven a dos companyes davant meu, a cops de bastó. Un fum acre brotava contínuament de les xemeneies dels crematoris inundant el camp de pudor de carn cremada. Tot el que ens envoltava era terror.

Estant al camp amb la supervivent, el periodista conta que Neus Català amb la seva mirada despertava els vells fantasmes del camp en una ordalia de dolor. Passaven envoltades en les seves capes negres les cruels guardianes, marxaven esgotades les brigades de treball esclau i cruïen novament els eixos de la horrible carretera on es carregaven els esquàlids cadàvers, la collita del Lager.

El periodista conta que en la zona de Ravensbrück hi ha martins pescadors, el nostre blauet. Mentre residia en un hotel de la zona, una nit va preguntar a una cambrera per l'ocell, i aquesta li va respondre que en alemany s'anomenava Eisvogel "ocell de gel", ja que té un plomatge d'un brillant blavós com el gel. Li va explicar també que aquells ocells a l'hivern, quan els llacs d'aquella regió es gelen, es llancen contra la superfície gelada tractant de perforar-la per a aconseguir menjar i alguns morien, aleshores quedaven els seus cossos trencats com flors ensangonades llançades sobre un llençol fred.

El periodista també aporta que les recluses, de la mateixa manera que els blauets, es veïen forçades a trencar el gel del llac del camp, l'Schwedt, per ficar-se a dragar-lo, descalces i amb les mans despullades. Moltes d'elles, li explicà Neus Català, resten en el fons d'aquest llac, ja que les cendres de les mortes s'hi llançaven. Neus també li digué que mai va veure els blauets. No estaven per mirar ocells. Tan sols recordava els corbs, grans i llustrosos, els corbs que donaven nom al camp, Ravensbrück, (el pont dels corbs), i que restaven per tots els racons.

2 - HOLOCAUST -A MUSIC MEMORIAL FILM FROM AUSCHWITZ.

En aquest documental d'homenatge realitzat per la BBC l'any 2005 amb motiu del 60è. aniversari de l'alliberament d'Auschwitz, en memòria de les víctimes del genocidi nazi, alguns supervivents i músics comenten els horrors d'aquella tragèdia. El reportatge fou guardonat amb un premi Emmy per "The International Academy of Television Arts & Sciences", en la categoria de millor treball cultural.



... quan els alemanys van arribar al poder, els darrers sons que es pogueren escoltar a la Ràdio Polonesa van ser la música per a piano de Frédéric Chopin



August Kowalczyk, actor deportat a Auschwitz.

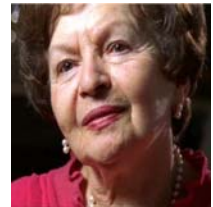
A Auschwitz va morir el sentit d'allò humà, perquè va ser possible matar a gairebé tota una nació... El número 6804, un company dels músics que van viure allà, en una ocasió em va preguntar: "Com va ser possible que la música existís dins el camp ? ". Em van arrestar i vaig anar a parar a Auschwitz. L'únic que va dir la veritat va ser el comandant del camp quan va pronunciar el seu discurs de benvinguda : "Aquí els jueus poden viure tres dies, els capellans dos setmanes, els altres tres mesos, i el veritable camí cap a la llibertat és el que passa per la xemeneia". I era veritat.

L'orquestra solia col·locar-se a recés d'un dels barracons. Dues vegades al dia, els presoners vius, els mig morts i els morts es trobaven amb la música. Per exemple, alguna tarda, quan tornàvem del treball, jo portava un cadàver i el de darrera meu un altre cadàver... La humiliació era absoluta: despullar la mort i treure-li tota la seva dignitat. Cossos humans arrossegats pels braços o per les cames fins a deixar-los amuntegats davant els blocs, per tal que el número coincidís. Algunes vegades l'orquestra estava tocant i a l'altre costat de barracó hi jeien els cossos dels que havien mort a trets durant els intents de fugida. Crec que era música violada, ultratjada, en una paraula, utilitzada amb finalitats criminals.

Hi ha gent que em pregunta com va ser possible que la música tocada pels presoners existís en els camps. Els propis músics, els que encara estan vius també s'ho pregunten.

¿Tal vegada ells en són culpables ?. ¿ Pot ser culpable un artista obligat a executar una música violada, humiliada, convertida en mans dels nazis en un instrument propagandístic ?. Hi havia gent que els hi tenia enveja, però això no és veritat. Ells també patien. No sé si algú va intentar algun cop analitzar l'estat anímic dels companys que tocaven a l'orquestra. Perquè mentre estaven asseguts mirant el seu director, també havíem de veure el que passava més enllà. Una vegada més, la música fou utilitzada de manera cruel, com a instrument criminal, dirigit contra els artistes que executaven la música a Auschwitz.

És evident que a Auschwitz la música també tingué un doble paper, perquè per una banda s'utilitzava per honorar les víctimes i de l'altra, per una autopurificació, perquè allà la música fou adulterada i va servir de propaganda en mans del nazisme. La música és la forma d'art més apta per parlar del sofriment humà



Ewa Adam, cantant de l'orquestra femenina d'Auschwitz.

No vaig ser capaç de parlar d'allò durant trenta anys. Volia reprimir tot el que havia sofert perquè va ser espantós. Senzillament, era incapaç de parlar-ne. Tot va ser horrible. Si recordo alguna cosa, és sobretot la música. Pensava que no sobreviuríem, però amb la música tot va ser més fàcil.

Jo anava amb la meva mare. En el vagó on viatjàvem hi havia més de cent persones. Només podíem asseure'ns i no hi havia aigua ni menjar. Van passar almenys tres dies abans no vam arribar. Hi havia un cartell que deia "El treball et fa lliure". Davant nostre va aparèixer el doctor Joseph Mengele que ens va seleccionar. A la dreta hi anaven els joves i a l'esquerra els vells i els nens. A la meva mare la van posar a l'esquerra i ella va dir en alemany : "encara sóc jove, puc treballar i aquesta és la meva filla" . Mengele va respondre : "D'acord, canvia" . Així va salvar la vida. Era una dona increïble.

Segurament això va passar al cap de tres o quatre setmanes de la nostra arribada. Jo tenia molta gana. Vaig anar a veure a la dona més important del block i li vaig dir si em donaria un tros de pa si li cantava alguna cosa. Ella em va respondre " Si. Si cantes et donaré un bocí de pa" . Llavors vaig dir en hongarès " Ara cantaré per a tots vostès Madame Butterfly".⁴ Tots es van posar a escoltar i

⁴ Enregistrament sonor. C.D. 2 - pista 2.

ploraven. De sobte vaig escoltar una veu “ ¿ Qui està cantant ? “ . Era Irma Gese, una dona horrible. Em va dir “ Molt bé. T’agafó per a l’orquestra”. Llavors jo li vaig respondre “ No hi aniré sense la meua mare “. No sé com vaig gosar respondre d’aquella manera. Llavors ella va dir “ D’acord. Tu ara vens amb mi, i demà vindrà la teua mare” . I al dia següent també la va portar. Aquest va ser el meu dia de la sort.

Arribaven nous trens, generalment d’Hongria i jo havia de cantar a dins del camp, però molt a prop d’ells. Normalment havia de cantar a ritme molt viu. No recordo les cançons però eren molt vives, de manera que ells pensaven “Bé. No estarà tant malament, Mireu quina música i com canta la gent ...” . Això fou horrorós. Es veien tal vegada cinc-centes persones i cap d’elles tornava. Només penso com podia fer allò : cantar sabent que moririen al cap de mitja hora.

Una nit, al voltant de les dues de la matinada, va venir un alemany i va dir “Ewa i Lily, ràpid, lleveu-vos” . Lily treballava a l’òpera de Praga. Jo estava completament terroritzada. Vam anar amb ell. Se celebrava una gran festa en un lloc proper al nostre camp. Hi havia el famós Eichmann i també el doctor Mengele completament borratxos. Vam cantar junts “Nadie te quiere como te quiero yo”.⁵ Aquell dia vam passar molta por però ens sentírem felices quan poguérem tornar.

Jo cantava perquè no tenia altra alternativa, no cantava perquè volgués fer-ho. M’obligaren a cantar malgrat que jo no volia fer-ho.



Michael Assel , acordeonista de l’orquestra masculina d’Auschwitz.

A mi em van agafar per a l’orquestra, però els altres els van portar al crematori i van ser cremats. Van matar a la meua família, els meus parents, ties, cosins... tots. Poc a poc anàvem sabent que cada un d’ells havia estat assassinat, asfixiat amb gas o per algun altre sistema. ¿Com era possible imaginar una cosa així en aquell segle? . En una paraula , ¿Com es podia concebre una cosa així ?.

Ens van seleccionar. Ens van separar. La meua mare estava en un altre grup i es van endur el meu pare en un camió. Ni tan sols vam tenir temps d’acomiar-nos. Ni tan sols sabíem què estava

⁵ Enregistrament sonor. C.D. 2 - pista 3.

passant. Els crematoris estaven al costat del camp. Els que ja portaven algun temps al camp ens van dir : “ ¿ veieu aquestes flames ? , són els vostres pares “ . Allà van morir els nostres pares. Tots els transports acabaven allà, cremats.

Em van posar en un grup. Sembla un miracle que aquell home s'adonés que jo era allà. Era un músic que el dia anterior m'havia vist tocar l'acordió. Llavors ho va dir a l'S.S. i em van treure del grup. Aleshores vaig saber que aquest grup havia estat sotmès a experiments.

Estàvem tocant. De sobte veiérem camions plens de noies joves. Estaven despullades. Entre elles hi havia dues cosines meves, joveníssimes. Ploraven i cridaven. Quan me'n recordo d'això no puc oblidar aquella vergonya. Perquè elles sabien que anaven al crematori i mentrestant nosaltres continuàvem tocant música. Encara avui segueixo escoltant els seus plors i laments... Mai més ho oblidaré.

Venien oficials i alguns ens manaven tocar per a ells. Aquells soldats alemanys de les S.S. quasi ploraven. ¿ Us ho imagineu ? . És ridícul. Allà ploraven i a fora et podien venir amb els gossos i matar-te. ¿ És possible imaginar la ironia de tot això ? . Moltes vegades vaig pensar : ¿ És veritat que tot això està passant ? .



Anita Lasker-Wallfisch. Violoncel·lista de l'orquestra femenina d'Auschwitz.

Penso que la música és una cosa que es pot tenir al cap; una cosa totalment separada d'allò que està passant fora de tu mateix. Així doncs, allà podies fer quelcom semblant a amagar-te en una illa. Senzillament escapar-te de tot allò que estava passant. Per això penso que la música va ser com un mecanisme d'escapatòria, una manera de fugir espiritualment del camp per alguns minuts.

Recordo sorolls terribles i lladrucs furiosos. També els guardians passejant amb capes negres. Corrien rumors sobre les cambres de gas, però s'ha de dir que fèiem tot el possible per no creure'ls. Era massa cruel per a poder-ho creure. Tenies el cap rapat i un número tatuat al braç , tot això fet per presoners.

Els alemanys sempre volien saber què passava a fora. “¿ Què feies abans ?” La veritat és que no sé perquè se'm va acudir contestar “ Res. Tocava el violoncel”. Llavors va entrar una senyora i

va dir “ *Que bé. Toques el violoncel. Fantàstic. Aquí tenim una orquestra però no tenim ningú que toqui el violoncel*”. ¿ *Una orquestra a Auschwitz ?* . Vaig pensar que això no encaixava amb allò que esperava trobar-hi.

Ens assèiem al costat d'una de les portes que separava les seccions del camp. La primera peça que vaig tocar amb l'orquestra fou la “Marxa militar” de Schubert.⁶ Aquesta era la nostra raó de ser : poder tocar les marxes. Allà a la porta, sonava la música pels que sortien del camp desfilant i música pels que tornaven també desfilant. Sembla cosa de bojos, però així va ser.

Un dia va venir el doctor Mengele. Volia escoltar “Traümerei” de Schumann,⁷ una peça que jo tenia en el meu repertori. Així doncs el meu passaport a la fama fou tocar Schumann pel doctor Mengele. Com se sap, Mengele fou el personatge cruel que experimentava amb bessons, es a dir amb éssers humans. Tot un enigma. D'una banda es podia veure clarament que li agradava la música clàssica però, ¿ de què coneixia “Traümerei” (Somnis) ? . ¿ Amb què somniava ? .

Se que la gent sovint diu que tocar allà va ser quelcom horrible. ¿ Com vas poder fer una cosa així ? . Davant d'una situació com aquesta no et preguntes què pots fer i què no pots fer. Estàs al camp i et donen un instrument perquè el toquis i em sembla que és quelcom molt idealista pensar que alguna persona amb totes les facultats mentals hagués dit : “ Ho sento molt però aquí no tocaré cap instrument”. Al cap i a la fi, ningú vol morir. No teníem massa temps per parar-nos a pensar en les dimensions morals que significava tocar en un camp.

No crec que hagi estat immoral. Els alemanys van ser els que es van comportar de forma immoral amb nosaltres. Ens vam convertir en un no res, quelcom semblant a uns monstres. Vivíem en un abisme de terror increïble però intentàvem tocar bé. Ara això sembla una bogeria però ens ajudà a apartar-nos d'aquella merda. Així funcionava.

⁶ Enregistrament sonor. C.D. 2 - pista 4.

⁷ Enregistrament sonor. C.D. 2 - pista 5.

3 - ANÀLISI DEL LLIBRE DE MARIA ÀNGELS ANGLADA “EL VIOLÍ D’AUSCHWITZ”

ARGUMENT DEL LLIBRE.

El llibre ens conta la història de Daniel, un jueu de Cracòvia que ha estat deportat a Auschwitz. La seva professió és la de luthier, però allí dins primerament és destinat a la realització de treballs forçats com els altres presos del camp. Però un dia el comandant del camp, Sauckel que és un afeccionat a la música, s’assabenta de la professió de Daniel, i el posa a prova, ordenant-li la construcció d’un violí de so perfecta en un termini d’uns determinats dies que Daniel desconeix.

De fet, Sauckel i el doctor Rascher fan una juguesca que consisteix en què: si Daniel acaba el violí en el termini fixat i és d’un so perfecta aleshores el doctor Rascher li haurà de donar a Sauckel una caixa de vi de Borgonya, però si pel contrari el violí no és de bon so o no l’acaba en el termini de temps fixat aleshores el mateix Daniel serà lliurat al doctor Rascher per a sotmetre a experiments.

Daniel s’aferra a la construcció del violí, i treballa dia i nit. Mentre el construeix rep les indesitjables visites dels dos nazis involucrats en la juguesca. El gran problema per a Daniel era el fet de no saber quin era el termini, ja que no podia preguntar res, ni demostrar que coneixia l’infamant aposta. Podria haver-hi unes conseqüències terribles.

Finalment, Daniel acaba la el violí i a Sauckel li agrada el seu so. Daniel doncs, és salvat d’una mort terrible.

ELS PREÀMBULS DE L’OBRA.

M^a Àngels Anglada va haver de documentar-se a fons abans d’iniciar la redacció del que seria *El violí d’Auschwitz*.

Tal com ella cita la primera idea sorgí la primavera de 1992 quan veié unes imatges a la televisió de la Guerra de Bòsnia que l’horroritzaren. Però no hi començà a treballar fins a l’estiu. Seguidament es comprà el “Manual del luthier” escrit per Ramon Pinto i Comas. Seguidament inicia les notes sobre la construcció dels violins, a través de dibuixos i altres detalls.

Paral·lelament va continuar documentant-se mitjançant la lectura de: “*Poder sin moral*”, “*K.L Reich*” “*Fulls d’història local*” dels supervivents de l’Escala, “*L’arca de Schindler*”, “*L’antisemitisme alemany*”, “*Els Psalms bíblics*”.

Més tard apuntà el nom del camp i feu l’esquema de la novel·la. El primer nom que pensà pel luthier fou Joachim (en record del gran violinista amic de Brahms), després se li acudí Abel i finalment Daniel. Seguidament va fer l’esquema dels capítols i començà a escriure. També visità el taller del senyor Pinto (luthier).

Llegí també “*La història del poble jueu*” de Werner Keller, rellegí alguns capítols d’ “*El jardí dels Finzi-Contini*” de Bassani, les “*Istorie dell’ottavo distretto*” dels germans Press-burger i “*Com gossos abandonats*”.

També escoltà música. Ella mateixa cità en les seves notes sobre “*El violí d’Auschwitz*”: “*La música és important dintre l’obra*”.⁸

“*La Follia*” de Corelli no va ser escollida de forma casual. Cal dir que el violinista de l’obra no volia interpretar una obra alemanya i el compositor Mendelssohn, alemany jueu, estava prohibit. Per tant un compositor italià era adequat, i a més el nom “*Follia*” també era simbòlic. M^a Àngels conta sobre la composició: “*És una peça molt bonica, de la qual tenia fa temps, la gravació feta per un violinista nostre, Gonçal Comellas*”.⁹

El 3 de febrer acaba la redacció de l’obra. Segons les seves paraules: “*Falten petits retocs, l’he escrita obsessionada, amb passió*”.¹⁰

Seguidament la revisà i fou passada a net. Aleshores s’avesà a pensar els noms dels personatges de la seva novel·la. Buscà noms bíblics jueus. *Daniel* doncs tenia un gran simbolisme. Pel que fa al nom de *Regina*, s’inspirà en *Regina Strinassaschi* (gran violinista i compositora, amiga de Mozart, qui li escrigué un concert).

Bronislaw, era el nom d’un gran violinista polonès d’aquells anys, que es negà a tocar a l’Alemanya nazi. El narrador que apareix al primer capítol fou *Climent Moragues*, el violinista dels seus llibres anteriors “*Viola d’Amore*” i “*Artemísia*”.

⁸ Arxiu particular M^aÀngels Anglada

⁹ ídem

¹⁰ ídem

Pel que fa al títol, també evolucionà: primerament se li acudí “*El camp dels tres rius*”, més tard “*El luthier*”, “*La follia*”, i després la Rosa li suggerí “*El violí del Camp III*”, aquest ja més semblant al títol definitiu, “*El violí d’Auschwitz*”.

EL PAPER DE LA MÚSICA EN L’OBRA.

M^a Àngels Anglada dóna molta importància a la música en aquesta obra. De fet és un dels temes transcendents. Així ho remarca ella mateixa en les seves notes sobre *El violí d’Auschwitz* tal com ja hem citat amb anterioritat.

L’autora va haver de llegir llibres relacionats amb la luthieria ja que les descripcions de la creació d’un violí que allí hi fa semblen sortides d’un expert en construcció d’instruments. Tanmateix en la novel·la també s’hi fan palesos uns coneixements de cultura musical molt importants, ja que hi apareixen noms de compositors, obres...

Ella mateixa escrigué que abans de redactar aquesta novel·la hagué d’escoltar molta música, ja que les obres que hi apareixen no estan triades a l’atzar sinó que amaguen simbologies.

Un cop hagué escrit la novel·la, a M^a Àngels Anglada li succeí un fet curiós. El violinista de la seva novel·la se li feu de carn i ós en conèixer en una conferència a Jacques Stroumsa, un violinista que havia estat a Auschwitz. Aleshores es forjà entre ells una gran amistat.

En una de les cartes entre M^a Àngels Anglada i Jacques Stroumsa, aquest últim li conta a través de belles paraules el que representa per a ell la música “*No hem deixat d’escoltar música clàssica, i ella no ha deixat de seduir-nos en la nostra vida. Goethe va escriure: La meva vida sense música no seria pas una vida. Ell té raó. Un proverbi francès diu: La musique adonait les moeurs* ¹¹. Tal com ho havia escrit Simon Laks en el seu llibre *Mémoires d’Auschwitz*”.¹²

La música doncs, tingué un paper preponderant en la novel·la d’Anglada i en la seva vida.

¹¹ Traducció literal : La música esdevé costum.

¹² Arxiu particular M^a Àngels Anglada

4 - DOCUMENTACIÓ ADJUNTA

- 1 - Partitura del “Quatuor pour la fin du temps” d’Olivier Messiaen.
- 2 - Partitura “Study for Strings” de Pavel Haas.
- 3 - Partitura “Himne dels presos polítics” de Gracjan “Jasio” Guzinski.
- 4 - Partitura “Brundibár” de Hans Krása.
- 5 - Partitura “Sonate für Violine und Klavier” d’Ervin Schulhoff.
- 6 - Informació sol·licitada a Jacques Stroumsa sobre la vida de la seva germana.
- 7 - Document original de l’entrevista a Jacques Stroumsa.
- 8 - Fotocòpia de l’original del llibre “El violí d’Auschwitz” de M^a Àngels Anglada.
- 9 - Articles periodístics relacionats amb el “El violí d’Auschwitz” i Jacques Stroumsa.
- 10 - Plànol de situació dels camps de concentració i extermini més importants.

5 - POESIES SOBRE L'HOLOCAUST

FUGA DE LA MUERTE

Negra leche del alba la bebemos al atardecer
la bebemos a mediodía y en la mañana y en la noche
bebemos y bebemos
cavamos una tumba en el aire no se yace estrechamente en él
Un hombre habita en la casa juega con las serpientes escribe
escribe al oscurecer en Alemania tus cabellos de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus
mastines
silba a sus judíos hace cavar una tumba en la tierra
ordena tocad para la danza

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos en la mañana y al mediodía te bebemos al atardecer
bebemos y bebemos
Un hombre habita en la casa juega con las serpientes escribe
escribe al oscurecer en Alemania tus cabellos de oro Margarete
tus cabellos de ceniza Sulamita cavamos una tumba en el aire no
se yace estrechamente en él
Grita cavad unos la tierra más profunda y los otros cantad sonad
empuña el hierro en la cintura lo blande sus ojos son azules
cavad unos más hondo con las palas y los otros tocad para la
danza

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos al mediodía y la mañana y al atardecer
bebemos y bebemos
un hombre habita en la casa tus cabellos de oro Margarete
tus cabellos de ceniza Sulamita él juega con las serpientes
Grita sonad más dulcemente la muerte la muerte es un maestro
venido de Alemania
grita sonad con más tristeza sombríos violines y subiréis como
humo en el aire
y tendréis una tumba en las nubes no se yace estrechamente allí

Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía la muerte es un maestro venido de
Alemania
te bebemos en la tarde y la mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro venido de Alemania sus ojos son azules
te hiere con una bala de plomo con precisión te hiere
un hombre habita en la casa tus cabellos de oro Margarete
azuza contra nosotros sus mastines nos sepulta en el aire
juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro venido
de Alemania
tus cabellos de oro Margarete
tus cabellos de ceniza Sulamita

Paul Celan

Versió de José Ángel Valente

CARTILLA MILITAR ALEMANYA (selecció)

Els superiors diuen:
Anem cap a la glòria.
Els inferiors diuen.
Anem cap a la tomba.

Quan arriba el moment de desfilar,
molts no saben
que l'enemic és el qui camina
al davant.
Que la veu que els mana
és la veu de l'enemic,
i que els qui parlen de l'enemic
són, ells mateixos, l'enemic.

Bertolt Brecht

Traduït de l'alemany per Feliu Formosa

MORT A RAVENSBRÜCK

El camp era un glop de nit
lluny de tot i entre carenes.
La Carme s'està morint
el seu plany es perd per sempre.

El camp era un glop de nit
al nord fum, vers el sud cendres.
Així jo no vull morir
lluny els cels i les arbredes.

La Coloma que la sent
a poc a poc s'hi arrossega.
Diu mentre l'estreny ben fort
Dolços mots a cau d'orella.

El camp era un glop de nit
lluny de tot i entre carenes
lluny de tot i entre carenes
lluny, lluny.

Montserrat Roig

AUSCHWITZ

Allà baix, a Auschwitz, lluny del Vístula,
amor, al llarg d'ela planura nòrdica,
en un camp de mort : freda, fúnebre,
la pluja sobre el rovell dels Pals
i els enreixats de ferro dels tancats,
i no arbres ni ocells a l'aire gris
o en el nostre pensament, sinó inèrcia
i dolor que la memòria deixa
al seu silenci sense ironia o ira.
Tu no vols elegies, idil·lis : sols
raons del nostre destí, aquí,

tu, tendra als contrastos de la ment,
incerta a una presència
clara de la vida. I la vida és aquí
a cada no que sembla una incertesa :
aquí sentireu plorar l'àngel, el monstre,
les nostres hores futures
volar el més enllà, que és aquí, en eternitat
i en moviment, no en una imatge
de somnis, de possible pietat.
I aquí les metamorfosis, aquí els mites.
Sense noms de símbols o d'un déu,
són crònica, llocs de la Terra,
són Auschwitz, amor ! Com de sobte
es mudà en fum d'ombra
l'estimat cos d'Alfeu i d'Aretusa !

D'aquell infern, obert amb un a inscripció
blanca : “el treball us farà lliures”
sortí seguit el fum
de milers de dones empeses fora
dels tuguris, a l'alba, contra el mur
del tir al blanc, o asfixiades xisclant
misericòrdia a l'aigua amb la boca
d'esquelet sota les dutxes de gas.
¿Les trobaràs tu, soldat, a la teva
història, en forma de rius, d'animals,
o ets tu, pura cendra d'Auschwitz,
medalla de silenci ?
Resten llargues trenes tancades en urnes
de vidre, encara lligades amb amulets
i ombres infinites de sabatetes
i bufandes d'hebreus : són relíquies
d'un temps de seny, de saviesa
de l'home que es fa mesura d'armes,
són els mites, les nostres metamorfosis.

Sobre les esteses on amor i plor
i pietat es podriren, sota la pluja,
allà baix, bategava un no dins de nosaltres
un no a la mort, morta a Auschwitz
per no repetir, amb aquella boca
de cendres, la mort.

(De “quan varen caure els arbres i els murs”)

Salvatore Quasimodo.

LÀPIDA I AFRODITA

Petita flor de marbre,
Afrodita de Rodés,
com una alba et recordo
cisellada de llum.
No pas un déu ni el rar atzar pregon
de la perla marinera et va crear :
mans humanes llegeixo al teu cos nu
i als llargs cabells que onegen.
Molt a prop, a la vella sinagoga
veig els noms en el marbre :
Modiano, Rosanes, i Levy
i Soriano ...
Tampoc no hi hagué atzar
ni l'innocent meltemi :
mans humanes
us van empènyer, infants, mares i nois
en flor i astorats avis
- Modianos, Rosanes i Levys
i Sorianos ...
des del mar blau de Rodés, lluny, molt lluny,
fins al forn encès a Auschwitz.

Maria Àngels Anglada (1996)

6 - DOSSIER GRÀFIC



Tiquet d'un concert el 17-4-1945 a Terezin



Pòster d'un concert al ghetto de Varsòvia



El violinista Karel Frölich (al centre) tocant a Terezin



Jove violinista al ghetto de Varsòvia



Anunci d'una representació de "Brundibár"



Orquestra del camp de Mauthausen



Cor femení del ghetto de Vilna



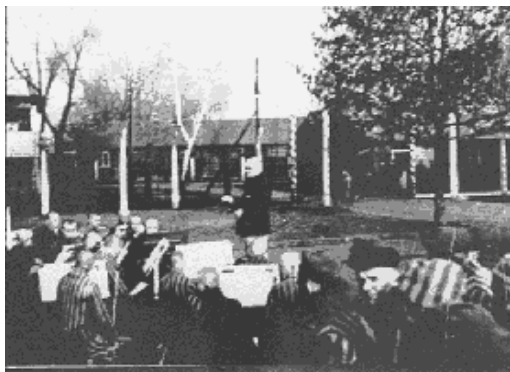
Presoneres treballant al camp de Ravensbrück



Orquestra del camp de Buchenwald



Orquestra del camp de Janovska



Orquestra del camp d'Auschwitz



Etiqueta d'una guitarra fabricada a Mauthausen



Un violinista al ghetto de Varsòvia.



Orquestra del camp de Westerbork



Partitura composta en un camp de concentració.



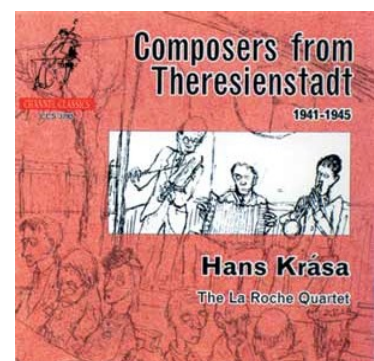
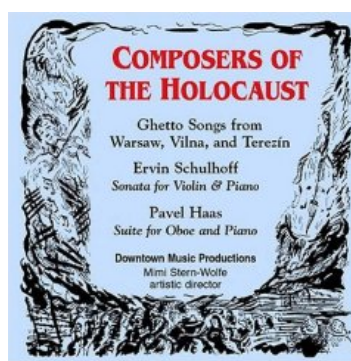
Orquestra acompanyant l'execució d'un pres a Mauthausen



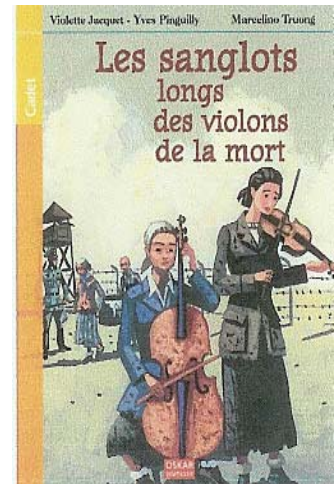
Inspecció al camp femení de Ravensbrück



Orquestra al camp d'Auschwitz



Mostra d'edicions de música diversa relacionada amb el treball.



Literatura diversa relacionada amb la música durant el nazisme.



Maria Àngels Anglada amb Jacques Stroumsa



La Vajol. Entrevista a la sra. Neus Català.

CONTINGUT DEL C.D. 1

Música d'alguns dels compositors deportats als camps.

- 1) David Beigelman – *Tsigaynerlid*.
- 2) Esther Bejarano – *Zhamele*.¹³
- 3) Mordekhai Gebirtig – *Es brent*.
- 4) Pavel Haas – *Studie pro smyccový orchestr*.¹⁴
- 5) Gideon Klein – *Partita per archi*.¹⁵
- 6) Hans Krása – Brundibár – *Oper fur Zinder*.¹⁶
- 7) Gyorgy Ligeti - *Due capricci*.
- 8) Olivier Messiaen - *Louage a l'immortalité de Jésus*.¹⁷
- 9) Martin Rosenberg – *Tsen Brider*
- 10) Ervin Schulhoff – *Sonata per a violí I piano – Allegro*.¹⁸
- 11) Carlo S. Taube – *Ein judisches kind*.
- 12) Viktor Ullmann – *Der Kaiser von Atlantis*.¹⁹
- 13) Misha Veksler – *Yisrolik*.
- 14) Ilse Weber – *Wiegala*.

Música de conegudes pel·lícules de temàtica relacionada amb l'holocaust

- 15) El Pianista – Chopin - *nocturn núm. 7 opus 27*
- 16) La Lista de Schindler – *John Williams – tema principal*.

CONTINGUT DEL C.D. 2

Peça citada per Jacques Stroumsa en la seva entrevista.

- 1) W. Amadeus Mozart – *Violin concerto núm. 5 en A major. Adagio*.²⁰

¹³ Vegi's pàg. 38

¹⁴ Vegi's pàg. 40

¹⁵ Vegi's pàg. 41

¹⁶ Vegi's pàg. 44

¹⁷ Vegi's pàg. 47

¹⁸ Vegi's pàg. 53

¹⁹ Vegi's pàg. 57

²⁰ Vegi's annexos pàg. 4

Peçes citades en el reportatge “A Music Memorial From Auschwitz”.

- 2) Giacomo Puccini – *Madame Butterfly*.²¹
- 3) Franz Lehar – *Opereta “Paganini” – Nadie te quiere como te quiero yo.*²²
- 4) Frank Schubert – *Marxa militar núm. 3*²³
- 5) Robert Schumann – *Träumerei (Ensueños)*²⁴

Música que s’escoltava als camps, per part dels nazis.

- 6) Richard Wagner – *Tannhauser – obertura.*²⁵
- 7) German marche – *Wir sind die brauen soldaten.*
- 8) Nazi marche – *Heil Hitler Dir.*
- 9) Military marche – *Am Adolf Hitler Platz.*
- 10) Popular - *Lili Marleen.*²⁶

Música que es cantava/interpretava als camps, per part dels presoners.

- 11) Popular - *Zog nit kein mol.*²⁷
- 12) Popular - *Die Moorsoldaten (Le chant des Marais)*²⁸
- 13) Karel Svenk – *Terezin hymn.*²⁹
- 14) Johannes Brahms – *Quartet núm. 3 per a piano, violí, viola i violoncel – opus 60.*³⁰

²¹ Vegi’s annexos pàg. 13

²² Vegi’s annexos pàg. 14

²³ Vegi’s annexos pàg. 16

²⁴ Vegi’s annexos pàg. 16

²⁵ Vegi’s pàg. 17

²⁶ Vegi’s pàg. 65

²⁷ Vegi’s pàg. 66

²⁸ Vegi’s pàg. 67

²⁹ Vegi’s pàg. 69

³⁰ Vegi’s pàg. 43

8 - AGRAIMENTS

En primer lloc, un agraïment especial a la sra. Neus Català i al sr. Jacques Stroumsa per atendre les meves entrevistes. Per a poder contactar amb Jacques Stroumsa, supervivent de l'holocaust, vaig poder comptar amb la gran ajuda d'Eusebi Ayensa, a qui estic profundament agraïda, ja que ell va ser qui em va facilitar el contacte. Agraïxo la predisposició del sr. Jordi Riera membre de l'associació "Triangle Blau – Associació per a la preservació i difusió de la Memòria Històrica – Comitè Internacional de Mauthausen", per facilitar-me diverses dades i l'accés al seu arxiu documental i fotogràfic.

A més, també he de donar les gràcies a la meva tutora del treball de recerca, Adriana Planagumà, sense l'ajuda de la qual i el seu guiatge, no hauria pogut fer aquest treball. També vull agrair la seva gran ajuda en el meu treball al meu professor de filosofia, Joan Cortada per haver-me revisat i corregit l'apartat d'ètica i estètica del treball Al meu professor d'Història, Fernando Aísa per haver-me facilitat contactes, informació, llibres...

A l'Ivaylo Dechkoff (violinista) per haver-me trobat una partitura escrita en un camp de concentració. Al meu professor de violí, Stanislav Stepànek, per haver-me portat partitures del seu país (República Txeca). A en Carles Teixidor (el meu professor de formes musicals) per haver-me facilitat una altra partitura. A en Martí Varela per haver-me enviat partitures des d'Alemanya.

Finalment, al meu pare, que també s'ha bolcat a ajudar-me tot aquest temps en la recerca d'informació i m'ha donat molt de suport, i igualment al meu germà per haver-me ajudat a traduir alguns fragments d'informació.