

Potyó István¹

Ruzitska György miséi

A reformkori Kolozsvár zenei életének meghatározó alakja a bécsi származású Ruzitska György, aki a helyi konzervatóriumban és különböző intézményekben kifejtett tevékenysége mellett jelentősen foglalkozott az egyházi zenével, főleg a Szentháromság (piarista) templomban. A kapcsolat nem véletlen, mert Ruzitska már iskolai éveitől kezdve szoros kapcsolatban állt a kegyesrendi szerzetesekkel.

Az egyházi zene iránti érdeklődése korán megmutatkozott, és így vált az iskolához tartozó piarista templom orgonistájának segédjévé. Megfigyelve Volkert Ferenc kar-nagy tevékenységét, eltanulhatta tőle az orgonajátszás és -regisztrálás művészetét. Szorgalma és tehetsége révén Placidus atya tanítványa lehetett, aki a város elismert művésze volt, és olyan zeneszerzőkkel állt baráti viszonyban, mint Preindl, Krommer és Joseph Haydn. Ugyancsak az említett atya közbenjárása révén kapott megbízást mint orgonista az egyházi ünnepek alkalmával, amelynek egyikén Joseph Haydn vezény-lete alatt játszhatta a nagy szerző miséjének generálbasszusát.² Miután 1810-től Kolozsvárra került, nem szakadt meg a kapcsolat a zenei központtal, mert 1814-ben a Bánffy család hosszas látogatást tett Bécsben, és ekkor adódott lehetősége a főváros zenei keringésébe bekapcsolódni. Joseph Preindl, aki a Stephansdom orgonistája volt, felfigyelt a fiatal művész tehetségére, és felajánlotta neki a fővárosi Peterskirche orgonistaállását, de ezt Ruzitska elutasította. Ebben a zenei miliőben a nemességnek Béccsel és Budapesttel való kapcsolata nagyon fontosnak bizonyult a jelentős zenei partitúrák beszerzése és a kortárs zenei irányzatok megismerése szempontjából. Mindezen tapasztalatok és egyházzenei események fontos részét képezték az ifjú Ruzitska képzésének, és ennek köszönhetjük, hogy ezt a hagyományt megfoganasította a kincses város templomaiban, illetve hatással voltak a szerző alkotói világára is.

A mise műfajban Ruzitska György tollából öt alkotást ismerünk, amelyből négy a hagyományos *Ordo missae* szövegét zenésíti meg, egy pedig a gyászmise énekeit, vagyis *Requiemet*. A kéziratok számozása némi konfúziót teremt, miszerint szerepel köztük még egy mise, de ez nem különálló alkotás, hanem a harmadik miséjének később kiegészített *ad libitum* hangszeres kísérete. Ezeket a műveket két nagy csoportba sorolhatjuk: egyrészt az első és második miséje, amelyek a terjedelmesebb *missa solemnis* típushoz közelebb álló művek, másrészt a rövidebb lélegzetű és egyszerűbb zenei felépítésű harmadik és negyedik miséi, amelyek a *missa brevis* típusjegyeit viselik. Ruzitska miséi esetében leginkább a zenekari letét fejezi ki a zeneszerző rendelkezésére álló hangszeres csapat lehetőségeit, kvalitásait. A templomi karzat szűk fizikai tere amúgy is meghatározta az egyházzenei műfajokban használt együttesek létszámát. A vonóskar mellett a fúvósokat általában két oboa vagy klarinét, valamint

¹ Egyházzeneész, karmester, a kolozsvári Szent Mihály-templom kántora, a Szent Cecília Ének- és Zenekar művészeti vezetője, 2024-től az MMA Művészeti Ösztöndíjprogram ösztöndíjasa.

² LAKATOS István: *A muzsikus-Ruzitskák Erdélyben*. Kolozsvár, Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., 1939 (Erdélyi Tudományos Füzetek 111), 8.

kürtök és trombiták képviselték. Ettől a felépítéstől csak a *II. mise* nagyzenekari letéte tér el, amelyben a szerző a teljes vonóegyüttes mellé a klasszicizmusra jellemző teljes apparátust használ.

A misealkotások listáját Németh István muzikológus állította össze, ezek a kor szóhasználatát tükrözik: olasz, francia, valamint német nyelvűek.

I: 1 *Missa N^o 1 / di / G: Ruzitska. – [Címoldal:] Missa / per 4 voci / con / Due Violini, Due Oboi / 2 Corni, Viola / Violoncello, Contrabasso / e / Organo. / con Tantum ergo, Graduale ed Offertorio / Composta / da / Geor: Ružitska. Datálás: Trans: en 1819. – Tantum ergo, Kyrie, Gloria, Graduale Psalm: 148. Laudate Dominum de coelis, Credo, Offertorio Psalm: 8 Domine Deus noster quam admirabile est nomen tuum, Sanctus, Benedictus, Agnus, Dona*

I: 2 *Missa. / N^o 2 / di / G: Ruzitska / 1840 [Címoldal:] Messe / für / Sopran, Alt, Tenor und Bass, / 2 Violine, Alto Viola, Violoncello, / 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinette, / 2 Fagot, 2 Hörner, 2 Trom- / petten, Pauken, Bassopo- / saune Contrabass / und / Orgel. / Componirt von / G: Ruzitska Revu en 1840. – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus, Dona*

I: 3 *Vocal-Messe / für 2 Tenor und 2 Bass-Stimmen / mit willkürlicher Begleitung / der / Orgel oder Fortepiano. / von / G. Ruzitska Revu en 1853 / Willkürliche Begleitung von 2 Violinen, 2 Clarinetten, Violoncell und Contrabass in Anhang. Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, Offertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, (Dona.)*

I: 4 *Missa in F / Nr. 5 / di / G: Ruzitska. – [Címoldal:] Missa /: in F. /: per 2 Soprani, Tenore e Basso / con / 2 Violini, Viola, Cello, Contrabasso / e / Organo. /: 2 Oboi o Clarinetti, 2 Corni, 2 Trombe e Tympani ad Libitum /: Scritta in uno stile molto semplice pegli scolari / del Conservatorio di Musica claudiopolitano. / da / Georgio Ruzitska / Direttore del suddetto Conservatorio, Comp: nel 1843 / rived 1859. – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.*

MISSA NO. 1 IN F

Az első mise keletkezése egy Wendt nevezetű tehetséges helyi muzsikusz nevéhez köthető, aki ugyancsak Kolozsvárt élt, katonakarmesteri pályát követően vonult vissza, de aktívan részt vett a város zenei életében. Ruzitska emlékezéseiből tudjuk, hogy „1814-ben a báró Wesselényi Farkas házában élénk kamarazenélés folyt... A katonazenészek közül velünk muzsikált egy Wendt. A társaság gyakran játszott Erdély gubernátorának gróf Bánffy Györgynek házában.”³ Wendt elismert oboista hírében állt, és bár dedikálásként nem jelenik meg, Ruzitska *Vallomásaiban*⁴ úgy hivatkozik erre az egyházi művére, mint aminek obligát, szólisztikus futamokat tartalmazó oboaszólama van. A mise első előadására valószínűleg a komponálás évében (1814-ben vagy 1815-ben) került sor a kolozsvári minorita rend templomában (jelenleg Urunk

³ LAKATOS István: *Mozart művei Erdélyben = Erdélyi Helikon*, Erdélyi Szépművészeti Társaság, 1941, XIV. évf., 741.

⁴ *Egy erdélyi muzsikusz vallomása. Ruzitska György emlékezése 1856 évből*. Közr. Lakatos István. Minerva, Kvár, 1940.

Színeváltozása görögkatolikus templom), ahol az említett nyugalmazott karnagy is tevékenykedett. Ruzitska memoárja szerint:

„1812-től kezdve, évente egyszer, körülbelül három-négy hónapra, megváltoztattuk tartózkodási helyünket. Így 1814 telét újra Kolozsvárt töltöttük. Közben szorgalmasan folytattam tanulmányaimat. Ekkor írtam meg első misémet F-dúrban obligát oboaszólóval, melyet a kolozsvári Minorita-templomban elő is adtak. Kolozsvárt lakott egy nyugalomba vonult katonazenekari karmester, Wendt nevű, aki kitűnően kezelte az oboát és szépen játszott rajta, tulajdonképpen ennek a kedvéért írtam ezt a misét.”⁵

A szerző emlékezéseiből megállapíthatjuk, hogy a mise komponálása nem vett hosszú időt igénybe, különösen ha figyelembe vesszük azt, hogy évente négy-öt hónapot töltöttek a kincses városban, s mely periódusban megszokott zenetanítói kötelezettségei mellett a csellójáték elsajátítására, valamint kamarazenei tevékenységre is rendszeresen sort kerített.

Későbbi éveiben, amikor a piarista templom zenei vezetőjeként munkálkodott, az *F-dúr misét* többször is, különböző ünnepek alkalmával is előadhatták. A kézirat belső címlapján legkevesebb két alkalmat tudunk azonosítani: 1846. január 6-án, vízkeresztkor és 1863. május 9-én, valószínűleg Szentháromság ünnepén is előadták. A megszólaltatás dátumai mellett az előadók személyét illetően is találhatók adatok a kéziratban. A felsorolt nevek Kolozsvár zenésztársadalmának (szakmabeliek és dilettánsok) nemzeti hovatartozását is híven tükrözik: Pop F., Vajda F., Ajtai R., Széll, Fóris, Dieterich, Koncz, Fröhlich, Tódorfi. Az előadók száma bizonyos tekintetben a XIX. század elején a város zenére fogható lakosainak arányát is tükrözi: öt-hat személy énekelt egy-egy szólamban.

Valószínűleg az OSZK-ban található kézirat nem a mise legelső változata, mivel nem megfelelők az évszámok, és maga a szerző írta újra később. A címlapon „*Trans. 1819*” szerepel, Ruzitska töredékes önéletírásában az 1814–1815. évet jelöli meg a kompozíció idejeként.

Az első mise pontos tipológiájának meghatározása nem egyszerű, ugyanis a mű egyaránt tartalmazza a *missa brevis* és a *missa solemnis* vonásait. A liturgikus szöveg megzenésítése sűrített, ismétlések és belső tagolások nélküli, különösen a *Gloria* és a *Credo* részeket illetően. S bár a leszűkített zenekari együttes rövid misét feltételez, a *Kyrie*, a *Benedictus* és az *Agnus* tételek zenei mondanivalójának jelentőségteljes kiterjedése már a *missa solemnis*re mutat. Az énekkar zenei részeit rövid zenekari intermezzók és a szólisták belépései tagolják, és ezáltal dinamikussá és kontrasztálóvá teszik a zenei szöveget. Az *ordinarium missae* Ruzitska által megzenésített tételei közül a *Benedictust* emeljük ki, melyben a klasszicizmus misekomponálási technikáit követve az énekes szólisták kapnak vezető szerepet. Az *ordinarium missae* klasszikus tételei mellett Ruzitska első miséjében a *proprium missae* egyes részei, így a *Graduale*, az *Offertorium* és a *Tantum ergo* is megjelennek, amelyek stílusosan teljesen illesz-

⁵ RUZITSKA György: *Vázlatok életemből* = LAKATOS István: *Kolozsvári magyar muzikusok emlékvilága*. Bukarest, Kriterion, 1973, 62.

kednek a többi tételhez. Az *Offertorium* szövege a VIII. zsoltáré, és a pünkösdi utáni első vasárnap, a Szentháromság ünnepének liturgikus naptárába illeszkedik. Nem tekinthetjük véletlennek a biblikus szöveg beillesztését, annál is inkább, mivel Ruzitskát élete során nagyon közeli, szakmai szálak is fűzték a kolozsvári Szentháromság-templomhoz (piarista templom). Az előadói apparátust vegyes kar és szólisták, vonószene-kar, két oboa és két kürt, valamint orgonaszólam alkotják. Amint láthatjuk, a *brevis misék* kompakt zenei felépítése és a *solemnis misék* nagyobb zenekara, szólistakvar-tettje, illetve terjedelmes *Kyrie*, *Benedictus* és *Agnus tétele* egyaránt jelen vannak.

Kyrie

A *Kyrie* tétel lassú, tizennégy ütemes, prologusszerű bevezetéssel indít, amely a misék esetében gyakori jellemvonás,⁶ és domináns hangnemében kadenciál, előkészítvén a fő zenei részt. A ternáris metrum és a pontozott ritmusok jól azonosulnak a liturgikus szöveg hármas tagolásával. Formai struktúrája, a megszokott hármas felosztás jól érzékelhető: A – *Kyrie*, ötvennyolc ütem; B – *Christe*, harmincnegyzet ütem és Av – *Kyrie*,

Ruzitska György: *Missa no. 1, Kyrie*, 73-86. ütem

⁶ Ugyanezt a stílári alkotóelemet fedezhetjük fel Joseph Haydn *Heiligmesséjében* (Hob. XXII: 10) – tizenkét ütem adagioval indul, hasonlóan W. A. Mozart *Waisenhaus* KV139 miséjében, vagy éppen Istvánffy Benedek *Missa Sanctae Dorotheae*-jében.

ötvennégy ütem. Az első rész fő jellegzetessége az énekes szóló és a kórus tutti részeinek váltakozása, a kórus és a szolista párbeszédét a zenekar energikus, forte dinamikájú aláfestései erősítik. A zenei frázisok legnagyobb része kiegyensúlyozott és szimmetrikus felépítésű és megfigyelhető az ősi liturgikus hagyományban meghonosodott *Kyrie eleison* kifejezés háromszori ismétlése, amelynek megfelelője a szóló-tutti váltakozásban fedezhető fel. A *Kyrie A* szekciója C-dúr kadenciával zárul, a zenekari interlúdium pedig megteremti a kapcsolatot a következő, a B (*Christe*) szegmens felé. A zenekari közjáték tizenkét üteme különleges szépségű, és az oboaszóló-első hegedű párbeszédére épül.

152

157

F: VI - I# 3b4 - VIIb6/4 - IV 7b - IV 7b - I 6b/4 - VIIb - V 6-5/4-3-2-3 - I

Ruzitska György: *Missa no. 1, Kyrie* – részlet, 152–161. ütem

A B (*Christe*) rész c-mollban indít, s így az omonim hangnembe való modulációnak különleges jelleget kölcsönöz hirtelensége: minden előzetes előkészítés nélkül valósul meg a hangnemi kitérés. A *Christe* rész belső szerkezetében ugyanazt a szóló-tutti váltakozást figyelhetjük meg, mint az előző részben. A misekompozíciók esetében meggyökeresedett az az eljárás, melynek során a *Kyrie* és *Christe* szekciók a kifejezés kontrasztáló elemeit sorakoztatják fel a hangnemek, a szóló-tutti váltakozás, a homo-fon-polifon szerkesztés vagy a kíséret esetében, ezekből az *F-dúr mise*ben a *Christe* a szólisztikus belépések és a moll hangnem használata révén tér el a *Kyriétől*.

A tétel utolsó szegmense ugyanazzal a zenei anyaggal indít, mint az A rész (a lassú bevezetőt leszámítva), azonban másként folytatódik, a szerző leleményességét dicséri az a mód, ahogy ugyanazon szövegnek/szavaknak más-más színezetet ad. A 152–161. ütemekben megfigyelhető egy érdekes dallamszövé, melyben fokozatosan telítődik a zenei feszültség.

Ezt az utolsó részt nagyon határozott dinamikai elképzelés uralja: a több ütemen keresztül tartó crescendók fokozatos növekedését *subito piano* vagy *forté*k szakítják meg.

Az F-dúr mise Kyrie tételének felépítése									
Bevezető	A – Kyrie			B – Christe			Av – Kyrie		
1–14. ü.	15–31. ü.	32–47. ü.	48–72. ü.	87–100. ü.	101–112. ü.	113–126. ü.	127–142. ü.	143–161. ü.	162–180. ü.
F – C dúr	F	F – C	C	c – g	B – g	g – F	F	F	F

Ha a három rész – A (ötvenhét ütem), B (harminckilenc ütem), Av (ötvenhárom ütem) – harmóniai vázát nézzük, szembeötlő a szonátaformával való rokonság: az expozíciót a tonika és a domináns határozza meg, a kidolgozási rész kifejezőmódját a rokon hangnemek és új dallami megoldások gazdagítják, míg a visszatérés az alap-hangnemben marad.

A hegedűszólamoknak javarészt kísérő szerepük van, kivéve a rövid átkötő részet, amikor a szólóó oboával duettezik. Az *F-dúr mise Kyrie* tételében felsejlik az énekelt imádság eszménye, a bűnbocsánatért való esdeklés, amelyek a tutti-szóló párbeszédek, a harmóniai váltások és a kifejező dinamika révén jutnak kifejezésre, és a szonátaformára jellemző, a szöveg természetes értelmezését követő háromrészes struktúrában valósulnak meg.

Gloria

A *Gloria* zenei kifejezés liturgikus szempontból az ujjongó öröme, az önfeledt dicsőítésé, terjedelmes tétel, amelyet a XVIII-XIX. századi zeneszerzők *missa sollemnis* gyakorlatában több önálló tételből építettek fel. Ruzitska *F-dúr miséjére* ez nem jellemző, a belső tagolódás csupán karakterbeli és terjedelme is meglehetősen kicsi, átkomponálás (durchkomponiert) jellemzi. Hangsúlyoznunk kell egy fontos észrevételt a liturgikus szövegre vonatkozólag, amelyet a zeneszerzők szabadon kezelnek, eközben

viszont passzusok kihagyásához vezet.⁷ Az alábbiakban soroljuk azokat a részeket, amelyek hiányoznak a liturgikus szövegből: „Dómine Fili Unigénite, Iesu Christe, [...] Filius Patris [...] qui tollis peccata mundi, súscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.” A Gloria tétel öt kisebb egységre osztható, amint az az alábbiakból kitűnik: A – *Gloria*, B – *Gratias*, C – *Domine Deus*, D – *Quoniam*, E – *Cum sancto*, és hasonló kiterjedésük van: A – huszonnégy ütem, B – huszonhét, C – tizen-nyolc, D – tizenkilenc, E – ötven.

A Gloria tétel szerkezeti felépítése								
Szekciók	A		B		C		D + E	
Frázisok	7 ü. / 8 ü. + 9 ü.		9 ü. + 4 ü. / 15 ü.		4 ü. + 6 ü. / 4 ü. + 5 ü.		10 ü. + 31 ü. (fúga) + 10 ü. (Coda)	
Szóló – tutti váltakozás (ütemek)	tutti 1–7.	szóló – tutti 8–15. / 15–24.	szóló 25–33.	tutti 34–37. / 37–52.	tutti 53–56. / 57–62.	szóló – tutti 63–66. / 67–71.	tutti 72–81.	tutti 82–112. / 113–122.
Hangnem	F	F ~ B	B	B ~ Esz	Esz	Esz ~ B	B – F	F

A *Gloria* tétel kezdőfrázisa erőteljesen csendül fel, ünnepélyes karakterét a kórus unisonója és a szöveg hosszú értékekben való tagolása adja, amelyhez a hegedűszóló triolás kísérete társul, rejtett polimetriát eredményezve. A *Gloria in excelsis Deo* (*Dicsőség a magasságban Istennek*) méltóságteljes megfogalmazását az emberi szerénység, egyszerűség („et in terra pax” – „békesség a Földön”) szoprán szólója váltja. A tétel harmóniai szövése dúr hangnemeken alapszik, de a középrészen, ahol a bűnbocsánat szavait zenésíti meg a zeneszerző („qui tollis peccata”, „miserere nobis”), rövid hangnemi kitérőt alkalmaz c-mollban (67–68. ütem). A *Gloria* tétel utolsó szegmense (E) a klasszicizmus miséinek stílmájával él: fuga-fugato „Cum Sancto Spirito. Amen” szövegre. Figyelemre méltó Ruzitskának a választott ritmusból adódó artikulációs megoldása a hegedűszólóban, mely a négy tizenhatodból kihagyja a harmadikat, s az utolsó ezáltal hangsúlyt kap.

Összegzésképp megállapítható, hogy a *Gloria* tétel Ruzitska első miséjében öt, karakterben egymáshoz hasonló részből tevődik össze. A *Gloria* tétel a *Kyrie*hez viszonyítva talán aránytalanul rövid, és részeinek egyensúlyát csupán zenei értelemben tartja meg, a liturgikus funkcióját tekintve kevésbé. Ez a rövidebb felépítés a textus hiányzó szegmenseiből és a zenei szövet takarékos használatából is adódik. A tétel tipológiája megfelel a *missa brevis*ének inkább, stílusa *durchkomponiert*, vagyis rövid, és nélküli a szövegismétlődéseket.

⁷ A *Gloria* és *Credo* tételek esetében a szöveg szabad felhasználását és megrövidítését vehetjük észre a többi erdélyi mise szerzőjénél is, mint például: Bertha Brukenenthal, Wincens Maschek, Farkas Odón. Ez a takarékos szövegkezelési mód Franz Schubert *G-dúr miséjében* a „qui sedes ad dexteram Patris”, *B-dúr miséjében* a „suscipe deprecationem nostram” rész hiányzik. Számos zeneszerző, templomi karnagy egyházi műveiben fellelhető e jellemző. Példaként Robert Führer (1807–1861), Stefan Stocker alias L. B. Est (1795–1882) vagy Joseph Preindl (1756–1823) említhető.

Ruzitska György: Missa no. 1, 1. Gloria – részlet, 81-91. ütem

Credo

A *Credo* az emberiség végső üdvözlésébe vetett hitnek megfogalmazása. A hittételek bizonyos voltát Ruzitska esetében felülírja a zenei koncepció, így hát mind a négy miséjére jellemző a liturgikus szöveg valamely szegmensének kihagyása. Az egyetlen olyan mise, amelyben teljes egészében meg van zenésítve a *Credo* szövege, a *III. mise* azonban a *Gloria* tétel ugyanazon fent tárgyalt problémáit tartalmazza. A megrövidített *Credo* a következő szöveget zenésíti meg; dőlt betűvel jelöltük a hiányzó részeket.

„Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilia omnium et invisibilia. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, *genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.* Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum, *sedet ad dexteram Patris.* Et iterum venturus est cum *Gloria*, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et *vivificantem*: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.* Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen.”

A keresztény hitvallás és a bizonyosság zenei kifejezésének legmegfelelőbb módja a homofon szerkesztés, amelyet a kórus unisono megszólalása hangsúlyoz. Ez a zenei megoldás fellelhető Joseph Haydn *Heiligmesse*-je esetében is.

The image displays two musical staves for vocal parts. The left staff is for Ruzitska György's *Missa no. 1, Credo, 1. ütem*, featuring Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The lyrics are "Cre - do in u -". The right staff is for J. Haydn's *Heiligmesse, Credo, 1-2. ütem*, marked "Allegro" and "f". It also features Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The lyrics are "Cre - do, cre-do,".

Ruzitska György: *Missa no. 1, Credo, 1. ütem* J. Haydn: *Heiligmesse, Credo, 1-2. ütem*

A *Credo* A részében (1–34. ütem) a zenekari kíséretnek kohéziós szerepe van, amely által a diskurzust élőbbé, dinamikusabbá teszi, és ezt a zeneszerző az első és a második hegedűk unisonóban is alkalmazott folytonos tizenhatod mozgásával éri el, az úgynevezett *rauschende violinen* technikával. A szólisták belépése két ütemre korlátozódik: *qui propter nos homines* (25–26. ütem) szövegre. Érdekesség, hogy ott, ahol az emberiségről esik szó – úgy a *Gloria*, mint a *Credo* esetében –, azt a szólista intonálja: „pax hominibus / propter nos homines” („béke az embernek / értünk emberekért”).⁸ Az első szegmens záradékában a kórus dallammozgása érzékletesen, ereszkedő ívben képezi le a szövegillusztrációt: *descendit de coelis*, vagyis alászállott a mennyből.

The image shows a musical score for Ruzitska György's *Missa no. 1, Credo, 29–32. ütem*. It features Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The lyrics are "lu - tem des - cen - dit, des - cen - dit de coe - lis, des - cen - dit de coe - lis.".

Ruzitska György: *Missa no. 1, Credo, 29–32. ütem*

⁸ Haydn fent említett művében (*Heiligmesse*) is megtalálható ez a sajátosság.

A mise liturgikus és zenei szempontból is a középrészben jut el csúcspontjára, ami ebben az esetben a két oboa párbeszédével indít, és a zenei feszültséget a hangsúlyos ütemrészek harmóniai disszonanciái fokozzák.

Ruzitska György: *Missa no. 1, Credo* – részlet, 35-44. ütem

A harmóniai fűzés így valósul meg:

d-moll: I - I₆ - II_{6/4-3} - V₇ - I - I_{5#-6-5?} - IV₉₋₈ - II - I_{6/9-8} - I - II₉₋₈ - VII_# - I - I₆ - IV - I - II₆ - I₆ - II₆ - V_{4-3/6-5} - I.

Amint az jól követhető, a hangszeres bevezető kifejezőerejét éppen ezek a késleltetések (leginkább a nónáról oktávra való feloldások), a lassú tempó és a moll keret adják. A megkapó prelúdium folytatásában, a második frázisban, a basszus és az oboa kerül előtérbe. Érdekes aspektus, hogy a férfiszólamok intonálják a Szentlélek által való megtestesülés szövegét. A zeneirodalomban csak kevés hasonló zeneszerzői megoldásra találunk példát⁹, az *Et incarnatus* jellemzően szoprán- vagy altszólisták megformálásában szólal meg. A szövegértés maximális előtérbe helyezése figyelhető itt

Ruzitska György: *Missa no. 1, Credo* – részlet, 44-53. ütem

⁹ Mozart *Missa Brevis* KV 257 esetében az *Et incarnatus* részt a szóló tenor énekli.

meg, ez az egyetlen pontja a misének, amikor a szerző semmiféle kíséretet nem alkalmaz. Majd egy tízütemnyi rész következik, melyet a basszusszólam és az oboa dallamának összefonódása jellemez, a hangszeres kíséret visszafogott, a harmónia-fűzés d-mollból F-dúrba vezet.

A *Crucifixus* érzelmi töltetét a szűkített szeptimek, ismételt disszonanciák és a lassú tempó biztosítják. A tonális keret instabilitását erősítik a kórus melodikus figurációinak és hosszú hangjainak egyidejű megszólaltatásai is, melyek mind Krisztus fájdalmát hivatottak érzékelteni. A *Credo* utolsó részének *Et resurrexit* zenei karaktere, gyors tempója, homofón énekkari letétje és harmóniai felépítése révén az elsőhöz hasonlít. Az Üdvözítő feltámadása fölötti öröm érzetét ugyanazzal a kompozíciós technikával éri el Ruzitska, mint a tétel indításakor, vagyis a kórus unisonójával. A rész zenei megvalósítása gyakran utal a szöveg értelmére, mint például az emelkedő dallam, mely a szoprán magas hangfekvésében csúcsosodik ki az „ascendit in coelum” szövegre (78–80. ütem), majd az utolsó ítélet és a halál baljós jellege mély regiszterben: „iudicare vivos et mortuos” és „resurrectionem mortuorum” (a 86–88. és 125–127. ütemek). A szerző játékos zenei megoldást alkalmaz a „non erit finis” részen a *non* szó ismételtetésével, melyet a kíséret visszhangoz. Az alábbi zenei példákban hasonló megoldást láthatunk W. A. Mozart *Missa Waisenhaus*, KV 139 műve esetében is.

107

Ruzitska Gy.:
Missa no. 1, Credo, 94–103. ütem

W. A. Mozart:
KV 139 – Credo, 116–120. ütem

A *Credo* tétel végére jellemző „et vitam venturi” szövegrészre írt polifon megoldás (fúga vagy fugato) ez esetben hiányzik, ezáltal is rokonságot mutatva a *brevis* típussal.

Sanctus

A *Sanctus* és a *Benedictus* tételek valamikor egységet képeztek – különválasztásuk annak a gyakorlati akaratnak volt az eredménye, hogy az úrfelmutatás előtti zenélés ne legyen túl hosszú. Ruzitska is két külön önálló tételként kezeli a *Sanctust* és a *Benedictust*, ahogyan minden német nyelvterületen teszik. Az *F-dúr* misében a *Sanctus* két részre tagolódik: *Sanctus* és *Pleni sunt/Hosanna*, amelynek első része hangvételésben méltóságteljes, lassú tempójú, a második pedig dinamikus és gyorsabb. A további példákban Ruzitska (9. példa) és Mozart *C-dúr Missa brevis*, KV 258 hasonló megoldásait láthatjuk.

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth Dominus

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth Dominus

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth Dominus

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth Dominus

Ruzitska György: *Missa no. 1, Sanctus*, 1-6. ütem

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus

W. A. Mozart: *Missa brevis KV 258, Sanctus*, 1-4. ütem

Benedictus

Erre a tételre a bensőséges hangulat jellemző, amelyet az átváltoztatás megtörténte fémjelez, és ezáltal zeneileg a szólisták fenségterülete. Meg kell jegyeznünk, hogy az OSZK-ban fennmaradó kéziratban a zeneszerző nem jelöli pontosan az énekes szólisták és a kórus tuttijait, azonban az írásmód és a szólamok elhelyezése arra enged következtetni, hogy a szólisták énekelték ezeket a szólamokat. A kéziratot partitúrában a *Benedictus* tételt követően az alábbi betoldás található: „col Organo concertante in voce dell' Oboe”, vagyis lehetőség volt az oboa szólóját orgonával helyettesíteni.

A tétel zenei mondanivalója mindenféle hangszeres bevezető ütemek nélkül kezdődik, annak ellenére, hogy a korszak hasonló műveiben nem volt megszokott az ilyesfajta indítás. A két szólista együttes énekével indítja (alt-basszus és szoprán-tenor), akik oktávpárhuzamban ugyanazt énekelték. Kissé szokatlan megoldás, hogy

BENEDICTUS /:col Organo concertante a voce dell'Oboe:/

Andante con moto

The image shows a musical score for the Benedictus. It includes two staves: the top staff is for 'Tasto' (harpsichord) and the bottom staff is for 'Org' (organ). Both staves contain musical notation with various fingerings (e.g., 6, 3, 7, 3, 6, 3, 6, 3, 6, 6, 3, 6, 3, 6, 3, 5) and dynamics (e.g., *p*). The tempo is marked 'Andante con moto'. The page number '7' is in the top right corner.

Ruzitska György: *Missa no. 1, Benedictus* – kézirat – 65. oldal

hangról hangra ugyanazt énekelik az első zenei mondatban és majd csak később bontakozik ki a dialógus, de ez az eljárás az utolsó miséjében is megfigyelhető. Formai szempontból négy részből épül fel, ezek nagyjából azonos terjedelemmel bírnak. Az első kettőben az énekes szólísták és az oboa szerepelnek, a harmadikban lép be a kórus, míg az utolsó a *Sanctus* zenei anyagát ismétli a *Hosanna in excelsis* szövegére.

A Benedictus tétel formai felépítése				
Részek	A 15 ütem	Av 14 ütem	A1 17 ütem	B 14 ütem
Énekes és hangszeres szóló váltakozása	É. szóló – H. szóló	É. szóló – H. szóló	É. szóló – H. szóló	Tutti
ütemek	1-8. / 9-15.	16-23. / 24-29.	30-40. / 41-46.	47-55. / 56-60.
Hangnem	d ~ F	g ~ B	F	F

Érdekessége a tételnek, hogy a szerző a misekompozíció során először moll hangnemben, d-mollban harmonizál. A dallamív egy, a *Credo* tétel kezdetén már alkalmazott motivikus sejthez hasonló szerkezeti elemre épül. Akárcsak a *Kyrie* és *Credo* esetében, az oboa ezúttal is fontos szerepet játszik, szólíszttikus futamait a zenekar kíséri.

A tételt elemezve megfigyelhető a frázisok és tartalmuk szimmetriája, a *Sanctus* befejező zenei szegmensének újbóli alkalmazása révén Ruzitskának sikerül a zenei kifejezések egységességét érzékeltetni. Az *I. mise Benedictus* tétele lírai karakterű és szépséges kifejező zene, amely összhangban van a szentmise áldozati liturgiájának szellemiségével.

Ob. I

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

no - mi-ne Do - mi - ni be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni

p

Ob. I

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ruzitska György: *Missa no. 1, Benedictus*, 6-11. ütem

Agnus Dei

A tétel zenei karaktere, szövege és hármas metrumba által rokonságot mutat a *Kyriével*. Ha a *Gloria* és a *Credo* tételekben nincsen konkrét belső tagolódás, az *Agnus* esetében két különálló részről beszélhetünk, amelyek számottevő terjedelműek és ellentétes karakterűek. Az első rész az „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis” szövegre épül, a második pedig csak a „dona nobis pacem” szavakat használja. Az elsőben a bűnbocsánat és a könyörgés sejlik fel lassú tempóban, bensőséges hangképekkel, a másodikban pedig a lelki béke bizonyossága jut érvényre, gyors tempó, dúr hangnem és játékos zenei motívumok által. A XVIII. századra egymással kontrasztáló kétrészszerűség jellemezte: egy lírai vagy moll hangnemű *Agnus Deit* a legtöbbször egy konvencionális fuga formájában írt *Dona nobis* követett. Az első rész 40 ütem terjedelmű és négy zenei frázisból tevődik össze, amelyből az elsőt a tenorszólista énekli, a többi hármat pedig az énekkar. A bevezető első három ütemben újból az oboaszóló csendül fel, ezáltal is erősítve a *Kyriével* való rokonságot.

36

Ob. I
Ob. II
Corni
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

re - re no - bis mi - se - re - re mi - se - re - re
mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re - re
re - re no - bis mi - se - re - re mi - se - re - re
re - re no - bis mi - se - re - re mi - se -

cresc.
p
p
p
p
p
p
p
pp
pp
cresc.
cresc.
cresc.

111

Ruzitska György: *Missa no. 1, Agnus Dei*, 36-39. ütem

4

Ob.
Ob.
C Tpt.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mun - di mi - se - re, mi - se - re, mi - se - re, re - re no-
mun - di mi - se - re, mi - se - re, mi - se - re, re - re no-
mun - di mi - se - re, mi - se - re, mi - se - re, re - re no-
mun - di mi - se - re, mi - se - re, mi - se - re, re - re no-

f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
p
p
p
p

Bertha Brukenthal: *Missa Solemnis in F*, 4-7. ütem

Különösen érdekes Ruzitska *I. miséjének* és Bertha Brukenthal (1846–1906)¹⁰ Op. 7-es *Missa Solemnisének* hasonlósága, a következő példából nyilvánvaló, bár több mint valószínű, nem ismerték egymást.

142

Ob. I
Ob. II
Corni
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

151

no - bis do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.
no - bis do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.
pa - cem no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.
pa - cem do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.

cresc. p f

Ruzitska György: *Missa no. 1, Agnus Dei*, 142–158. ütem

¹⁰ Bertha Brukenthal Bécsben született 1846-ban a Czekelius von Rosenfeld nemesi családban és a kor nemesi gyakorlatának megfelelően már gyermekként zenei nevelésben részesült, előbb zongorázni, majd hegedülni tanult. 1865-ben kötött házasságot a nagyszebeni Brukenthal család férfiági leszármazottjával: Hermann Carl Josef von Brukenthallal. Főleg a dal műfajában alkotott. Huszonöt opust írt.

A *dona nobis*ban az öröm és az üdvözülésbe vetett reménység zenei kifejeződése. Ruzitska György I. miséjét illetően *missa solemn*is tipológiájának megfelelő zeneszerzői gyakorlattal állunk szemben, mely során a komponista változatos és az A-részhez képest jóval nagyobb kiterjedésű *dona nobis* komponált. Ez a stíléma a bécsi klasszika időszakában igen elterjedt volt, s valószínűleg pont az osztrák fővárosban, Josef Gelinek kompozíciós műhelyében sajátíthatta el Ruzitska. A száztizennyolc ütem hosszúságú *dona nobis* három részből épül fel, melyeket zenekari interlúdiumok határolnak, azonban itt nem szerepel az oboa szólisztikus alkalmazása. A középső zenei szegmens egy fugato (83–135. ütemek) meglehetősen hosszú témával (hat ütem). Az *Agnus Dei* és közvetve a teljes mise kódját két, harmóniai-dallami ívként felépített, kétszeres zenei mondat alkotja.

Ruzitska György *F-dúr* miséje szervesen illeszkedik be az erdélyi egyházzenei műkincsek sorába, fiatal szerzőként Kolozsváron kamatoztatta azt a tudást és tapasztalatot, amelyet bécsi éve alatt halmozott fel. Az *F-dúr* mise nemcsak Kolozsváron csendült fel, hanem a *Pesti Hírlap* tudósítása szerint Vavrínecz Mór karnagy vezetésével a koronázó Mátyás-templomban is előadták 1905. augusztus 20-án, Szent István ünnepén.¹¹ A mise zenei koncepciója, szerkezeti megoldásai, vokál- és hangszeres szölk kifejező ereje híven tükrözi a szerző zenei tehetségét és az egyházzene iránti elkötelezettségét.

MISSA NO. 2 IN D

A szerző második miséje sok szempontból (felépítés, zenei stílár eszközök és nyelvezet) a legfejlettebb és legkomplexebb, és talán ez az a mű, amely a bécsi évek alatt tapasztalt egyházzenei élet legfőbb hozadéka. Fellelhetőek benne ugyanakkor a haydni örökség egyes elemei, amelyek által elmondhatjuk, hogy Ruzitska második miséje teljes mértékben a XIX. századi misekompozíciók egyik remekműve. A komponálás pontos évét nem ismerjük, az OSZK-ban a Ms. Mus 208 szám alatt található partitúra első oldalán az szerepel, hogy *Revu. en 1840* – vagyis ebben az esztendőben készült a kotta újraserkesztett, átnézett változata. Későbbi miséi ismeretében: III. (1840?/1853) és IV. (1843/1859), amelyek visszafogottabb stílusban komponálódtak, meggyőződésünk, hogy második miséje valamikor az 1820-as évek tájékán íródott. A későbbi misék inkább a konzervatórium és a piarista templom kisebb együttesei-nek lehetőségeihez lehettek szabva. Zenekari apparátusát tekintve az első miséhez képest is nagyobb, a vonóskar, a kórus és a szólisták mellett: fuvola, két klarinét, két trombita, harsona (későbbi kiegészítés)¹², illetve üstdob is szerepel. Valószínűleg ez a kiegészítés a *Revu. 1840* egyik tárgya. Lakatos István a *Muzsikus Ruzitskák Erdélyben* tanulmányában a következőket írja a Ruzitska-misékről: „az akkoriban nehezen beszerezhető hangjegyanyagot saját szerzeményeivel pótolta, hogy a piarista templomban vasárnaponként tartott zenés misékre ne hiányozzék a zenei anyag. Első miséjét

¹¹ *Pesti Hírlap*, 1905. augusztus 21., hétfő, 8.

¹² A kézirat utolsó oldalán található, valószínű későbbi adalék.

(F-dur) énekkarra, orgonára és zenekarra írta. A *Missa Solemnis* hangszerelésének beállítása azonos az elsővel.”¹³ A fennebbi állítások nem teljesen takarják a valóságot, mert bár stílusukban számos azonosságot mutat a két mise, Ruzitska vallomásaiból kiderül, hogy az első nem a piarista, hanem a minorita templom együttesének és Wendt nevezetű oboistájának komponálta, illetve a második mű zenekari apparátusa nem egyezik meg az elsőjével.

Kyrie eleison

A bűnbánati aktus zenei mozzanata, amint az első misében is: a *Kyrie*, tizenhat ütem terjedelmű lassú bevezetővel kezdődik, amely nagy része homofon kórusblokkokat tartalmaz és a vonósok szinkópált kísérete kreál különös poliritmiát. A mise nyitánya harmóniaváltásokban is gazdag: D-dúr alaphangnemből *passus duriusculus* vezet a moll megfelelőjére, majd a gyors tétel nyitása – a szólisták kvartettje – VI. fok h-mollban kezd, a főtéma már az alaphangnembben szólal meg.

4

The musical score is for the beginning of the 'Kyrie eleison' section. It includes parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Organ (Org.). The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics include 'p' (piano), 'f' (forte), 'Soli', and 'Tutti'. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score shows the vocal parts entering with a 'p' dynamic, followed by the instrumental parts. The organ part is marked 'Solo' and 'f'.

Ruzitska György: *Missa no. 2* – *Kyrie*, 11–22. ütem

A *Kyrie* tétel elején található lassú bevezető számos solemn misé esetében előfordul, mint például Mozart *Waisenhaus* (KV 139), Joseph Haydn *Missa Cellensis* vagy a *Missa in Tempore Belli* (*Paukenmesse*) esetében. Talán ehhez az utolsó műhöz való rokonság nem teljesen véletlen. Ruzitska György emlékezései alapján ennek a misének continuószólamát éppen Haydn vezénylete alatt játszhatta a bécsi piaristák templomában, és egy baráti vállveregetéssel ismerte el ügyességét a nagy zeneszerző. Amint majd a következő tételekben is láthatjuk, a meghatározott *Ordo missae* liturgikus szöveg kezelése rugalmas, a szerző például a *Kyrie* tételben teljesen mellőzi a *Christe*

¹³ LAKATOS: i. m. (1939), 11.

eleison könyörgést.¹⁴ Felépítésében könnyen kivehető az A–B–A hármastagolás, amelyben a visszatérés tulajdonképpen a lassú bevezető zenei felkiáltásait idézi, ezúttal már a gyorsított tempóban. Ruzitska tehetsége megmutatkozik abban is, hogy egyszerűséggel váltakoznak a homofon és polifon tömbök, illetve az énekszólísták és a fafúvós kvartettek kifejező dialógusban vannak. Értelmezhető ez úgy is, mint a *Kyrie eleison* textusban rejlő felkiáltás (megszólítás) és könyörgés. A *Kyrie* tétel záró részében a szerző fokozatosan előkészíti a zenei csúcspontot, ahol a szopránszólam is a legmagasabb hangot énekli, majd ismételt I–V–I kadenciával zárul.

Gloria

Fenséges D-dúr hangzás indítja tuttiban a dicsőítő éneket, szépen fokozódó nyolcütemes frázissal és V. fokú zárlattal, amely kontrasztál az *Et in terra pax* kissé komor hangzásvilágával és fisz-moll kadenciájával. A zenekari kíséretben a hegedűk tizenhatodos akkordfelbontásai, illetve figuratív harmóniai teszik dinamikussá a zenei képet. Az első nagy szakasz a harminchatodik ütemig terjed, a „Propter magnam gloriam tuam” szöveg lépcsőzetesen fokozódó zenei mondatot hoz, és G-dúr hangnembe modulál. A második rész *Domine Deus*tól kezdődően visszafogottabb és bensőségebb, amely a szöveg értelmezésének is tulajdonítható. Ruzitska a kíséretben játékos zenei motívumot használ, amely először az első hegedű, majd a csellónál is végigkíséri ezt a részt.



Ruzitska Gy.: *Missa no. 2 – Gloria*, 1. hegedű, 41–45. ütem

A szólistakvartettnek minimális énekelnivalója van, de valószínűleg tudatosan használja ezt az eszközt a *Gloria* legkifejezőbb részében: *Qui tollis, miserere* – ahol gyakran előfordulnak a hirtelen harmóniai váltások is. A szólisták által exponált zenei motívum különösen szépen fonódik össze valamely fafúvós ellentétes mozgásával.

Kissé szokatlan, hogy a középső rész utolsó szakaszában Ruzitska újból megzenésíti a *Gloria* elején található akklamációkat: *benedicimus, adoramus Te* stb. szöveget, de ez hozzájárul a teljes tétel zenei keretezéséhez. A zenei szövet kezdő hangnemben való visszatérését B-dúrból olyan frázisokkal vezeti vissza Ruzitska, amelyben feltűnik az egy magasságon hosszan tartott hang: először a basszus-tenor (D hangon), majd a lányszólamoknál (E hangon), s mindezalatt gazdag összhangzattani világ bontakozik ki. A *Gloria* utolsó része megszokott módon egy fűgát tartalmaz, viszont az kevésbé megszokott, hogy már a *Quoniam tu solus*¹⁵ kezdetű szövegrésszel indít (a kezdő

¹⁴ Ruzitska második miséjét a kolozsvári Szent Cecília Kórus és Zenekar 2012-ben és 2013-ban szentmisében is megszólaltatta, ez alkalommal a tétel szöveget kiegészítettük a *Christe* résszel is, hogy megfeleljen a liturgikus előírásoknak.

¹⁵ W. A. Mozart KV 427 nagy c-moll miséjében található erre példa.

64

Cl.

Bsn.

Bsn.

S.

tens.

Solo

Ag - nus De - i qui tol - lis pec -

A.

tens

Solo

qui tol - lis qui tol - lis pec -

T.

p Solo

tens Ag - nus De - i qui tol - lis pec -

B.

p

tens

Solo

qui tol - lis pec -

Ruzitska György: *Missa no. 2*, 64-69. ütem

zenei téma nem tér vissza), és nem a *Cum Sancto Spiritó*val, és mindössze harminc ütem terjedelmű.

100 **Moderato**

S.

Quo - ni-am tu

A.

f

Quo ni am tu - sdus sanc-tus Sanc tus tu-so-lus Do - mi nus tu so - lus al - tis - si - mus

T.

f

Quoni-am tu so - lus sanc - tus Do mi nus so - lus. Do mi nus al -

B.

f

Quo - ni-am tu - so - lus Sanc - tus

Ruzitska György: *Missa no. 2 - Gloria*, 100-107. ütem

Amint a *Kyrie* tételben, illetve Ruzitska első miséjében is látható, a hosszabb tételek megadott textusát szabadon kezeli és nem zenésíti meg teljes terjedelmében, viszont jól érzékelhető az a törekvés, hogy a zenei kifejezés tükrözze a szavak értelmét. A következő passzusok hiányoznak:

„Gratias agimus Tibi”, „Domine Fili unigenite, Jesu Christe”, „Filius Patris”, „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.”, „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.”

Amint láthatjuk, a hiányzó rész elég számottevő, ezért ahogy az első miséjében is, ebben az esetben is megkérdőjelezhető a solemnis besorolás. További hasonlóság, hogy a két első tétel zenei terjedelme mindkét misében szinte azonos, bár a *Gloria* üzenetében és felépítésében sokkal bonyolultabb és hosszabb.

Credo

A *Credo* tétel zenei szerkezete követi a hitvallás szövegének értelemszerű tagolódását: A – *Credo*; B – *et incarnatus-crucifixus*; C – *et resurrexit*; D – *et expecto*. A négy részből kiemelkedik a megtestesülés és kereszthalálának drámai pillanata, amely lényegében a hitvallás legfontosabb része és minden misealkotás kulminációs pontja. Az A részben szimmetrikus és arányos zenei mondatok követik egymást homofon blokkokban, melynek zárása a „descendit de coelis” szöveg, amely zeneileg is szépen illusztrálja lefelé ívelő dallammal a mennyből leszállt isteni személy bizonyosságát. Az A és B részeknek van egy közös vonásuk, amely valamelyest egységessé teszi őket, és ez nem más, mint a vonóskíséretben található motívum. Hogyha az első, gyorsabb részben ez játékos hangzást eszközöl, a B részben a lassúbb tempónak és harmóniaváltásoknak köszönhetően sokkal inkább drámaivá és szenvedéstelivé válik. Ez a kifejező motívum, amelyet a teljes vonóskar unisonóban játszik, a hittételek megkérdőjelezhetetlen mivoltának zenei tükröződése.

77. *Tutti* *f*

S. e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to *Pas - sus* *Tutti* *f* *Pas - sus*

A. e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to *Pas - sus* *Tutti* *f* *Pas - sus*

T. e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to *Pas - sus* *Tutti* *f* *Pas - sus*

B. *Pas - sus* *Tutti* *f* *Pas - sus*

Vln. I *p* *pui f*

Vln. II *p* *pui f*

Vla. *p* *pui f*

Vc. *unis.*

Cb. *unis.*

Ruzitska György: *Missza no. 2 - Credo*. 77-85. ütem

Általánosságban az *Et incarnatus* rész a szólisták felségterülete, de ebben a misében a kórus éneкли, majd csak a *Crucifixus* szólaltatják meg a szólisták. A modulációk nagyban hozzájárulnak a drámaiság fokozásában: *Et incarnatus* – A-dúr, *et spiritu sancto* – h-moll, *Crucifixus* – fisz-moll, *sepultus est* – E-dúr. A kereszthalál komorságát feloldja az *et resurrexit* fugato, amely visszavezet az a-moll hangnemből az alap D-dúr hangnembe. Ezt követően újból a szólisták kapják a főszerepet egy lírikus hangvételű részben, amelyet a rövid *Credo* két negyedből álló motívum beékelése teszi különössé a frázisok végén. Ugyanilyen megoldás figyelhető meg W. A. Mozart *Grosse Credo* miséjében (KV257).

144

S. fi - nis Cre do Cre do
A. fi - nis Cre-do Solo
T. fi - nis Cre-do Solo Qui cum Pa-tre et...
B. fi - nis Et in spi - ritum Sanc - tum sanc - tum Do - minum et vi-vi-fi-can-tem

Ruzitska György: *Missa no. 2 – Credo*, 144-155. ütem

118

S. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ce - dit, tr
A. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ce - dit, tr
T. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit, qui pro - ce - dit.
B. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit. Cre - do, cre - do,

W. A. Mozart: KV257 – *Grosse Credo Messe, Credo*, 201-208. ütem

A harmadik (C) részben meghatározó karakterváltás történik: a száznolcvanadik ütemtől kezdődően, az „Et unam sanctam catholicam” szövegrésztől, a rezeskar és a kórus unisonója erőteljesen szólal meg, és egyben rávezeti a zenei mondanivalót a záró részre – ugyanezt az eljárást figyelhettük meg az előző tétel esetében is. Hogyha a *Gloriában* a megszokottnál hamarabb, már a *Quoniam*tól kezdődik a fuga, a *Credo* esetében is ugyanazt figyelhetjük meg, Ruzitska már a *Et expectóval* indítja a záró fúgát (és nem a *vitam venturitól*). Terjedelme ötven ütem, és kromatikus témájának köszönhetően gazdag összhangzattani világa van. A záró rész jól felépített fokozást tartalmaz számos kadenciális motívummal, fenséges hangzást biztosítanak a vonóskíséret gyors futamai és a kórusrészeket ellenpontoszó fúvósok motívumai. Amint a *Gloria* tételben is láthattuk, a *Hiszkegy* szövege is bizonyos részeket kihagy, de a terjedelméhez mérten jóval kisebb mértékben:

„visibílium ómnium et invisibílium, [...] lumen de lúmine, [...] per quem ómnia facta sunt; [...] et ascéndit in cælum, sedet ad dexteram Patris; [...] Filióque procedit”

Hogyha a *Gloria* tételtől nem lehet teljes bizonyossággal kijelenteni, hogy az ünnepi misékhez tartozik, a *Credo* már sokkal inkább a *solemnis* típushoz sorolható, úgy terjedelemben (~10 perc), mint tagolódásában és zenei kifejezőeszközök változatos eszköztárának köszönhetően.

Sanctus

A legkövetkező tétel, amely a kezdetben megszólaló szólistakvartettnek és a fafúvós kíséretnek köszönhetően mennyei karok hangzásvilágát idézi elénk. Az első frázisban felcsendülő G-dúr alaphangnem derűjét azonban felváltja a vonósok belépése szűkített akkordfelbontásban, valamint a c-moll moduláció, illetve a kórus-zenekar válaszolgatása.

31 (Vln. I) (Vln. I) (Vla.) *p* *cresc. p*

Sz. *p* glo - ri - a *poco f* glo - ri - a *f* glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a,

A. glo - ri - a *f* glo - ri - a *mf* glo - ri - a glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, *cresc. p*

T. glo - ri - a *f* glo - ri - a *mf* glo - ri - a glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, *cresc. p*

B. glo - ri - a *f* glo - ri - a *mf* glo - ri - a glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, *cresc. p*

Ruzitska Gy.: *Missa no. 2 – Sanctus*, 31-40. ütem

A tétel második részében tempóváltás – *più mosso* – valósul meg: visszatér a játékos, derűs hangzás a *Hosannával* kezdődően, és újból a szólisták és a kórus közti dialógus a fő kompozíciós eszköz.

Benedictus

Amint az első misében is, Ruzitska itt is mellőz bármiféle zenekari bevezetőt a tétel elején, és a főtémát a tenorszólista exponálja, illetve a fagottszólam dupláz, és a vonósok diszkrét staccatója kíséri. Érdekesen oldja meg a szerző a melizmatikus dallamvezetést ellenpontozó második szólamot, amely először a tenorral, majd a szopránnal negyed értékű hangokon szaggatva éneklie a *Benedictust*, a felütésben pedig a kíséret válaszol.

A *Benedictus* tétele két nagy részre tagolható, amelyet kiegészít a *Coda-Hosanna* rész. A kontrasztáló zenei tömbök a szólisták lírikus, hosszan ívelő dallamai és a drámaiságot idéző moduláló kórus belépései között jönnek létre. A hirtelen karakterváltás érzékelhető az első részben is, az énekkar első belépésénél, ahol hirtelen a hangnem jellege dúrból mollra vált. A második rész az elsőhöz hasonlóan a szólista belépésével kezdődik, ezúttal a basszus éneklő a domináns A-dúr hangnemében, a kórus ismét modulációs és ellentétes karakterű belépései a harmóniaváltásokat hivatottak megvalósítani. Ruzitska összhangzattani tehetsége itt is jól érzékelhető, amint a szólamok egyszerű, de mégis kifejező vezetésével változatos hangnemeket érint, hogy majd visszatérjen az alaphangnembe. A Coda két arányos frázisból és kadenciából épül fel, amelyet teljes mértékben a kórus exponál.

12

CL.

S.

T.

Vc.

Solo

p

Be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit qui ve - nit qui...

Do - mi - ni Be - ne

18

CL.

S.

T.

Vc.

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - -

dic - tus be - ne dic - tus qui ve - - nit in

Ruzitska György: *Missa no. 2 – Benedictus*, 12–21. ütem (Cl, S., T., Vlc)

A *Benedictus* tétel a szólórészek által előadott lírai frázisoknak és a kontrasztáló kórusrészeknek köszönhetően kimondottan a *solemnis* misékhez sorolható.

Agnus Dei

Az *Agnus* követi azt a strukturális elgondolást, amelyre az első miséje is épül, vagyis egy lírai, lassú tempójú első rész, amelyet az örömteli *Dona nobis* fuga követ, amely nagy valószínűséggel a Bécsben megismert Haydn-misék hozadéka. A következő példában észrevehetjük a közös vonásokat Haydn *Szent Bernát miséje* és Ruzitska második miséje között, főleg a dallamvezetés terén.

Adagio

Tutti f

A - gnus De - i,

Tutti f

A - gnus De - i,

Tutti f

A - gnus De - i,

Tutti f

A - gnus De - i,

Adagio

p

J. Haydn:

12

S. (*vl. 1*)

A.

T.

B. (*vlc.*)

f Tutti

Ag - nus De - i

f Tutti

Ag - nus De - i

f Tutti

Ag - nus De - i

f Tutti

Ag - nus De - i

J. Haydn:
Agnus (Missa Sti Bernardi), 1–4. ütem

Ruzitska Gy.:
Missa no. 2 – Agnus, 12–14. ütem

A mise zárótétele egy hosszabb zenekari nyitánnyal kezdődik, amelyet a vonós kar erőteljes karakteres pontozott motívuma jellemez. Az első rész – *Adagio maestoso* – két részre tagolódik (1–38. ütem és 39–68. ütem), a megzenésített liturgikus szöveg-

nek megfelelően. Az *Agnus Dei* könyörgés, a textus mindannyiszor a bűneinket elhordozó Krisztus-Barány megváltó tettehez kapcsolódik, és talán ezért is a zenei anyag mindannyiszor moll vagy/és szűkített akkord. Gyakoriak a kromatikus passzázsozok – úgy a szóló, mint a kórusrészekben –, amelyek bizonyos feszültséget és drámaiságot nyújtanak, előkészítve a záró rész mozgalmas és a zenei téma szinkópái miatt játékos utolsó részt, amely feloldja ezt. A *Credo* után ez a legterjedelmesebb tétel, és ez annak is köszönhető, hogy a *Dona nobis* meglehetősen hosszabb lélegzetű. Érdekes, hogy mint egy előrevetítve a második rész könyörgését, a lassú rész utolsó négy ütemében már felcsendül a téma. Az első hetven ütemben viszont az örömteli béke zenei reflexiója bontakozik ki a kórus és a szólisták váltakozó tömbjeiben.

141

S. do - na no - bis pa - cem do - na

A. cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na do - na

T. do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem do - na do - na no-bis pa - cem pa - cem do-na-no-bis

B. cem do - na

Ruzitska György: *Missa no. 2 - Agnus Dei/Dona nobis*, fúgatéma, 141-153. ütem

A fúgarészt egy kis fafúvós intermezzo zárja, amely rávezet a *Codra*, amely újból a fúga anyagát használja fel, homofon módon és lépcsőzetesen felépíti a zárókaderciát. Ruzitska György második miséje egyházzenei repertoárja szempontjából a leg-sikeresebb és legkifejezőbb művének tekinthető, készséggel tolmácsolja a szent-szöveget a hozzá komponált muzsika. Terjedelmét, zenekari apparátusát és stílus-eszköztárát tekintve tipológiailag mindenképpen *missa solemnis*ről beszélhetünk, amint ezek felsejlettek a nagy mesterek műveiből hozott példák-ból. Ruzitska tehetségének és elismerésének bizonyítéka az is, hogy második miséje és a *Requiem*je a pesti főtemplom kottatárában is fellelhető.¹⁶

Vocal-Messe no. 3 (4)

Ruzitska György további misealkotásai eltérnek az első kettőtől úgy stílusban, mint terjedelemben és kifejezőerőben. Szerényebb művekről van szó, viszont ugyanúgy szervesen hozzátartoznak az erdélyi egyházzenei repertoárhoz, híven tükrözve az adott lehetőségeket és körülményeket. A mű – elnevezése szerint – eredeti változatában *a cappella* szólal meg, a hangszeres kíséret későbbi. Lakatos István tanulmányában említést tesz az alkotásról:¹⁷ „A Vocal-Messe (C-dúrban) háromféle hangszerelésben maradt ránk. Eredetileg két tenorra, két basszusra, orgonakísérettel készült. Később

16 HORVÁTH Ágnes: *A pesti főtemplom zenei élete a XIX. század közepén, Bräuer Ferenc karnagyi működésének tükrében (1839–1871)*. DLA doktori értekezés Budapest. 2012. 310.

¹⁷ LAKATOS: *i. m.* (1939), 11.

kétszer is átdolgozta: egyik változatban az eredeti orgonakíséret helyett kis zenekari kíséretet írt, a másikban a misét vegyeskarra írta, orgonakísérettel.”

Az OSZK-ban csak a férfikari letét maradt meg, ezt sikerült digitalizált kottairással megszerkeszteni, az utólag komponált zenekari kísérettel együtt. A zenekari együttes kisméretű: vonós trióból (brácsa nélkül), illetve két klarinétból áll. Kissé szokatlan, hogy a partitúrában a két klarinét sorai a vonósok közé vannak ékelve (VI1, VI2, KI1, KI2, VIc). Külön megemlíti a szerző, hogy abban az esetben, amikor nincs bőgő, a cselló-szóló játssza a *basso* részeket is. Érdekesség, hogy a hangszeres kiegészítés partitúrájában, illetve a *Violoncello e basso* stimmben két különböző nyelven jegyzi le az említett utasítást, előbbiben németül,¹⁸ utóbbiban franciául.¹⁹ A XIX. század közepén az iparosodással és a polgári rétegek megerősödésével számos férfikar működött Kolozsváron, többek között a Szent Mihály-templomban is. Valószínűleg a piarista templom vagy valamely más katolikus templom férfikarának íródott, és a gondos szolamvezetés és felépítés által könnyen előadható kíséret nélkül, amint azt a „*willkürlich*” megjegyzés is tanúsítja.

Ruzitska, amint a két első misében, ebben az esetben is a teljes műhöz képest eléggé terjedelmes *Kyrie* tételt komponál, amely ugyancsak egy lassú prológust indít (domináns hangnembem való kadenciával), s ez képezi a felütést a gyorsabb részhez. A homofon tömböket általában polifon váltják szekvenciális jelleggel, előbbi a *Kyrie*, utóbbi az *eleison* szövegre. A kifejező erő fokozása és dinamikai árnyalás érdekében a szólórészek is váltják a tutti tömböket, a diszkant tenor I. szóló szövése viszont eléggé magas.

A második tétel ünnepélyes hangulattal és felfelé ívelő zenei mondattal indít, a *Gloria in excelsis Deo* hangillusztrációja ezzel erőteljesebbé válik. A *Vocal-Messe* esetében a liturgikus szöveg szinte teljes egészét megzenésíti, kivéve éppen a záró fúgát képező „Cum Sancto Spirito, in gloria Dei Patris” részletet. Az eredeti C-dúr hangnem itt G-dúrra vált, és a kezdeti akklamációk válaszolgatva szólalnak meg a szólamok között.

T. I. *p* Pa - tris Do - mi ne De - us qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T. II. *p* Chri - ste Do - mi ne De - us Agnus De - i a - gnus, qui tol - lis pec - ca - ta

B. I. *p* Do - mi ne De - us Ag - nus De - i Ag nus De - i Ag nus De - i

B. II. *p* te Do - mi ne De - us Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta *f* mi - se

¹⁸ „In ermangelung eines Contrabasses spielt das Violoncell nur die Contrabass Stimme.”

¹⁹ „Au défaut d'une Contrabasse le Violoncello executer a la partie de Contrabasso seule.”

A középső bűnbánati részben a moll rokon hangnemek irányába modulál, és a zenei mondanivaló meghitté válik, ezzel is kifejezve a szöveg liturgikus értelmét.

A zenekari kíséret általánosságban a kórus szövegeit duplázza, de a polifon részeknél előfordul, hogy külön zenei mondanivalója van. A *Gloria* utolsó szakaszában, a fuga konvenciójától eltekintve, itt amint a második misében is a *Quoniam* résztől kezdődően indít imitációs fugatorészt egy pár ütemnyi terjedelemmel.

75

no bis. Quo - ni-am tu so - lus_

no bis. Quo - ni-am tu so-lus Do - mi-nus

no - - - bis. Quo - ni-am tu so - lus_ Do-mi-nus tu so - lus al-tis-si

no - - - bis. Quo - ni-am tu

123

Összességében elmondható, hogy a *Gloria* tétel takarékosan használja a miseszöveget, arányos zenei mondatok és tudatos szöveg-zene kapcsolat jellemzi.

A gregorián intonációt idéző unisonóval kezdődik a *Credo*, amelyet a zenekar teljes apparátusa erősít, egyben a hittételek szilárd meggyőződését tükrözik. A *Kyrie* C-dúr és a *Gloria* G-dúr hangneme után itt D-dúrban csendül fel a zenei szövet, amely első részében tutti kórusdeklamációkban intonálja a szöveget. A liturgikus textus terjedelme miatt a *Credo* nem egyszerű komponisztikus feladat, a *Vocal-Messe* esetében is láthatjuk, hogy az arányok megtartása érdekében politextualitást is használ a szerző.

28

De - o ve - ro, ge-ni-tum non fac-tum con-sub - stan - ti - a - lem Pat - ri per-quem om - ni - a fa - cta

De - o ve - ro con - sub - stan - ti - a - lem Pa -

De - o ve - ro con - sub - stan - ti - a - lem Pa -

De - o ve - ro on - sub - stan - ti - a - lem Pa -

Ruzitska György: *Vocal-Messe - Credo*, 28-33. ütem

Az *Et incarnatus* rész harmóniaiilag instabil és nem annyira a meghittséget, mint a megtestesülés öröme közvetíti, viszont a *Crucifixus* már sokkal inkább a fájdalom és a szenvedés zenei kifejeződését hordozza magában a disszonáns akkordok és késleltetések révén. Amint a tétel elején, a feltámadás öröme unisonóban szólaltatja meg a teljes zenei együttes. Az egyszólamban felcsendülő *Et resurrexit* rész kiválóan kontrasztál a *cuius regnit*ől kezdődő szakasz imitációs megzenésítésével, ahol felismerhető a *dux* és a *comes*, de mindig más szöveggel.

89

quicum Pa-tre et fi-li-o si-mul a-do-
 qui ex Pa-tre fi-li-o o-que pro-ce-dit pro-ce-dit si-mul a-do-
 spi-ri-tum sanc-tum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem et vi-vi-fi-can-tem vi-
 et in spi-ri-tum sanc-tum

A homofón szerkesztésmód visszatérése egybecseng az *et unam sanctam catholicam* passzussal, így módon kiemelt helyet kap éppen az a szövegrész, amely az első miséjéből teljesen hiányzik. A záró szakaszban Ruzitska kiválóan építi fel fokozatosan a zenei feszültséget egy szekvenciális motívummal, hogy majd ismételt *Amen* autentikus kadenciával zárja a tételt. A hitvallásnak az egyház által előírt teljes szövegéből, amint az előbbi alkotások esetében is láthattuk, bizonyos részek hiányoznak. A *Vocal-Messe* esetében viszont szinte egészében szerepel, a kivételt csak az „*Et expecto resurrectionem mortuorum*” szavak képezik.

A *Sanctus* tételt a *Pleni sunt* és a *Hosanna* kontrasztáló szakasz szembeállításával alkotja: a lassú tételkezdetet a *Vivace* váltja az említett szövegre. G-dúr hangnemben van megzenésítve, amelyet két bevezető zenei mondat indít, majd a-moll hangnemre vált, és előkészíti a mozgalmas záró részt. A gyors tempóban kibontakozó fugató kromatikusan, félhangonként érkezik vissza az alaphangnembe:

39

sis, o-san-na in ex-cel-sis o-san-na in ex-cel-sis o-san-na in ex-cel-sis O-san-na in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis o-san-na

Ruzitska György: *Vocal-Messe - Sanctus*, 39-44. ütem

A *Benedictus* főleg a vokális szólókvartettre fogalmazódott, amely megfelel a misék komponálási tipológiájának, önálló tételként – követvén a német nyelvterületeken meghonosodott hagyományt. Terjedelmében jelentős hosszúságú (*Credó*hoz hasonlítható), amelyben visszatérünk az alap C-dúr hangnembe, és kifejezőerejét a kibontakozó dallamíveknek köszönheti. Formai szempontból három részre tagolható, A – szóló (harmincöt ütem), B – tutti (huszonhat ütem) és C – tutti (*Hosanna*, húsz ütem). A záró *Vivace* az előző tétel zenei fugatotémáját használja fel, és egy szép szekvenciális ívvel éri el a zenei csúcspontot.

43

o-san-na in ex-cel-sis in ex-cel-sis,
o-san-na o-san-na o-san-na o-san-na
cel-sis O-san-na in-ex-cel-sis
cel-sis o-san-na in-ex-cel-sis in-ex-cel-sis

Ruzitska György: *Vocal-Messe – Benedictus*, 43-48. ütem

Ruzitska György a mise utolsó tételében követi a kor tipikus Agnus-megoldásait, miszerint az *ordo missae* szöveg első felcsendülését a szólistákra bízta, míg a második könyörgést a kórusra. A hármass felkiáltást tükrözi a ternáris metrum, illetve a formai elgondolás, a hangnemek tekintetében pedig az *Agnus* a-mollja kontrasztál a *dona* C-dúr hangzásával. A drámai hatású dinamikai hangsúlyok, amelyek a késleltetéseket húzzák alá, nem véletlen, hogy a miserere-kórusszakaszban találnak helyet, kihangsúlyozva az irgalomért való esdeklést.

125

22

Ag-nus De-i mi-se-re-re no-bis no-bis. mi-se-re-re
i, Ag-nus De-i mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re
i, Ag-nus De-i mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re
De-i mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re

Ruzitska György: *Vocal-Messe – Agnus Dei*, 22-32. ütem

A formai terv szerint két nagy részre tagolódik: a lassú és meghitt hangulatú *Agnus-ra* (negyvennégy ütem) és az örömteli, gyors *Dona nobisra* (ötvenöt ütem). Az egyértelmű disztinválást a két alkotórész között az is bizonyítja, hogy utóbbi a kéziratban is a lejegyzés módja szerint külön tételként jelenik meg.

A klasszicista misék felépítésében gyakran előfordul, hogy a *Dona nobis* zenei anyagában visszaköszön a *Kyrie*, ami a *Vocal-Messe* esetében is így van, de csak az első nyolc ütemben. A bevezető tizenegy ütemet követően felcsendül a fúgató, amely jóval hosszabb terjedelmű, és egyben zárja a teljes alkotást. A fuga két fő alkotóeleme a téma és az állandó ellenpontja.

A mise *ordo missae* tételein kívül a kéziratokban megtaláljuk a *Gradualét* és az *Offertoriumot* is, amelyeknek bibliai szövege arra utal, hogy a mű valamely Mária-ünnepre készülhetett – ez csak feltételezés, de a piarista templomban elhelyezett

56

T. cem pa - cem do-na no-bis pa - cem pa - cem pa -

T. cem no-bis pa - cem do-na no-bis pa - cem

B. cem, do-na no-bis pa - cem do-na no-bis pa - cem, pa - cem,

B. cem do-na no-bis pa - cem,

Ruzitska György: *Vocal-Messe – Agnus Dei*, 56–62. ütem

126

kegykép tekintetében teljesen valószínű.²⁰ Ruzitska harmadik (és egyben negyedik) miséje elemzése után megállapíthatjuk, hogy a szerző jól tájékozott komponistának mutatkozik, aki ismeri az egyházi repertoárt. Sikeresen alkalmazza a férfikari kórusművek jellegzetességeit, illetve egyesíti ezeket a szövegek által előhozott hangképekkel.

II. Missa no. 5 (4) in F „*pegli scolari del Conservatorio di Musica Claudiopolitana*”

Ruzitska György utolsó misealkotása, amint az alcíme is elárulja, a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumhoz köthető, amelynek több mint harminc esztendőn keresztül volt igazgatója. 1810-ben zeneoktatóként került a kincses városba, és ezt a hivatását élete végéig gyakorolta, először a Bánffy családnál, majd magánórát adó tanárként, később a zenekonzervatórium igazgatójaként és a katolikus gimnázium tanáraként. Amint az előző misék a templomok repertoárját bővítették saját szerzeményeivel, úgy az *F-dúr mise* nemcsak liturgikus, hanem kimondottan didaktikus céllal íródott. Ilyen rendeltetésű munkája az *Énekiskola*, vagy a responzorium, amely *Alexander Slaby* – szeretett növendékének – gyászmiséjén csendült fel, illetve a Szűzanyának ajánlott *Graduale*.²¹ A mise borítóján, az olasz nyelvű ajánlás mellett, szerepel az igazgatói tisztsége is: „*Scritta [...] da Georgio Ruzitska Direttore del suddetto Conservatorio*”, illetve a komponálás (1843) és az átdolgozás (1859) éve. A kórusra,²² a szólistákra és a zenekarra komponált zenemű kifejezőeszközeiben, dallamvilágában és terjedelmében egyszerűbb, mint előző művei, de megtaláljuk benne azokat a vonásokat, amelyek jellemzőek a Ruzitska-misékre. Zenekari apparátusa azokat a hangszereket használja, amelyeket a konzervatóriumban is oktattak: teljes vonóskar, orgona, oboa

²⁰ Jelen tanulmányban, csak az állandó részek elemzésével foglalkoztunk. A *Graduale* szövegének kezdete: „*Salve Virgo, floreat mater illi*”, az *Offertorium*é pedig: „*Coeli enarrant gloria Dei*” (19. zsoltárból).

²¹ SÓFALVI Emese: *Zeneoktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban 1819–1869 között*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2020, 136–138.

²² A kéziratban található leírás szerint a vokálszólamok: két szoprán, tenor és basszus, viszont a szerkesztett változatban a második szólamot altként jegyeztük, mert zeneileg nem indokolt a magasabb fekvésű szólamjelzés.

vagy klarinét, kürt, trombita és üstdob (*ad libitum*). Bizonyos tekintetben visszaköszön az első miséje, a közös hangnem, a kíséret és a zenei szöveg miatt.

Andante

Sz *p Solo* Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

A *p Solo* Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

T *p Solo* Ky - ri - e e - lei - son

B *p Solo* Ky - ri - e e - lei - son

Violin I *p* *legato*

Violin II *p*

Ruzitska György: *Missa no. 5* - Kyrie, 1-6. ütem

A *Kyrie* harmóniai terve szépen kirajzolja a liturgikus szöveg hármas tagolódását: *Kyrie*: harminckét ütem, *Christe*: húsz ütem, *Kyrie*: harminc ütem, mert az első részt jellemző tutti és szóló váltakozás után rövid zenekari átvezetés hozza a c-moll hangnemet a *Christe* szavakra. A visszatérés pedig a kezdő zenei motívumot dolgozza fel alaphangnemben, hogy majd rövid, hatütemes *Coda* zárja a művet. A dicsőítő ének

S. *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

A. *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

T. *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

B. *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

Vln. I

Vln. II

5

S. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

A. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

T. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

B. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Vln. I

Vln. II

Ruzitska György: *Missa no. 5* - Gloria, 1-8. ütem

kezdeti örömteli felkiáltásait a zenekari kíséret tizenhatodai visszhangozzák a *Gloria* tétel nyitányában.

Amint a *Vocal-Messe* esetében is, a *Gloria* a domináns hangnemben van elgondolva, és az ünnepélyes karakter fokozásához ebben a tételben a trombiták és az üstdob is szerepet kapnak. A „Propter magnam gloriam tuam” (26. ütem) résztől kezdődően az énekszólamok kíséretét a hegedűknél elrejtett egymást kiegészítő zenei motívum képezi, amely egészen a kezdő zenei anyag visszatéréséig (*Quoniam*, 68. ütem) terjed.



Ruzitska György: *Missa no. 5 – Gloria*, 26–32. ütem

A megadott *Ordo missae* szövegből, a középső bűnbánati szegmensből hiányoznak passzusok: „Dómine Fili unigénite, Iesu Christe, Dómine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, [...] és qui tollis peccata mundi, súscepre deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis”.

Strukturális szempontból ez a tétel is hármas felosztású, amelyben a középső kontrasztál a két szélsővel: A-B-Av. A B részben, bár lenne zenei terjedelem, ahová a hiányzó szövegpasszusok bekerüljenek, Ruzitska mégis a bűnbocsátást kérő könyörgésre koncentrálja a kórus énekét: a *miserere nobis* szövegre, amelyet a szólisták exponálnak. Amint az előző misék elemzéséből is kiderül, a *Kyrie-Gloria* tételpáros nem tükrözi a megzenésített szöveg mennyiségét, mert a második miséje kivételével ezek nagyjából ugyanakkora terjedelműek, sőt, a *Kyrie* lassúbb tempója miatt időben előbbi a hosszabb. A *Gloria* tétel a Mozart *brevis* misékre is jellemző *durchkomponiert* stílusban íródott, tempóváltások nélkül, a belső struktúrát a hangnem és a karakterváltások szabják meg.

A harmadik tétel a hitvallás első részében (*Credo-descendit*, 1–53. ütem) végig tutti, homofon tömbök váltják egymást, arányos zenei mondatokban, C-dúr hangnemben. A belső felosztásban és a teljes misében középpontba az *Et incarnatus Crucifixus* rész helyezhető, amely úgy zeneileg, mint a szövegértelmezés szempontjából is a leg-

Ruzitska György: *Missa no. 5 – Credo*, 70–77. ütem

fontosabb helyet foglalják el. A szóban forgó részben tempó- és hangnemváltás történik: *Adagio* c-moll/Esz-dúr, illetve a szólisták veszik át a főszerepet. A keresztrefeszítés és a halál zenei illusztrációja, a szűkített akkordok disszonanciája teszi érzékelhetővé.

A harmadik rész a tétel kezdetén felcsendülő zenei anyagot ismétli, és ugyanúgy homofón kórustömbök váltják egymást, amelyet a hegedűk ismétlődő zenei motívuma kísér. (Hasonló megoldáshoz folyamodik a szerző a második miséjének *Credo*jában is.)



Ruzitska György: *Missa no. 5 – Credo*, 82–85. ütem

A szólisták újbóli megszólalása egyben egy kissé távolabbi hangnembe történő modulációt is jelent: Asz-dúrba, amelynek magyarázatát talán a szövegértelmezésben kell keresni: „judicare vivos et mortuos”. Az alaphangnemben való visszatérés egybecseng az „unam sanctam Catholicam” részlettel, amelyet újból a tutti kórus szólaltat meg. A liturgikus szöveg megzenésítését illetőleg Ruzitska a következő passzusokat hagyja ki a hitvallásból: „visibilium omnium et invisibilium, [...] et ex Patre natum, [...] cuius regni non erit finis, [...] et vivificantem [...] Et exspecto resurrectionem mortuorum”. Négy elemzett miséjének mindegyikében előfordul, hogy az előírt szövegből bizonyos részek hiányoznak, viszont ezek mindig változóak, ami arra enged következtetni, hogy ez véletlenszerű, és csupán a zenei elgondolás és arányosság okán történik.

A *Sanctus* a legrövidebb tétele az ötödik misének, összesen harminc ütem, amelyet csak a tutti kórus énekel, és két részre tagolható: a *Sanctus* – *andantino* tizenöt ütem, a *Hosanna* – *poco più mosso* tizenöt ütem. A következő tétel közös eleme az előzővel a zárásul felcsendülő *Hosanna*.

A kéziratban megjelenő bejegyzések arra utalnak, hogy a művet több alkalommal is előadták, és a *Benedictus* tételt az adott helyzethez kellett alakítani (koncert vagy liturgikus cselekmény). Egyrészt szerepel a *Fine* megjegyzés az első rész végén a *Hosanna* előtt, rövidíthető a kompozíció több mint harminc ütemmel, melyet a *vide* jelez. Nem tudhatjuk, hogy ezt maga Ruzitska jegyezte-e be, vagy valamely utólagos előadás alkalmával történhetett meg, mindenesetre, ha a teljes terjedelmét vesszük figyelembe, az előző misékhez hasonlóan a *Benedictus* itt is meglehetősen hosszú tétel. A 6/8-os ütemjelzés kissé a karácsonyi muzsika hangulatát hozza, illetve a tenor és a szoprán páros unisonóban megszólaló első mondata nagyon hasonlít Ruzitska első miséjének kezdő megszólalásához.

6

S. *Solo*
Be - ne-dic-tus qui ve - nit qui ve-nit in no-mi-ne... Do - mi-ni. Be - ne-dic-tus Be - ne-dic-tus,

A.

T. *Solo*
Be - ne-dic-tus qui ve - nit qui ve-nit in no-mi-ne... Do - mi-ni. Be - ne dic-tus be - ne-

B.

Ruzitska György: *Missa no. 5 – Benedictus*, 6-11. ütem

1

S. *f*
Be - ne - dic-tus qui ve - nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in

A.

T. *f*
Be - ne - dic-tus qui ve - nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in

B.

Ruzitska György: *Missa no. 1 – Benedictus*, 1-6. ütem

A *Sanctus* tételhez hasonlóan itt is a *Hosanna* gyorsabb tempót és polifon szerkesztést eredményez, amelyet a vonósok 6/8 ütemes nyolcadmozgásai tesznek dinamikussá.

A mise utolsó tétele a megszokott alapszerkezetű: lassú, drámai hangulatú első rész (*Agnus*), amelyet felvált a kontrasztáló, gyors tempójú, örömteli *Dona nobis*. Az első rész harmincnégy ütem terjedelmű és váltakoznak benne a tutti-solo részek, érdekesség, hogy háromszor csendül fel a teljes „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, / miserere nobis” szöveg, és mindig más-más solo-tutti társításban. Kifejezőerejét a dús harmóniavilág és a kromatikus dallamvezetés adja, amely sok rokonságot mutat az első mise zenei megoldásaival. A *Dona nobis* részben Ruzitska eltér a megszokott polifon fúga- vagy fugatomegoldástól, és arányos kadenciális mondatokban harsan fel a lelki béke éneke.

S.
do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

A.
do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

T.
do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

B.
do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

Ruzitska György: *Missa no. 5 – Agnus Dei*, 48-55. ütem

A diákok énekhangjának fejlesztésére nagyon sok energiát és figyelmet fordított Ruzitska, amint a saját szerzésű énekiskolájából is kiderül, és ez nem is lehetett más-képp, mert amint láthatjuk a fenti kottapéldából, meglehetősen magas fekvésű a dal-lam, és jó technikát igényel. Diákmiséje vokális szempontból nem annyira könnyű, amely valószínű abból fakad, hogy az énekes készségek javításának és az ambitus tágításának célját is szolgálta. A szentmise állandó részeinek megzenésítése és elő-adása nemcsak művészi, hanem egyházzenei szolgálatot is jelent, és ezáltal fontos lelki vetülete is van. Az ötödik misének legszebb részei akkor sejlenek ki, amikor a szerzőnek sikerül az adott textust hangillusztrációval ábrázolnia, mint például a *Qui tollis peccata miserere* – *Gloria* tételben, a *Crucifixus* – *Credóban* vagy a *Miserere nobis* – *Agnusban*.

A kolozsvári katolikus egyházzenei élet újjáéledése hosszas folyamat volt, amelynek első indítványozói a XVIII. század folyamán az egyetemi templomépítető jezsuita szerzetesek voltak. A XIX. században a nemes családok által szerződtetett külföldi zenetanítók (ahogy Ruzitska is) meghatározó mértékben hozzájárultak úgy a világi, mint az egyházi zene fejlődéséhez. Hatalmas kincsnek tudható az, hogy Ruzitska négy misét komponált a kolozsvári templomok és a konzervatórium számára. A misék elő-adása és elemzése után elmondhatjuk, hogy szépen kirajzolódnak Ruzitska kom-po-zíciós jellemzői, amelyek összhangban vannak a XIX. századi gyakorlattal és bármely egyházzenei központ termését is képezhetné. Ezek a művek modern kottaírással, szerkesztett változatban mind megszólaltak az utolsó tíz év folyamán a kolozsvári Szent Mihály-templomban, a Szent Cecília Kórus előadásában úgy szentmisék, mint koncertek alkalmával. Bár a liturgikus előírások sokat változtak a misék komponálása óta, mégis úgy gondoljuk, hogy a transzszilván Ruzitska-misék egy olyan örökség, amelyet ünnepi szentmiséken nemcsak meg lehet, hanem meg is kell szólaltatni.

Irodalomjegyzék

- HORVÁTH Ágnes: *A pesti főtemplom zenei élete a XIX. század közepén, Bräuer Ferenc karnagyi működésének tükrében (1839–1871)*, DLA doktori értekezés, Budapest, 2012.
- LAKATOS István: A muzsikus-Ruzitskák Erdélyben. Minderva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., Kvár, 1939 (Erdélyi Tudományos Füzetek 111).
- LAKATOS István: *Mozart művei Erdélyben* = *Erdélyi Helikon*, Erdélyi Szépművészeti Céh, XIV. évfolyam, 1941.
- *Pesti Hírlap*, 1905. augusztus 21., hétfő, 8.
- RUZITSKA György: *Vázlatok életemből* = LAKATOS István: *Kolozsvári magyar muzsikások emlékvilága*. Bukarest, Kriterion, 1973.
- SÓFALVI Emese: *Zeneoktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban 1819–1869 között*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2020.