

O. DR WALDEMAR KAPEĆ OP

**PIĘCIOGŁOSOWE „PATREM MAZOVITICUM”
Z KANCJONAŁU O. BŁAŻEJA DEREY’A OP
Z 1630 ROKU**

LUBLIN 2014

Wprowadzenie

Kancjonał napisany w 1630 r. przez o. Błażeja Derey'a, dominikanina został zaopatrzony długim tytułem: „Missarum in choro decantationes seu Supplementum Gradualis conscriptum per Fr. Blasium Derey Ord. Praed. C. Crac.... Pro Conv. Sororum Religiosarum Ordinis S. Dominici, Petricoviae noviter extruato. Anno Salutis nostrae MCDXXX”¹ Natomiast w trakcie opracowania będzie używane sedno tytułu: “Supplementum Gradualis”, ponieważ omawiany kancjonał nie jest kompletem mszalnych śpiewów lecz dodatkiem.

W opracowaniu na temat „**Bogarodzicy**” z tegoż również kancjonału² zostało udowodnione, że wbrew wcześniejszym stwierdzeniom, o. Derey nie był kompozytorem ani „Bogarodzicy”, ani pozostałych kompozycji zapisanych w notacji menzuralnej. Był jedynie skryptorem anonimowych kompozycji.

Oprócz wymienionej „**Bogarodzica**” w kancjonale znajduje się **5-głosowe „Patrem Mazoviticum”**³, czyli **Credo** mszalne, również napisane w notacji menzuralnej.

Tekst kompozycji jest wspólny dla wszystkich głosów.

Iluminacje zapisu są nader skromne w porównaniu i innymi utworami w kodeksie. W sposób stylizowany zapisano jedynie literę „**P**”

¹ Kancjonał znajduje się w Archiwum Dominikanów w Krakowie, ul. Stolarska 12.

² O. Waldemar Kapeć OP, Czterogłosowa „Bogarodzica” w kancjonale o. Błażeja Derey'a z 1630 r., Lublin 2014.

³ Często nadawano taki tytuł części mszy „Credo Patrem omnipotentem...”, ponieważ słowo „Credo” intonował celebrans, a chór śpiewał dalsze słowa.

na samym początku kompozycji. Całą partyturę zamyka kolorowa pionowa plecionka.

Ks. H. Feicht, bezlitośnie skrytykował 4-głosową „**Bogarodnicę**” i 5-głosową kompozycję „**Patrem**”. Napisał bowiem, że „... w *Credo masoviticum*, następującym po *Bogurodzicy*, które będąc również kompozycją bez większej wartości, jest na ogół wolne od dyletantyzmów zachodzących w *Bogurodzicy*. To *Credo* musi być kompozycją innego twórcy.” Za poprawne tonacyjnie uważa zastosowanie dźwięku „fis” i to jedyne w całym utworze, na słowach: „propter nostram sa-lu-tem”.⁴ Dlatego postaramy się przeanalizować kompozycję i zastanowić się, czy aby ks. H. Feich miał rację, czy naprawdę jest to utwór dyletancki i czy pochodzi on od innego kompozytora.

W opracowaniu „**Bogarodzicy**” z tego samego kodeksu zostało udowodnione, skąd pochodzą błędy w zapisie (o. Derey nie był kompozytorem lecz skryptorem) i dlatego nie wracamy do ponownego uzasadnienia.⁵

1. Zapis i tonalność 5-głosowej kompozycji „**Patrem**”

„**Patrem**” *mszalne*, czyli *Credo maszalne* - rozpoczyna się na s. 331 (CCXXXI) i kończy na s. 360 (CCCLX). Na zewnętrznych marginesach stron, obok pięciolinii zostały umieszczone nazwy głosów:

Cantus – z kluczem C na I linii,

Altus – z kluczem C na II linii,

⁴ Ks. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego Średniowiecza*, Kraków 1975, s. 179.

⁵ O. Waldemar Kapeć OP, *Czterogłosowa „Bogarodzica”*, dz. cyt., s. 8.

Tenor – z kluczem C na III linii,
 Bassus – z kluczem F na III linii,
 Partitura – z kluczem F na IV linii.

Pionowe linie, podobne do dzisiejszych taktowych, nie oznaczają taktu ale frazy melodycznej powiązanej z podpisanymi słowami. Warto tutaj przypomnieć słowa ks. Haberla: „... w starszych kompozycjach nie masz linijek prostopadłych, oddzielających takty – że prócz tego chcąc zrozumieć starą melodyę, linijki te z nowszych wydawnictw tychże utworów w myśli usunąć trzeba.”⁶

Najniższy głos został nazwany: „*Partitura*”. To określenie zauważyli w kodeksie o. Dereya autorzy „Historii Muzyki Polskiej” przy omawianiu „*stile nuovo*” na terenie Polski od XVI w.: „*Stile nuovo* przyjęło się w Polsce stosunkowo wcześniej. W związku z tym pojawił się bas cyfrowany, tj. *basso continuo*, zwany również *basso assiduo* (u Kazimierza Boczkowskiego ok. 1700 r.) czy nawet *partitura* (w Graduale Błażeja Dereya z 1630 r.)⁷ Jednak należy zauważyć, że w Italii początek basso continuo stosowano już w I poł. XVI w., a zasady zostały podane przez Gioseffo Zarlino w „*Institutioni harmonice*” z 1588 r.⁸ Oczywiście taka technika dotyczyła monodii akompaniowanej. Stąd nazwanie najniższego głosu „Partitura” w omawianym „Patrem” jest zaskakującym przypadkiem. Wiadomo, że bas cyfrowany jest podstawą akordu durowego lub mollowego. Tutaj bas cyfrowany został zastosowany w kompozycji o charakterze z założenia modalnym. Czy jest to już świadomy sposób harmonizowania utworu, czy przypadkowe naśladownictwo ?

⁶ Ks. Fr. X. Haberla, Muzyka Kościoła Katolickiego i jej reforma, „Muzyka Kościelna”, 1890, nr 6, s. 42.

⁷ Historia muzyki powszechnej, pod red. J. Chomińskiego, Kraków 1965, t. II, s. 220.

⁸ J. w., s. 18.

Tak więc kompozycja ma charakter modalny. Została napisana w tonacji **tritusa plagalnego** znanego w chorale gregoriańskim. Według systemu dur-moll można ją określić, że jest to tonacja C-dur, ponieważ ma takie same dźwięki. Przemawiają za tym jeszcze kadencje fraz w utworze, gdzie z reguły ostatnimi akordami są: C-dur lub G-dur.

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że faktycznie ten utwór zawiera o wiele więcej błędów skryptorskich niż „Bogarodzica” pochodząca z tego samego kodeksu. W zachowanym zapisie niektóre akordy nie mają sensu. Nie byłoby pomyłek, gdyby rzeczywiście przepisywał nuty profesjonalny muzyk. Poprawione natomiast oddają właściwe brzmienie utworu i podnoszą jego wartości muzyczną.

2. Technika komponowania i próba ustalenia formy utworu

W technice opracowania utworu została zastosowana metoda ***nota kontra nota*** i rzadziej ***nota contra duae notae***. Taka sama technika została zastosowana w „Bogarodzicy”.

Linia melodyczna tenora nie jest zaczerpnięta z powszechnie znanych śpiewów gregoriańskich **Credo** mszalnego. Wydaje się, że została napisana nowa melodia w stylu chorałowym i posłużyła jako ***cantus firmus***. W konstrukcji kompozycji zastosowano zasadę sekwencyjnego snucia realizowanego sekundowymi interwałami i bez powtarzających się zwrotów melodycznych. Do wyjątków należą skoki tercjowe i kwintowe. Dość często powtarza się skok w dół z dźwięku ***g²*** na ***c²***. Przebieg melodii ma charakter falujący z zatrzymaniem (oddechem) na półkadencjach.

Linie melodyczne Cantus i Altus mają podobny charakter. Jednak Altus jest mniej ruchliwy, powtarzają się te same dźwięki, przez co kompozytor zapobiegł powstawaniu równoległych interwałów akordowych pomiędzy melodiami Cantus, Altus i Tenor. Trzy najwyższe głosy i ich stylistycznie podobny charakter sprawiają wrażenie, że początkowo kompozycja mogła być tylko trzygłosowa.

Natomiast *linie melodyczne Basu i Partytury* cechuje zupełnie odmienny charakter. Melodia ma większy diapazon, jest pełna interwałowych skoków takich jak: kwarta, kwinta, septima i oktawa. Jest daleka od spokojnego przebiegu melodii w najwyższych trzech głosach. Oczywiście istnieją fragmenty melodii oparte na mniejszych interwałach. Mają również zastosowanie odcinki melodii z rytmem punktowanym, czyli *brevis i semibrevis* lub rzadziej *semibrevis i minima*. W zasadzie ich linie melodyczne są bardziej zróżnicowane i stylistycznie odbiegające od linii melodycznych trzech najwyższych głosów. Stąd rodzi się przekonanie, że głosy *Bassus i Partitura* zostały dopisane później i przez innego kompozytora, który nie był twórcą ani „*Bogarodzicy*”, ani trzech najwyższych głosów w „*Patrem*”.

Natomiast analizując styl „*Bogarodzica*” i trzech najwyższych głosów w „*Patrem*” należy przypuszczać, że są one dziełem tego samego anonimowego kompozytora.

2. *Rytm utworu*

„*Patrem*” zostało zapisane, analogicznie jak „*Bogarodzica*”, w rytmie swobodnym. Mimo tego wielokrotnie ma zastosowanie figur rytmicznych różniących się od rytmu tenora. Występują wtedy pochody

polegające na zastosowaniu wartości rozdrobionych metrycznie lub sporadyczne zastosowanie longi i brevis lub brevis i semibrevis. Te zjawiska, jak wyżej wspomiano, mają szczególne zastosowanie w głosach *Basus i Patitura*.

3. *Harmonia kompozycji*

Chociaż jest to kompozycja modalna, nie trudno zauważyć, że harmonizacja mieści się w tonacji C-dur. Utwór obfituje w akordy w I i II przewrocie. Występują one również na końcu półkadencji. Nawet na końcu „*Patrem*” - ostatni akord – to akord C-dur w II przewrocie. Funkcjonowało wtedy inne rozumienie harmonizacji, niż my to dzisiaj praktykujemy. W kompozycji nie ma modulacji do innych tonacji. W jedynym miejscu, na stronie 341, przy słowie: „propter nostram sa-*lu*-tem” (na -*lu*-) znajduje się krzyżyk nad nutą f. Nie jest to jednak składnik (fis) akordu D-dur prowadzącego do akordu G-dur. Dlaczego? Takich pochodów jest wiele, kiedy półkadencja kończy się akordem G-dur i nie ma nigdzie krzyżyka. Należy sądzić, że bezpodstawnie Ks. H. Feicht dopatrywał się w tym miejscu akordu D-dur i sugerował poprawianie wszystkich akordów d-moll na akordy D-dur. Nie mamy prawa zmieniać tonalności utworu modalnego na utwór w tonacji systemu dur-moll.

5. *Podsumowanie analizy „Patrem*

1. Utwór „**Patrem**”, podobnie jak „**Bogarodzica**”, nie pochodzi z początku XVII w. (ok. 1630 r.), ale z I poł. XVI w. i prawdopodobnie mają związek z dominikanami komponującymi sekwencje mszalne.⁹
2. Nie skomponował tego utworu o. Błażej Derey, jedynie zajął się przepisywaniem. Nie był kompozytorem i nie musiał być świadomy usterek, które popełnił przy kopiowaniu.
3. „**Bogarodzie**” i trzy najwyższe głosy w „**Patrem**” napisał ten sam anonimowy kompozytor.
4. W transkrypcji zostały poprawione błędy popełnione przez skryptora, co jeszcze bardziej uwidocznilo pozytywne strony utworu. Nie jest on dyletancki, ale oryginalny i wyjątkowy.
5. Pięciogłosowe „**Patrem**” analogicznie jak czterogłosowa „**Bogarodzica**” jest utworem wyjątkowym i co do formy nieznanym w światowej literaturze muzycznej. Należy więc uznać go również za formę organum wzorowanym na wielogłosach wczesnego średniowiecza.

Podobnie, jak zaproponowałem przy wykonaniu „Bogarodzicy”, tutaj również należy uprzywilejować melodię tenora, tzn. śpiew tenora musi być głośniejszy od pozostałych głosów. Musi zabrzmieć *cantus firmus* jako eksponowane solo przy akompaniamencie chóru. Można zrezygnować ze śpiewania tekstu przez chór, czyli tenor śpiewa tekst, a inne głosy towarzyszą w formie *murmurando* lub nucąc ustaloną sylabę, np. „mim”, „mum”, „brum” itp.

⁹ Por. Ks. J. Pikulik, *Sekwencje polskie, Musica medii aevi*, Kraków 1976, s. 34-35 i 38-39; *Sekwencjonarz, poł. XVI w., Archiwum Dominikanów w Krakowie, dawna sygnatura lwowska – 3263.*

**Partytura „PATREM MAZOVITICUM”
z kancjonału o. Błażeja Derey’a
z 1630 roku**

(kopia i transkrypcja)

**Transkrypcja i korekta zostały wykonane przez
o. Waldemara Kapecia OP. w 2014 r.**

Mazowiticū. cccxxxj

Patrem ōnipotentē factorē

Patrem ōnipotentē factorē

Patrem ōnipotentē factorē

Patrem ōnipotentē factorē

Patrem. *SEX QUATUOR VIXIT*

Can- tus.
Al- tus.
Ce- nor.
Bas- sus.
Par- ti- tu- ra.

St. v. Coeli

cccxxxij Mazowiticū

Coeli & terra, visibiliū omniū,

Coeli & terra, visibiliū omniū,

Coeli & terra, visibiliū omniū,

Coeli & terra, visibiliū omniū,

Caeli & terra.

Can- tus.
Al- tus.
Ce- nor.
Bas- sus.
Par- ti- tu- ra.

St. vi.

extraordinariū. cccxxxij

& inuisibiliū. & in vnū Dominū

& inuisibiliū. & in vnū Dominū

& inuisibiliū. & in vnū Dominū

& inuisibiliū. & in vnū Dominū

Can- tus.
Al- tus.
Ce- nor.
Bas- sus.
Par- ti- tu- ra.

St. vi.

cccxxxiv Mazowiticū

Ca- tus

Al- tus

Ten- nor

Bal- sus

Par- ti- tu- ra.

Je sū Christū Filiū Dei vni-
 GESUM Christū Filiū Dei vni-
 Je sū Christū Filiū Dei vni-
 Je sum Christum

genitū

extraordinariū. cccxxxv

Ca- tus

Al- tus

Ten- nor

Bal- sus

Par- ti- tu- ra.

genitū. & ex Patre natū ante
 genitū. & ex Patre natū ante
 genitū. & ex Patre natū ante
 genitū. & ex Patre natū ante

Sff. VII. omnia fac-

cccxxxvi Mazowiticū.

Ca- tus

Al- tus

Ten- nor

Bal- sus

Par- ti- tu- ra.

ōnia saecula. Deū de Deo, lumē
 ōnia saecula. Deū de Deo, lumē
 ōnia saecula. Deū de Deo, lumē
 ōnia saecula. Deū de Deo, lumē
 omnia saecula.

de lumi-

extraordinariū. cccxxxvii

Ca- tus

Al- tus

Ten- nor

Bal- sus

Par- ti- tu- ra.

de lumine, Deū verū de Deo vno.
 de lumine, Deū verū de Deo vno.
 de lumine, Deū verū de Deo vno.
 de lumine, Deū verū de Deo vno.

Sff. VII. genitū no-

cccxxxviii Mazowitic.

Cantus
genitū nō factū, cōsubstāiale

Altus
genitū nō factū, cōsubstāiale

Tenor
genitū nō factū, cōsubstāiale

Bassus
genitū nō factū, cōsubstāiale

Paritura
genitū nō factū, cōsubstāiale

genitum non.

Patris per

extraordinariū. cccxxxix

Cantus
Patri, per quē ōnia facta sūt, qui

Altus
Patri, per quē ōnia facta sūt, qui

Tenor
Patri, per quē ōnia facta sūt, qui

Bassus
Patri, per quē ōnia facta sūt, qui

Paritura
Patri, per quē ōnia facta sūt, qui

St. ix. Propter

cccxi Mazowiticū.

Cantus
ppter nos homines, & ppter no

Altus
ppter nos homines, & ppter no

Tenor
ppter nos homines, & ppter no

Bassus
ppter nos homines, & ppter no

Paritura
ppter nos

St. x.

extraordinariū. cccxli.

Cantus
strā salutē descēdit de Coelis. &

Altus
strā salutē descēdit de Coelis. &

Tenor
strā salutē descēdit de Coelis. &

Bassus
strā salutē descēdit de Coelis. &

Paritura
strā salutē descēdit de Coelis. &

St. x. incarna-

cccxlj Mazowiticū.

Cantus: Incarnat⁹ est de Spiritu Sctō ex

Altus: Incarnat⁹ est de Spiritu Sctō ex

Tenor: Incarnat⁹ est de Spiritu Sctō ex

Bassus: Incarnat⁹ est de Spiritu Sctō ex

Partitura: Incarnatus est.

Maria xpi

extraordinariū. cccxliij

Cantus: Maria xpine. Et homo factus est.

Altus: Maria xpine. & homo fact⁹ est.

Tenor: Maria xpine. & homo fact⁹ est.

Bassus: Maria xpine. & homo fact⁹ est.

Partitura: Maria xpine. Et homo fact⁹ est.

Cruci-

cccxliv. Mazowiticū.

Cantus: Crucifix⁹ etiā pro nobis sub Pon-

Altus: Crucifix⁹ etiā pro nobis sub Pon-

Tenor: Crucifix⁹ etiā pro nobis sub Pon-

Bassus: Crucifix⁹ etiā pro nobis sub Pon-

Partitura: Crucifixus etiam

tio Pilato

extraordinariū. cccxlv

Cantus: tio Pilato. pass⁹ & sepult⁹ est. &

Altus: tio Pilato. pass⁹ & sepult⁹ est. &

Tenor: tio Pilato. pass⁹ & sepult⁹ est. &

Bassus: tio Pilato. pass⁹ & sepult⁹ est. &

Partitura: tio Pilato. pass⁹ & sepult⁹ est. &

refurre-

cccxlvi Mazowiticū

Ca- tus
resurrexit tertia die secūdū scri-

Al- tus
resurrexit tertia die secūdū scri-

Te- nor
resurrexit tertia die secūdū scri-

Baf- sus
resurrexit tertia die secūdū scri-

Par- ti- tu- ra
resurrexit tertia.

pturas. &

extraordinariū. cccxlvii

Ca- tus
pturas. & ascēdit in Coelū, seder

Al- tus.
pturas. & ascēdit in Coelū, seder

Te- nor.
pturas. & ascēdit in Coelū, seder

Baf- sus
pturas. & ascēdit in Coelū, seder

Par- ti- tu- ra.
pturas. & ascēdit in Coelū, seder

Et. iii. ad dexterā

cccxlviii Mazowiticū.

Cantus.
ad dexterā Patris. & iterū vētur?

Alti- tus.
ad dexterā Patris. & iterū vētur?

Tenor.
ad dexterā Patris. & iterū vētur?

Bassus.
ad dexterā Patris. & iterū vētur?

Partitura.
ad dexteram.

est cū gl

extraordinariū. cccxlix

Cantus.
est cū gloria iudicare viuos & mortuos.

Alti- tus.
est cū glor. iudicare viuos & mortuos.

Tenor.
est cū gloria iudicare viuos & mortuos.

Bassus.
est cū gloria iudicare viuos & mortuos.

Partitura.
est cū gloria iudicare viuos & mortuos.

Et. iv. cunctis re-

cccliv Mazowiticū.

Cantus.
glorificat. qui locut^o est per Pro

Altus.
glorificatur. qui locut^o est per Pro

Tenor.
glorificatur. qui locut^o est per Pro

Bassus.
glorificatur. qui locut^o est per Pro

Partitura.
glorificatur.

phetas. &

extraordinariū. cccly

Cantus.
phetas. & vnā Sāctā Catholicā &

Altus.
phetas. & vnā sanctā Catholicā &

Tenor.
phetas. & vnā sanctā Catholicā &

Bassus.
phetas. & vnā sanctā Catholicā &

Partitura.

Et. vii. Apostoli

ccclvi Mazowiticū.

Cantus.
Apostolicā Ecclesiā. cōfiteor vnū

Altus.
Apostolicā Ecclesiā. cōfiteor vnū

Tenor.
Apostolicā Ecclesiā. cōfiteor vnū

Bassus.
Apostolicā Ecclesiā. cōfiteor vnū

Partitura.
Apostolicam.

Baptism

extraordinariū. ccclyij

Cantus.
Baptisma in remissionē peccator.

Altus.
Baptisma in remissionē peccator.

Tenor.
Baptisma in remissionē peccatorū.

Bassus.
Baptisma in remissionē peccator.

Partitura.

Et. vii. Excepso

ccclviii Mazowiticū.

Cantus
& expecto resurrectionē mortu-

Al-
tus
& expecto resurrectionē mortu-

Te-
nor
& expecto resurrectionē mortu-

Baf-
sus
& expecto resurrectionē mortu-

Par-
ti-
tu-
ra
& expecto.

orū. & vitā v̄turi ſaculi.

extraordinariū. ccclix

Cantus
orū. & vitā v̄turi ſaculi. A-

Al-
tus
orū. & vitā v̄turi ſaculi. A-

Te-
nor
orū. & vitā v̄turi ſaculi. A-

Baf-
sus
orū. & vitā v̄turi ſaculi. A-

Par-
ti-
tu-
ra
orū. & vitā v̄turi ſaculi. A-

ccclix Mazowit.

Cantus
men

Al-
tus
men

Te-
nor
men

Baf-
sus
men

Par-
ti-
tu-
ra
Amen.

In Comemoratione omnium fidelium defunctorum ſequentia.

A musical staff for the Cantus part, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

A musical staff for the Altus part, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

A musical staff for the Tenor part, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

A musical staff for the Bassus part, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of quarter notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

A musical staff for the Partitura part, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of quarter notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

Cantus

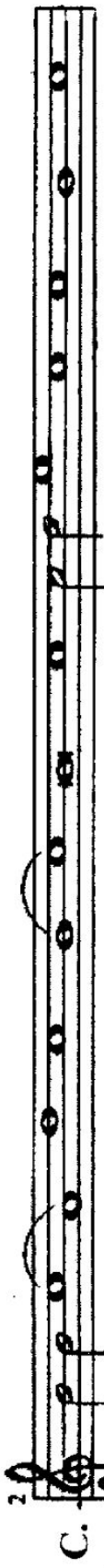
Altus


Tenor


Bassus


Partitura


2

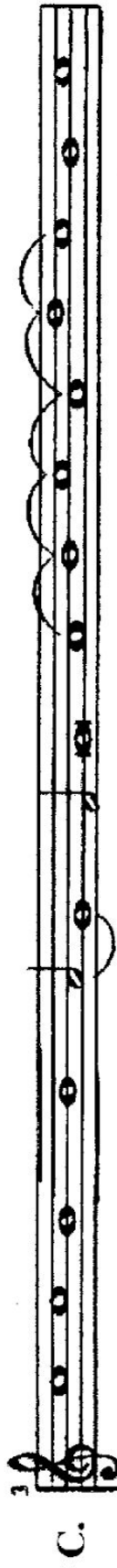
C.  bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um,

A.  bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um,

T.  bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um,

B.  bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um,

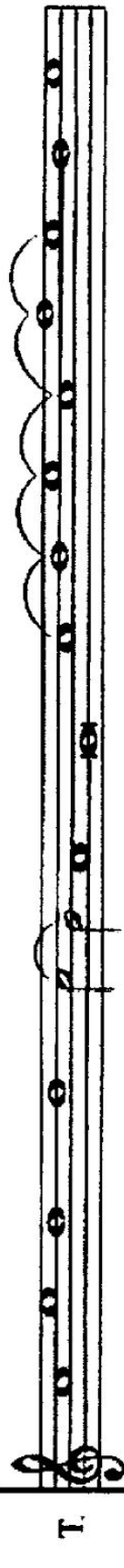
P.  bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um,

3
C. 

et in u - num Do - mi-num Je - sum Chris -

A. 

et in u - num Do - mi-num Je - sum Chris

T. 

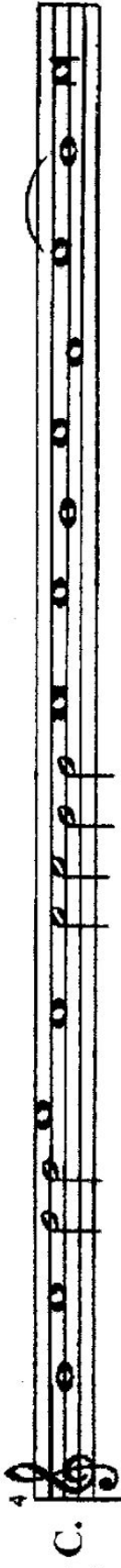
et in u - num Do - mi-num Je - sum Chris

B. 

et in u - num Do - mi-num Je - sum Chris

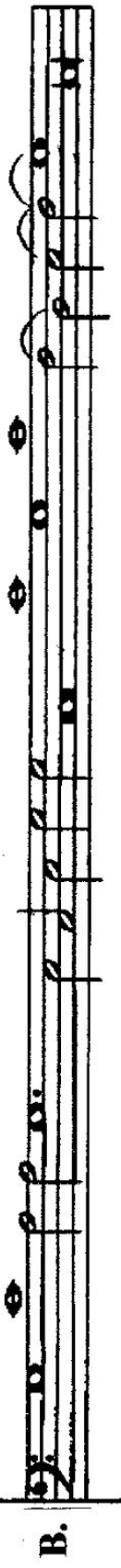
P. 

et in u - num Do - mi-num Je - sum Chris

C. 
 Musical staff for C. part, treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: tum Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, qui ex Pa - tre na - tum

A. 
 Musical staff for A. part, treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: tum Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, qui ex Pa - tre na - tum

T. 
 Musical staff for T. part, treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: tum Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, qui ex Pa - tre na - tum

B. 
 Musical staff for B. part, bass clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: tum Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, qui ex Pa - tre na - tum

P. 
 Musical staff for P. part, bass clef, 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: tum Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, qui ex Pa - tre na - tum

5
C.

an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, Lu - men de Lu - mi -

A.

an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, Lu - men de Lu - mi -

T.

an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, Lu - men de Lu - mi -

B.

an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, Lu - men de Lu - mi -

P.

an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, Lu - men de Lu - mi -

C. ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum non fac -

A. ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum non fac -

T. ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum non fac -

B. ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum non fac -

P. ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum non fac -

7
C.
tum, con-sub-stan-ti-a - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a

A.
con-sub-stan-ti-a - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a

8
T.
tum, con-sub-stan-ti-a - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a

B.
tum, con-sub-stan-ti-a - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a

P.
tum, con-sub-stan-ti-a - a - lem Pa - tri, per quem om - ni - a

8

C. fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram

A. fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram

T. fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram

B. fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram

P. fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos - tram

9

C. sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis, et in - car - na - tus est de

A. sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis, et in - car - na - tus est de

T. sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis, et in - car - na - tus est de

B. sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis, et in - car - na - tus est de

P. sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis, et in - car - na - tus est de

109

C. Spi - ri - tu Sanc-to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne, et

A. Spi - ri - tu Sanc-to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et

T. Spi - ri - tu Sanc-to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et

B. Spi - ri - tu Sanc-to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et

P. Spi - ri - tu Sanc-to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et

C. ho . mo fac . . tus est. cru - ci - fi - xus

A. ho mo fac . . tus est. cru - ci - fi - xus

T. ho . mo fac . . tus est. cru - ci - fi - xus

B. ho . mo fac . . tus est. cru - ci - fi - xus

P. ho . mo fac . . tus est. cru - ci - fi - xus

12

S. e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

A. e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

T. e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

B. e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

P. e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

14

C. se - cun - dum Scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe -

A. se - cun - dum Scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe -

T. se - cun - dum Scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe -

B. se - cun - dum Scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe -

P. se - cun - dum Scrip - tu - ras et as - cen - dit in coe -

15
C.

um, se - det ad dex - te - ram Pa - tris et i - te - rum ven - tu - rus est

A.

lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris et i - te - rum ven - tu - rus est

T.

lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris et i - te - rum ven - tu - rus est

B.

lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris et i - te - rum ven - tu - rus est

P.

lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris et i - te - rum ven - tu - rus est

16

C.

cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

A.

cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

T.

cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

B.

cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

P.

cum glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

171

C.  os, cu - ius reg - ni non e - rit fi - nis et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

A.  os, cu - ius reg - ni non e - rit fi - nis et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

T.  os, cu - ius reg - ni non e - rit fi - nis et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

B.  os, cu - ius reg - ni non e - rit fi - nis et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

P.  os, cu - ius reg - ni non e - rit fi - nis et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

180

S. num et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa - tre

A. num et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa - tre

T. num et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa - tre

B. num et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa - tre

P. num et vi - vi - fi - can - tem, qui ex Pa - tre

199
C.

Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

A.

Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

T.

Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

B.

Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

P.

Fi - li - o - que pro - ce - dit, qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul

20

C. a - do - ra . . . tur et con - glo - ri - fi - ca - tur,

A. a - do - ra . . . tur et con - glo - ri - fi - ca - tur,

T. a - do - ra . . . tur et con - glo - ri - fi - ca - tur,

B. a - do - ra . . . tur et con - glo - ri - fi - ca - tur,

P. a - do - ra . . . tur et con - glo - ri - fi - ca - tur,

21
C.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. et u - nam sanc - tam ca - tho -

A.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. et u - nam sanc - tam ca - tho -

T.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. et u - nam sanc - tam ca - tho -

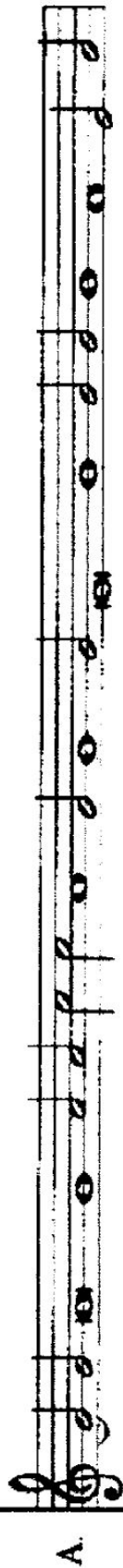
B.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. et u - nam sanc - tam ca - tho -

P.

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. et u - nam sanc - tam ca - tho -

22
C.



A.



T.

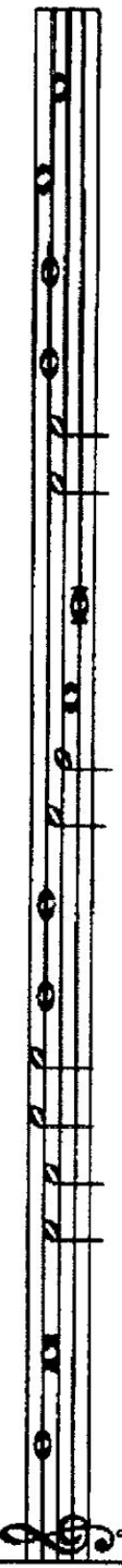

B.



P.



23

C. 

A. 

T. 

B. 

P. 

24

C.
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum et vi -

A.
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum et vi -

T.
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum et vi -

B.
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum et vi -

P.
rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum et vi -

25

C. *iam ven - tu - ri sae - cu - li A*

A. *iam ve - tu - ri sae - cu - li A*

T. *iam ven - tu - ri sae - cu - li A*

B. *iam ven - tu - ri sae - cu - li A*

P. *iam ven - tu - ri sae - cu - li A*

26

C. men.

A. men.

T. men.

B. men.

P. men.

The image shows a musical score for five voices: C. (Cantus), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and P. (Piano). Each voice part is written on a five-line staff. The lyrics 'men.' are written below each staff. The score is numbered 26 in the top left corner.

5-voice “**Patrem**” (**Credo Mass**) composed in the mid-sixteenth century, preserved in the hymnal Father Blaise Derey OP, The work has been copied in 1630. (Archive Dominican in Kraków, Poland).

“**Patrem**” an anonymous composer was written on the model of the organum from the early Middle Ages. The composition is a work of unique and unknown in literature musical. This paper presents a copy of the original and improved transcription.