

## ליאו קסטנברג וחזון החינוך המוזיקלי בישראל

יהודית כהן

"כאשר פתחנו בשנת 1945 בתל-אביב את הסמינר שלנו למורים למוזיקה בגני ילדים ובבתי הספר היסודיים, עמדנו – למרות ניסיונו האירופי רב השנים – בפני תפקיד חדש לחלוטין: ברוח התרבות הצעירה היה עלינו למצוא בארץ-ישראל סינתזה בין תפיסת המוזיקה המקומית-המסורתית של המזרח ובין תרבות המוזיקה המערבית, שעליה חונכנו בעקבות תהליך האמנציפציה".



אוסקר קוקושקה - פורטרט של ליאו קסטנברג (1929)

Copyright by Bildarchiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Used by permission.

Special thanks to Dr. Theda Weber-Lucks, The Kestenberg Project

<http://www.leo-kestenberg.com/>

במילים האלה ליאו קסטנברג מסכם ברשימה מן ה-25.5.1947 את חזונו בדבר חינוך מוזיקלי חדש במדינה שעדיין לא קמה. העובדה שבדבריו אין כל הד לבעיות הבערות של השעה – המאבק על המדינה, הקונפליקט היהודי-ערבי ומוראות השואה – מעידה על נחישותו להעמיד את נושאי התרבות בראש סדר היום הציבורי.

ליאו קסטנברג נולד בשנת 1882 ברוזנברג שבהונגריה (כיום רוז'וונברוק בסלובקיה). כתלמידו לפסנתר של בוזוני החל קסטנברג את דרכו כפסנתרן וכמורה לפסנתר בקונסרבטוריונים של ברלין. מגיל צעיר היה פעיל במפלגה הסוציאליסטית הגרמנית, והיה מעורב ביזמות תרבות ופוליטיקה, כגון ייסוד מקהלות עממיות והקמת בימות תאטרון ומוזיקה לקהל הרחב. בשנת 1918 נתמנה למשרת יועץ בנושאי מוזיקה למשרד המדע, התרבות והחינוך הפרוסי, וב-1922 – למנהל מחלקת המוזיקה במשרד המרכזי לחינוך ולהוראה של רפובליקת ויימר. בתפקידו זה תכנן קסטנברג רפורמות רבות בחינוך המוזיקלי, והן התקבלו גם מחוץ לגבולותיה של רפובליקת ויימר. "רפורמת קסטנברג" הקיפה את החינוך המוזיקלי בגן הילדים, במערכת החינוך היסודית, התיכונית והאקדמית, וכללה גם את הכשרתם המוזיקלית של מורים פרטיים לנגינה.

בשנת 1932 עוד פורסמה בברלין מטעם משרד המדע, האמנות והחינוך העממי המהדורה החמישית של החקיקה של קסטנברג בדבר הפיקוח הממלכתי על הוראת הנגינה הפרטית. באותה שנה, והוא בן חמישים, פוטר קסטנברג ממשרתו בתואנה שהגיע לגיל פרישה. הוא עבר לפראג ושם הקים וניהל את האיגוד הבינלאומי לחינוך מוזיקלי (ISME). האיגוד הצליח לקיים שלושה כינוסים בינלאומיים בשנים הסוערות שבין 1936 ל-1938 (השלישי שבהם התקיים בציריך, ברן ובזל ויוחד לחינוך ילדים חירשים, אילמים ועיוורים). בשנת 1938 נענה קסטנברג להזמנת התזמורת הארץ-ישראלית (התזמורת הפילהרמונית הישראלית של היום) לשמש מנהלה הכללי, והתיישב בתל-אביב. בשנת 1945 ייסד עם עמנואל עמירן (פוגצ'וב) את "המדרשה למחנכים מוסיקליים" (כשמה אז) בתל-אביב; הוא לימד בה וניהלה עד לשנת 1953.

קסטנברג נמנה עם בכירי המורים לפסנתר בישראל, ותלמידיו היו בין השאר מנחם פרסלר, זיגי (אלכסיס) וייסנברג, עמירם ריגאי, רינה ברוורמן, הדסה בריל ואלה גולדשטיין. הוא נפטר בתל-אביב בשנת 1962.

הרשימה הבאה היא תרגום ועיבוד מקוצר של הרצאה שנשאתי בברלין בדצמבר 2005 בכינוס בין-לאומי על הנושא: "ליאו קסטנברג – מחנך למוזיקה ופוליטיקאי של המוזיקה בברלין, בפראג ובתל-אביב". היא מבוססת על זיכרונות אישיים, על ראיונות ועל תעודות מעיזבון קסטנברג שבארכיון הישראלי למוזיקה באוניברסיטת תל-אביב (להלן אמ"י). ההרצאה פורסמה בכרך שבהוצאת Rombach, פרייבורג 2008.

\* \* \*

זה היה בשנות החמישים המוקדמות, ואני עדיין תלמידת תיכון, כשהזמינו אותי מורותיי למוזיקה, ליהו שטיינברג וקתה יעקב, למופע שנשא את השם האניגמטי במקצת: "הַזְמַר בדרכו ממזרח מערבה ובחזרה". האירוע התקיים באולם ההתעמלות של בית ספר "הכרמל" בתל-אביב, שבין כתליו התקיימו בשעות

אחר-הצהריים והערב שיעורי המדרשה למורים למוזיקה. כדי לטשטש מעט את ייעודו המקורי של האולם, כוסו הסולמות שעל הקירות במחצלות קש. הקהל התיישב על ספסלים ארוכים, צרים וחסרי משענת, ובאולם השתררה מתיחות דרוכה, המלווה לעיתים קרובות קונצ'רטים של תלמידים. כשהחלה ההופעה, נולד עמה קסם מוזיקלי של ממש: קבוצה של כעשרים סטודנטים עמדה בחצי גורן ושרה מזמור גרגוריאני חד-קולי; אחריו הושמעו קטעים מתוך הרפרטואר הפוליפוני של ימי-הביניים, מחולות, שירי סולו, מדריגל מן הרנסנס ועוד. התרגשות מיוחדת גרמה **קינת אריאנה** של מונטוורדי, ששרה תלמידה ממוצא בוכרי בעלת קול מזרחי, מאנפף מעט, ואשר כמעט הביאה את הקהל לידי דמעות, כאותו ביצוע היסטורי של הקינה בשנת 1608. מבין שורות המשתתפים בלט תלמיד תימני, שבזכות תנועות המחול החינניות וקול הבריטון הצלול שלו היה ל"כוכב" ההופעה. זה היה עובדיה טוביה, לימים מחנך למוזיקה, מלחין, מטפח הזמר והמחול התימני ומנהל המדרשה למוזיקה בשנים 1966 עד 1986. תכנית הערב הסתיימה בביצוע מונופוני של שירי עדות, בעיקר מתימן, ובכמה שירים ארץ-ישראליים. כך נסגר המעגל, והרעיון המרכזי של המופע היה ברור לכול ללא צורך במילים: שורשי המוזיקה המערבית הם במזרח, במסורות המוזיקליות היהודיות; משם התפשטה המוזיקה למערב, והיום, בישראל של ימינו, היא חוזרת אל שורשיה.

אברהם צבי אידלסון (1882–1938), האב המייסד של חקר המוזיקה היהודית, היה החוקר שהתחקה אחר מקורות המוזיקה היהודית, ואף טען למציאת עקבותיהם במוזיקה הנוצרית הקדומה. אך לתפיסתו בדבר שורשיה המזרחיים של המוזיקה המערבית קָבַר עתה רעיון התקומה: כשם שהעם היהודי חזר בישראל החדשה אל מקורותיו ומצא בהם נקודת מוצא לעיצובם מחדש, כך נרמז, מתעוררת עתה בישראל גם המוזיקה היהודית המסורתית לחיים חדשים. במילים אחרות: אנו מצויים עתה בעיצומו של יישום מוזיקלי של הרעיון הצינוני, או במילותיו של הרצל בארץ העתיקה-החדשה (Alt - Neuland) של המוזיקה.

ברוח זאת הגשים ליאו קסטנברג עם כמה מוזיקאים ופדגוגים את חזונו בדבר חינוך מוזיקלי בישראל. לא הייתה זאת קבוצה הומוגנית. החברים המרכזיים בה היו עמנואל עמירן, ששנות ילדותו עברו עליו במוסקבה, ואשר התחיל ב-1929 את פעילותו כמורה למוזיקה ב"כפר הילדים" שבגבעת המורה, שייסד אביו, שניאור פוגצ'וב; קתה יעקב, שנולדה בברלין והוסמכה שם בבית הספר הגבוה למוזיקה כמורה לריתמיקה, פיתוח השמיעה ואימפרוביזציה אצל שרלוטה פפר, תלמידתו של ז'אק-דלקרוז; ד"ר שרה פאיאנס-גליק, שנולדה בפולין וכתבה את עבודת הדוקטור שלה בברלין בהדרכתו של הפסיכולוג הנודע קורט לויין. קסטנברג (שכונה בפי כל "הפרופסור") קיבל עליו את הוראת תולדות המוזיקה. במאמר בלתי מתוארך הוא מתווה את נקודות הכובד של שיעוריו: המוזיקה היהודית בזיקותיה ההדדיות אל הכורל הגרגוריאני ואל המוזיקה היוונית העתיקה, אידיאל החינוך היווני-אפלטוני והמגע בין העבר ובין העתיד:

בשיעורי תולדות המוזיקה במדרשה אנו יוצאים מתוך השאיפה להכיר את היסודות היצירתיים של כל תקופה בלבד האמנותי של היצירות המוזיקליות המוכרות לנו, [...] ולעמת אותן עם ההווה החי שלנו. כאשר ידובר בעמי התרבות העתיקים, נפנה, כמובן, במקום ראשון למקורות המוזיקה היהודית ולסביבותיה, ולאחר מכן – ובאופן מפורט ביותר – למוזיקה היוונית העתיקה ובמיוחד לרעיונות החינוכיים של אפלטון, ונדון בפרקים הראשונים של ספר המדינה שלו המדברים על החינוך המוזיקלי-גופני. הכורל הגרגוריאני יוצג כיסוד תרבות המוזיקה המערבית, ויובהרו מקורותיו במוזיקה היהודית והיוונית העתיקה. התלמידים יערכו היכרות עם מסורת הזמרה הגרגוריאנית החיה עד היום במסדר הבנדיקטיני (אמ"י, MAN 00021).

אל המייסדים של המדרשה למוזיקה הצטרפו כמורים גם מנחם מהלר-קלקשטיין (אבידום) ושנה אחריו מרדכי סתר (סטרומינסקי), שלימדו הרמוניה וקונטרפונקט; מרים גרוס-לוין – כמורה לפיתוח השמיעה ולסולפג' ושלמה הופמן – כ"מורה לזמרת המקהלה". המקצועות האלה הם מקצועות חובה בכל מוסד להכשרה מוזיקלית, אך על פי תפיסתו של קסטנברג, גם מקצוע טעמי המקרא נכלל בתכנית הלימודים הבסיסית של המדרשה. על ההוראה הופקדו שני מורים וחזנים עתירי ידע: יוסף רמב"ם בטעמי המקרא נוסח אשכנז וניסן כהן-מלמד בנוסח ספרד. נוסף על כך נמסרה הוראת תולדות המוזיקה היהודית לידי מנשה רבינא, וד"ר אדית (אסתר) גרוזן-קיווי הוזמנה לסדרת הרצאות על מהות המוזיקה המזרחית. יש להוסיף שד"ר גרוזן-קיווי הייתה הסטודנטית היהודייה האחרונה שהצליחה להגיש בשנת 1933 לאוניברסיטת היידלברג שבגרמניה את עבודת הדוקטור שלה, שיוחדה לקנצונטה האיטלקית במאה ה-16, ואשר נכתבה בהזרחת המוזיקולוג היינריך בסלר. לאחר עלייתה לארץ-ישראל פנתה למחקרים אתנומוזיקולוגיים בהשפעת האתנומוזיקולוג רוברט לכמן, והניחה את היסוד לאתנומוזיקולוגיה היהודית החדשה.

לחבורה הטרונגנית זו של פדגוגים, מוזיקאים, חוקרים וחזנים היה מכנה משותף אחד: האמונה בחינוך מוזיקלי, הבנוי על מיזוג יחיד במינו של מזרח ומערב, עבר והווה. הוראת טעמי המקרא מילאה כאן תפקיד מרכזי: הם נתפסו כמייצגים את המהות המוזיקלית העתיקה ביותר, שעליה נבנית, או חייבת להיבנות, המוזיקה הישראלית החדשה.

בהקשר זה מעניינים זיכרונותיה האישיים של תלמידת המחזור הראשון של המדרשה, אסתר עטרני, לימים דמות מובילה בחינוך המוזיקלי בישראל:

...אבא היה קורא כל שבת בבוקר את פרשת השבוע וההפטרה בניגון הטעמים. אותי זה עיצבן: גם גלותי וגם דתי. לא כמו אנשי נהלל שאותה עזבנו. מגיע עידן המדרשה. בתוך כל הבלבול ביחס לטעמי המקרא, בא רמב"ם, האיש הקטן והלבבי, שהצליח לחבב עלי ואולי על כולנו את זמרת הטעמים. הגענו מתחתית הסולם, מהניכור, אל השלב הגבוה בסולם הערכים [...] לאט-לאט

תפסו הטעמים את מקומם בשיעורים אחרים, ובמקצועות אחרים. הטעמים הפכו ליוקרתיים. כל שיר או יצירה שגילינו בה עקבות כלשהם של טעמי המקרא, עלה ערכם במקוריות ובאיכות. טובי המוסיקולוגים עסקו בטעמים. הרשימו אותי במיוחד המחקרים שגילו יסוד משותף בטעמים של העדות השונות מקצות עולם וגם בשיר הגרגוריאני. כל זה הביא לתחושה שאנו נוגעים במקור עתיק. יש סיבה לגאווה ולחיוזק הקשר ההיסטורי. חסל סדר הניכור (אסתר עטרני, **מן העין**, כתב יד באמ"י, עמ' 55).

מילים אלו משקפות בנאמנות את רעיון "הארץ העתיקה-החדשה של המוזיקה". הן גם משקפות את הפנמת האידאולוגיה של תכנית הלימודים על ידי מורי המוזיקה בעתיד ואת המטמורפוזה הרעיונית שחלה בהם. גם קסטנברג עצמו עבר מטמורפוזה: אמנם הוא היה בנו של חזן, אך פעילותו הקוסמופוליטית הרחיקה אותו ממסורת היהדות, והיה עליו לחנך את עצמו מחדש. הוא כותב בזיכרונותיו: "מאווירתה של הארץ הישנה-החדשה הוקסמתי מיד, אם כי בעבר לא הייתי ציוני מעולם" (**זמנים רוגשים**, עמ' 120). הוא למד בהתלהבות עברית, ובתקופת כהונתו כמנהל כללי של התזמורת הפילהרמונית דרש מן הנגנים ללמוד עברית, ואפילו דאג לממן שיעורים אלה מקופת התזמורת.

קסטנברג לא הסתפק בשפה העברית המדוברת, אלא רצה להתוודע אל שפת התנ"ך. למטרה זו פנה לאחת מתלמידות המדרשה בבקשה שתפגוש אותו אחת לשבוע ושתקרא לפניו מתוך התנ"ך. לא במקרה בחר בתלמידה ממוצא בוכרי; זו הייתה שרה ידגר-רול, אותה תלמידה צעירה, שריגשה כליכך את הקהל בהופעתה ב"קינת אריאנה" במופע של שנות החמישים. שרה עדיין לא איבדה את המבטא של יהודי המזרח; חיתוך הדיבור הברור והפקת הקול הגרונית שלה הקרינו קסם אקזוטי, והעלו את זכר צלילה המדומה של מסורת עתיקה שנעלמה, שקסטנברג, בוודאי, ספג אותה אל תוכו בהנאה.<sup>1</sup>

ההנחה שהשורשים המשותפים לכל עדות ישראל מצויים בתנ"ך – טקסט, נוף, מולדת ואקטואליות – הייתה מקובלת על כל החוגים הציוניים, לאו דווקא על אלה הדתיים. תפיסה זו גם איחדה את עמנואל עמירן וליאו קסטנברג, שתי הדמויות המובילות של הסמינר החדש למורים למוזיקה, שהיו שונות זו מזו כרחוק מזרח ממערב. עמירן, מורה למוזיקה משחר נעוריו, גדל בארץ-ישראל ורכש את ידיעותיו המוזיקליות בירושלים אצל שלמה רוזובסקי – אחד מתלמידיו האחרונים של רימסקי קורסקוב, חזן וחוקר טעמי המקרא. קסטנברג לעומתו היה אזרח העולם ובקי בכל זרמי התרבות של זמנו. כמו משה ואהרון כך היה קסטנברג הנביא (שלפעמים היה חסר את המילה), ועמירן – איש המעש. שניהם היו

<sup>1</sup> שרה ידגר-רול גדלה במשפחה בוכרית, וכבר בגיל צעיר התגלו כישרונותיה במוזיקה ובמחול. ב-1941, בהיותה בת 11, שרה את תפקיד הילד בהפקה ירושלמית של האופרה של קורט וייל "האומר הן" (Der Jasager). בקהל ישבה אז רות, ביתו של ליאו קסטנברג, והיא הפנתה את תשומת לבו של אביה לכישרון הצעיר. קסטנברג בחן את שרה, התרשם מן המוזיקליות שלה וביקש מתלמידו, מנחם פרסלר, לתת לה שיעורי מוזיקה. מאוחר יותר סיימה את המדרשה למוזיקה והייתה מורה למוזיקה בגני הילדים יותר מארבעים שנה (מתוך ראיון עם שרה רול, 15.10.2005).

מאוחדים בתפיסתם כי "כאן בארץ יש להוביל את הילד – ובמקרים רבים גם את המבוגר – להכרת התרבות של עמו."

קסטנברג החשיב ביותר את שיר הילדים. בהרצאה בכינוס ה-ISME בבריסל בשנת 1953 התייחס אל שירי הילדים של היידן ומוצרט, שבהם אפשר למצוא "כמו בפולקלור, במיתוס, באגדה, בשיר העם [...] את המקורות העשירים והבלתי נדלים, המעידים על קיומה של מוזיקה יצירתית חופשית של הקהילה" (*Bewegte Zeiten*, p. 127). ואולם במאמר מוקדם יותר משנת 1947, המתייחד ל"שיר העם ושיר הילדים היהודי הארץ-ישראלי", התבטא קסטנברג בלשון הרבה יותר אמוציונלית: "סמל זה של האיחוד מחדש של עמנו עם אדמתו, נופו וסביבתו ועם העבר, המטופח על-ידינו באהבה ללא סייג, הינו הבסיס הטבעי והתמציתי של תרבות החינוך והמוזיקה בארץ ישראל" (אמ"י, MAN 00069). כאן נפגשות שוב עמדותיהם של "משה ואהרון", קסטנברג ועמירן, אבל נוסף על כך מהדהדות כאן גם תפיסותיו של איש החינוך הגרמני, פריץ יֶדה (*Jöde*), שהשפעתו על החינוך המוזיקלי בישראל ועל תנועת המקהלות שלה ראויה למחקר מיוחד.

הוראת הסולפג' במדרשה עמדה גם היא בסימן הסינתזה בין העבר המדומיין ובין ההווה המתחדש. לצד שיטת ה-*Solfège de Solfège* הצרפתית הייתה נפוצה בארץ שיטת הטוניקה-דו, שייבאו והפיצו מורים למוזיקה שקיבלו את חינוכם המוזיקלי בגרמניה. אך לשיטה זו היו שתי מגרעות: היא לא התאימה לטרמינולוגיה המוזיקלית העברית, שאומצה מן השפות הרומניות, אשר בה ציינו צלילי הסולמיזציה דו-רה-מי וכו' את הגובה האבסולוטי; כמו כן היה אופייה הטונלי המובהק של השיטה, עם הטוניקה כנקודת משיכה ראשית, לקוח בעיקר מן המלוס האירופי הגרמני, ולא תאם את האידאולוגיה של מעצבי המלוס הישראלי החדש-ישן. קברניטי החינוך המוזיקלי שאפו אפוא לשתול באדמת הנוף המוזיקלי החדש של ישראל את הרעיונות של יֶדה על שיר העם כבסיס לחינוך המוזיקלי של הנוער.

את הניסיון ל"השתלה" זו עשה עמנואל עמירן (שלמד זמן מה במכון Curwen בלונדון), ששאף להחליף את הצליל היסודי (הטוניקה) ב"צליל המרכזי", הנעדר כוח משיכה. המשכו היה בפועלה של מרים גרוס-לויין, המורה לסולפג' במדרשה.<sup>2</sup> כעשרים שנה פיתחה שיטה שנבנתה על המודוסים הכנסייתיים (או נכון יותר על הנאו-מודוס). בספרה בעל הכותרת העניינית "סולפג' – מושתת על מערכת יסוד של ששה מודוסים" היא מציגה את הקונצפציה שלה, ופורשת מערכת של ששה מודוסים השווים בחשיבותם (יוני, אאולי, פריגי, לידי ומיקסולידי), שמצורף אליהם מודוס שביעי – הפנטטוני.

---

<sup>2</sup> מרים גרוס-לויין הייתה כנרת על פי הכשרתה. היא עלתה ארצה בגיל צעיר מרוסיה, השתלמה בלונדון והייתה פעילה כל חייה בתחומים שונים של החינוך המוזיקלי. בגימנסיה "תיכון חדש" בתל-אביב, שבו היה מקצוע המוזיקה בגדר מקצוע חובה, ניצחה על מקהלה גדולה ועל תזמורת תלמידים, והעלתה עם תלמידיה גם אופרות כמו "בסטיין ובסטיינה" של מוצרט ו"אורפיאו" של גלוק. אחד מתלמידי הגימנסיה היה דניאל ברנבוים הצעיר, שאותו היא שחררה, כמובן, משיעוריה. כמו שסיפרה לי בחיך, הוא נהג לפעמים להציץ מבעד החלון אל תוך הכיתה ולהשליך לתוכה מעט חול.

כל מודוס מובהר תחילה באמצעות דוגמאות מספרות המוזיקה ומרפרטואר השירים הבין-לאומיים והזמר הישראלי, ולאחר מכן הוא מוצג בטרנספוזיציה לקווינטה בעלייה ובירידה. בהמשך מוצעים תרגילים מלודיים, ריתמיים ודו-קוליים. יתרונותיה של שיטה זו, שנשענה בחלקה על ספר התאוריה הרוסי של חבוסטנקו, היו לא רק בתחום האידאולוגיה; זאת הייתה שיטה מוזיקלית ולא מכנית, שהפגישה את התלמיד עם עולם מוזיקלי עשיר. אגב, עידן ה"מאניה המודלית" לא האריך ימים. כשסיימה גרוס-לויין את עבודתה במדרשה, הופקדה הוראת המקצוע בידי בוגרת צעירה של מכון דלקרוז בניו יורק, ששיטתה התבססה שוב על מערכת הטוניקה-דו. לימים הומרה גם שיטה זו באחרת – שיטת קודאי – ועמה עלתה מחדש ההשקפה בדבר שיר העם כבסיס לחינוך המוזיקלי.

\*

כשפרש קסטנברג מניהול המדרשה למוזיקה, הביע את רצונו לשמור על קשר עם תלמידיו. נפלה בחלקי הזכות להימנות על קבוצה של תלמידים שהוזמנו לביתו והאזינו לנגינתו ולנגינת תלמידיו. ביראת כבוד ובהיסוס פסענו אל תוך חדר האורחים שלו. על הקיר היה תלוי הפורטרט שלו, שצייר אוסקר קוקושקה, הצייר הגרמני האקספרסיוניסטי. רעייתו גרטה הגישה קפה בספלי חרסינה, ואנו חשנו כי אנו שרויים באווירה אירופית.

קסטנברג ישב ליד פסנתר הכנף הגדול וניגן ופירש את הכורל-פרלוד של באך "בוא גואל הגויים" ואת השקון לכינור ברה מינור – שניהם בעיבודו של בוזוני. הוא פירק את השקון לחלקיו והעניק לכל חטיבה את אופייה המיוחד. אני עדיין זוכרת את תחילת החטיבה ברה מז'ור (הוראת הביצוע של בוזוני כאן היא "כמו טרומבונים"), שצלצל כמו כורל מסתורי, ובייחוד את תיבות 160 ואילך, שבהן חיך קסטנברג ואמר: "כאן אנו שומעים ציון ציפורים." מעולם לא שמעתי שוב אינטרפרטציה זו – גם לא בביצועו של בוזוני. בפגישה אחרת בביתו ניגנה תלמידתו שרה פוקסון-הימן את וריאציות דיאבלי של בטהובן, יצירה שלא היינו מסוגלים אז לעמוד על גדולתה.<sup>3</sup> דיבורו של קסטנברג היה מגומגם קמעא, ולעתים היה עלינו לזרוק לעברו את מילת הסיום של משפטיו. הוא הרבה לדבר על "הארוס הפדגוגי" ולצטט פסוק מתפילת שחרית, שגם העמיד אותו בסיום האוטוביוגרפיה שלו: "המחדש בטובו בכל יום מעשה בראשית".

לא אכחיש שלא הבנו רעיון זה. היינו צעירים ומעט ציניים. אישיותו של קסטנברג הרשימה אותנו מאוד, אך חשנו כי לפנינו ניצבת דמות מן המאה ה-19. בהדרגה גם פסקו הפגישות בביתו.

<sup>3</sup> לדברי קסטנברג ב-1961: "ואריאציות דיאבלי נשארו בבחינת ספר חתום בשבעה חותמים, ועד היום לא הצליחו לזכות באהבת הקהל הרחב. רק עם תלמידי המוכשרים ביותר כאן בישראל חזרתי לעסוק ביצירה זו." (זמנים רוגשים, עמ' 114).

מקורות:

גרוס־לוין, מרים, סולפג': מושתת על מערכת יסוד של ששה מודוסים. תל־אביב: המרכז לתרבות ולחינוך, 1972.

קסטנברג, ליאו, זמנים רוגשים: פרקי חיים מוזיים-מוזיקאנטיים. עברית: עדו אברבאיה. ירושלים: הוצאת המוסיקה הישראלית, תשמ"ג.

**Kestenberg, Leo, *Bewegte Zeiten*. Wolfenbüttel: Karl Mösele Verlag, 1961.**