

## NOGLE BEMÆRKNINGER TIL CREDO-SATSERNE I MOZARTS MESSER K. 192 (186 f) og K. 257.

*Christian Vestergaard-Pedersen*

Blandt Mozarts messesatser indtager Credo-satserne i K. 192 og K. 257 en særstilling. De har ganske vist meget fælles med de øvrige Credo-satser, men det er kun disse to, der er baseret på et kort, prægnant motiv, der gentages et vist antal gange i løbet af satsen<sup>1)</sup>. Motivet får i begge tilfælde underlagt ordet Credo, henholdsvis to gange og fire gange. Dette forhold har bevirket, at messen K. 257 har fået betegnelsen "Credo-messe", men K. 192 kan altså med lige så stor ret bære denne titel.

Begrebet Credo-messe er ikke blevet aktuelt med Mozarts to messer. Dette\* har Georg Reichert påvist<sup>2)</sup> gennem en lang række eksempler, der godtgør, at Wien o. 1720 har været et centrum for dyrkelsen af denne messetype, selvom oprindelsen måske skal søges i Italien. For Mozarts vedkommende mener Reichert, at såvel hans rejser i Italien som den kirkemusikalske tradition i Salzburg og Wien og måske navnlig hans ophold i Mannheim, hvor Mozart lærte Holzbauer at kende, har ført ham til denne særlige satstype. De af Reichert anførte eksempler giver et meget fyldigt og instruktivt billede af, hvordan en sådan sats kan udformes. Det gregorianske stof spiller en afgørende rolle i mange tilfælde, evt. blot i form af den almindeligt forekommende faldende lille terts mellem de to første toner, men oftere møder man komponistens egen ide og da gerne således, at Credo-råbet kommer to gange, evt. endda fire gange. Gentagelsen i satsforløbet kan da ske i samme toneart eller følge den modulatoriske udvikling og derved forekomme også i andre tonearter. Denne anden mulighed finder vi i de to satser hos Mozart. Satser af denne type, om modulerende eller ikke, kan lede tanken hen på visse barokformer.

Da der er tale om liturgiske satser, kan man spørge: hvordan opstår en sats af denne karakter? Måske har Reichert ret<sup>3)</sup>, når han henfører ønsket om det gentagne Credo-råb til den omstændighed, at koret ofte blot har fortsat præstens intonation og derved ikke selv haft lejlighed til at sige ordet, men nu, med komponistens hjælp, kan fremføre det det antal gange, som det musikalske forløb giver mulighed for. Måske kunne man også bringe et andet liturgisk forløb ind som parallel: litaniet. Her er det ganske vist den ydmyge anrøbelse, i Credo den faste overbevisning, det drejer sig om, men i begge tilfælde med et enkelt og

koncist formet "svar". Parallellen kan ikke gennemføres, idet Credo-råbene bryder den tekstlige sammenhæng i et strengt liturgisk forløb (selvom der nu og da kan være et sammentræf mellem musikalske kræfter og tekst), mens i litaniet anråbelsen først kommer efter afsluttede sætninger. Temaets præsentation i Credo-satsen er naturligvis utænkkelig i litaniet, men ikke af afgørende betydning for parallelføringen, mens nok de modulatoriske tendenser i Credo-gentagelserne er et specifikt musikalsk anliggende. Alligevel kan man vel ikke se helt bort fra, at den hos så mange komponister, også *efter* Mozart, forekommende Credo-sats ikke blot er et ønske om at skabe en musikalsk enhed, men også en trang til at give det centrale messeled en stærk understregning, der da kan forstås dels konfessionelt, dels som en bekræftelse ud over den vanlige.

Den enhed, der ønskes opnået i en sådan Credo-sats, har man, også i andre messesatser, søgt at nå frem til uden at tage teksten til hjælp, altså ad ren instrumental vej. I de fleste af Mozarts messer er der eksempler på motiver, der gennemføres mere eller mindre konsekvent (se bl.a. K. 66, 139, 140, 167, 220, 258 og 259), og i Haydns Heiligmesse åbnes Credo-satsen med to gange Credo, sunget unison og med unisont orkester. Dette motiv vender flere gange tilbage i afsnittet til og med "descendit de coelis", dels i orkestret alene, dels i koret, en enkelt gang i både kor og orkester igen, og Brand<sup>4)</sup> ser i denne løsning en overvindelse af problemet i de af kirken så uønskede Credo-satser med mange gentagelser.

Der skal i det følgende forsøges en karakteristik af de to temaers fysiognomi og deres funktion i satsen<sup>5)</sup>.

### K. 192

Temaet er det såkaldte Jupiter-tema, således betegnet, fordi det vel er Mozarts bearbejdelse i Jupitersymfoniens finale, der er mest kendt<sup>6)</sup>.

Allegro

Tutti

Cre - do, cre - do

Eks. 1.

Præstens intonation er her, som almindeligt på den tid og senere, forsvundet og den første sætning overladt til koret. Men i satsen her er sætningen ikke længere en enhed, idet ordet Credo, der tilmed på uliturgisk vis er gentaget, sættes foran som tekst til et sluttet tema og der således primært er tale om et musikalsk anliggende.

Gentagelsen af ordet Credo er naturlig i forhold til temaets melodiske forløb, og det valgte tema, der måske retteligt burde kaldes en ritornel, er egnet til at stå alene, og det bliver da gentaget 12 gange, kun tre gange (3. = 8. gang og 10. gang) med reduceret stemmetal (forekomst altså ialt 13 gange).

Ved præsentationen støttes temaet kun af generalbassen. Således forekommer det flere gange, og der ville ved en konsekvent anvendelse af det i den form opstå en sats, der, med udsving til de sædvanlige nabotonearter, ville være beslægtet med koncertform eller rondo. Men Mozart lader, som før omtalt, sit tema deltage i det modulatoriske forløb, også på den måde, at selve temaet indeholder en modulation, og derved skabes da en sats af en lidt anden karakter. Temaet forbliver ganske vist melodisk uændret, men dels forstærkes den harmoniske spænding i nogle af citaterne, dels, og det er det væsentlige træk: temaets polyfone muligheder udnyttes, så der i andre citater opstår modulation. Temaet har altså en tonal funktion, der snart er bekræftende (affirmativ), snart videreførende (modulatorisk). Men karakteren af ritornel reduceres ikke.

Ejendommeligt for denne sats er, i modsætning til K. 257, at temaet også underlægges anden tekst og at ordet Credo benyttes også i kontrapunkterende stemmer. Derved sker en stærk integrering af temaet i hele satsen, selvom man ikke kan tale om nogen symfonisk behandling af temaet. I enkelte gentagelser er tilføjet en selvstændig instrumentalsats, der tre gange er formet som temavariant: en rytmisk underdeling (10. gang) og en let parafrasering (4. = 9. gang). Et par gange fremføres det af solostemmer.

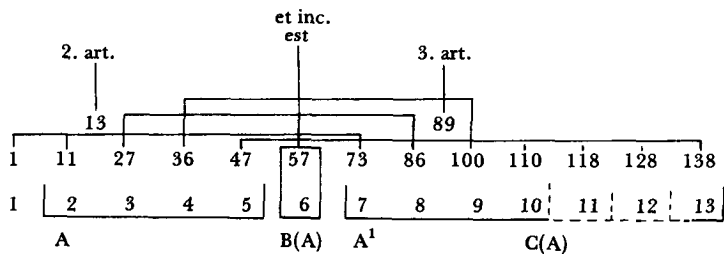
Det følgende skema 1a viser temaforekomsten, deres forskellige (og lige) egenskaber samt, delvis, den formale opbygning, der så tydeliggøres i skema 1b. I dette skema kan også læses forholdet mellem tekstforløb og musikalsk form.

De fortløbende tal er anvendt med henblik på hurtigere orientering. Traditionelle forkortelser er benyttet: s, a, t og b for korstemmerne, store bogstaver for dur og små for mol.

Da temaets første forekomst ikke kan regnes til satsforløbet, men kun er en præsentation, begynder den modulatoriske udvikling først med 2. temacitat (citat = forekomst). Det fremgår da af skemaerne, at der foreligger en klar formal inddeling af satsen: afsnittet "et incarnatus est . . . sepultus est" danner både tonalt og m.h.t. tema-tekst-forholdet en kontrast til det øvrige og er derved med til at tydeliggøre formforløbet. Citat nr. 2, 3, 4 og 5 korresponderer med 7, 8, 9 og 10. Dette sidste indtræffer ligesom citat nr. 2, men i modsætning til de mellemliggende, efter en halvslutning, her dog som D<sup>7</sup> og danner indgang til

	Tema		Tonalitet	Tekst		Vokalt		Instr.		Sats teknik	
	aff.	mod.		Credo	anden tekst	tutti	sol	gen. bas	ork.	homo-foni	imit.
1 takt 1	*		F	*		*		*		*	
2 - 11	*		C	*		*		*		*	
3 - 27		*	d → F	*		*		*			*
4 - 36		*	g → B	*			*		*		*
5 - 47	*		F	*		*		*		*	
6 - 57	*		c		Crucifixus (b) Sub Pon [tio] (t) passus (a og s)	*			*	*	
7 - 73	*		B	*		*		*		*	
8 - 86		*	d → F	*		*		*			*
9 - 100		*	g → B	*			*		*		*
10 - 110	*		F		Confiteor (b)		*		*	!	
11 - 118	*		F		et vitam ven- tu [ri] + Amen (s)	*		*			*
12 - 128	*		F		Amen	*		*			tætf.
13 - 138	*		F	*		*		*		*	

Skema 1 a



Skema 1 b

den i satsteknisk henseende mere koncentrerede slutdel i hovedtonearten. I citat nr. 3–9 bekræftes den forudgående helslutning yderligere ved et orkestermotiv, spillet af unisone violiner:



Eks. 2.

Dette er der ikke mulighed for i citat nr. 10, først i citat nr. 13, der er identisk med 5. citat (dog med den forskel, at der i 5. citat begyndes med Tp, hvilket tydeligt viser dette citats organiske forbindelse med det foregående og dermed en klar adskillelse fra det kommende selvstændige afsnit). Men den tonale tilbagevenden til f-dur i citat nr. 10 retfærdiggør en parallellisering af 5. og 10. citat. Dette sidste indgår da tillige som det første led i den stærkt tonikaprægede slutdel, der udgør satsens 4. afsnit.

Credo-satsens form kan angives således: A B(A) A<sup>1</sup> C(A) (det i parentes efter B og C tilføjede A angiver, at temaet også her spiller en rolle. A<sup>1</sup> skal blot henlyde til det tonale). Denne formale inddeling angår kun temaforekomsterne, og det vil da være naturligt at spørge, om der er en bredere dækning for den opstillede form. Dette kan ske ved en sammenligning med det øvrige satsforløb: takt 23–25 forud for 3. citat vender tilbage i takt 77–79 forud for 8. citat; men det sker i samme toneart, og derved fører begge steder i den henseende videre på samme måde; takt 30–35 før 4. citat vil man genfinde, omend delt op, i takterne 89–91 og 97–99, altså forud for 9. citat, og takt 43–46 forud for 5. citat gentages forud for 10. citat i takt 105–107. Herved bekræftes, at der er tale om en (ganske vist ikke gennemført) reprise. Når "et incarnatus . . ." – afsnittet kaldes B, så skyldes det, at temaet, der nok er uforandret (dog i mol), her underlægges de sætninger, der angår passionen og således ved det afvigende tematext-forhold giver stedet helt sit eget præg. Signaturen C(A) for sidste del af satsen, der måske kunne kaldes en koda, motiveres med den atter afvigende tekstunderlægning og den kraftige intensivering såvel i den tætte følge som i satsteknisk henseende. Temaets funktion er i denne sidste del af satsen at forstå som en række kadencer.

I takt 105–106 er der et klart eksempel på, at teksten må underordne sig den musikalske reprise: ordet "descendit" i takt 43–46 afføder de tonemaleriske nedadrettede septim- og oktavspring, men dem er den ingen motivering for ved teksten "et unam sanctam . . .".

Tekstens inddeling i tre artikler må ligeledes underordne sig: de kommer på hver sit sted i formforløbet, 3. artikel endda tillige motivisk afhængig af takt 30.

Der kan iøvrigt anføres en række eksempler på traditionel udformning af ord eller afsnit: mol ved "crucifixus" (iøvrigt også ved "et incarnatus est"!), p ved

"et sepultus est", f ved "et resurrexit", stigende bevægelse ved "ascendit", p ved "et mortuos", adagio ved "mortuorum" og fugeret sats ved "et vitam venturi saeculi" (med obligat kontrapunkt gennemført ved alle indsatser) samt tætføring ved "Amen".

## K. 257



Eks. 3.

Temaet her består af fire takter: vokalt 2=2, instrumentalt 2=2 og 2+2 i henholdsvis strygere (m. gen.bas) og træblæsere. De to første takter er unisone i både kor og orkester. Gentagelsen i 3. og 4. takt i koret og strygere danner ekko, idet der, med uændret orkesterbesætning, er angivet "p", "senza tromboni" og "senza organo". De to sidste takter i træblæserne følger ekkoet i dynamisk henseende, men tilføjer en harmonisk spænding, der i 4. takt fører over  $D\sharp$  til D (evt. noteret som  $D\flat$  til T)), hvorefter følger, i styrkegraden forte, et 5. Cre-do, der, i modsætning til K. 192, både tekstligt og musikalsk indgår i den første sætning. Denne er da her sammenhængende, som når præsten intonerer, men gentagelsen af den er uliturgisk.  $D\sharp$ -akkorden er enkelte steder blevet altereret, f.eks. før "et incarnatus est . . ." og før "et in spiritum sanctum".

Satsens tema er overordentlig prægnant med sine dynamiske og harmoniske muligheder. Det gentages 13 gange (forekomst altså ialt 14 gange), men det undergår visse forandringer: rent klangligt reduceres korstemmernes antal nogle gange, og i tre tilfælde forekommer parallelle tertser, hvorved det unisone brydes. Ekkovirkningen findes ikke hver gang, i streng forstand kun tre gange (1., 5. og sidste citat), mens der et antal gange nok er tale om ekko i dynamisk henseende, men ikke melodisk, idet Mozart, og det er det afgørende træk, omdanner temaet til en sekvens, der så kan være enten tonal (= aff.), real eller fri med deraf følgende modulationer. Ved den frie sekvens (2., 4., 6. og 8. citat) sker forandringen altid i den 3. takt, hvor første tone placeres frit og den faldende terts (der måske, benyttet som den er hos mange andre komponister, skal hidrøre fra det gregorianske Credo), erstattes af en nedadgående sekund, mens de to sidste intervaller, kvart og sekund, forbliver uændrede.

Væsentlige forskelle fra K. 192 ses i Mozarts anvendelse af det vokale og i det satstekniske. Fire gange bryder en bassolo ind med to Credo-råb, de to gange står de alene (iøvrigt i et afsnit for soli), de to andre gange (som afslutning på solisternes afsnit) efterfølges de af to Credo-råb fra koret. Man kan derfor strengt taget ikke hver gang tale om *temacitat*. I satsteknisk henseende er forholdet meget enkelt, idet temaet ikke egner sig til polyfon behandling og

47 *Cre-do, cre-do, cre-do, cre-do*

*De-um de De-o li-men de li-mine*

G: *Deum de De-o, li-men de li-mine = Sopran*

Eks. 4.

206 *Cre-do, cre-do, f# cre-do, 6# cre-do d:*

*Solo* *Tutti*

C: *Cre-do, cre-do, f# cre-do, 6# cre-do d: ->*

Eks. 5.

29 *Cre-do, cre-do, cre-do, cre-do*

*f* *Tutti*

C: *Cre-do, cre-do, cre-do, cre-do G: ->*

Eks. 6.

derfor hver gang fremtræder homofont.

En afgørende forskel mellem de to satser er, at K. 257 lader afsnittet "et incarnatus est . . . sepultus est" danne en stærk kontrast til det øvrige. Toneart, taktart, tempo, dynamik og afsnittets hele karakter er et eksempel på, hvordan den såkaldte hyrdescene eller pastorale kunne udformes på dette sted. Dog har Mozart fastholdt den traditionelle kromatik ved "crucifixus" og "et sepultus est". Med i kontrasten hører også, at Mozart i denne del af satsen ikke anvender temaet.

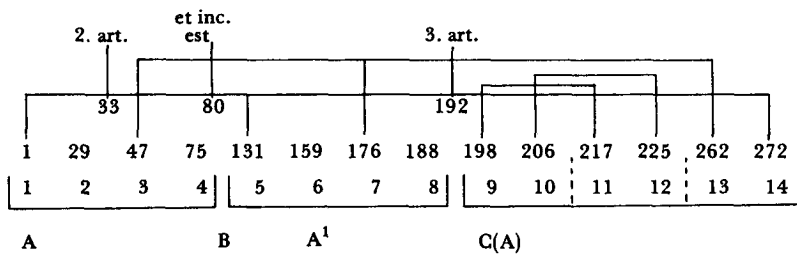
Endnu må anføres, at temaet her, i modsætning til K. 192, hver gang tillige forekommer i orkestret, men dog altid i colla parte-funktion.

Iøvrigt er der altså heller ikke i denne sats tale om nogen bearbejdelse udover de allerede omtalte ændringer.

Skema 2 a viser den mere varierede temabehandling, som præger denne sats i modsætning til K. 192. Til gengæld viser resten af skemaet en langt større enkelhed.

	Tema						Tonalitet	Tekst		Vokalt		Instr.		Satsteknik	
	gent.	sekvens			mod.	ckko		Cre- do	anden tekst	tutti	solo	gen. bas.	ork.	homo- font	imit.
		tonal	real	fri											
1 - takt 1	*					*	C	*		*		*	*		
2 - - 29				*	*	*	→ G	*		*!		*	*		
3 - - 47	*						G	*		*!		*	*		
4 - - 75				*	*	*	→ a	*		*!		*	*		
et inc. est 80															
5 - - 131	*					*	C	*		*		*	*		
6 - - 159				*	*	*	→ F	*		*!		*	*		
7 - - 176	*						F	*		*!		*	*		
8 - - 188				*	*	*	→ e	*		*!		*	*		
9 - - 198	*						e	*			bas	*	*		
10 - - 206				*		*	→ d	*		*	bas	*	*		
11 - - 217	*						d	*			bas	*	*		
12 - - 225				*		*	→ C	*		*	bas	*	*		
13 - - 262	*						C	*		*		*	*		
14 - - 272	*					*	C	*		*		*	*		

Skema 2 a



Skema 2 b



Også her er der en klar formal inddeling. Reprisen indtræder også her først efter "et incarnatus est . . ." -afsnittet. Citat 1-4 gentages i citat 5-8, og betegnelsen reprise er her stærkere motiveret end i K. 192. Men efter denne reprise er der forskel fra K. 192, idet 3. trosartikel markerer sig med satsens største tonale udsving og formalt, indtil "per prophetas", viser en sluttet form: takt 192-209 gentages i 210-228, nu i d-mol. Det er her, den reale sekvens forekommer.

Skemaerne refererer, at citat 13 korresponderer med 3. og 7. citat (alle iøvrigt baseret på et orgelpunkt), og set i forhold til takterne 210-228 og medregnet slutcitater er citat 13 da det 3. citat i sin gruppe (ligesom 3. og 7.). Sidste del af satsen får da ganske vist ialt seks citater, men takket være takternes gentagelse og 13. citats lighed med 3. og 7. opstår der altså en nøje (men udvidet) parallel til de to første grupper.

Satsens form kan da anføres således: A B A<sup>1</sup> C(A). Den bredere dækning i denne sats fremgår af den lange reprise, idet takt 131-187 er næsten identisk med 1-58. Derimod er takterne før 4. og 8. citat uafhængige af hinanden.

Efter det selvstændige afsnit 192-228 kan man atter konstatere forbindelse til de foregående afsnit. Nævnes skal 247-254, der korresponderer med 150-158 og dermed også til 20-24. Ordet "mortuorum" kan her fastholde sin afdæmpede karakter. Og orkesterfiguren i 235ff. er at sammenligne med 9ff. og 58ff.

Også i denne sats er der, indenfor de hidtil nævnte takter, et eksempel på den musikalske forms primat: takt 151-158 med teksten "sedet . . ." må følge den musikalske reprise og derfor mod sin natur synges p. Men værd at bemærke er, at Mozart sædvanligvis ikke sætter p ved "et invisibilium". Kun i K. 167 synges både "visibilium" og "et invisibilium" p (i K. 194 synges "visibilium" p og "et invisibilium" f). Er Mozarts p ved "et invisibilium" alene her i K. 257 et af de første eksempler på ønsket om at isolere også dette ord i lighed med "et mortuos" og "mortuorum"? Ordenes indhold peger jo ud over denne tilværelse og søges navnlig ved hjælp af dynamik og tempo tildelt en særlig karakter (til eftertanke og (ære)frygt?). Hos Haydn findes dette p to gange (Harmoni- og Schöpfungs-), mens det bliver almindeligt i 1800-tallet.

Eksempler på traditionel udformning i denne sats er iøvrigt den stigende bevægelse ved "ascendit", p ved "et mortuos" og det imitatoriske ved "et vitam . . .", dette sidste ultrakort og derfor ikke repræsentativt i egentlig forstand.

— — — — —

En karakteristisk af de to temaer og en sammenligning mellem de to satsers formale opbygning viser forskelle, men mere iøjnefaldende er den for begge satser fælles ritornelagtige, modulatorisk betingede, placering af det undertiden selvmodulerende tema og den repriseform, der, på tværs af den tekstlige tredeling, er resultatet af den musikalske udvikling. Disse to satser er da udtryk for, hvordan Mozart behandler denne satstype, der så ofte har givet navn til hele messen.

## NOTER

1. Kun i to andre af Mozarts messer forekommer Credo-gentagelser: i K. 317 gentages "Credo in unum Deum" inden de to sidste "Amen", og i K. 427 vender ordet tilbage tre gange (kun fragmentet tages i betragtning her), sidste gang som indledning til reprisen, de to andre gange henholdsvis før 2. artikel og umiddelbart herefter 2 × 2 gange og som sekvens i basgruppen. Gentagelsen i K. 262 kan ikke medregnes.
2. Mozarts "Credo-Messen" und ihre Vorläufer. Mozart-Jahrbuch 1955, s. 117 ff.
3. ibidem, s. 121
4. Die Messen von Joseph Haydn, s. 288.
5. Vedr. omtale af de to messer, se biografier af Jahn-Abert m.fl. En mere indgående behandling af de to Credo-satser findes i Robert Haas: *W. A. Mozart 1933* (i Bücken: Die grossen Meister der Musik). Her eksemplificeres temaet fra K. 192 i dets forskellige udformninger (ved første eksempel skal der stå 13 i stedet for 12) og vises i kopi den af Mozart selv udeladte gentagelse før "sedet . . .". Fra K. 257 bringes temaet i dets 1. og 3. forekomst.
6. I Hyatt Kings bog *Mozart in Retrospect* 1955 findes en lang liste over Jupiter-temaets forekomst såvel hos Mozart som hos tidligere og senere komponister. Denne række eksempler bør i første række suppleres med trioen i Jupiter-symfonien og med Hosanna in excelsis i messen K. 257 fra Mozarts egne værker, og dernæst kunne man nævne, f.eks. Palestrinas motet "Sicut cervus desiderat" (ordene "ad te deus"), Josquins messe "Pange lingua" (ordet "Christe" i Kyrie-satsen), fugaen i e-dur i J. K. F. Fischers "Ariadne musica", Berlioz' "Te Deum" (ordene "et benedic" i 7. sats) og Dvoraks "Requiem" (ordene "Dies irae" og "Liber scriptus"). Hvor interessant end denne række eksempler kan være (skulle man fra dansk musik nævne Heise: Åses 1. sang og indledningen til 4. akt og flere steder i denne akt?), så vil man dog straks opsøge de satser, hvor temaet har konstruktiv betydning og der ikke er tale om måske endda kun et enkelt citat. Man læser derfor med interesse Susan Wollenbergs artikel "*The Jupiter theme: new light on its creation*" i *Musical Times*, sept. 1975, s. 781 ff. M.h.t. til den tradition, der påvises, kunne man få lyst til at spørge: viser de to eksempler fra Palestrina (Hyatt Kings og det her i noten anførte) og andre vokale eksempler ikke også tilbage til "Lucis creator"? Og er der da ikke en kontinuerlig forbindelse videre til ricercare-temaet, som S. W. nævner en række eksempler på og som kulminerer i Bachs e-dur fuga fra Wohlt. Kl. 2. del? Og Jupiter-temaet er da det fornemste eksempel på, hvad S. W. kaldes "a deviant branch". — Når Reichert (op. cit. s. 130) som kommentar til eksemplet af Conti siger, at takt 90-91 "eine Form annimmt, die schon auf die Fassung in Mozarts erster Credomesse hindeutet", så er det ikke ganske klart, hvad der menes. Spiller man den øverste klingende stemme, så fremkommer ganske vist (i udvidet form — med 3 Credo!) det berømte Jupiter-tema, som Mozart anvender i K. 192, men anden tone, c<sup>2</sup>, synges ikke af sopranen, men af alten (sunget af sopranen ville der opstå parallelle oktaver). Og harmonisk er stedet forskelligt fra Mozart.

## SUMMARY

The Credo movements of Mozart's Masses K. 192 and K. 257 are characterized by the use of a short, pregnant motive which functions in part as a ritornello in the course of the musical development and at the same time serves to introduce repetitions of the word "Credo" a number of times. These movements are unique among Mozart's Mass movements in this respect, a fact which has prompted the present study.

The resemblance to purely instrumental forms (concerto, rondo) is modified somewhat by the modulations which occur in the motives themselves (in K. 257 the motive is transformed into a sequence), and by the course taken by the movement, which points in the direction of a reprise-form.

The numerous recurrences of the motives (13 and 14 times respectively) have therefore a double function: they are an important element in the musical form, and they repeat the word which is the essence of the central movement of the Mass. The tension which arises as a consequence between the musical and liturgical demands forces a purely musical solution. Not even the natural and decisive tripartite division of the text can make its influence felt.

Both movements show many examples of a traditional relationship between text and music, but what is unusual is that the musical contours also serve to set the fundamental word of the text in relief and thereby justify in both cases the designation "Credo Mass".

Translated by John Bergsagel.