

# Antonina Wiatr

---

AKADEMIA MUZYCZNA IM. GRAŻYNY I KIEJSTUTA BACEWICZÓW W ŁODZI

## Koncerty symfoniczne żydowskiej orkiestry w getcie łódzkim w czasie drugiej wojny światowej

### **Abstract**

---

#### **Concerts of the Jewish Orchestra in the Łódź Ghetto During the Second World War**

The article discusses concerts organised by the prisoners of the Łódź Ghetto and presents them within the cultural context. The research focuses on concerts conducted by Teodor Ryder, with preserved posters and programmes used as sources. The preserved concert reviews written in the ghetto contribute to the better understanding of the events. The analysis of the discussed materials provides an opportunity to demonstrate the musical life in the ghetto and to answer the question about the role of music in the life of its citizens.

## Keywords

### Łódź ghetto, Holocaust, cultural life, World War II

Jak wyglądała działalność koncertowa muzyków z getta łódzkiego – dzielnicy przymusowego zamieszkania Żydów, utworzonej na terenie Łodzi przez Niemców? Na podstawie zachowanych dokumentów postarano się ukazać w jaki sposób funkcjonowała oraz z jakimi problemami musiała się mierzyć orkiestra symfoniczna z łódzkiego getta. Pomimo tragicznych warunków kontakt ze sztuką – muzyką, poezją – zapewniał ludziom namiastkę pełniejszego życia. Badanie afiszów koncertowych pozwoli zaprezentować repertuar orkiestry symfonicznej w getcie oraz ukazać go w świetle nazistowskiej propagandy muzycznej w czasie drugiej wojny światowej. Analiza działalności koncertowej i jej recepcji ujawni również odpowiedź na pytanie jaką rolę pełniła muzyka w życiu mieszkańców getta.

Trafnym komentarzem, wprowadzającym do tematu życia kulturalnego w getcie, jest wpis z *Kroniki getta łódzkiego* – unikalnego dokumentu opisującego życie więźniów getta dzień po dniu – z 9 czerwca 1943 roku:

Przyszły czytelnik będzie może z pewnym niedowierzaniem znajdował w tych sprawozdaniach zbyt częste informacje o różnych przedstawieniach i imprezach i pomyśli sobie pewnie, że położenie ludności getta nie mogło być tak tragiczne [...]. Jest oczywiście wielu ludzi w getcie, którzy potrzęsają głową [...] sądząc, że położenie Żydów w getcie ogólnie nie pozwala na takie spłylenie życia społecznego. Ale zamykanie tych jedynych wentyli vitalności i afirmacji życia oznaczałoby tłamszenie woli życia tych sponiewieranych ludzi. [...] Kronikarz chciałby [...] oświadczyć przyszłemu czytelnikowi, że cierpienie w getcie nie stawało się mniejsze dlatego, że było tu parę weselszych chwil<sup>1</sup>.

Kronikarz z zadziwiającą bezpośredniością zwraca się do przyszłego czytelnika i podkreśla jeden z najważniejszych aspektów działalności koncertowej tego czasu: muzyka zaspokajała „głód życia”<sup>2</sup>, który jeszcze

- 1 Zob. *Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, t. 1–5, red. J. Baranowski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009 (dalej *Kronika*): t. 3, s. 267–269, zapis z 9 VI 1943 roku.
- 2 Więźniów getta warszawskiego, Ludwik Hirsfeld, zanotował w powojennych wspomnieniach, „Żydzi w tym okresie mieli jeszcze głód życia. Wyrażało się to w istnie-

odczuwali mieszkańcy. Była to przyjemność sporadyczna i w żaden sposób nie wynagradzała wszystkich trudów, lecz stwarzała pozory normalnego egzystowania. Pozwolenie sobie na udział w wieczorkach literackich, rewiach czy koncertach symfonicznych było sposobem samoobrony psychicznej.

## **Sylwetka muzyka pochodzenia żydowskiego w polityce kulturalnej Niemiec**

Koniec lat trzydziestych w Niemczech był okresem, w którym podejmowano działania dążące do eliminacji z życia społecznego, w tym także ze sfery artystycznej, osób żydowskiego pochodzenia. Muzykom żydowskim zabroniono występowania na scenach, a repertuar koncertowy zaczął być sortowany i podlegał restrykcjom. Według Hansa Pfitznera<sup>3</sup> to modernistyczni kompozytorzy żydowscy byli winni zdegenerowaniu sztuki i dezintegracji narodu niemieckiego<sup>4</sup>. W większości przypadków twórcy nie mieli jednak nic wspólnego z polityką<sup>5</sup>. Minister propagandy Trzeciej Rzeszy Joseph Goebbels, w maju 1938 roku wygłosił przemówienie o „muzycznej wyższości” narodu niemieckiego. Podkreślał w nim, jak zbawienna dla wszystkich jest ponadprzeciętna muzykalność Niemców; to dzięki niej mogli „obdarować [...] ludzkość cudownymi utworami prawdziwej muzyki”<sup>6</sup>. Mając tak wysokie mniemanie o roli muzyki aryjskiej, władze chciały wyraźnie odseparować w niej elementy niemieckie od elementów żydowskich<sup>7</sup>.

---

niu [...] teatrów i koncertów”, L. Hirszfild, *Historia jednego życia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1946, s. 242.

- 3 Niemiecki kompozytor i dyrygent, silnie związany ideowo z Partią Nazistowską. W swoich pismach propagował antysemityzm w muzyce. P. Frankin, *Hans Pfitzner*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021537> [dostęp: 15.12.2020].
- 4 L. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany. Musical politics and the Berlin Jewish Culture League*, The University of Michigan Press, Michigan 2010, s. 8.
- 5 Przez swoje żydowskie pochodzenie do listy kompozytorów „odrzuconych” dołączył czołowy dodekafonista Arnold Schönberg. Co ciekawe, kompozytor ten wielokrotnie wyrażał nadzieję, że sukces jego muzyki utwierdzi Niemców w hegemonii wśród innych państw europejskich.
- 6 B. Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969, s. 10.
- 7 Na koncertach w Niemczech nie grywano muzyki kompozytorów pochodzenia żydowskiego – Felixa Mendelssohna czy Giacomo Meyerbeera – chociaż ich dzieła

W ten sposób przeprowadzana polityka kulturalna budowała atmosferę niechęci wobec ludności żydowskiej, co prowadziło do stopniowej eliminacji ich z życia społecznego, a ostatecznie Zagłady. Sylwetka muzyka żydowskiego – kompozytora czy instrumentalisty – była przedstawiana w złym świetle, a on sam był odsuwany od życia kulturalnego i pozbawiony źródła zarobku. Muzycy niemieccy pochodzenia żydowskiego, którzy nie mogli już brać udziału w oficjalnym życiu kulturalnym, mogli stać się członkami Jüdischer Kulturbund (Związku Kultury Żydowskiej). Repertuar tych orkiestr był pod dokładnym nadzorem partii – zakazano grywania kompozytorów niemieckich (najwcześniej R. Straussa i R. Wagnera, później L. van Beethovena, W.A. Mozarta i J. Haydna), a usilnie zachęcano do grywania muzyki kompozytorów pochodzenia żydowskiego. Celem takich restrykcji miało być wyraźne rozgraniczenie pomiędzy muzyką żydowską a aryjską oraz „ochrona” wybitnych dzieł przed ich nieodpowiednim wykonaniem<sup>8</sup>.

Z silnym przekonaniem propagowano utwory czysto „niemieckie”, powołując się na ich walory artystyczne, jak i polityczne. Propaganda przeprowadzana na łamach gazet niemieckich wyraźnie akcentowała pochodzenie kompozytorów aryjskich i ich patriotyczne lub ksenofobiczne postawy<sup>9</sup>. Danuta Gwizdalanka zauważa, że w propagandowej analizie utworów niemieckich elementom dzieła muzycznego nadawany był pożądany wydźwięk ideologiczny: „Wyraźne konflikty – przedstawiane przez dobitnie skontrastowane tematy [...] – wieńczyć powinna bohaterska apoteoza, aby wprowadzić odbiorców w stan uniesienia”<sup>10</sup>. Do kompozytorów cieszących się największym poważaniem należeli m.in. L. van Beethoven, R. Wagner, J. Brahms czy R. Strauss.

W ten sposób ukazana została polityka kulturalna wobec muzyki: wyraźne rozgraniczanie repertuarów, podkreślanie elementów germańskich w sylwetkach kompozytorów oraz antysemityzm na polu muzycznym. Co może się wydawać paradoksalne, nie znajdowała ona

---

nie różnią się wyraźnie od innych utworów tego okresu tworzonych przez kompozytorów niemieckich, L. Hirsch, dz. cyt., s. 29.

8 Tamże, s. 31–34.

9 D. Dennis, *Honor your german masters: The use and abuse of „classical” composers in Nazi propaganda*, „Journal of Political & Military Sociology” 2002, nr 2, t. 30, s. 275.

10 D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, PWM, Kraków 1999, s. 173.

wprost odbicia w getcie łódzkim, jednak świadczy to raczej o braku zainteresowania władz więźniami getta niż o intencjonalnym zapewnianiu im „wolności” kulturowej.

## **Życie kulturalne w przedwojennej Łodzi**

Łódź na początku XX wieku była miastem wielonarodowym – obok Polaków, mieszkali w niej też Żydzi, Niemcy i Rosjanie. Każda z tych mniejszości odznaczyła się w jakiś sposób w życiu kulturalnym miasta, organizując koncerty amatorskich zespołów instrumentalnych, chórów czy tworząc towarzystwa muzyczne.

Jedną z najważniejszych instytucji kulturalnych w przedwojennej Łodzi było Łódzkie Towarzystwo Muzyczne, oficjalnie założone w 1898 roku. Jest ono przykładem współpracy przedstawicieli narodowości polskiej, żydowskiej i niemieckiej<sup>11</sup>. Przez osiem lat swojej działalności Towarzystwo organizowało koncerty symfoniczne i chóralskie, przyczyniając się do rozwoju życia muzycznego w mieście. Po jego upadku, żydowski chór amatorski Hazomir, który istniał już od 1899 roku zmienił się w Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i w znacznej mierze przejął obowiązki Łódzkiego Towarzystwa Muzycznego.

Organizowano koncerty chóralskie lub symfoniczne, niekiedy z udziałem solistów-instrumentalistów. Od roku 1907 przy Towarzystwie działała również orkiestra symfoniczna, a jej pierwszym dyrygentem był Naum Podkeimer. Pod jego przewodnictwem orkiestra grała repertuar romantyczny i utwory takich kompozytorów jak F. Mendelssohn, H. Wieniawski czy J. Sibelius. W latach 1903–1906, a także 1914–1920 stanowisko dyrygenta obejmował Sawel Zilberts, dzięki któremu zespół wykonywał wielkie dzieła religijne J. Haydna i W.A. Mozarta. W latach 1922–1932 orkiestrą kierował Izrael Fajwiszys, który kontynuował ustalony przez poprzedniego dyrygenta repertuar obejmujący również oratoryjną twórczość G.F. Händla, F. Mendelssohna oraz L. van Beethovena<sup>12</sup>.

---

11 A. Pellowski, *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Papier-Service, Łódź 1994, s. 224–234.

12 L. Błaszczuk, *Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i Literackie Hazomir*, w: *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2014.

W lutym 1915 roku z grupy muzyków łódzkich pod przewodnictwem dyrygenta Tadeusza Mazurkiewicza zawiązała się Łódzka Orkiestra Symfoniczna. Miejscem większości koncertów był Łódzki Dom Koncertowy – nazywany inaczej Salą Koncertową lub Salą Vogla, od nazwiska budowniczego Ignacego Vogla<sup>13</sup>.

Skład orkiestry przedwojennej obejmował prawdopodobnie w dużej mierze muzyków pochodzenia żydowskiego. Bożena Pellowska-Chudobińska pisze, że na kilka lat przed wojną na terenie Łodzi rywalizowały ze sobą dwie orkiestry – „chrześcijańska” Orkiestra Związku Muzyków Chrześcijan i „żydowska” Łódzka Orkiestra Symfoniczna<sup>14</sup>. Lista członków przedwojennej Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej, którzy w czasie okupacji mieszkali w getcie nie jest krótka. Niestety nie wiadomo dokładnie ilu z nich znalazło zatrudnienie w swoim zawodzie. Spośród wielu nazwisk wymienić tu można flecistę Mendla Ajzenmana, skrzypków Rafała i Leona Kantorów (drugi z nich był później pierwszym skrzypkiem orkiestry w getcie łódzkim), skrzypka Henryka Goldberga, kontrabasistę Dawida Koppa oraz skrzypaczkę Bronisławę Rotsztatównę (późniejszą wielokrotną solistkę koncertów w getcie łódzkim, a po wojnie koncertmistrzynię Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej). Z orkiestrą grało również dwóch członków muzycznego klanu Bajgelmanów – Dawid Bajgelman (który w getcie wielokrotnie pełnił rolę dyrygenta orkiestry) na altówce i Szymon Bajgelman na klarncie<sup>15</sup>. Z tym zespołem od 1916 roku współpracował również dyrygent Teodor Ryder<sup>16</sup>, silnie związany z życiem kulturalnym miasta: był wykładowcą w Konserwatorium Muzycznym im. Heleny Kijeńskiej oraz kierownikiem muzycznym Łódzkiego Towarzystwa Operowego. W czasie wojny razem z Bajgelmanem prowadzili działającą na terenie getta orkiestrę symfoniczną. Przy Łódzkiej Orkiestrze

13 B. Pellowska-Chudobińska, *Muzyczne dziedzictwo – projekt archiwum Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina*, „Achreion” 2012, t. 113, s. 204–205.

14 Tamże, s. 207.

15 Więcej o wymienionych tu muzykach zob. L. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...* dz. cyt., hasła: *Ajzelman Mendel*, *Kantor Rafał* itd.

16 Urodzony w 1881 roku pianista i dyrygent. Po studiach muzycznych współpracował z wieloma orkiestrami europejskimi. W 1940 roku został wraz z żoną przesiedlony do getta. Jego małżonką była niemiecka śpiewaczka Ida Voth, która ze względu na męża przeszła na judaizm i z własnej woli zamieszkała razem z nim w getcie (pomimo tego, iż przez swój niemiecki rodowód mogła tego uniknąć). Zob. L. Błaszczyk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, PWM, Kraków 1964, s. 254–255.

Symfonicznej działał także kompozytor, dziennikarz i krytyk muzyczny Felix Halpern<sup>17</sup>. Jego błyskotliwe recenzje, publikowane na łamach łódzkich gazet, dotyczące repertuaru, wykonawców i recepcji przedwojennych koncertów pozwalają poznać bliżej życie kulturalne miasta.

W takim kontekście historycznym i kulturowym oceniać należy inicjatywy artystyczne z łódzkiego getta. Oprócz omawianych koncertów symfonicznych, w getcie pojawiały się występy zespołów kameralnych; istniała również bardzo rozwinięta twórczość ulicznych śpiewaków. W tym artykule skupiono się na analizie aktywności koncertowej wyłącznie na terenie Łodzi. Porównanie inicjatyw kulturalnych z różnych gett utworzonych na terenie miast europejskich może stanowić temat zupełnie innej pracy.

## Getto w okupowanej Łodzi

Getto łódzkie było drugim, po warszawskim, największym skupiskiem ludności żydowskiej w Polsce. Jego oficjalne granice wyznaczone i zamknięte zostały 30 kwietnia 1940 roku, a Przełożonym Starszeństwa Żydów został Mordechaj Chaim Rumkowski, przedstawiciel ludności żydowskiej. Rola zwierzchnika została mu nadana przez okupanta. Cechą wyróżniającą getto łódzkie na tle innych dzielnic żydowskich była bardzo silnie rozbudowana administracja. Getto stało się ważnym źródłem dochodów dla niemieckiej gospodarki dzięki pracy resortów<sup>18</sup>: krawieckich, szewskich, metalowych, itp., realizowano zamówienia przedsiębiorstw niemieckich. Oprócz wyczerpującej pracy i tragicznych warunków mieszkalnych, ludzie cierpieli głód i zimno. Wszystko składało się na nieludzkie warunki życia.

Przygotowując pracę, oparto się na dokumentach historycznych zebranych i wydanych pod postacią prac naukowych lub pozostających nadal w oryginalnej formie i pozyskanych z archiwów. Jednym z podstawowych źródeł stała się *Kronika getta łódzkiego*. Jej autorzy

17 Felix Halpern to urodzony w 1866 roku łódzki pianista i pedagog silnie związany z życiem muzycznym miasta. Był członkiem zarządu Łódzkiego Towarzystwa Muzycznego oraz zasiadał w jury konkursów pianistycznych. W czasie wojny mieszkał na terenie łódzkiego getta, gdzie zmarł w roku 1942. A. Stawiszyńska, *Łódzka Orkiestra Symfoniczna czasów Wielkiej Wojny w recenzjach Felixa Halperna*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica” 2013, nr 20, zob. s. 57–71.

18 Resortami w getcie nazywane były warsztaty pracy.

zajmowali się wieloma aspektami życia, w tym działalnością kulturalną. Dla badań szczególnie cenne będą teksty Oskara Rosenfelda, praskiego dziennikarza i pisarza deportowanego do Łodzi jesienią 1941 roku. Oprócz tekstów do *Kroniki*, Rosenfeld prowadził również dziennik, w którym z dokładnością i muzycznym obeznaniem zapisywał własne recenzje koncertów symfonicznych i innych wydarzeń artystycznych. Bardzo ważnym źródłem są również zachowane afisze koncertów i programy, które pozwalają się zapoznać z repertuarem, wykonawcami i datami koncertów<sup>19</sup>.

### **Życie kulturalne w getcie łódzkim**

Działalność muzyczna w getcie sięga początków jego założenia. Chęć koncertowania mogła wynikać zarówno z potrzeby obcowania z muzyką, silnie zakorzenionej wśród artystów, jak i z prozaicznej konieczności zarobku. Zanim zaczęły funkcjonować oficjalne instytucje zajmujące się organizacją życia kulturalnego, artyści występowali m.in. w przedwojennych grupach takich jak Towarzystwo Muzyczne „Hazomir”. Według dokumentacji ich pierwszy koncert nastąpił 30 października 1940 roku, czyli sześć miesięcy po zamknięciu granic getta<sup>20</sup>.

Obok występów orkiestr i chórów organizowano również koncerty prywatne w kuchniach czy dostępnych salach. Najczęściej były to wydarzenia kameralne lub recitale solistów, na które niekiedy zapraszany był nawet Przełożony Starszeństwa Żydów – Rumkowski<sup>21</sup>. Niestety wydarzenia te rzadko znajdują potwierdzenie w dokumentach, zwłaszcza, że nie miały charakteru oficjalnego. Brak również świadectw wykonawców, dzięki którym moglibyśmy poznać realia życia artystycznego bliżej, niż zapewniają to wszelkiego rodzaju eseje i recenzje krytyków.

Od 1941 roku działał Wydział Kultury, który zajmował się organizacją życia artystycznego. Znaczna większość imprez organizowana była w przedwojennym kinie nazywanym Domem Kultury przy ulicy Krawieckiej 3. Wydział ten został włączony do oficjalnej administracji

---

19 Wykorzystane dokumenty są dostępne w: Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Nowym Jorku (AYIVO), RG-241/1036, RG-241/858; Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Przełożonego Starszeństwa Żydów, sygn. 2339.

20 *Kronika*, t. 5, s. 304.

21 *Kronika*, t. 1, s. 108-109, zapis z 1 III 1941 roku.



getta, a jego pracownicy stali się urzędnikami<sup>22</sup>. Dzięki temu zapewniono etaty dla liczącej od trzydziestu do czterdziestu osób orkiestry i śpiewaków, których część, jak należy przypuszczać, związana była wcześniej z Towarzystwem „Hazomir”. Pod koniec 1941 roku do Łodzi wysiedlono z terytoriów Rzeszy i Protektoratu wielu znakomitych artystów: dyrygentów, kompozytorów oraz solistów instrumentalistów<sup>23</sup>. Niestety w łódzkim getcie zatrudnienie w swoim zawodzie mógł otrzymać jedynie niewielki odsetek z nich.

Do instrumentalistów prowadzących rozwiniętą – i dobrze udokumentowaną – działalność muzyczną należała, związana wcześniej z Łódzką Orkiestrą Symfoniczną, Bronisława Rotsztatówna. Jej nazwisko pojawia się bardzo często w zachowanych programach koncertów symfonicznych przy ulicy Krawieckiej. Przez ponad rok oficjalnie udokumentowanej działalności skrzypaczka co najmniej raz na miesiąc występowała jako solistka orkiestry, grając najwybitniejsze dzieła literatury skrzypcowej. Były to m.in. koncerty W.A. Mozarta, F. Mendelssohna, J. Brahmsa, H. Wieniawskiego i P. Czajkowskiego<sup>24</sup>. Innym wybitnym wirtuozem był pianista Leopold Birkenfeld<sup>25</sup>, który do Łodzi został deportowany pod koniec 1941 roku. Razem z Kurtem Behrem byli pianistami najczęściej pojawiającymi się na oficjalnych afiszach koncertów organizowanych przez Wydział Kultury.

Pod koniec roku 1942 Dom Kultury przestał być samodzielną instytucją, a muzycy musieli znaleźć inne zatrudnienie. Z uwagi na coraz częstsze wysiedlenia i przeprowadzoną we wrześniu Wielką Szperę<sup>26</sup>

---

22 Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Nowym Jorku (dalej AYIVO), RG-241/1036, dokument przedstawiający listę nowozatrudnionych urzędników; w kategorii „rodzaj pracy” widnieje „śpiewak-solista” lub po prostu „muzyk”.

23 Do getta łódzkiego w okresie od 16 X do 4 XI 1941 roku przybyło 20 transportów Żydów z Europy Zachodniej. Wśród ok. 20 tysięcy ludzi znajdowało się 60 muzyków i śpiewaków – por. *Kronika*, t. 1, s. 363.

24 AYIVO, RG-241/1036, Culture Haus. Programs of twenty-nine symphonic concerts performed between March 26, 1941 and August 12, 1942 oraz Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Przełożonego Starszeństwa Żydów, sygn. 2339, Plakaty programowe i ogłoszenia o koncertach w domu kultury.

25 Pianista wiedeński urodzony w 1896 roku. W maju 1942 został wysiedlony do Chełmna nad Nerem i zamordowany. *Kronika*, zob. t. 5, s. 281.

26 Była to przeprowadzona przez Niemców akcja wysiedleńcza, której ofiarami były dzieci poniżej lat 10 i starcy powyżej lat 65. Nie było człowieka w getcie, który nie byłby w tamtym czasie zdruzgotany i dotknięty tą tragedią. Po „szperze” zmalała autonomia getta, które zostało faktycznie przekształcone w obóz pracy.

działalność artystyczna ustała na kilka miesięcy. Kiedy ją wznowiono, koncerty pojawiały się zdecydowanie rzadziej oraz w innej formie. Nie były już oficjalnym efektem działalności Wydziału Kultury. W tym miejscu wpis z *Kroniki getta łódzkiego* z 24 listopada 1943 roku ponownie okaże się idealnym komentarzem do opisywanych wydarzeń.

Niezależnie od tego, jak bardzo przygnębiające jest życie mieszkańców getta, nie chcą oni tak do końca zrezygnować z wszelkich form życia kulturalnego. Zamknięcie Domu Kultury pozbawiło ludzi w getcie resztek życia kulturalnego i towarzyskiego. Ale wytrwałość i żywotność ludzi getta, zahartowanych niezliczoną ilością ciosów, poszukują wciąż nowych możliwości, by choć trochę zaspokoić głód kultury. Szczególnie silna jest potrzeba obcowania z muzyką. Dlatego powoli, choć tylko dla pewnej, nieco wyższej sfery, powstawały małe ośrodki oddające się muzykowaniu. Tu zawodowi muzycy, ówdzie amatorzy, dają koncerty dla wąskiego grona zaproszonych. Gra i śpiewa się repertuar kameralny<sup>27</sup>.

Pragnienie mieszkańców getta, by zaspokoić „głód kultury” może być jednym z argumentów potwierdzających tezę, iż działalność artystyczna, szczególnie muzyczna, stanowiła swego rodzaju sprzeciw wobec otaczających ich tragicznych realiów życia<sup>28</sup>. Wielką tragedią dla wszystkich artystów był rozkaz konfiskaty instrumentów muzycznych wydany w styczniu 1944 roku, przez który wiele bezcennych instrumentów zostało „kupionych” za pieniądze nieodpowiadające nawet w jednej setnej ich wartości<sup>29</sup>. Przeznaczono je potem do użytku w szkole muzycznej *Hitlerjugend*, w orkiestrze miejskiej oraz *Reichmusikammer* (Izba Muzyki Rzeszy).

---

27 *Kronika*, t. 3 s. 613, zapis z 24 XI 1943 roku.

28 Shirli Gilbert przedstawia nieco inną interpretację tej sytuacji. Zgadza się, iż działalność muzyczna stanowi imitację „normalnego życia”, jakie toczyło się przed wojną, jednak uważa, że nie można tu mówić o szeroko pojętym oporze duchowym („spiritual resistance”), między innymi ze względu na wielokulturowość i brak zjednoczenia społeczności getta., zob. S. Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Clarendon Press, Oxford 2005, s. 12.

29 Do tej sytuacji nawiązuje w swoim dzienniku Rywka Lipszyc. Jej koleżanka Lusja „musiała spalić swoje skrzypce (w getto trzeba oddać wszelkie instrumenty) i od czasu do czasu wybuchała płaczem”, R. Lipszyc, *Dziennik z łódzkiego getta*, oprac. E. Wiatr, Austeria, Kraków 2017, s. 97, zapis z 7 II 1944 roku.

## Koncerty symfoniczne oraz ich znaczenie

Koncertami w Domu Kultury dyrygował najczęściej maestro Teodor Ryder. Według Tomasza Majewskiego, „źródła wzmiankują o co najmniej czterech koncertach symfonicznych pod jego batutą”<sup>30</sup>. Po dokładniejszej analizie źródeł odnaleźć można nie cztery, a co najmniej dwadzieścia dziewięć programów dokumentujących kolejne koncerty pod przewodnictwem tego dyrygenta<sup>31</sup>. Koncerty organizowane były regularnie w środy i soboty. Obok Rydera na podium dyrygenckim stawał również Dawid Bajgelman, specjalizujący się w muzyce żydowskiej i twórczości rewiowej. O Ryderze pisze w swoich dziennikach Oskar Rosenfeld: „Nie wolno bagatelizować kapelmistrza, mimo jego osobistej skromności i powściągliwości. [...] Jego ruchy są bardzo żywe, ramiona sięgają daleko, nie jak w przypadku tak zwanych rzeczowych dyrygentów, którzy nie dają nic z siebie, lecz krótkimi ruchami chcą przykuć uwagę nawet wielkiej orkiestry”<sup>32</sup>.

Maestro Ryder dzięki swojemu doświadczeniu i kompetencji zdołał utrzymać orkiestrę symfoniczną na zaskakująco wysokim poziomie, biorąc pod uwagę warunki życia i pracy. Kierował zespołem złożonym w zdecydowanej większości z muzyków grających na instrumentach smyczkowych z niewielkim udziałem instrumentów dętych. Z uwagi na wybrakowany stan orkiestry, dyrygent zmuszony był dokonywać częstych zmian w instrumentacji dzieł; część partii nieobecnych instrumentów przeznaczana była fortepianowi<sup>33</sup>. Dostęp do partytur był ograniczony, mimo to orkiestra miała na koncie imponujący repertuar. Kwestia restrykcji nakładanych przez okupanta, dotyczących repertuaru koncertów w getcie łódzkim pozostaje niejednoznaczna. Wiadomo, iż w getcie warszawskim Niemcy pozwalali muzykom na wykonywanie wyłącznie muzyki „żydowskiej”<sup>34</sup> – zasada ta panowała jako nieписа-

30 T. Majewski, *Muzyka w getcie – acheronta movebo*, <https://www.centrumdialogu.com/muzyka-w-getcie-> [dostęp: 12.04.2020].

31 AYIVO, RG-241/1036, Culture Haus. Programs of twenty-nine symphonic concerts performed between March 26, 1941 and August 12, 1942.

32 *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska; E. Wiatr, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 9.

33 Tamże, s. 10.

34 Skrajnie inna sytuacja panowała w niemieckich obozach koncentracyjnych, gdzie repertuar wybierany był przez esesmanów; narzucano pieśni lub utwory niemieckie o charakterze nacjonalistycznym. Tam, w odróżnieniu do getta łódzkiego,

nie prawo, które w efekcie nie było respektowane. Jednakże właśnie z tego powodu zawieszono działalność tamtejszej Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej, chociaż dopiero po dwóch latach jej funkcjonowania<sup>35</sup>. Nie ma na ten temat zachowanych dokumentów ani udokumentowanych obostrzeń, które byłyby respektowane przez muzyków z getta łódzkiego. Nie jest to jednak dowód potwierdzający tezę, że sytuacje orkiestr z gett warszawskich i łódzkich bardzo się różnią. Ukazuje to raczej brak zainteresowania władz niemieckich aktywnością muzyczną w getcie łódzkim tak długo jak panował tam spokój, a zatrudnieni w zakładach produkowali dobra na rzecz gospodarki III Rzeszy.

To Teodor Ryder był odpowiedzialny za dobór utworów wykonywanych podczas koncertów w łódzkim Domu Kultury<sup>36</sup>. Repertuar<sup>37</sup> składał się w głównej mierze z muzyki romantycznej, niekiedy klasycznej lub nawet XX-wiecznej. Obok znanych klasyków czy romantyków (takich jak Mozart, Beethoven, Weber, Liszt, Czajkowski czy Dvořák) na afiszach widniały nazwiska kompozytorów żydowskich znanych na świecie (J. Achron, J. Halévy) oraz tych mieszkających w getcie (M. Dargużański<sup>38</sup>, D. Bajgelman). Wyjątkiem wobec tej przeważającej literatury romantycznej były fragmenty opery Ch. W. Glucka *Ifigenia w Taurydzie* z okresu wczesnego klasycyzmu<sup>39</sup>. Z relacji wiadomo, iż maestro Ryder chciał zawrzeć w repertuarze inne znane dzieła kompozytorów żydowskich, jak G. Mahlera czy A. Schönberga, jednak nie pozwalał na to ograniczony dostęp do partytur<sup>40</sup>. Często wykonywano uwertury operowe lub

---

obostrzenia co do repertuaru były surowo przestrzegane, zob. A. Kulisiewicz, *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*, „Przegląd Lekarski” 1977, nr 1 (34), s. 69.

35 M. Fuks, *Muzyka Ocalona. Judaica polskie*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1989, s. 169.

36 *Oblicza getta...*, dz. cyt., s. 10.

37 Analiza repertuaru opiera się na afiszach koncertowych: AYIVO, RG-241/1036, Culture Haus. Programs of twenty-nine symphonic concerts performed between March 26, 1941 and August 12, 1942.

38 Maurycy Dargużański, urodzony w 1867 roku dyrygent, pedagog i recenzent muzyczny. Od ok. 1895 roku działał w Łodzi. Był dyrygentem chórów w Wielkiej Synagodze, uczył również śpiewu w szkołach żydowskich – zob. L. Błaszczuk, *Żydzi...*, dz. cyt., s. 53.

39 Na jednym z dokumentów widnieje, najprawdopodobniej w wyniku błędu, nieistniejąca uwertura Bacha *Hamlet*. Nie jest to jednak dowód na obecność w repertuarze literatury barokowej, a kolejny przykład z literatury romantycznej. Kompozytorem uwertury o identycznym tytule jest bowiem P. Czajkowski.

40 AYIVO, RG-241/858, reportaż O. Rosenfelda, *Konzert im Kulturhaus*, tłum. Ł. Płeś.

pojedyncze części symfonii, a również mniejsze formy zaaranżowane na orkiestrę, prawdopodobnie ze względu na niewielki czas trwania. Zdecydowana większość koncertów składa się z bardzo wielu (czasem nawet dziesięciu) utworów, jednak o niedługim czasie wykonania. Długie formy, jak całe symfonie czy koncerty instrumentalne z towarzyszeniem orkiestry, zdarzały się raczej podczas organizowanych co jakiś czas „wieczorów jednego kompozytora” (Beethoven-Abend, Mendelssohn-Abend, itp.). Chętnie grano również najpopularniejsze fragmenty z opery lub całej twórczości operowej kompozytora. Na afiszach pojawiały się takie nazwiska jak G. Meyerbeer, G. Rossini, S. Moniuszko, L. Delibes czy G. Puccini. Najczęściej względem innych kompozytorów operowych pojawiał się J. Halévy i fragmenty z jego opery *Żydówka*.

Nieco inny repertuar obowiązywał podczas koncertów prowadzonych przez Dawida Bajgelmana. Podczas gdy koncerty Rydera obfitowały w znane i cenione kompozycje literatury romantycznej, repertuar Bajgelmana opierał się na „lekkich” utworach operetkowych i tanecznych. Pojawiają się tam nazwiska kompozytorów francuskich (E. Waldteufel), węgierskich (E. Kálmán), czy nawet japońskich (M. Yoshimoto). Koncerty pod batutą tego dyrygenta obfitowały również w pieśni żydowskie tworzone w getcie (także te skomponowane przez samego Bajgelmana).

## **Analiza repertuaru koncertowego; wychowawcza rola muzyki**

Ewenementem było pojawienie się wśród wykonywanych utworów dzieł R. Straussa i R. Wagnera<sup>41</sup>. Nie wiadomo od czego zależał ten właśnie wybór. Trudno powiedzieć, czy zdawano sobie sprawę z politycznego zaangażowania tych kompozytorów i ich twórczości<sup>42</sup>.

---

41 AYIVO, RG-241/1036, Culture Haus. Programs of twenty-nine symphonic concerts performed between March 26, 1941 and August 12, 1942.

42 Można tu przywołać sytuację, która miała miejsce w Nowym Jorku w 1904 roku, gdzie w jednym z teatrów żydowskich wystawiono Wagnerowskiego *Parsifala* w jidysz. W dzisiejszych czasach może się to wydawać nieodpowiednie, jednak autor artykułu wyjaśnia, iż na początku XX wieku muzyka Wagnera była chętnie odbierana przez publiczność żydowską – nie znano lub ignorowano antysemickie pisma kompozytora. Religijny wydzźwięk *Parsifala* również nie stanowił problemu w pozytywnej recepcji dzieła, zob., D. Levy, *Parsifal in Yiddish? Why not?*, „The Musical Quarterly” 2014, t. 97, nr 2.

Podczas „wieczoru jednego kompozytora” 3 czerwca 1942 roku, wykonano *Uwerturę Egmont* op. 84, *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 oraz *I symfonię C-dur* op. 21 L. van Beethovena. Warto się zastanowić nad recepcją muzyki tego kompozytora w Trzeciej Rzeszy. Politycy niemieccy widzieli w Beethovenie odzwierciedlenie promowanej przez siebie ideologii. Zwracali szczególną uwagę na bohaterski i waleczny wydźwięk jego dzieł. *V Symfonia c-moll* op. 67 w oczach nazistowskich muzykologów symbolizowała walkę o przetrwanie Niemców i ich zakończone sukcesem poszukiwanie swojego Führera<sup>43</sup>.

Zdaje się jednak, iż muzyka ta niesie ze sobą o wiele więcej niż te wartości nadane im przez nazistowską propagandę. Nie da się jej zamknąć w jednej ideologii, przypisać jednemu narodowi, przeznaczyć wyłącznie dla uciechy nielicznym. Dziełami Beethovena (jak i szeregu innych kompozytorów) mogą się rozkoszować jednocześnie kulturalne elity Berlina, jak i biedni mieszkańcy żydowskich dzielnic Łodzi. Jest to jeden z niezliczonych dowodów na to, iż muzyka posiada zdolność przekraczania granic językowych czy ideologicznych i niesie w sobie o wiele więcej niż słowo pisane czy wypowiedziane. Jako dowód można tu przywołać wpis Oskara Rosenfelda o wykonaniu przez orkiestrę w getcie *V Symfonii c-moll* Beethovena:

Nawet w salach koncertowych wielkich europejskich miast nie da się odczuć takiego poruszenia, jak tutaj w getcie. Potraktowanie trzeciej części jak fugi, która stawia przed odbiorcą najwyższe wymagania odnośnie do rozumienia muzyki, spotkało się z dużym zrozumieniem<sup>44</sup>. Motyw wyzwolenia – jak zawsze u Beethovena w ostatnich frazach – wywołał potężny szum na sali. [...] Czuło się niemalże fizycznie wizję przyszłego wybawienia<sup>45</sup>.

Co wielce paradoksalne, z tych samych dzieł, w których Niemcy doszukiwali się dowodów na wspaniałość, siłę i wyjątkowość własnego narodu, muzycy w getcie łódzkim byli w stanie wydobyć tęsknotę za

---

43 D. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, Yale University Press, New Haven 1996, s. 151.

44 Według koncepcji Bildung kompozycje Bacha, Haydna, Mozarta i Beethovena są uważane za wartościowe nie tylko ze względów estetycznych, ale i z uwagi na ich aspekty wychowawcze, edukacyjne, kształtujące charakter słuchacza, zob., S. Cahn, *A German – Jewish Tradition of Bildung and Its Imprint on Composition and Music Theory*, „The Musical Quarterly” 2018, t. 101, nr 4, s. 492.

45 *Oblicza getta...*, dz. cyt., s. 8.

wolnością i podsycanie nadziei rychłego wybawienia. O innym aspekcie wpływu muzyki na ludzi w getcie pisze Rosenfeld w sprawozdaniu z koncertu 8 lipca 1942 roku:

W Domu Kultury, przy odpowiednim doborze programu, można realizować pracę wychowawczą w myśl kształtowania charakteru, rzecz jasna jedynie stopniowo, z dużą dozą cierpliwości i zrozumienia dla gettowej duszy. Gdyby ten czynnik nie istniał, można by w mniejszym lub większym stopniu zbagatelizować widowiska muzyczne Domu Kultury. Mieszkaniec getta, o ile ma potrzebę słuchania muzyki, w swoich odczuciach nie będzie znudzony. Podczas koncertu jest zdolny do najpiękniejszych duchowych uniesień. Jego zachowanie [...] pozwala mieć nadzieję, że uczucie do artystycznych wartości zostanie ocalone bez żadnego uszczerbku<sup>46</sup>.

W odróżnieniu od wystawianych również wtedy rewii<sup>47</sup> czy koncertów muzyki lekkiej pod batutą D. Bajgelmana, podczas koncertów symfonicznych słuchacz miał możliwość obcowania ze sztuką poważniejszą, dojrzałą, która oferowała głębokie przeżycia emocjonalne. Te wydarzenia artystyczne kultywowały nadal istniejącą w ludziach potrzebę piękna, wyrażaną chociażby w niegasnącym zainteresowaniu koncertami urządzanymi dwa razy w tygodniu, w sali liczącej czterysta miejsc. Autor zwracał uwagę w tym fragmencie na wychowawczą rolę koncertów symfonicznych. Idea kształtowania charakteru zakłada edukację moralną, emocjonalną i społeczną jednostek. W tym przypadku może oznaczać również naukę przystosowania się do tragicznych warunków życia w getcie oraz psychologicznej samoobrony przed popadnięciem w stan najgłębszej rozpacz<sup>48</sup>. Sprawowanie tej roli było, według Rosenfelda, jednym z najważniejszych celów Domu Kultury.

46 AYIVO, RG-241/858, O. Rosenfeld, *Kulturhaus-Konzerte*.

47 Rewia to widowisko sceniczne będące połączeniem operetki i skeczu, z elementami improwizacji i śpiewu pieśni pisanych w getcie. O specyfice rewii w getcie łódzkim zob. *Revue w Encyklopedii getta*, red. K. Radziszewska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 175.

48 Podobne przemyślenia na temat roli muzyki w życiu ludzi pojawiały się również na terenie innych gett żydowskich. Dla Wiktora Ullmanna, kompozytora z Theresenstadtu, sztuka była formą duchowego sprzeciwu i stanowiła odskocznię od rzeczywistości. Przewyciężając codzienne trudy życia dążył on do ciągłego rozwijania się i kształtowania własnego charakteru, zob., S. Cahn, *A German...*, dz. cyt., 484–485.

## Bibliografia

---

### Źródła niepublikowane

- Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Nowym Jorku (AYIVO), RG-241/1036; RG-241/858.
- Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Przełożonego Starszeństwa Żydów, sygn. 2339, Plakaty programowe i ogłoszenia o koncertach w domu kultury (materiały dostępne na platformie [www.szukaj-warchiwach.pl](http://www.szukaj-warchiwach.pl)).

### Opracowania

- Błaszczyk L., *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, PWM, Kraków 1964.
- Błaszczyk L., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.
- Cahn S., *A German – Jewish Tradition of Bildung and Its Imprint on Composition and Music Theory*, „The Musical Quarterly” 2018, t. 101 nr 4.
- Dennis D., *Beethoven in German Politics, 1870–1989*, Yale University Press, New Haven 1996.
- Dennis D., *Honor your german masters: The use and abuse of „classical” composers in Nazi propaganda*, „Journal of Political & Military Sociology” 2002, t. 30, nr 2.
- Drewniak B., *Kultura w cieniu swastyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969.
- Encyklopedia getta*, red. K. Radziszewska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.
- Franklin P., *Hans Pfitzner*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021537> [dostęp: 15.12.2020].
- Fuks M., *Muzyka Ocalona. Judaica polskie*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1989.
- Gilbert S., *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Clarendon Press, Oxford 2005.



- Gwizdalanka D., *Muzyka i polityka*, PWM, Kraków 1999.
- Hirsch L., *A Jewish Orchestra in Nazi Germany. Musical politics and the Berlin Jewish Culture League*, The University of Michigan Press, Michigan 2010.
- Hirszfeld L., *Historia jednego życia*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1946.
- Kronika getta łódzkiego / Litzmannstadt Getto 1940–1944*, t. 1–5, red. J. Baranowski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Kulisiewicz A., *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*, „Przegląd Lekarski” 1977, nr 1 (34).
- Levy D., *Parsifal in Yiddish? Why not?*, „The Musical Quarterly” 2014, t. 97, nr 2.
- Lipszyc R., *Dziennik z łódzkiego getta*, oprac. E. Wiatr, Austeria, Kraków 2017.
- Majewski T., *Muzyka w getcie – acheronta movebo* <https://www.centrumdialogu.com/muzyka-w-getcie/> [dostęp: 10.04.2020].
- Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska; E. Wiatr, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Pellowa-Chudobińska B., *Muzyczne dziedzictwo – projekt archiwum Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina*, „Achreion” 2012, t. 113.
- Pellowski A., *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*, Papier-Service, Łódź 1994.
- Stawiszyńska A., *Łódzka Orkiestra Symfoniczna czasów Wielkiej Wojny w recenzjach Felixa Halperna*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica” 2013, nr 20.