

בן ציון אורגד (1926–2006) -

מבט על חייו

זכריה פלווין

הקומפוזיטור ואיש התרבות בן ציון אורגד, מן הבולטים שבקומפוזיטורים הישראליים וחתן פרס ישראל, היה בעל תודעה לאומית-אזרחית מפותחת. 'מלחין שהרגיש כי הוא עם', כתב עליו יוסף פלס.¹ אורגד הקדיש את מיטב שנותיו לשירות ממלכתי בתפקיד בכיר במשרד החינוך, נוסף על הלחנת יצירות רבות. הוא ראה קשר הדוק וטבעי בין יצירותיו המוזיקליות לבין מעמדו הציבורי-ממלכתי. כל חייו הוא שאף להפיץ את תרבות המוזיקה האמנותית בכל שכבות האוכלוסייה, אך כקומפוזיטור פעל בתחום המוזיקה המודרנית שעניינה מעטים בחברה הישראלית. הניגוד בין תפיסתו את עצמו כאישיות ממלכתית המחייבת בולטות ציבורית ניכרת לבין מחויבותו לכתובת מוזיקה מודרניסטית גרם למתחים רבים בחייו כיוצר במיוחד בתקופת חייו האחרונה. עם זאת אורגד לא התפשר על איכותה של המוזיקה שכתב, תוך ויתור מודע על הפופולריות גם בקרב החוגים הקרובים לו. חייו של אורגד התאפיינו, אם כן, במתח רב, ותועדו לא אחת בכתביו האישיים, שאותם הוא נהג לחלק לחבריו הקרובים.

המאמר נשען על היכרותי רבת השנים עם המלחין ועל קריאת כתביו האישיים, ובעיקר על ספרו האוטוביוגרפי 'קולמונטאז'.² במאמר אני דן בעיקר בהיבטים האישיים והחברתיים של חייו.³ בן ציון אורגד נפטר ב-28 באפריל 2006, לפני שנים מעטות, אך דומה כי חייו שייכים לתקופה אחרת, הרחק מהבעיות של ימינו. דבר פטירתו פורסם בעיתוני ישראל המרכזיים ובחדשות קול ישראל, אך ללא התייחסות נרחבת לאופי יצירותיו המוזיקליות, לשירתו

- 1 יוסף פלס, 'המלחין שהרגיש שהוא עם - על המלחין בן ציון אורגד', בתוך: פאול לנדאו ואורי גולומב (עורכים), **בן ציון אורגד (1926-2006)**, המכון למוסיקה ישראלית, תל אביב 2007, עמ' 49-57.
- 2 בן ציון אורגד, **קולמונטאז' - פרטיטה לקול יחיד**, מהדורה פרטית, אביב תשמ"ט (1989). המידע הכלול במאמר זה מבוסס על שיחותי עם המלחין בשנים 1983-2006, ועל הערותיו של בנו של המלחין, רון אורגד.
- 3 רשימת יצירותיו המלאה מופיעה אצל לנדאו וגולומב (עורכים), **בן ציון אורגד**, עמ' 20-34.

הפואטית ולספרות הפדגוגית שהותיר אחריו. העיסוק באישים הפועלים בתחום המוזיקה האמנותית המודרנית אינו מן הנושאים הפופולריים במערכות התקשורת של תקופתנו. חרגה מעט מן הקו הזה מרב יודילוביץ' מידיעות אחרונות, שציטטה את דברי פרשנותו של נועם שריף לאופי יצירותיו של אורגד. 'בעולם כזה, שכולו היום תרבות קצת אחרת, בן ציון אורגד התבלט כדמות מיוחדת', אמר שריף.

הוא היה איש בעל עקרונות, מאוד פגיע, מאוד דעתן, נוקשה ומורכב מאוד בכתיבת המוזיקה שלו. רוב נושאי היצירה שלו העלו דיאלוג עם המסורת היהודית ובאו מעולם היהדות. גולת הכותרת של יצירותיו נקראה 'מזמורים'. היצירות שלו לא תמיד היו פופולריות, אבל הן יוחדו במורכבות. ביצירותיו, בן ציון לא עשה את החיים קלים לאף אחד: הן היו כבדות, מורכבות, פילוסופיות, מתייסרות, קצת כמוהו שלקח את החיים בשיא הרצינות. הוא נולד בגרמניה, מאוחר יותר היה איש הפלמ"ח, וכל התכונות שהן תוצר של השילוב הזה היו קיימות בו. זה היה שילוב בלתי אפשרי של יקה וצבר. הוא היה אחראי על החינוך המוזיקלי במשרד החינוך ובתפקידו ניסה לקבוע דפוסים חדשים בחינוך.⁴

הדיווחים על מותו של אורגד ציינו כי היה המפקח על החינוך המוזיקלי במשרד החינוך בין השנים 1975-1988, וכי זכה בפרס ישראל בשנת 1997. הוזכר גם שאורגד נולד בגרמניה, עלה לארץ בגיל שש, למד כאן קומפוזיציה בהדרכתו של פאול בן חיים והשתלם אצל אהרן קופלנד.⁵ ניכר היה שהכותבים אינם בקיאים ביצירתו ומתקשים להעריך את חשיבות עזבונו. הדיווחים על פטירתו היו קצרים, ושמו הוזכר שוב רק כאשר יצאה לאור אסופת מאמרים לזכרו, בן ציון אורגד - קול המבט, שנתיים לאחר מותו.⁶ אפשר ללמוד על מעמדו הציבורי של אורגד מתוך ההשוואה בין הדיווחים על פטירתו ועל פטירתה של הפסנתרנית הנודעת פנינה זלצמן בדצמבר 2006 בתל אביב (בעיתונות שניהם משויכים לתחום המוזיקה האמנותית המערבית). על מותה של זלצמן התאבלו רבים בחברה הישראלית הוותיקה.⁷ בשנה האחרונה לחייה זכתה פנינה זלצמן בפרס ישראל ועיתונים מקומיים פרסמו ראיונות נרחבים אתה, עם תמונות דיוקן רבות ששולבו בכתבות. אך השוואה זו אינה הוגנת. בשנותיה הראשונות של ישראל היתה זלצמן דמות בין-לאומית מוכרת, פסנתרנית בעלת רפרטואר רומנטי שכבשה את לב מאזיניה הן בזכות כישרונה ואמנותה והן מפני שהיצירות שביצעה היו קליטות ומובנות למאזיניה. אורגד, לעומתה, היה קומפוזיטור של מוזיקה מודרנית מתקדמת, ברוח הקונצפציות החדישות

4 מירב יודילוביץ', 'המלחין בן ציון אורגד הלך לעולמו', ידיעות אחרונות, 29.4.2006.

5 חגי חיטרון, 'מת חתן פרס ישראל המלחין בן ציון אורגד', הארץ, 29.4.2006.

6 בת'שבע שפירא (עורכת), בן ציון אורגד - קול המבט, אורין, חיפה תשס"ח.

7 איתן הבר, מנהל לשכתו של ראש הממשלה של יצחק רבין, כתב בטור השבועי שלו בידיעות אחרונות: 'במדינה של שטחיות, חפיפניקיות ושל אוריגלרים לא היה מקום למורה ומקימת דורות של פסנתרנים כפנינה זלצמן. עם לכתה כבו האורות של המוסיקה הקלאסית. מה שנשאר הוא פסטיגלים'. ראו: איתן הבר, 'שירת הקלידים', ידיעות אחרונות, מוסף 24 שעות, 12.12.2006.

שרווחו בקרב המלחינים בעולם המערבי לאחר מלחמת העולם השנייה, במגמה להוריד מהמוזיקה את הממד הפופולרי שלה, שנתפס כפופוליסטי וכקרוב ברוחו למשטרים טוטליטריים.⁸ המוזיקה החדשה שנכתבה ברוח זו במערב זכתה במעמד גבוה לא בזכות הפופולריות שלה אלא בזכות התמיכה הפילוסופית, הממסדית-כלכלית, החינוכית והתקשורתית הבין-לאומית הנרחבת. עד לדעיכת הדומיננטיות של המגמה הזאת, בשנות התשעים של המאה הקודמת, היא פעלה כקונסנזוס ממסדי רב עוצמה במסגרת ארגונים כגון אונסק"ו, האיחוד האירופי המתרחב ומערכת החינוך המקצועי באוניברסיטאות באירופה ובארצות הברית.

עיקר פועלו של אורגד כקומפוזיטור היה בתלם מקצועי זה, אך ללא המעטפת הפוליטית הבין-לאומית וללא התמיכה הכלכלית והתרבותית של המלחינים בארצות המערב. כושרו של יצירותיו, שבהן השקיע את תפיסתו את הזהות היהודית-ישראלית המקומית ואת הבנתו את ההיסטוריה של היהודים ואת מצלוליה של השפה העברית לקיים דיאלוג עם המאזינים היה מצומצם ותלוי במידה רבה במאזינים שהכירו והבינו הן את השפה המוזיקלית החדשה והן את סוגיות הזהות שעניינו את אורגד.

משנות השלושים של המאה ה-20 נסקרה הפעילות המוזיקלית האמנותית בישראל (וקודם לכן בפלשתינה-א"י המנדטורית) על ידי מבקרי מוזיקה מאירופה שנהגו לבקר במקום ולהביא לכתבי עת האירופיים רשמים מאירועי מוזיקה באזור. עם הפסקת ביקוריהם הסדירים בארץ של מסקרי המוזיקה המקומית מהמערב (תהליך שהושלם בתחילת שנות השמונים של המאה הקודמת) פסק גם הדיון המושכל בקרב המשקיפים המערביים ביצירותיו ובסוגיות הזהות היהודית-ישראלית הקשורות בהן, שבאמצעותן קיווה אורגד להעשיר את דיון הזהות הכללי בישראל. עם זאת, המוזיקאים הוותיקים בישראל וחוג מצומצם של אנשי ספרות ותרבות הכירו באורגד כאישיות בכירה. בשנת חייו האחרונה ארגנה לכבודו המדרשה למוזיקה במכללת לוינסקי לחינוך, שאורגד היה ממטפחיה, שני קונצרטים. הקומפוזיטור החולה בא להאזין ליצירותיו המאוחרות, שכללו ביצועי בכורה לשתי רביעיות מיתרים שכתב (בשנתו האחרונה הוא הרגיש מוכן ל'לקיים דיאלוג עם הרביעיות המאוחרות של בטהובן').⁹

לקראת הקונצרט הראשון ערך עיתון הארץ ריאיון נרחב אתו.¹⁰ אורגד, במצב רוח

8 התפנית החדה שחלה בקהילת יוצרי המוזיקה הקונצרטית בסיום מלחמת העולם השנייה זוכה כעת להתייחסות הולכת וגוברת. בין הספרים הדנים בתפנית זו ראו: David Monod, *Settling Scores: German Music, Denazification and the Americans, 1945-1953*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2005. ראו גם ריאיון עם דוד מונוד (Monod) באתר <http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=4831> של מוזיקה חדישה:

9 אורגד קרא לשתי הרביעיות בשמות המגלים את אהבתו לנופים ישראלים, להקשרים תנ"כיים ואת נטייתו להמציא מילים. ההשראה לשתי הרביעיות באה בעקבות צפייה בים כנרת שקט במיוחד. הן נקראו לבראשית וערסלגיה. בראיון לכתב המוזיקה של עיתון 'הרץ' הדגיש אורגד ש'הגיע הזמן' לחיבור רביעיות מיתרים, 'כמתוך דיאלוג עם רביעיותיו המאוחרות של בטהובן', ראו: נועם בן זב, 'זה כמו צירי לידה, זה מעייף' הארץ, 20.2.2005.

10 שם.

מהורהר, דן בריאיון בגישתו ליצירה ובעמדותיו האסתטיות. בריאיון זה הוא נתן פומבי למחשבותיו, שעד אז חלק אותן עם מקורביו בלבד, על הקשר הטבעי בין נופי ישראל לבין חיבוריו המוזיקליים, ועל הדיאלוג השופע ביניהם.¹¹

ימים אחדים לאחר הקונצרט השני באו למעונו של אורגד חברי רביעיית המיתרים של צה"ל בהדרכת מיכאל וולפה וביצעו את הרביעייה השנייה שלו, שהוקלטה במקום (מרבית יצירותיו של אורגד הוקלטו עוד בחייו).¹² אם זאת, לבאי הקונצרטים מן השורה היה אורגד, ונותר, אדם לא מוכר, לא מובן ובמידה מסוימת מוזר. גם בקרב המלחינים הישראלים הוותיקים החיים עמנו, רק מעטים - צבי אבני, עמי מעייני, נועם שריף, יחזקאל בראון ובנימין ברעם - דיברו על הבנתם והערכתם העמוקה ליצירותיו. מלחיני ישראל מהדור הצעיר נהגו להביע דעות אמביוולנטיות ביחס אליו, שמפאת מעמדו לא נאמרו בגלוי.

ככל שחלף הזמן אחרי פטירתו של אורגד והציבור בישראל שקע במשבר מלחמת לבנון השנייה (יולי-אוגוסט 2006) ומאוחר יותר במשבר מבצע 'עופרת יצוקה' ובידודה המחריף של מדינת ישראל בקרב מדינות העולם המערבי, אפשר היה לצפות להיעלמות הגמורה של אורגד מהזיכרון ומהדיון גם בקרב החוגים שהתעניינו בו בעבר. אלא שבניגוד למקובל, שנכבדי הציבור נעלמים מהדיון הציבורי עם מותם, העניין באורגד, ביצירותיו ובהגותו נמשך בקרב מכריו והתרחב לחוגי חקר התרבות המקומית.

המלחין והמחנך הישראלי הבולט, יוסף פלס, כתב דברי הספד נרחבים לזכרו. מאוחר יותר חוקרים החלו לחקור את יצירתו,¹³ ובשנים האחרונות מבוצעות יצירותיו של אורגד ללא דחיפה ממסדית. המכון למוסיקה ישראלית פרסם גיליון של חדשות המכון שהוקדש ליצירותיו.¹⁴ באופן פרדוקסלי, בקרב קבוצה מצומצמת אך הולכת וגדלה של חוקרי המוזיקה והתרבות בישראל עזבונו של אורגד החל להיחשב לאחד מעמודי התווך של התרבות הגבוהה של ישראל, כעין ליבה הכרחית לליכודה של חברת לאום.

מי היה בן ציון אורגד? ייתכן שהמענה על כך גלום בהגדרתו העצמית כאמן החי בתוך עמו, כפי שבאה לידי ביטוי במאמרו בשנת 1975,¹⁵ ומאוחר יותר גם בריאיון לרוברט פליישר בשנת 1997.

מדי פעם עומד אני בפני השאלה מדוע אני, כמלחין חילוני, מרבה להשתמש ביצירותי בחומרים דתיים ובטקסטים מסורתיים. נראה לי [...] שאי אפשר להיוולד בתוך קיבוץ

11 רבקה רו, חברתו לחיים של אורגד ב־15 שנות חייו האחרונות, פרסמה תצלום של אתר 'עין־פארה' שהיווה השראה ישירה לפרק סיפוני שלו. אורגד צילם את האתר בכוונה לשמר את הרושם מהמקום הזה, כדי שילווח אותו בחיבור היצירה ומאוחר יותר בהשמעתה למאזינים. ראו: רבקה רו, 'שאל את נפשו לחיות', Israel Music Institute (IMI) News, 1, 2 (2007), pp. 1-3.

12 מיכאל וולפה, מן הבולטים בקומפוזיטורים ומחנכים מוזיקאליים ישראלים ותושב קיבוץ שדה בוקר, מקדיש אנרגיה רבה לארגון חיי המוזיקה בנגב ובירושלים, ומכהן כעורך ראשי לאירועי 'חג המוסיקה הישראלית' השנתיים.

13 משרד החינוך והמדור למוזיקה הטילו על הוצאת אוריין בחיפה, בראשות בת שבע שפירא, לפרסם חיבורים הנוגעים לעיזבונו האמנותי של אורגד.

14 חדשות מכון המוסיקה הישראלית, יוני 2007.

15 בן ציון אורגד, 'בין אמנות לאמונה', מתוך שיחה עם ש' שפרה, פתחים, ב (28), (תשל"ד), עמ' 11-15.

אנשים שאותם מחייב הגורל במלחמת קיום מתמדת מבלי להיות שייך, אלא אם כן אתה מוציא את עצמך מן הכלל. בתקופות שבהן היה נתון קיומו בסכנה, נסחפו בתחושת ההשתייכות וההדדיות גם אלה מאתנו הנוטים בתקופות רגיעה לניכור מוחלט בהתייחסותם אל ה'ביחד' הגדול.¹⁶

כאדם שכוונתו להיות חלק מהתרבות ישראלית אני מכריז: 'אני שייך!' ומה משמעותה של ההצהרה הזאת? הדבר דורש הכרה במסורת ובזיכרון משותף הבאים לידי ביטוי בהתנהגות מסוימת. משמעותה של ההשתייכות היא אחיזה בלשון, כי כל לשון שונה מלשון אחרת, וכזאת היא מקשרת אותנו למסורת ולמקורותיה. לא רק כדבר הנאמר אלא כ'נוף צלילי'. כך הדבר גם ביחס לנופים, עם כל המשמעות הרגשית של המטענים ההיסטוריים שהם אוצרים בתוכם.¹⁷

אם כן, על כל המעוניין להבין את יצירתו ופועלו של אורגד, נוכח ההצהרות הללו, להביט על חייו תוך הצבת הביוגרפיה שלו מול תולדותיה של מדינת ישראל כישות לאומית של היהודים שאתה הזדהה אורגד באופן עמוק. 79 שנות חייו של אורגד משתרעות על פני כמה תקופות היסטוריות מכריעות.

תקופת ילדותו היתה תקופת פריחתה הכלכלית-ציבורית של המשפחה היהודית הצעירה ממעמד הביניים מחבל הרוהר שבגרמניה. ילדותו עברה עליו בגלזנקירכן (Gelsenkirchen) ובאסן (Essen) מאמצע שנות העשרים של המאה הקודמת ועד לעלייתם של הנאצים לשלטון בגרמניה בראשית שנת 1933. המשך חייו היה קשור קשר אמיץ בארץ ישראל, תחילה ביישוב הציוני תחת שלטון המנדט הבריטי ומאוחר יותר במדינה העצמאית. בבואו כילד נמנה אורגד עם חברת מהגרים, פליטים, שהתאחדו סביב הרעיון הציוני-לאומי-ליברלי והתגבשותה של תרבות על יסוד השפה העברית המחודשת וקבוץ גלויות תוך צמיחת מוסדות ציוניים וממלכתיים. בבגרותו של אורגד הפכה ישראל למדינה המתעמתת ללא הרף עם שכניה ושוקעת בבעיות זהות וקיום בלתי פתורות.

נבחן את קורות חייו של אורגד ביתר פירוט. הוא נולד כבן ציון בושל (Büschel) ב-21 באוגוסט 1926, בבית חולים קתולי של העיר גלזנקירכן שבגרמניה המערבית.¹⁸ אביו, דוד בושל, נולד בשנת 1895 באזור העיר קולומייה (Kołomyja) בצפון-מזרח פולין ונפטר בשנת 1960 בתל אביב. בנעוריו עבר לגרמניה ולמד גינקולוגיה, אך לא קיבל היתר עבודה במקצועו ופנה לעסקי יצוא-יבוא. בארץ ייסד בתל אביב חברה להפצה ולהקדנה של סרטי קולנוע ועבד בה עד יומו האחרון. שמה של אמו היה מרים צוקרמן-בושל (1903-1974). גם היא היגרה בנעוריה לגרמניה מאזורי פולין המזרחיים, וכל חייה עבדה במשק בית. אחותו, רגינה (1931-1999),¹⁹ סבלה, עקב

16 ראו: Robert Jay Fleischer, *Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture*, Wayne State University Press, Detroit 1997, p. 130, התרגום שלי.

17 שם, עמ' 131-132.

18 אורגד סיפר שהוא זכר את צלצולי הפעמונים בעת לידתו. הוא אף כתב על כך בספר הפרווה הלירית האחרון שלו. ראו: בן ציון אורגד, זיכרונות נאחזים בכותרות, הוצאה פרטית בפקסימיליה של כתב יד, מרס 2006, עמ' 6.

19 בן ציון אורגד, עדויות: קולמונטאז' של קולות ודברים, הוצאה פרטית 1999, עמ' 72.

תאונה בלידתה, כל חייה ממוגבלות וחייה עברו בחסות הוריה, ומאוחר יותר אחיה. על אף תקופת חיים ממושכת בגרמניה הזוג בושל לא החזיק באזרחותה של מדינה זו. אורגד נהג להזכיר את אמו באהבה. דמותה מופיעה בכתביו הרבים, הן בכתובה פואטית והן בכתובה פדגוגית. אין ספק שאמו היתה מקור השראה ליצירותיו המוזיקליות, אף כי הוא נמנע מלהודות בכך במפורש.

זיכרון האם היקר ביותר לאורגד היה קולה.²⁰ אורגד זכר אותה שרה בשלוש שפות - בידיש, בגרמנית ובעברית - מימיו הראשונים ועד לימיה האחרונים. ככל הנראה באמצעות שירתה התקיים הקשר הרוחני בין האם לבנה. ייתכן שייחודו של הקשר הזה הותיר חותם גם על תפיסות העולם ועל עמדותיו הפסיכולוגיות של אורגד בבגרותו. בחייו הבוגרים סבר אורגד הפדגוג שיחסי האם עם ילדיה חייבים להכיל את שירתה להם וראה ביחסים ללא שירה פגם חמור וחריג. אורגד ראה בשירת האם עוגן רגשי של ילדיה. הקוד הרגשי שלו התבסס על שירתה ואפשר לומר בבטחה שהוא שאב את אופיין המוזיקלי של שלושת השפות הללו משירת אמו.²¹

בן ציון בושל גדל בילדותו בעיר אסן ובה אהב 'ללכת לאיבוד' לשעות ארוכות. ביתם הראשון היה סמוך ליער, בית מספר 18 ברחוב גייטלינג (Geitlingstrasse). החוויה של הליכה לאיבוד ביער היתה לאחת החוויות המכוננות גם בחייו הבוגרים של אורגד. הוא כתב: 'עוד לפני שעמדתי על קסמי הרומנטיקה, עוד לפני שהכרתי את "שר־היער", כבר התפתיתי עליידי בנותיו ונהגתי לברוח אליהן אל יער העיר שגבל בבתינו [...] בשטאט־וואלד של אסן הייתי מחפש תות־בר, מערות־שיחים, או קיצורי־דרך אל תחנת־הרכבת האזורית [...] לא הרכבות הן שעניינו אותי, עניין אותי קיוסק־התחנה על תכולתו'.²²

בשנותיו האחרונות, לאחר שזכה בשנת 1998 באזרחות כבוד של העיר שבה נולד ולאחר ביקוריו ביער העירוני של אסן עם חברתו לחיים, רבקה רוז, צילם אורגד פניות שונות של האתר והציב את התמונות במקום בולט בחדר האורחים שלו. ואכן, השוטטויות מלאות הקסם של בן ציון בושל הנער נמשכו מאוחר יותר בוואדיות ובהרי הגליל המיוערים ואף הוליכו אותו לסלעי מדבר יהודה ולגאיות הנגב. מעל כל אלה אורגד אהב את ים כנרת, האגם היחיד בישראל ומקור עשיר לאגדות ולסיפורים מקומיים, המוכרים גם בנצרות. בוקנתו קנה אורגד חלקה בבית עלמין למרגלותיו של הר תבור, לא הרחק מחופיה המערביים של הכנרת, ונקבר שם.²³

בימים הראשונים של מרס 1933 דוד בושל, אדם מעורה היטב בהתרחשויות הפוליטיות בארצו, סגן יושב ראש הקהילה היהודית של אסן ומוכר לכלל עסקני הקהילות היהודיות בגרמניה, הבין את משמעותו של השינוי האפל שחל עם עלייתם של הנאצים לשלטון, מכר את נכסיו ואת עסקיו ועבר להולנד, שם המתין חודשים מספר לקבלת הסרטיפיקט הבריטי

20 אורגד ציין במיוחד שבפיליגרנים מס' 2 לאבוב או לקרן אנגלית ולרביעית מיתרים הנושא העיקרי, האמור לייצג את תרבות השירה הנשית בטיטואן שבצפון מרוקו, בנכתב בהשראת זימרתה של אמו. ראו עדויות: קולמונטאז'.

21 אורגד דן בשוני שבהטעמות בשפה העברית ובשפה הגרמנית בחיבור הפרווה האחרון שלו. ראו: אורגד, זיכרונות נאחזים בכותרות, עמ' 8. גם את הדיון זה הוא קושר לזיכרונותיו על אמו.

22 אורגד, עדויות: קולמונטאז', עמ' 13-14.

23 ים כנרת היווה מקור השראה קבוע לאורגד. ראו: בן ציון אורגד, הייתי על שפת הכנרת, לא?, הוצאה פרטית, 2004.

שאפשר את עלייתו לארץ עם משפחתו. הבושלים השתקעו בתל אביב וקנו דירה ברחוב בלפור, בסמוך לאולם אוהל שם, שבו נערכו מפגשי תרבות בראשות חיים נחמן ביאליק. מאוחר יותר שימש המקום כמעונה הראשי של התזמורת הסימפונית הארץ-ישראלית, לימים התזמורת הפילהרמונית הישראלית. הכנרים הנודעים יאשה חפץ וברוניסלב הוברמן הופיעו לא אחת באולם אוהל שם.²⁴ הילד בן ציון ביקש כינור 'להביע את עצמו' ותחילה למד בהדרכת מורה שכונתי; לאחר מכן אצל פסח כינורי. מורהו העיקרי לכינור היה רודולף ברגמן, הכנר הראשי של התזמורת הסימפונית הארץ-ישראלית.²⁵ בן ציון בושל הנער למד בגימנסיה העברית הרצליה,²⁶ ובה שימש ככנר הראשי של תזמורת התלמידים. באותה תקופה למדו בגימנסיה זו תלמידים רבים שעתידיים היו להימנות עם האליטה הניהולית, התרבותית, הצבאית והכלכלית של מדינת ישראל. קבוצת תלמידים זו היתה לחוג מכריז גם בחייו הבוגרים של אורגד. לחוג זה הצטרפו בהמשך מכרים מתנועת ההכשרה ומהשירות הצבאי בשנים 1948-1949, ומאוחר יותר מוזיקאים שהכיר בארצות הברית. רות טורגובניק, מי שלמדה שתי כיתות מתחתיו (לימים פרופסור רות כ"ץ, מחשובי המוזיקולוגים הישראליים וממייסדי המחקר המוזיקולוגי באוניברסיטה העברית), זוכרת: 'הוא בלט כבר בילדותו. הוא נהג לבוא לבית הספר עם הכינור שלו והתאמן בחצר הפנימית בהפסקות. לפעמים הוא היה עוזב אף באמצע השיעור, בהבעת פנים מהורהרת, ותוך דקות כבר שמענו אותו מתאמן בחוץ'.²⁷ עם זאת, בן ציון לא נמנה עם בוגרי המוסד הזה: משנת 1942 הוא למד בבית ספר אקסטרני אנגלי שמסגרת הלימודים בו אפשרה לו להקדיש זמן רב יותר ללימודי המוזיקה, ולנסוע לשיעורי הקומפוזיציה אצל יוסף טל בירושלים.²⁸

לימודי מוזיקה נחשבו בבית בושל עיסוק מכובד. הרקע התרבותי הגרמני ליברלי של שני ההורים בשילוב התבלטותם הגוברת של יוצאי גרמניה אוהבי המוזיקה הקלאסית ביישוב הציוני והתמנותם של כמה מהם לתפקידים ראשיים בממסד הציוני, שכנעו את הוריו של בן ציון הצעיר כי מסלול ההתמקצעות במוזיקה של בנם מוצדק ומבטיח. מצבו החומרי של דוד בושל העניק ביטחון נוסף לדרכו המוזיקלית של הבן המוכשר.

עם קבלת תעודת הבגרות בשנת 1944 יצא בן ציון ל'הכשרה', פרק בחיים שנועד להכשיר אותו לעבודה חקלאית. היה זה ביטוי להשתלבות ב'חיי ההגשמה' על פי האתוס הציוני הדומיננטי של אותה תקופה. בן ציון בושל עבר את התקופה הזאת ביישובי הגליל ועל חופיה של ימת

24 ליטל לוי, 'היום לפני 81 שנים: חנוכת "אהל שם", בית לתרבות עברית', הארץ, 9.5.2010.

25 Peter Gradenwitz, Fleischer, *Twenty Israeli Composers*, pp. 130-131, כמו כן ראו: Peter Gradenwitz, 'Music From Abroad: Palestine', *Musical Times*, 78, 1134 (1937), p. 752

26 הגימנסיה העברית הרצליה היתה בית ספר תיכון חילוני ראשון בארץ ישראל שהוראה בו בכל המקצועות התנהלה בעברית. הגימנסיה נוסדה בשנת 1905 ביפו ובשנת 1909 עברה לתל אביב. ראו: Jehoash Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948: A Social History*, Clarendon Press, Oxford, UK 1996, pp. 29-32

27 שיחות פרטיות בשנים 1997-2001

28 יוסף טל, מבכירי המלחינים בישראל (1910-2008), היה בוגר האקדמיה למוזיקה בברלין. הוא עלה לארץ בשנת 1934 והשתקע בירושלים. ראו: יהודה כהן, נעימי זמירות ישראל, עם עובד, תל אביב 1990, עמ' 166-156.

כנרת.²⁹ כאן הוא חידש את שיטותיו ביחידות בין השיחים ובחורשות השופעות וטיפס לא אחת עם כינורו לפסגות הגבעות כדי להשמיע שם את צליליו ולהקשיב לקול התפזרותם ולהדה החוזר מהגבעות הסמוכות. היכרותו האינטימית עם הגאוגרפיה הגלילית הפכה אותו מאוחר יותר לסייר יקר ערך בשירות הצבא הישראלי. גם בזיקנתו גילה אורגד יכולת התמצאות בשטח וידע לנווט גם בנסיבות קשות ולא מוכרות: בערים, ביערות, בהרים, בגאות ואף במים, וכתב יצירות מוזיקליות רבות ששיקפו את התנסויותיו ואת רשמיו מהמקומות שבהם שוטט.

בשנים 1944-1947 נסע בן ציון בושל בקביעות לירושלים לקבל שיעורי קומפוזיציה אצל יוסף טל. בדרך נהג לבקר את הוריו בתל אביב ולקבל שיעורי תורת המוזיקה וקומפוזיציה מפאול פרנקנבורגר (בן-חיים).³⁰ ביקוריו בירושלים הפכו עד מהרה ללימודים רשמיים באקדמיה למוזיקה, המוסד האקדמי המוזיקלי היחיד באותה תקופה שנוהל בידי אמיל האוזר.³¹ בן ציון בושל סיים את לימודי האקדמיה בירושלים בשנת 1947. באותה שנה הוא כתב את יצירתו הראשונה, שובצעה ויצאה לאור. באופן טבעי היתה זו יצירה לכינור סולו, בלדה לכינור בארבעה פרקים, שנפתחה במנגינה ערבה ברוח ברהמס.³²

היצירה זיכתה את הקומפוזיטור הצעיר בתשומת לבם המידית של בכירי המוזיקאים בארץ.³³ הוא קיבל מענק מיוחד לטוס לפראג שבצ'כוסלובקיה ולהשתתף שם בפסטיבל הראשון לנוער דמוקרטי. יצירתו נבחרה לתחרות כנרים, ואכן הכנר לאוניד קוגן זכה בנגינתה בפרס שלישי בתחום היצירה העכשווית.³⁴ (לימים עתיד היה קוגן להתפרסם כאחד הכנרים הבולטים בעולם). במקביל הוטלה עליו משימה סודית, לעזור ליהודי מרכז אירופה המעוניינים בכך למצוא את דרכם לחופי הים התיכון באיטליה, משם עתידים היו להפליג לארץ ישראל. לביצוע משימה זו היה עליו להלך ברחבי צ'כיה וסלובקיה במשך ימים רבים, ביחידות. בהיזכרו בתקופה זו הוא לא התלונן על הבדידות, אלא נזכר בערגה כיצד 'תקשר' עם היערות העבותים, במיוחד בהרי טטרה שבגבול סלובקיה ופולין. באותה נסיעה ביקר גם בטרזיינשטט.

29 המבט על יצירותיו המאוחרות של אורגד הן בתחום המוזיקה והן בתחום הפרוזה הלירית מצביע על המים כמקור בולט של השראה. החיבור הייתי על שפת הכנרת, לא? נכתב כמתוך המים עצמם.

30 פאול פרנקנבורגר בן חיים (1897-1984) היה המלחין הישראלי המוכר ביותר בעולם. לאחר קריירה בולטת בגרמניה כמנצח ומלחין עלה בן חיים לארץ ישראל בסוף שנת 1933 והשתקע בתל אביב. ראו: Jehoash Hirschberg, Paul Ben-Haim: His Life and Works, Israeli Music Publications, Jerusalem 2010

31 אמיל האוזר (1893-1978) היה ממייסדיה של 'רביעיית בודפשט' הנודעת ושימש בה כנר ראשי עד שנת 1932. הוא היגר לארץ ישראל ובשנת 1933 הקים מוסד אקדמי ללימודי מוזיקה בירושלים. שנים מספר אחרי קום המדינה עזב את ישראל ועבד כפרופסור לכינור במוסדות אקדמיים בחוף המזרחי של ארצות הברית, בעיקר בניו יורק. ראו: Tully Potter, 'Budapest Odyssey', The Strad, 112, 1332 (2001), pp 420-427. ראו גם: <http://answers.google.com/answers/threadview/id/112874.html>

32 הקרבה למוזיקה של ברהמס אינה אקראית. אורגד מודע לחשיבותו של ברהמס בחינוכו המוזיקלי. ראו: הנ"ל, עדויות: קולמונטאד', עמ' 22-24.

33 ראו: Ben-Zion Orgad, Ballade for Violin Solo (1947) (IMI 348), Israel Music Institute, Tel Aviv 1975

34 אורגד, עדויות: קולמונטאד', עמ' 11.

בן ציון אורגד : מבט על חייו

For Zvi Zeitlin לצבי צייטלין

BALLADE

FOR VIOLIN SOLO

(1947)

בלדה

לכנור יחיד

בן-ציון אורגד
BEN-ZION ORGAD

I

Andante cantabile (♩ = 76-84)

Andante cantabile (♩ = 76-84)

Andante cantabile (♩ = 76-84)

Andante cantabile (♩ = 76-84)

Andante cantabile (♩ = 76-84)

Andante cantabile (♩ = 76-84)

II

Allegro (♩ = 110-116)

Allegro (♩ = 110-116)

Allegro (♩ = 110-116)

Allegro (♩ = 110-116)

Allegro (♩ = 110-116)

Allegro (♩ = 110-116)

© 1975 by Israel Music Institute (IMI), P.O.B. 8269, Tel Aviv, Israel
All Rights Reserved IMI 348 International Copyright Secured

בן ציון אורגד, בלדה לכינור יחיד (1947), מכון למוסיקה ישראלית, 1975, מספר קטלוגי

לו להקים תזמורת של חיילי החטיבה לצורך ביצוע יצירות בין הקרבות. בן ציון בושל סבר שכך ישמור על המורל הגבוה בקרב החיילים ועל מקצועיותם של המוזיקאים המגויסים. למאמציו אלה היה שותף מוזיקאי צעיר ונלהב נוסף - שלום רונלי-ריקליס, שעתידי היה לכהן כמנצח הבית של התזמורת הפילהרמונית הישראלית. בין שאר היצירות בוצעה אז יצירתו של בושל, **הבא ברכה לנערים** לקול ולתזמורת, למילותיו של חיים גורי.³⁵

ייסוד התזמורת בחטיבת גבעתי (שעתידה היתה להצטמצם ולהפוך לתזמורת כלי הנשיפה של צה"ל) מראה לא רק על חשיבותה הציבורית של המוזיקה בעיניו של בן ציון בושל, אלא גם על כושרו הניהולי. יש בכך עדות לשתי תופעות נוספות - מוכנותם של בכירי הצבא הלוחם לתמוך ביזמות מן הסוג הזה, והאווירה האוהדת למוזיקה אמנותית בקרב המגויסים. זה עתיד היה להפוך לדפוס פועלו של בן ציון אורגד בארגון גופי מוזיקה בישראל: תחילה הסכמה על הפרויקט עם הממונים, ומאוחר יותר קידומו על יסוד הסמכות שהעניקו לו. למעשה, כל פעילותו בתפקידים הממלכתיים נשאה אופי זה. הצלחתו של בן ציון בושל עם 'תזמורת גבעתי' משכה את תשומת לבו של המלחין עמנואל עמירן-פוגצ'וב (1909-1993),³⁶ מוותיקי הממסד הציוני ובעל תפקידים בכירים במדינה הצעירה. בשנת 1950 הוא מינה את בן ציון בושל (הוא טרם שינה את שמו) לעוזרו. ללא ספק היתה קרבה בין תפיסות העולם של השניים. העדות לכך מצויה בשיתוף הפעולה ביניהם במשך עשרים שנה. שניהם הזדהו עם אתוס ההתחדשות הלאומית, ומטרות חייהם היו מימוש האתוס הזה במישור המוזיקלי. ההבדל ביניהם היה שעמירן הקדיש את חייו לשירים

35 על המשורר חיים גורי שכונה בזמנו 'קול הפלמ"ח' ראו: עוז אלמוג, **הצבר**, עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 23-24.

36 עמנואל עמירן-פוגצ'וב, יליד ורשה, היה בנו של זלמן שניאור פוגצ'וב, מייסדו ומנהלו הראשון של הגימנסיה העברית בוורשה. זמן מה התגוררה משפחת פוגצ'וב במוסקבה, ומאוחר יותר בברלין (1922-1925). בשני המקומות הללו למד עמנואל פוגצ'וב מוזיקה. עם עלייתה של משפחת פוגצ'וב לארץ עבד עמנואל בעבודות כפיים והשתלם במוזיקה בהדרכת שלמה רוזובסקי בירושלים. בשנים 1930-1928 לימד עמירן מוזיקה בכפר הילדים שבגבעת המורה, אותו ייסד וניהל אביו. הוא המשיך ללמד מוזיקה במקומות שונים ביישוב, ובבית המדרש לגננות בתל אביב המשיך את מפעלו המוזיקלי של יואל אנגל. בין השנים 1934-1936 השתלם עמירן-פוגצ'וב בלימודי קומפוזיציה בטריניטי קולג' שבולדון. בשנת 1945, בשיתוף פרופסור ליאו קסטנברג, הוא ייסד מדרשה למורים למוזיקה בתל אביב (כיום חלק ממכללת לוינסקי בתל אביב). בשנת 1948 מונה עמירן-פוגצ'וב לאחראי לפעולות המוזיקה בצה"ל והקים כמה גופי ביצוע. עם סיום מלחמת העצמאות הוא החל לכהן כמפקח על החינוך המוזיקלי במשרד החינוך. עמירן-פוגצ'וב כתב עשרות רבות של שירים ישראלים, בהם פופולריים ואהודים בתרבות המקומית ('ישושום', 'כי מציון תצא תורה', 'ארץ זבת חלב', 'אנה הלך דודך', 'אל המעיין בא גדי קטן', 'עמק עמק אדמה', 'חללויה', 'חלמתי את שירת הזמיר' ועוד). הוא ארגן גם פסטיבלי מקהלות שנתיים. ראו: כהן, **נעימי זמירות ישראל**, עמ' 142-146.

פופולריים ואילו בן ציון בושל חשב במושגים של תרבות גבוהה ומוזיקה קונצרטית,³⁷ שמקיימת דיאלוג רוחני עם האינטלקטואל שחייו מוקדשים לטוב הכללי. ייתכן שהשוני הזה בא לידי ביטוי כבר עם כניסתה לתוקף של שביתת הנשק ב־1949. באותה שנה הוענקה לבן ציון בושל מלגת השתלמות מטעם קרן ESCO,³⁸ ולקראת סיום העבודה על פרטיטורת הצבי ישראל לזכר הנופלים במלחמת העצמאות, ערך בושל מסע לארצות הברית, לקורס קיץ למוזיקאים במתחם טנגלווד (Tanglewood) שבמסצ'וסטס, והשתלם שם בהדרכת אהרן קופלנד (הקורס נוהל בידי המנצח הנודע סרגיי קוסביסקי). בטנגלווד נפתחו בפניו שני מסלולי צמיחה בעלי חשיבות רבה. ראשית הוא החל ללמוד אצל אהרן קופלנד. אופיה המטרופוליטני של פעילותו האמנותית של קופלנד, חינוכו בפרזיז ועיצובו של סגנון כתיבה מודרני נגיש לקהל - כל אלה הפכו אותו לדמות מופתית בקנה מידה עולמי. קופלנד קיבל את בושל הצעיר באהדה גלויה. עברו ההרואי של קומפוזיטור הבא ממדינת היהודים הקמה לתחייה הוסיפה בוודאי למעמדו בעיני הקומפוזיטור הוותיק. יחסיהם היו נינוחים ולבביים. התפתחויות מספר מעידות על כך. עם סיום קורס הקיץ עבר בושל לניו יורק כדי ללמוד אצל קופלנד שמונה חודשים נוספים. נוסף על כך נרשם ללימודים באוניברסיטת ניו יורק ושמע הרצאות שונות, עם תשומת לב מיוחדת לשיעוריו של קורט זקס, מוזיקולוג וחוקר כלי מוזיקה גרמני-אמריקני נודע.³⁹ מאוחר יותר סיפר בושל שהוא גילה כי למורהו אהרן קופלנד יכולת חשיבה לא מילולית ושהאינסטינקטים המוזיקליים הכלליים של מורהו דומים לאינסטינקטים היצירתיים שלו עצמו. גילוי זה היווה עבור אורגד משענת תומכת רבה, שכן הוא טען ששיטותיו הרבים בגליל וביערות צ'כיה וסלובקיה הרגילו אותו לחשיבה לא־מילולית. הכרת התודה של התלמיד למורהו באה לידי ביטוי בהזמנתו של קופלנד לישראל לנצח על

37 בשנותיו המאוחרות הסביר אורגד לעצמו את רצונו להימנע מהפופולרי והנפוץ: "מוטיב הבריחה" קושר את ילדותך אל נעורייך וגם אל בגרותך, בה אתה מפרק את דחפי־הבריחה ותאוותיך להרפתקאות בסוירים רגליים, בהתחככות בגדרי־גבול, בחדירות לא־שקולות אל שטחי־הפקר וביציאתך לנופים, - נופי טבע, מילה וצליל; עושה את אלה כממלא את עצתו של הרמב"ם ששולחת את הנתון בשעמום, במועקה או ב"מנה שחורה" להברות את נפשו בין נגינות וצורות יפות [...] "מוטיב הבריחה" כאילו משייך את אלה אל רצונך להשתחרר מעולה של תלות ואל אי־רצונך להיסחף בסטיכיות מצויות, כאילו באמצעות בריחות, תוכל לממש את רצונך החופשי [...]'. עדויות: קולמונטאז', עמ' 72.

38 קרן ESCO (על שם אתל סילברמן כהן) נוסדה בידי פרנק ואתל כהן בשנת 1940 ותמכה בפרויקטים אקדמיים, חינוכיים ומוזיקליים־אמנותיים בקרב יהודי העולם, בעיקר בארץ ישראל המנדטורית ובמדינת ישראל. בשנים 1923-1921 ניסו בני הזוג כהן להשתקע בתל אביב, אך חזרו לארצות הברית ופיתחו מערכת עסקים ענפה. ראו: Marianne Sanua, 'The Esco Fund Committee: the Story of American Jewish Foundation', in: Eli Lederhendler and Jonathan Sarna (eds.), *America and Zion: Essays and Papers in the Memory of Moshe Davis*, Wayne State University Press, Detroit 2002. pp. 117-160

39 Erich Herzmann, 'Curt Sachs (1881-1959): A Memorial Address', *Journal of the American Musicological Society*, 11, 1 (1958), pp. 1-5 (הגיליון יצא לאור אחרי מותו של זקס).

התזמורת הפילהרמונית הישראלית ולקיים כיתות אמן למלחינים המקומיים.⁴⁰ את ההזמנה ארגן בושל עם קבלת התפקיד הממלכתי במשרד החינוך ועם חזרתו לארץ בשנת 1950. המסלול החשוב השני שנפתח בפני בושל בטנגלווד היה קשור בפיתוח קשריו עם מבצעי יצירותיו. במהלך שבועות העבודה המאומצת הוא נפגש עם המנצח הנודע סרגיי קוסביצקי (Koussevitzky) ועם תלמידיו הבולטים לאונרד ברנשטיין ולוקס פוס (Foss), שהיו בדרכם לקריירה מוזיקלית מזהירה. קוסביצקי וברנשטיין העריכו מיד את כישרונו של בושל. בביקורו בישראל בשלהי שנת 1950 ניצח ברנשטיין על הצבי ישראל בביצוע בכורה עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית. קוסביצקי עודד את בושל להגיש את יצירתו החדשה, הקנטטה התנ"כית **סיפור המרגלים**, לתחרות יצירות מודרניות מטעם אונסק"ו (בושל זכה בתחרות זו בפרס ע"ש קוסביצקי בשנת 1952). שני המנצחים, ברנשטיין ופוס, הפכו לידידי הקרובים לכל חייו. הוא אף סבר כי ביצוע יצירתו הבלדה לתזמורת בידי התזמורת הפילהרמונית הישראלית בניצוחו של לוקס פוס בשנת 1970 היה הביצוע הטוב ביותר שלו זכו יצירותיו. בימיו האחרונים הוא התוודה בפני בנו רון כי זיכרון הביצוע הזה היה מתנת החיים הגדולה ביותר שקיבל.

בסוף שנת 1950 חזר בושל לישראל כמוזיקאי נחשב. הצלחותיו בארצות הברית והתקבלותו בה, חוג ידידיו החשובים, אופקיו המתרחבים ומעל לכל הכרתם של מוזיקאים חשובים באמריקה בקולו המוזיקלי של בושל כקולה של האומה העברית המתחדשת, תרמו לביטחונו העצמי כיוצר. בתקופה זו התגבש ה'אני מאמין' האמנותי שלו. בשנותיו האחרונות נהג אורגד לציין שמחשבתו היוצרת הושפעה מפאול בן חיים, מיוסף טל, מעדן פרטוש, ממרדכי סתר ומאהרן קופלנד. הוא נשען גם על השראתם של מאהלר, סטרווינסקי, בטהובן וואגנר.⁴¹ כל השמות הללו היו מטענו התרבותי-אמנותי כבר בשנים 1950-1951. בזיקנתו הודה שבשנים לאחר שחזר לראשונה מארצות הברית נוספה לגלריית האמנים שבהם ראה את אבותיו הרוחניים השפעתו של אדם אחד בלבד -

המשורר פאול צלאן, יליד צ'רנובין וניצול השואה שכתב בשפה הגרמנית. בארץ השתלב בושל בעבודה במשרד החינוך. בהשפעת גלי השראה מתמשכים חיבר שורה ארוכה של יצירות מקהלתיות סימפוניות רחבות יריעה. **סיפור המרגלים** (1951) וחזון ישעיהו (1953), שתי הקנטטות התנ"כיות למקהלה ולתזמורת, ובמות בונים למלך (1957) לתזמורת סימפונית, מאפיינות את דרכו האמנותית בעשור הראשון לפעילותו כקומפוזיטור. בשנת 1951, עם נישואיו לצלילה בן-יהודה, הוא שינה באופן רשמי את שם משפחתו לאורגד, כפרפרזה על הכינוי 'הימלפארב' שניתן לו בארגון ה'הגנה' כאשר נשלח למשימתו הציונית בצ'כוסלובקיה ב-1947.⁴² לזוג אורגד נולדו שני בנים, רון (יליד 1954) ואייל (יליד 1955). הנישואים הסתיימו בגירושים בשנת 1960 עת חזר אורגד לביקור קצר בארץ מלימודיו בארצות הברית להלוויית אביו. שנות נישואיו בין השנים 1951-1960, היו שנים שבהן הזדהותו עם תחיית המדינה כמקור להשראתו המוזיקלית

40 ראו: Robin Armstrong and Marta Robertson, Aaron Copland: A Guide to Research, Routledge, London 2001, p. 20

41 אורגד, עדויות: קולמונטאז', עמ' 8.

42 שם, עמ' 12.

הפכה למוצקה ולמקור רוחני חזק לאישיותו. רעיונותיו המוזיקליים המקוריים נבעו עתה כמעט לחלוטין ממקור רוחני זה.

עתה התרחב גם חוג מכריו הישראליים בתחום המוזיקה: לחברו הוותיק שלום רונלי-ריקליס (מוני) נוספו הזמרת רמה סמסונוב והמנצח גרי ברטיני (1927-2005).⁴³ במשך שנים רבות ברטיני היה המבצע העיקרי של יצירותיו הסימפוניות של אורגד. אורגד ראה בברטיני שותף מלא והקדיש לו פרקים רבים ומרגשים בספרו האוטוביוגרפי 'קולמונטאז'. לקראת סוף שנות החמישים התבהר שהתזמורת הפילהרמונית הישראלית לא יכולה היתה עוד לשמש גוף ביצוע ראשי ליצירותיהם של הקומפוזיטורים המקומיים. הדגש ברפרטואר שלה עבר לביצוע יצירות מופת נודעות של העבר. התזמורת הרבתה להזמין סולנים ומנצחים וירטואוזים על סמך המוניטין הרב שלהם בארצות המערב שאמור היה למוסס את תחושה הפרובינציאליות והנידחות הגאוגרפית של מאזיניה.⁴⁴ אורגד לא יכול היה לסמוך עוד על התזמורת כמבצעת עיקרית של יצירותיו. ביצועי יצירותיו הנ"ל בניצוחם של ברנשטיין ובעיקר פוס בארץ היו אירועים חריגים שהתאפשרו בשל יכולתם של המנצחים הללו להכתיב את הביצועים הללו באופן חד-פעמי למרות המגמות הדומיננטיות במדיניות הרפרטואר של התזמורת. הגוף הראשי העיקרי לביצועי יצירותיו הסימפוניות של אורגד מסוף שנות החמישים היה התזמורת הסימפונית ירושלים רשות השידור, שביצעה את הצבי ישראל בגרסה מחודשת בשנת 1958.

בין השנים 1960-1962 ערך אורגד מסע לימודים נוסף בארצות הברית, שוב בתמיכת קרן ESCO.⁴⁵ הפעם הוא למד לימודי מוסמך למוזיקה (MM) באוניברסיטת ברנדייס. מוריו בתחום הקומפוזיציה היו הרולד שפירא (Shapero) ואירווינג פיין (Fine). בזיכרונותיו המאוחרים אורגד לא הזכיר אותם. לעומת זאת הוא הזכיר רבות את שמותיהם של הוגי הדעות סוזן לנגר (Langer) ומרטין היידגר (Heidegger) שכתביהם הפכו לעוגניו הפילוסופיים הקבועים. כה רבה היתה בעיניו חשיבות השקפותיה של סוזן לנגר שהוא

43 עם חזרתו מלימודיו בפריז בשנת 1954, היה ברטיני אחת הדמויות הדינמיות ביותר בקהיליית המוזיקאים הישראלים. בשנת 1955 הוא ייסד את מקהלת רינת הישראלית, ובשנת 1965 את האנסמבל הקאמרי הישראלי (לימים התזמורת הקאמרית הישראלית); בין השנים 1978-1986 הוא היה המנצח הראשי של התזמורת הסימפונית רשות השידור בירושלים. מראשית שנות השבעים פעל ברטיני רבות באירופה והיה מנהלן של תזמורות חשובות שם; הוא היה גם מנצח אופרות מוערך וניהל את בית האופרה בפרנקפורט בין השנים 1987-1990; משנות השמונים הוא פעל בעיקר באירופה המערבית ובפן. בשנותיו האחרונות היה גרי ברטיני אחת הדמויות החשובות בעולם המוזיקה המערבית. ראו: Martin Anderson, 'Gary Bertini, Obituary', *The Independent*, 23.5.2005. <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/gary-bertini-529550.html>

44 ייתכן שהסיבה לכך נעוצה בפרקטיקה שהיתה נהוגה בתקשורת הכתובה בישראל של שנות החמישים וראשית שנות השישים לפנות מעמדות פטרנליסטיות של אליטה תרבותית לאוכלוסיית הקוראים שנתפסה כזקוקה להשכלה ולהרחבת אופקים. הישגי האמנות המערב אירופית נתפסו כמופת פרדיגמטי שחייב העתקה לפרקטיקה מקומית. למשל, ראו בהקשר זה אולה זילברמן, 'פתיחה חגיגית באווירה שגרתית', *מעריב*, 3.10.1962.

45 ראו: Sanua, 'The Esco Fund', p. 144.

כלל את נוסחאותיה בזיכרונותיו בקולמונטאז'. בסגנונו המיוחד הוא כתב:

היכולת שלי - הנפלאות ממך - לדעת מראש את שעומד להתרחש; יכולת זו - שלפעמים מגיעה לדרגה ממנה כאילו ניתן לארגן את סדר הדברים העתידיים לקרות - נובעת מן העובדה, שרצף ההתארעויות איננו מותנה עבורי בזמן נמדד כזמן-שעון-מיכאני [...]. בוא נחזור אשר כבר למדנו: אנו יודעים, כי הזמן אינו אלא הפשטה מנקיפתם של מאורעות וכשם שהמאורעות חתוכים ונפרדים אלה מאלה, כך גם רגעי-הזמן חתוכים ופרודים זה מזה; אנו יודעים, כי לשינויים החלים בהתארעויות בזמן - שאין לבטלם ואין להחזירם - יש אופי בלתי-שכלתני שמאפשר להתייחס אל המכונה 'עתידי', ולפחות אל חלק ממנו, כאל משהו הנמצא כבר בהווה; לכן אפשרית ה'דיעה מראש', או אם תרצה ה'תחושה מראש', כי הזמן איינו קיים אלא באופן של דימוי הנקלט בחושינו, דימוי שיכול לייחס את הזמן אל החלל ביחס דומה לזה שקיים בין הנפש לגוף, כשהזמן הוא נפש החלל [...]. על פי תפיסה זו, אחדות העולם היא אחדות של חלל וזמן, שהיא יותר מן הסכום של שניהם, שכן יש בה איכות שאיננה קיימת בחלל ובזמן בנפרד [...]. מכאן, אם תרצה אגו שלי, תוכל לעבור אל כללי ההתאבכות של גלים כפי שנוסחו על-ידי הויגנס, ומהם אל כללי התארגנותה של 'צורה ארטיקולארית' לפי סוזאן לנגר, כי כללים אלה עשויים להתאים לתפיסה על-פיה אתה מנסה להרכיב, כאן ועכשיו, את ה'קולמונטאז' שלך, כשאתה משתמש במאורעות ובהתנהגויות כב'חומרי ההרכבה' [...]. מבין המתייחסים אל אחדות החלל-זמן, יש שרואים בה את ה'חומר' ממנו נוצרו הקטגוריות [...]. וכבר אנחנו אצל אריסטו, ומתייחס אל הרוח, 'רוח' במובן של 'spirit' - כאל צורת-הזמן [...]. אתה רואה, כיצד מכוחו של ניסוח קווי אני מאחד גישות שונות, מערב תפיסות קיימות אצל ויטהד, מאירסון, אלכסנדר ופרפסיכולוגים, כדי לאפשר לך ולאנשי-שיחתך להמשיך ולחפש קשר אפשרי בין התרחשויות מתהוות ללא-הרף ומתבטלות ללא-הרף, כשהן 'חתוכות ופרודות זו מזו' [...].

כמעט כל שאני אומר לך עכשיו, ולא רק עכשיו, מתייחס להבדל שבין העקיבה - אותה ניתן לראות כקווית - ובין תחושה מתלווה שמעוררת מערכת שלמה של רגשות ואסוציאציות, תחושה אותה מכנה סוזאן לנגר - 'נפחית' [...]. אין כמוסיקה לבטא תחושה נפחית זו, כי המוסיקה יכולה לבטא ב-בזמן דברים שונים זה מזה, אפילו היא נשמעת בקול יחיד, מבוצעת בכלי אחד, סולו [...]. אם נאזין לפרטיטה לכינור סולו של באך נוכל להבחין כי בחד-קוליותה - שהייתה צריכה לדמות ברצפיה לדברים נאמרים או נכתבים - קיימת רב-קוליות סמויה או מדומה: תבניות מלודיות, על אופיין ומשמעותן - השונות מאלה שבתבניות קודמות - מעוררות, גם הן, ציפייה להמשך שגושר על פני קיטועיים [...]. תכונה רב-קולית כזו הנחתה אותך [...].⁴⁶

בעת שהותו בארצות הברית ומיד לאחר מכן בארץ חשובה היתה השפעתו של סטרווינסקי. גם

בוריאציות על דו לפסנתר סולו (*Variations on C*, 1961), וגם ביצירתו הסימפונית **תנועות על לה** (*Movements on A*, 1965) השפעתו של סטרווינסקי ניכרת וגלויה.⁴⁷ אך בזיכרונותיו המאוחרים של אורגד בתקופה זו בניו יורק תפסו מפגשיו עם לאונרד ברנשטיין מקום חשוב. ברנשטיין שרוי היה אז (לפי תיאוריו של אורגד) במשבר יצירה, אך על אף מצבו גילה אז ברנשטיין את הערצתו לסגנונו המוזיקלי המגובש של אורגד ולתובנותיו התרבותיות. לאחר סיום לימודיו בניו יורק ושובו לארץ ב־1962, שילב אורגד מאמץ יצירתי מתמשך עם תפקוד ממלכתי-חינוכי אנרגטי. הוא לא ניצל את מעמדו הבכיר לצורך קידום יצירותיו באופן אישי. עם זאת הוא נהנה מבלוטתו הממלכתית. עצם חברותו בוועדות ממלכתיות שדנו בהקצאת תקציבים לגופי מוזיקה שונים הפכו אותו לדמות שמשכה תשומת לב של מוזיקאים רבים במדינה. אורגד יכול היה ליהנות משיתוף פעולה מצד רבים מהמוזיקאים שהתגוררו אז במדינה. בשנות השישים הצטרפו לחוג מבצעיו ושותפיו - נוסף על גרי ברטיני - הזמרת מירה זכאי (לאחר מכן פרופסור לזימרה באקדמיה למוזיקה באוניברסיטת תל אביב), מיכל זמורה כהן (מנהלת שידורי המוזיקה הקלאסית בקול ישראל ולימים ראש האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, וראש המדור למוזיקה במשרד החינוך והתרבות), המנצח מנדי רודן (1929-2009), ראש האקדמיה בירושלים בין השנים 1985-1994, מייסד ומנהל תזמורת סינפוניטה באר שבע ואורח של קבע בתזמורת הפילהרמונית הישראלית), המוזיקולוג הרצל שמואלי (1920-2001), ראש החוג למוזיקולוגיה באוניברסיטת תל אביב) והפסנתרן והפדגוג אריה ורדי (בין השנים 1977-1979 כיהן ורדי כראש האקדמיה למוסיקה ע"ש סמואל רובין באוניברסיטת תל אביב). המוסד המוזיקלי היחיד בישראל אותה תקופה שיצר בו עצבנות ואף תחושת נחיתות היה התזמורת הפילהרמונית הישראלית בראשותו של זובין מהטה, שפעילותו האנרגטית והחובקת עולם העלתה אותו לדרגת אישיות בין-לאומית סמכותית ומעוררת יראה. ככל הנראה מהטה לא ראה באורגד אדם הראוי ליחס מיוחד. אורגד, מצדו, הרגיש ונפגע. הוא כתב על רגשותיו כלפי מהטה בקטע הבא ('החלום'):

בשנתי אני מאחר לחזרה של תזמורת המכינה יצירה סימפונית שלי; כדי לא להפריע אני משתתה מאחורי הקלעים; בין הצלילים לביני חוצצת מחיצת-קיר דקה [...] אינני מזהה את היצירה ואינני יודע מאין לקוחים צליליה, אך ברור לי שהיא שייכת למשפחת הקליידופונים; אולי מנגנים הם את 'תנועות על לה', לא בטוח [...] מתישהו, על בוהנות, אני נכנס לאולם ואיש לא שם אלי לב, מתיישב בירכתיים; תוך כדי הנגינה מתגמדים לנגד עיניי המנגנים על הבמה, מתגמדים בהדרגה; לאט לאט מתגמד גם המנצח שאינני מצליח לזהותו; עד להפסקה הם נעלמים לגמרי, כאילו נספגים ברצפת הבמה [...] עולה למזנון הרווח את צמאי שמציק לי מאוד; מבקש 'קולה', אך במקום בקבוק מגיש לי מזוננאי - קרח וממושקף - צינור פלאסטיק שקוף, שקצהו אחד נתון במעין אקווריום ענקי; אני מוצץ ומוצץ לימונדה מימית ולא רווה, מוצץ ומוצץ עד שקרביי מתנפחים, אך אני לא רווה [...] בדרכי החוצה על אחד משולחנות המזנון פרטיטורה מוקדמת

47 אחת המובאות המוזיקליות המעטות מיצירה שלא נכתבה בידי אורגד בספר עדויות: קולמונטאז' היא מיצירתו של סטרווינסקי. ראו שם, עמ' 44.

של יצירה שחידשתי לאחרונה; את כותרתה איני מצליח לראות, אך שמי הרשום בכתב־יד הוא עדיין בושל: 'זו מוכרחה להיות נוסחה מוקדמת מאוד' [...]. אוסף את הפרטיטורה ועולה איתה למשרד, בו אני מוצא את מנהלת העניינים של התזמורת הסימפונית הירושלמית כשהיא יושבת ליד שולחן מול הכניסה; ליד שולחן אחר - בגבו לכניסה - יושב זובין מהטה ועל חלון שעונה דמות לניית [לאונרד ברנשטיין]; האווירה מאובקת כבבית־ממכר־עתיקות [...] על תקוותי הלא־מבוטאת, שיאמרו דברים חיוביים על היצירה הנלמדת - מגיב זובין ושואל באנגלית אילמת, מדוע אני שופך את תוכנה של תבנית־צליל אחת אל תבנית הבאה אחריה, כאילו רוצה אני לשתף את המאזינים בתהליך המורכב של ההיווצרות ואיני מסתפק ביצירת מוסיקה מהנה; האם אין אני יודע, כי וואגנר אסור כאן בנגינה? ובלי לחכות לתשובתי הוא פונה אל היושבת ואל השעון ואומר בסרקאזם גלוי עד גסות: 'הוא טיפוס אוטורי המקווה שעוד יגלו את גאוניותו', ובטרם יכלה את דבריו אני כבר מבקש בלא־קול, שהיצירה תוסר מתכנית הקונצרט, כי חבל על זמן־חזרה שמתבזבז עליה; וכאילו לא הגיעה לאוזניו בקשתי המפגיעה - הוא נותן בידי פרטיטורה מהוהה - גם היא שלי - שואל אם אני מעוניין שדבריה־הסבר - הכתובים בה בעמוד השער - יגיעו לידיעתם של המנגנים; אומר שעלי למסור מיד את הפרטיטורה לידי האחראי על התווים, כדי שיכין את העותקים ויחלק אותם בזמן [...]. רק מנהלת העניינים מרימה את ראשה אלי בצאתי ממנהר למצוא את האחראי לתווים [...] אני מתרוצץ במסדרונות כבלבירינט־קאפקאי ולא נתקל באיש, גם לא באחראי; הפרטיטורות מתחילות להכביד, וכאשר אני חולף בפעם המיידוע כמה וכמה ליד המזנון, אני מחליט להשאירן על השולחנות; המזנונאי שהתגמד בינתיים מאוד, נשקף שם אלי מתחתית־האקווריום [...] יורדת אפלולית מחייבת סיום הפרשה ולכן אני פונה אל 'פינת־המודיעין' שבאחורי הבמה ומוצא, ליד מרכזיית הטלפון, פקידות אחדות - ביניהן גם מנהלת העניינים; כמובן שאיש לא שם אלי את ליבו, גם לא בסמני להם בתנועות, כי ברצוני להשאיר את התווים עבור האחראי; כאשר נדמה לי תנועות־תחינתי נענים בנענוע־ראש של הסכמה - אני ממנהר אל המזנון כדי לגלות כי דלתו נעולה [...]. ייאושי מאפשר לי לחדור מבעד לדלת, ועם הפרטיטורות הישנות בידי - אני מתעורר.⁴⁸

למרות תחושותיו הקשות כלפי התזמורת ומנהלה ומתוך הכרתו במשקלה העצום של התזמורת בתרבות המקומית, בראשית שנות השמונים שיתף אתה אורגד פעולה בפרויקטים חינוכיים שנועדו לבתי ספר תיכוניים במדינה. אורגד חיבר ספר מיוחד של הסברים לתלמידי התיכון על יצירות שעתידות היו להתבצע בידי התזמורת הפילהרמונית בעונת הקונצרטים 1980-1981. הניסיון לקרב בצורה זו את תלמידי התיכונים הישראליים למופעי התזמורת היה חד־פעמי (לימים, בשנות האלפיים, התפתחה תכנית קירובם של תלמידי בתי הספר למוזיקה אמנותית באמצעות שיגור נגני התזמורת הפילהרמונית לכיתות וביצוע מוסבר של חלקי יצירות שם,

48 אורגד, עדויות: קולמונטאז', עמ' 65-66.

כבתכנית 'מפתח' במרכז הארץ ובתכניות דומות באזורי המדינה האחרים).⁴⁹ הקשיים ביחסים עם התזמורת הפילהרמונית ומעברו של גרי ברטיני לעבודה באנסמבל הקאמרי הישראלי (שבפועל היה תזמורת קאמרית לכל דבר) מסביר את החלטתו של אורגד להיענות להצעתו של ברטיני ולכתוב את יצירתו המשמעותית ביותר, קנטטת מזמורים בת חמשת הפרקים (לפרקי תהלים) לחמישה זמרים סולנים בליווי תזמורת בהרכב מצומצם (-1968 1966).⁵⁰ אורגד ראה בחיבורו זה את גולת הכותרת של יצירתו ואת הביטוי הנשגב לזהותו כאמן יהודי-עברי. צורתה וארגונה הפנימי של יצירה זו, והאופן שבו הוא משתמש בה במילות תהלים מסמלים באופן מטפורי את מבנהו ההיסטורי המשוער של בית המקדש בירושלים. כך כתב על יצירתו זו נתן מישורי, כתב ומבקר מוזיקה בעיתון הארץ ומידידו הקרובים של אורגד בחוברת המלווה את התקליטור של המזמורים (שהופק שנים רבות לאחר ההקלטות בשנת 1968):⁵¹

לידי ים במזמורים משום חיזיון. עומדות רגלי בבית המקדש בשעה של תפילה. אני רואה את הכוהן הגדול בתפארתו, ובחרדתו כשליחם של ישראל לפני האלוהים. אני מאזין להמיית המתפללים 'שמע ישראל'. שירת הלוויים ונגינתם עולה. נשמעות תהילות לאל עליון נורא, נשגב הנותן לעמו ישראל עוז ונחלה. בשירה מהדהדת תקווה לברית עמים ולשלום. בין מילות התהילות בוקע קולו של משרור יחיד הקורא להאזין לדבריו על גורל כל האדם, ועל יתרון הצדיקים על פני הרשעים. חוויית המעמד מעוררת רצון לקחת מוסר ולהטיב דרך. [...]

אורגד מילא 'חובתו' אף כלפי ישראל - מקום הצבתו של ההיכל - וכלפי הסביבה הרוחנית היהודית.

תשומת הלב לעולם העברי הרוחני ולביטוי המחשבתי הביאה את אורגד לעסוק בתכנים האלה גם בכתיבה מילולית - ספרותית-פואטית, פדגוגית ואנליטית. באמצע שנות השישים השתתף אורגד בעריכת ספר טעמי המקרא בתיווי מערבי.⁵² בתקופה זו הוא שקע בקריאת שירי פאול צלאן (צלאן ביקר בישראל בשנת 1969 וביקורו זכה לתהודה רבה בקרב אנשי הספרות המקומיים ובתקשורת המקומית. פגישותיו עם יהודה עמיחי נדונו רבות בחוגי הספרות הישראלים ולאחר

49 בן ציון אורגד, בשיתוף ניצה בן יוסף, דליה גולומב, ליאורה ויניק, שולמית פיינגולד, מדריך לסדרת הקונצרטים לנוער, עונת 1980-1981, התזמורת הפילהרמונית הישראלית ומשרד החינוך, תל אביב 1980.

50 הקנטטה מזמורים זכתה לציין לשבח בתחרות פרס הונגר (Honegger) מטעם קרן צרפת. ראו החוברת הנלווית לתקליטור Ben Zion Orgad, Mizmorim, Hallel. Zimra Ornatt, soprano I; Miriam Laron, soprano II; Rema Samsonov, alto; Neil Jenkins, tenor; Willy Haparnas, baritone; Israel Chamber Ensemble, Gary Bertini, conductor, Jerusalem Symphony Orchestra - IBA, Disc MII-CD-14, Tel Aviv 1993.

51 ראו: Nathan Mishori, An Introduction to Mizmorim. Program Notes, in Ben-Zion Orgad, Mizmorim, Hallel, Disc MII-CD-14, התרגום שלי.

52 ברוך בן יהודה, טעמי המקרא לבתי הספר: הרשומים המוסיקליים נבדקו והוכנו על ידי בן-ציון אורגד, מצדה, רמת גן 1968.

מכן תועדו בידי חוקרו של צלאן, ג'ון פלסטינר (Felstiner),⁵³ עד מהרה תרגם אורגד בעצמו חלק משיריו של צלאן לעברית.⁵⁴ כמו כן גם הוא כתב שירה והמשיך בכתיבת פרוזה לירית-מודרנית-מסתורית. אורגד הדפיס את יצירותיו הספרותיות בהוצאות פרטיות וחילק בין מכריו הקרובים מעולם הספרות שכללו את משה שמיר, את אהרן ואידה מגד ואת ש. שפרה, ולידידיו המוזיקאים. פסגת הקריירה הממלכתית של אורגד החלה בשנת 1975, כאשר עם פרישתו לגמלאות של עמירן-פוגצ'וב הוא התמודד על תפקיד המפקח הכללי על החינוך המוזיקלי במשרד החינוך וזכה בכהונה. מול אורגד התמודד חנוך רון, מחנך ומבקר מוזיקה מוכר, שפרסם את ביקורתיו בעיתון דבר, ולאחר מכן במשך שנים רבות בידיעות אחרונות, וקנה את עולמו בקרב אוהדיו בשל סגנונו הבוטה הפופולרי, דימויו העממיים ועקיצותיו הקשות והתכופות כלפי הממסד המוזיקלי הוותיק בישראל. מדורי ביקורת המוזיקה בידיעות אחרונות של פרופסור חנוך רון שרדו את כל גלי הצמצומים בעיתוני ישראל שהביאו להיעלמותו של הדין המוזיקלי האמנותי בהם, וממשיכים להתפרסם גם בעת כתיבת שורות אלה. לאחר הפסדו לאורגד בתחרות על כהונת המפקח החל רון לפרסם ביקורות עוקצניות במיוחד על יצירותיו של אורגד, כמו על יצירותיו של צבי אבני. להלן דוגמאות לכתיבתו של רון:

תמיד חשבנו שהתנ"ך בכלל והתהילים בפרט הם רכוש בלעדי של המלחינים הישראלים נוסח בן-ציון אורגד, שניסו לטעון בעלות על השפה, מקצביה והאינטונציה שלה, ובעצם הוא וכמה מחבריו הגישו לנו קצפת פשטנית של מוסיקת רקע לסיפורי התנ"ך לגננות ולילדים. בא סטיב רייך והפשיט את האורגדים למיניהם והציג אותם עירומים עם קופסאות הבונבוניירה התנ"כית שלהם.⁵⁵

מנדרינים מקומיים כאורגד, אבני ושות' עזרו לחמם אש קטנה של גטו יצירתי פרובינציאלי. אותם צבי אבני, בן-ציון אורגד את קומפני, בהיותם צעירים נדחקו לקרן זווית על ידי המבוגרים של אז - אלה מונעים היום מן הצעירים להתייצב בשער.⁵⁶

אורגד לא הגיב על אמירות אלה בפומבי, אם כי נפגע וחש מועקה. ברם המתח שאפיין את יחסו של אורגד לזובין מהטה ולחנוך רון ולעיתון שבו כתב, שיקף שינויים תרבותיים שחלו בחברה הישראלית בקנה מידה רחב יותר.

בבחירות לכנסת התשיעית שנערכו במאי 1977 הגוש הפוליטי הלאומני הליכוד, בראשות מנחם בגין, זכה במספר המנדטים הגדול ביותר בכנסת ומנחם בגין התמנה לתפקיד ראש ממשלת ישראל. הבחירות שיקפו שינוי טקטוני שחל בחברה הישראלית ובתרבותה, והבליט את הכוחות החדשים שפעלו בה. קואליציה חדשה שלטה בישראל, ובבסיסה הברית בין הליכוד לבין המפלגה הדתית

53 ראו: John Felstiner, 'Translation as Reversion: Paul Celan's Jerusalem Poems', *Judaism*, 43, 4 (1994), pp. 419-431

54 תרגומי אורגד לשירתו של צלאן פורסמו מאוחר יותר. ראו: פאול צלאן, דבר מה יהיה: מבחר שירים (תרגם בן ציון אורגד, ערך טוביה ריבנר), ספרית פועלים, תל אביב 1987.

55 אביאל לינדר, 'אמש בביקורת: המזג הסיגנוני של חנוך רון', העין השביעית, 11, אוקטובר 1997, עמ' 25-22.

56 שם.

לאומית (המפד"ל), שבתהליך מהיר שינתה את אופיה והפכה למפלגתם של מתנחלי יהודה ושומרון ושל מוריהם הרוחניים מקרב תלמידי הרב צבי יהודה קוק ואוהדיהם. האדם הבולט במפד"ל של אותה תקופה היה זבולון המר (1936 - 1998),⁵⁷ שהתמנה לשר החינוך של מדינת ישראל וכיהן בתפקיד זה בין השנים 1977-1984, ולאחר מכן בשנים 1990-1992 ומי 1996 עד מותו.

שנתיים לאחר מינויו של אורגד לתפקיד המפקח במשרד החינוך והתרבות בתמיכת הממסד הוותיק, שאתה היתה לאורגד שפה תרבותית משותפת (אם כי באופן פרטי הוא נטה לעמדות שמאליות יותר, של מפ"ם),⁵⁸ הוא מצא את עצמו עובד תחת השר שדעותיו הפוליטיות היו רחוקות מאוד מעמדותיו. אך עד מהרה גילה אורגד כי זבולון המר הוא אדם מתחשב, בעל יכולת חשיבה מעמיקה ופתוח לשיתוף פעולה. המר הגן על מערכת החינוך הישראלית שעברה לרשותו מזעזועים אידאולוגיים פתאומיים והחדיר את הרפורמות ברוח האידאולוגיה הדתית שלו באופן הדרגתי. היחסים הלבביים ששררו בין זבולון המר לבין מנחם בגין, שהאידאולוגיה שלו היתה ספוגה בחשבון נוקב עם העולם הלא־יהודי וניזונה מהרצון לשמר את האדמות שנכבשו ב־1967 כאקט של גאווה לאומית, אפשרו להמר להבטיח את הזרמת הכספים הסבירה למשרד על אף המשבר הכלכלי החריף שפקד את המדינה.

הידיעה העמוקה של כתיב התנ"ך והתלמוד והתמצאותו של אורגד במנהגים היהודיים המסורתיים - באותה עת הוא חיבר את האורטוריה הגזרות הישנות, את רשויות למילים של שלמה אבן־גבירול למקהלה ולפסנתר וגרסה של יצירה זו לפסנתר סולו, וארבע יצירות קאמריות בשם פיליגרנים⁵⁹ - גרמה לשר המר להתייחס אליו בכבוד רב. כך, באורח פרדוקסלי, בזמן שמדינת ישראל שקעה במשבר כלכלי מעמיק, בשטחים החברתיים והתרבותיים, ועל רקע הפלישה ללבנון בשנת 1982, שלוותה באבדות רבות ובתהליך מואץ של בידודה של ישראל בדעת הקהל במערב, הרגיש בן ציון אורגד חופשי לפתח את הפרויקט החשוב של חייו כפדגוג וכעובד ציבור בכיר - פרויקט שילובה של ההשכלה המוזיקלית במערכת החינוך הכללית במדינה. הפרויקט הזה נשען על פרויקטים הקיימים של החינוך המוזיקלי התיכוני שגיבש ופיתח אורגד. במרוצת מספר שנים פיתחה קבוצה של בתי ספר תיכוניים תכניות לימוד בתחום המוזיקה שהוכרו על ידי משרד החינוך כמקצועות שבהם אפשר היה להיבחן לתעודת הבגרות הישראלית. מסגרת לימודית זו אפשרה לבני העולים החדשים מברית המועצות משנות השבעים ולבני הוותיקים שלמדו מוזיקה לרכוש ידע ומיומנויות מוזיקליים במסגרת בית ספרם. חזונו של אורגד כלל גיבוי היכולות הללו בלימודי כלי נגינה ותאוריה בבתי ספר למוזיקה, קונסרבטוריונים שהיו קיימים וחדשים שהוקמו ברחבי המדינה ומומנו באורח חלקי מן התקציב הציבורי הממלכתי (הקונסרבטוריונים היו מסגרת לימודי כלי עד עשר שנות לימוד וסיפקו

57 על זבולון המר, ראו: <http://www.education.gov.il/moe/uvdot/korot2.htm>, (אוחזר ב־15.7.2011).

58 אורגד דיבר על כך בכמה וכמה שיחות שניהלנו במרוצת השנים. על קווי המתאר התרבותיים ופוליטיים של המפלגות בישראל ראו: אשר אריאן, הרפובליקה הישראלית השנייה: פוליטיקה ומשטר לקראת המאה ה־21 (תרגם ברוך קורות), אוניברסיטת חיפה, חיפה 1997.

59 פיליגרנים מס' 5 ומס' 6 נכתבו לתזמורת מיתרים.

ללומדים מיומנויות ברמה המקובלת במוסדות מקבילים במערב).⁶⁰ אורגד פעל גם ליצור מסגרות מתאימות למוזיקאים צעירים מצטיינים במהלך שירותם הצבאי. הזיכרונות מנעוריו בצבא הישראלי הביאוהו להציע תנאי שירות המאפשרים התקדמות מקצועית למוזיקאים מצטיינים (כל התכניות הללו במידות ובצורות השונות עדיין מופעלות הן בבתי הספר הישראליים והן בצבא).

אלא שבשנים 1978-1984 מצא עצמו אורגד במצב מיוחד לא רק בשל הסביבה הפוליטית והתרבותית שהשתנתה ללא הכר. משנות השבעים המוקדמות מרבית עמיתיו ומכריו המוזיקאים התמנו לתפקידים בכירים במסגרות האוניברסיטאיות, וזכו לקידום מכוח אותן מערכות. הפרופסורים החדשים התגבשו לחוגי עמיתים,⁶¹ והמשך התקדמותם היה תלוי (כמקובל באוניברסיטאות המקומיות) בהתקבלותם בחוגים מקבילים בארצות המערב. מנגד, לחברי ונגני קבוצות הביצוע החדשות, שמומנו באופן מזערי ואקראי מהקופה הממלכתית, בעיקר למוזיקאים שעסקו במוזיקה המודרנית - בוגרי האקדמיות החדשים - לא היה מגע ישיר עם אורגד. גרי ברטיני, הטוב שבמבצעי המוזיקה של אורגד והמוצלח שבמקדמיה, עזב את ישראל בשנת 1982 והתמנה למנהל ולמנצח הראשי של התזמורת בקלן ומאוחר יותר למנהל ולמנצח הראשי של בתי אופרה בסקוטלנד ובפרנקפורט, ואף כי המשיך בפעילותו בישראל, היא לא חזרה להיות בסיסו המקצועי; ואילו אריה רודי יצא בשנת 1987 ללמד בבית הספר הגבוה למוזיקה בהנובר ומכהן שם גם בעת כתיבת שורות אלה.

בהדרגה מצא עצמו אורגד מנותק מחוג עמיתיו האקטיבי במדינה. באופן טבעי המשרתים תחתיו בקונסרבטוריונים ובבתי הספר התיכוניים לא יכלו למלא את מקומם של העמיתים שעזבו - לא ביכולתם המקצועית ולא בבולטותם הציבורית. בנסיבות אלה, של בדידות אמנותית הולכת וגוברת, נע אורגד אל נקודת השיא של הקריירה הממלכתית שלו - אינטגרציה של תכנית לימודים מוזיקלית עיונית למסגרת לימודית של כלל התיכונים במדינה. במסגרת משרד החינוך אורגד נעזר בתמיכת סגנו, הפדגוג אריה ראובן.

60 על גישותיו הפדגוגיות של אורגד ראו במאמרו של אריה ראובן, 'נקודות ציון בהגותו של בן ציון אורגד', ידיעון המכון למוסיקה ישראלית, 2, 1 (2007), עמ' 15-17.

61 אחד התיאורים הקולעים ביותר של היחסים בין האקדמאים הישראליים והאקדמאים המערביים שייכים לעטו של הסופר והמתרגם הלל הלקין: 'אמנם כנראה אין עוד מדינה בעולם שבה האקדמאים שלה מביטים עליה בעיני העולם החיצון. זאת משום שבמידה מסוימת עיני כל העולם מביטות על ישראל, ובמידה רבה משום שהחיים האינטלקטואליים של ישראל, כבכל מדינה קטנה אך באופן בולט יותר, מתקיימים בצל העולם החיצון. בני האדם המשמשים מודלים לחיקוי מתגוררים מחוץ לגבולותיה ומתבטאים בלשונות אחרות, רוב ספרי הלימוד שלה מגיעים מחו"ל, כך גם קרנות המחקר ופרויקטים מחקריים. המצטיינים שבין הסטודנטים הישראלים עוזבים לארצות הברית ולאירופה ללימודים מתקדמים. שם, בחו"ל, רוכשים הפרופסורים, המדענים, החוקרים, הסופרים והאמנים את המוניטין שלהם. שום אינטלקטואל ישראלי לא יכול להרשות לעצמו להישאר לא מושפע מדעותיהם של עמיתיו מחו"ל עליו, ושום אינטלקטואל ישראלי לא יכול להישאר לא מושפע ממה שחושבים עמיתיו בחו"ל על ישראל', התרגום שלי. ראו: Hillel Halkin, 'A Wicked Son', *Commentary*, 124, 2 (2007), pp. 55-59

ההכנות לאינטגרציה נערכו על רקע מערכת פוליטית־שלטונית שעברה שינויים מהותיים באמצע שנות השמונים. אחרי המשברים הקשים של השנים 1982-1984, ובעקבות הבחירות לכנסת ה־11, בספטמבר 1984 הוקמה ממשלת האחדות הלאומית שהונהגה תחילה בידי שמעון פרס, ושנתיים לאחר מכן, על בסיס רוטציה, בידי יצחק שמיר. תיק החינוך ככל תקופת הכהונה של הממשלה הוענק ליצחק נבון, שכיהן קודם לכן כנשיא מדינת ישראל וזכה לפופולריות רבה בתפקידו זה. יצחק נבון היה בצעירותו מעוזריו הבכירים של בן־גוריון ועם השנים התפרסם כסופר מחונן. הוא ייצג את הזרם החילוני שבתנועה הציונית, וברוח זו הוא ניגש לנהל את משרד החינוך ופעל להחזיר לחינוך בישראל את הגוון הערכי החילוני והמודרני. באופן פילוסופי היתה התאמה מלאה בין עמדותיו של נבון לעמדותיו של אורגד. תחושת ההזדהות עם עמדותיו של השר הממונה העניקה לאורגד ביטחון מחדש בהכנותיו למימוש פרויקט האינטגרציה. כל ידידי נעוריו (למעט הסופר שלמה שמיר) השתייכו למחנהו של יצחק נבון. אורגד היה בטוח בנכונותם להירתם לתמוך בפרויקט שלו אם השר הממונה יזדקק לדעות תומכות. חלק ממכריו של אורגד נמנו עם חוג ידידי הפנימי של השר. בשלבי הכנת הפרויקט נבון בחן אותו והביע בו תמיכה. בהתלהבותו ומתוך עומס העבודה אורגד לא העניק חשיבות מיוחדת לעובדה שפרט לקומץ ידידים בחוגי האליטה הישראלית הוא עצמו ותכניתו מחוסרי פופולריות בציבור הכללי ובחוגי המוזיקה המקצועיים. נאמן לדרכו לפעול בתמיכת הממונים עליו, הוא לא ייחס חשיבות לחולשתו הציבורית.

רגע ההכרעה היה בשנת 1988. היתה זו שנת בחירות לכנסת ה־12, ומפלגות הליכוד והעבודה התחרו על כל קול. על רקע האווירה הפוליטית התוססת במדינה ניגש אורגד לארגון כנס המחנכים בנוכחות שר החינוך, במטרה לחנוך באופן רשמי את תכנית האינטגרציה של לימודי המוזיקה בבתי הספר התיכוניים במדינה. לכנס, שהוכן בקפידה, הגיעו מאות מורים ומחנכים ברחבי המדינה, והשתתפו בו גם מנהלי בתי הספר ומכובדים רבים. בשל לוח הזמנים המתוח של השר חל עיכוב בבואו לכנס. המתכנסים המתינו זמן רב, וכאשר השר הגיע הוא נשאר במקום דקות ספורות ועזב מבלי להשתתף בכנס. חניכת האינטגרציה לא התממשה. לעיני המתכנסים הרבים אורגד הובס. זמן קצר לאחר מכן התפטר אורגד מתפקידו במשרד החינוך ופרש לגמלאות. כ־18 השנים האחרונות של חייו היה אורגד מנותק במכוון מכל פעולה תרבותית במדינה. חייו נשאו גוון של אדם שיצא לגלות פנימית.

בשנת 1991 בביקורו בניו יורק הוא פגש את המשוררת רבקה רו, שבאה לחיות עמו בתל אביב ונשארה אתו עד יומו האחרון. אורגד הפנה את תשומת לבו לכמה מוזיקאים מהדורות הצעירים וטיפח עמם קשרי ידידות בתקווה שיבצעו את יצירותיו. החוג החדש הזה כלל את הפסנתרנים אלון גולדשטיין, נדיה־נחמה וינטראוב, עופרה יצחקי ואת החצוצרן רמי אורן. הוא טיפח גם את היחסים הקרובים שהחלו עוד קודם עם מנצחת המקהלות אווה פיטליק ועם המחנכת שולמית פיינגולד (שנפטרה ב־2008). הוא נהג להיפגש עמם בנפרד.

במקביל לשינויים החיצוניים בחייו חלו שינויים גם באופי יצירותיו המוזיקליות ובפרוזה הלירית שלו. אורגד לא כתב יותר פרטיטורות רחבות יריעה על נושאים תנ"כיים והיסטוריים. האקט היצירתי המאפיין היה מחווה - יצירה לפסנתר. בין השנים 1984-2001 הוא חיבר ארבע יצירות כאלה וכל אחת מהן הוקדשה למבצע מסוים שאתו דן הקומפוזיטור ברעיונות שהיו

עניין משותף (שמות המבצעים הנמנעים מסומנים כאן בראשי תיבות בתחילת הפרטיטורה). יצירות אלה מתאפיינות בגוון אקוסטי עברי-מקומי - הן משקפות אינטונציות של דיבור עברי מוכר הנע בין התרגשות רבה לפסיביות מתרחקת. היבט אמנותי בולט אחר ביצירותיו המאוחרות של אורגד היה נושא שירת האם שנשזר ביצירות קאמריות אינסטרומנטליות כגון סדרת הפיליגרנים (ארבע יצירות מהשנים 1990-1993 למיתרים וכלי נשיפה; שתי יצירות נוספות בשם זה חוברו לתזמורת). בסגנונו המאוחר כתב אורגד גם מחוות בר מצווה לנכדו תום, וזאת הברכה לזמרים סולנים, מקהלה, חצוצרה ופסנתר (1993), שזכתה לביצועים רבים.

בשנת 1997 הוענק פרס ישראל לאורגד, יחד עם הקומפוזיטורים אבל ארליך ואנדרה היידו, על הישגיהם ביצירה מוזיקלית אמנותית. התקשורת המקומית ציינה את שמות הזוכים ללא כל התייחסות ליצירותיו ולמשמעותן התרבותית.

בסוף שנות התשעים חלה התפנית האחרונה בחייו של אורגד. בתהליך אטי הבשילו בו קונצפציות מוזיקליות ששיקפו את נופי הארץ, את צורתם ואת כושרם להחזיר צליל מוזיקלי לאוזני המאזין הניצב בטבע. הוא החל לחבר יצירות קאמריות 'נופיות' שביטאו את התרשמותו מהטבע שמסביב, וניכר בהן שהקומפוזיטור 'משוחח' עם נופי ארצו. היצירה הגדולה ביותר בקטגוריה זו היא פרק סיפוני לשתי רביעיות נשפנים, לשתי רביעיות מיתרים ולכלי הקשה (1999). יצירה זו משקפת תופעת טבע של מים עולים ויורדים בבאר מים מדברית בעין פארה (עין מבוע) שבמדבר יהודה. אורגד כתב דף הסברים מפורט למאזיני יצירה זו. הוא מכנה את האזור בשמו הערבי, מתוך רצון לא לנכס למדינה את האזור הנמצא מחוץ לגבולות 1967 המוכרים. היצירה בוצעה והוקלטה בידי הסטודנטים והמורים למוזיקה בבית הספר למוזיקה ע"ש איסטמן (Eastman) שבאוניברסיטת רוצ'סטר, ניו יורק, בניצוחו של מנדי רודן שלימד בו. אורגד הפיץ את דברי ההקדמה ליצירה זו בין מכריו הקרובים וציפה שהם יאזינו לה בעקבות הקריאה בה. הטקסט נכתב במקור בשפה האנגלית, והנה תרגומו:

ביום שטוף שמש, באפריל 1998, נסענו בניחותא לכיוון מזרח בדרך מירושלים ליריחו, לרוחבו של מדבר יהודה. כשהתקרבונו לצומת אלון שבמחצית הדרך החלטנו בדחף רגעי לפנות שמאלה ולהכיר את כביש אלון שנשלל זה לא כבר. הכביש הצר התפתל צפונה, אל תוך המדבר. הגבעות הפתיעו אותנו בשכבת דשא ירוק ושופע. חלפנו על פני שלטי דרך 'ארץ בראשית' ומאוחר יותר 'ארץ המרדפים'. לאחר זמן מה הגענו לשביל צר שהתפתל מטה לעין פארה. השביל הוביל לוואדי. הופתענו לשמוע קול של מים מבעבעים במדבר, שבא מלמטה. הקול התעצם בעודנו מגיעים לתחתית הוואדי, וראינו בו כמה אקליפטוסים עתיקים שצמחו פרא. החנינו את המכונית ומצאנו את עצמנו על יד באר מרובעת של מים עמוקים, מלאה במי גשם עד גדותיה. המים זרמו מתוכה לוואדי. לפתע ירדו המים בבאר ונעלמו לחלוטין, תוך חשיפת סלעים בתחתית הבאר. והנה, המים שוב עלו, באותה הפתאומיות שירדו קודם לכן. מאוחר יותר למדנו שמי גשם המצטברים בהרי ירושלים מחלחלים מטה דרך סלעי המדבר ומצטברים במעמקים. בלחץ האדיר הנוצר שם נדחפים המים מעלה כבסיפון ונשפכים ברעש החוצה אל תוך הוואדי, וזורמים משם אל עבר יריחו, ואחר כך לנהר

הירדן וליים המלח. התבוננות בתופעת טבע המתקיימת בין חומות סלעיים ענקיים של הוואדי תוך אפקטים אקוסטיים מדהימים עוררה בי תחושה שהנני נוכח בעיצומו של תהליך בריאה. כמים המצטברים במעמקים כך גם התהליך היצירתי מתחיל באיסוף התנסויות, רגשות ורשמים שמחלחלים לעומק הנפש עד שהם יוצרים לחץ כה עז עד כי הוא מאלץ אותם לחפש דרך החוצה, ולפרוץ בתהליך יצירתי. הלכנו לאורכו של הנחל שזרם בוואדי. הקשבנו לצלילי המים המנתרים בין הסלעים וחצץ, ולמדנו להבחין בין צלילי מים הבאים ממפלים שונים בקצב ייחודי, כל אחד מהם בקול ייחודי, שונה מהאחרים. באותם רגעים חשבתי על טבעה של המוסיקה הקאמרית, שבה כל נגן תורם מאישיותו לקבוצה ההופכת לישות בתוך עצמה. כאשר קבוצה שכזו פוגשת קבוצות אחרות היא עצמה הופכת לישות נפרדת התורמת מייחודה לכלל החדש. הפרק הסיפוני נכתב אומנם לעשרים ואחד נגנים, אך הוא אינו מתנהל על פי ההיגיון התזמורתי, אלא מהווה קטע של מוסיקה קאמרית, כאשר כל קבוצת נגנים משמרת את אישיותה ואופיה וכל אחד מעשרים ואחד הנגנים משמר את אישיותו⁶².

בשנת 1999 הזמינה הוועדה המארגנת של תחרות רובינשטיין לפסנתרנים מאורגד יצירה לפסנתר כאחת מיצירות החובה לעולים לשלב ב'. לרגע נדמה היה שימי העבר חזרו עם ההשראה הלאומית רחבת היריעה. אלא שאורגד כתב בסופו של דבר את סמטאות צליל (Tone Alleys), יצירה ענוגה ואישית באופיה. 11 פסנתרנים שעלו לשלב ב' בתחרות ביצעו אותה. יצירותיו האחרונות היו שתי רביעיות מיתרים שחברו ברוח 'קול נופים' היקר ללבו (המינוח האהוב עליו לקשר שבין נופים לבין מוזיקה; כך קרא לאופי היצירות המאוחרות שלו בשיחותיו עם מכריו הקרובים), אשר במרכזן נופי הכנרת. אלא שהפעם הדיאלוג שניהל היה לא עם מבצעי אלא עם דימויו של בטהובן הכותב את האופוסים האחרונים שלו.⁶³ עם סיום ההלחנה, ובכאבים קשים, הוא מצא כוחות לכתוב שורות פרוזה לירית אחרונה, דברי פרידה. הוא כתב:

לו הייתי מפנים את המוסיקאליות של קוסביצקי, אותה המחיש ב-1949 בזמן שהייתי בטנגלווד - בנגנו לאוזני על הקונטרבס שלו את פרקים מתוך הפרטיטורות של באך, אולי הייתי מוצא דרך לחזור אל הנגינה בכינור. לו תוך כדי שיטוטי בגליל הייתי משלב במראות ונופים את הרעיונות בהם העשיר אותי מרדכי וינר בשיחותיו האישיות המתמשכות בחדרו בדגניה, אולי הייתי משפר את תהליך קבלת ההחלטות שלי ובאמצעות חשיבה מאורגנת אולי מצליח לכוון את התנהגותי האישית והחברתית למטרות רצויות. לו נמצאו לי האמצעים להמחיש וליישם את דרכי החשיבה הלא-מילולית שהתגלו לי כמעט באקראי תוך כדי השיעורים הפרטיים שזכיתי לקבל מקופלנד, הייתי מצליח להעשיר את העשייה החינוכית.

62 הטקסט המקורי מופיע כחלק מהפרטיטורה. ראו: Ben Zion Orgad, Siphonic Movement 1999, IMI 7201, התרגום שלי.

63 נועם בן זאב, הארץ, 20.2.2005.

לו ירשתי מאבא את היכולת להתבטא בקול־מבט אולי היה מעמיק הקשר הרגשי ביני לבין קרובים אלי, וכך מבטיח את קיומו המתמשך של ההווה הנפשי.

[...] עדיין מוקדם. רון ואיל מזעיקים את נכדיי ואמהותיהם ורבקה קוראת לאנידי.⁶⁴ הם מצליחים בטרם שקיעה. אני שותק. מלווה את השתיקה בחיוך שאני מקווה כי באמצעות חושי השמע נקלט בנפשותיהם של יקיריי. ואומנם ניר - בכורו בן העשר של איל - מגיב מייד בשירה מאולתרת [...] רון נוסע לאור־עקיבא וחוזר עמוס בכיבודים. מחליטים כי זה המקום והמועד המתאימים לחגוג בהם את 'גבורתיי'.⁶⁵

64 בתה של רבקה רז.

65 'מחשבות לז', בתוך: אורגד, זיכרונות נאחזים בכותרות.