

Johannes Ockeghem

DEO GRATIA

Motette für 36 Stimmen
neunfacher Quadrupelkanon

Edition mit Analyse: Wilfried Neumaier 2026

Der 36-stimmige Kanon *Deo gratia* ist anonym überliefert in einem Druck von 1542 mit Kanonstimmen in vier Stimmlagen SATB:^{P40}

Nouem sunt Mûse.

Omnia cum tempore.

E o gratia.

Eo gratia.

E o grati a.

Eo grati a,

Der Kanon wird meist Johannes Ockeghem (~1425-1497) zugeschrieben, da es von ihm 1517 hieß: Es steht fest, dass Ockeghem eine Motette mit 36 Stimmen komponiert hat.^{Or} 1547 berichtet auch Glarean: Es steht nämlich fest, dass er ein gewisses Gezwitscher von 36 Stimmen eingerichtet hat.^{GL454} Die Identifikation mit dem anonymen 36-stimmigen Kanon lag nahe. Sie war zwar umstritten, aber man darf ihr zustimmen; überzeugende stilistische und formale Argumente sind in einer Dissertation nachzulesen.^{F45-49} Ockeghems fehlendes Original ist gut zu rekonstruieren aus dem Druck von 1542. Dieser ist nämlich nicht fehlerfrei: Die Altstimme ist ab der fünften Note in Zeile 2 eine Terz zu hoch. Unverändert wäre der Kanon an vielen Stellen grob dissonant, eine Terz tiefer dagegen konsonant bis auf die letzte Note: Ließe man dort f' stehen, entstünden auffällige Oktavparallelen zu jedem Tenoreinsatz (Takt 17-25). Die Korrektur als c' beseitigt das Problem. Damit ist wohl der originale Notentext erreicht.

Eine praktische Edition der Motette muss auch die Textunterlegung ergänzen. Im Druck ist sie syllabisch für die ersten fünf Noten jeder Stimme angegeben. Ockeghem überließ wohl die weitere Textunterlegung den Sängern. Es gibt eine spätere Lesart von 1568 mit angedeuteter nicht-syllabischer Textunterlegung.^{CS30b} Ansonsten ist sie abhängig vom früheren Druck, da sie dieselben Fehler enthält und noch weitere kleine Setzfehler. Außerdem ändert sie mehrfach den Rhythmus und unterteilt eine Ganze in zwei Halbe in viertönigen Motiven zwischen Pausen (Tenor-Zeile 2+3, Bass-Zeile 2), damit dort wohl der fünfsilbige Text *Deo gratia* untergebracht werden kann. Die Edition auf der folgenden Seite nimmt eine möglichst syllabische Textunterlegung vor, die zur ersten Quelle passt. Der Text *Deo gratia* wird nicht geändert in den gängigen Liturgietext *Deo gratias*. Auch viertönige Motive werden nicht rhythmisch verändert, sondern mit einer Wortwiederholung unterlegt: *Deo, Deo*.

In der Kanonvorschrift *Novem sunt Musae - Omnia cum tempore*, die in der Quelle über jeder der vier Kanonstimmen gedruckt ist, stehen die neun Musen der griechischen Mythologie für je neun Musiker(innen), die je nach einem Takt (tempus) einsetzen. Moderne Noten geben stattdessen die heute üblichen Einsatz-Nummern an. Die Quelle nennt keine Schlusszeichen. Deshalb wählen übliche Editionen einen Schluss mit willkürlich eingefügten Fermaten. Nichts zwingt aber zu dieser Maßnahme. Denn man kann alle neun Singstimmen jeweils die ganze Kanonstimme singen lassen. Dann entsteht ohne wesentliche Eingriffe ein Kanon, der sich allmählich klanglich steigert und dann ganz natürlich wieder ausklingt. Nur für Schlussnoten, die als Longa = notiert sind, ist die tatsächliche Länge passend zu wählen: als Brevis = im Tenor und Bass, weil verlängert Dissonanzen entstünden, im Sopran und Alt als = mit einer Fermate, so dass man den Ton bis zum Schluss aushalten kann. Statt eines künstlichen Schlusses entsteht dann bei Takt 37 ein 20-stimmiger Höhepunkt mit anschließendem Abklingen zum vierstimmigen Schluss.

Johannes Ockeghem: Deo gratia, Kanon für 36 Stimmen

Sopran 1. 2. 3. 3 3 4. 5.

De - o gra-ti - a, De - o gra - ti-a, De-o gra - ti - a, De-o gra - ti-a,

6. 7. 8. 9.

De - o gra ti-a, De - o gra-ti - a, De - o gra - ti - a.

Alt 8 1. 2.

De - o gra-ti - a, De - o gra -

3. 4. 5. 6.

- ti - a, De - o, De - o gra - ti-a, De - o gra - ti-a, gra-

7. 8. 9.

- ti-a, gra - ti-a gra - ti-a De - o gra - ti - a.

Tenor 16 1. 2. 3. 4. 3

De - o gra-ti - a, De - o gra-ti - a, De - o gra - ti - a, De-

5. 6. 7. 8. 9.

- o gra - ti-a, De-o gra - ti-a, De-o gra - ti-a, De-o gra - ti-a, De - o, De - o

gra - ti - a, De - o - gra - ti - a, De - o, De - o, De - o gra - ti -

- a, De - o gra - ti - a, De - o gra - ti - a.

Bass 24 1. 2. 3.

De - o gra - ti - a, De - o gra -

4. 5. 6. 7. 8.

- ti - a, De - o gra - ti-a, De - o gra - ti - a, De -

9.

- o gra - ti - a, De - o, De - o gra - ti - a, gra - ti - a, De - o.

Zum bloßen Anhören ist dieser Kanon eine monotone Zumutung: ein ewiger Wechsel zwischen einem F-Dur- und einem C-Dur-Dreiklang, nur leicht variiert. Dieser Kanon scheint daher nicht für eine praktische Aufführung komponiert zu sein. Heute findet man jedoch Einspielungen dieses Kanons, die man online anhören kann: 1. Sie vermitteln tatsächlich eine große Monotonie. Der Eindruck eines Gezwitschers ist nicht von der Hand zu weisen. Deswegen übersetzte wohl der Autor der ersten deutschen Ausgabe von Glareans Werk das Wort garritus als Gezwitscher. Wörtlich heißt es jedoch Geschwätz, und Glarean ergänzte: Wir sahen dieses (Geschwätz) nicht.^{GL454} Es ist somit ein abwertendes Urteil, das damals schon als Gerücht über ein musikalisches Kuriosum kursierte. Vielleicht probierte eine Musikerrunde um Ockeghem den Kanon einmal aus, und ein Zuhörer karikierte ihn dann mit diesem Wort, das sich herumsprach.

Ockeghem könnte den Kanon durchaus für solch eine illustre Runde geschrieben haben. Das ist nämlich beim Kanon eine uralte Tradition, für die es in der Musikgeschichte unzählige Beispiele gibt. Bei dieser Praxis kommt es gar nicht aufs Zuhören an, sondern auf die Beteiligung an einem musikalischen Event. Man hört den Kanon nicht von außen als passiver Zuhörer, sondern erlebt ihn aktiv in einer Gruppe mit: Wer mitsingt, verkörpert eine Stimme und genießt sie in einer harmonisch-melodischen Umgebung, die sich bei jeder Phase ändert. Solche geselligen Kanons sind Raum-Zeit-Erlebnisse, die trotz ihrer einfachen Machart, die in fast allen Fällen vorliegt, eine Faszination auslösen. Ockeghem machte es vielleicht Spaß, hier die übliche einfache Machart einmal zu verlassen und für seine Musen-Freunde ein komplexes musikalisches Kunststückchen zu bieten. Vielleicht wollte er sie auch ein wenig provozieren, ihre Fähigkeit zu beweisen, den mit rhythmischen Schwierigkeiten gespickten Kanon vom Blatt zu singen.

Ob es solch ein Kanon-Event tatsächlich einmal gab oder nicht, sei dahingestellt. Für eine adäquate Bewertung der Motette macht es jedoch einen erheblichen Unterschied. Die erwähnten monotonen Einspielungen geben von einem geselligen Ereignis gar nichts wieder. Sie betrachten den Kanon nur äußerlich und übersehen die lebendige Innenseite total. Diese Innenseite kann jedoch eine Aufnahme ein Stück weit hörbar machen: Ein Hörer nimmt an einer Stimme teil, wenn sie durch ein mitlaufendes Instrument verkörpert und beseelt wird: Eine Oboe hebt den Sopran 1 hervor, ein Fagott den Alt 1, eine Posaune Tenor 1 und ein Fagott den Bass 1. Auch historische Instrumente kann man wählen, etwa eine Familie von Zinken. So bekommt der Kanon einen farbigen Klang und eine melodisch eindrucksvolle Gestalt mit einer dynamischen Steigerungs- und Abklingkurve, die das Vorurteil und Gerücht vom Geschwätz oder Gezwitscher klar widerlegt: 2. Diese mit einem Synthesizer realisierte Aufführung der 36-stimmigen Motette Ockeghems kann man anhand der Partitur auf den folgenden Seiten optisch mitverfolgen.

Johannes Ockeghem: Deo gratia, Kanon für 36 Stimmen**Partitur**

ohne Textunterlegung

De - o gra - ti - a

First system of the musical score, measures 1-4. It features four staves labeled S 1, S 2, S 3, and S 4. S 1 has the lyrics "De - o gra - ti - a". The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. S 1 and S 2 have melodic lines with triplets in measures 3 and 4. S 3 and S 4 have rests in measures 1 and 2, followed by a melodic line in measures 3 and 4.

Second system of the musical score, measures 5-8. It features eight staves labeled S 1 through S 8. The music continues from the previous system. S 1 and S 2 have melodic lines with triplets in measures 5 and 6. S 3 and S 4 have melodic lines with triplets in measures 5 and 6. S 5 and S 6 have melodic lines with triplets in measures 5 and 6. S 7 and S 8 have rests in measures 5 and 6, followed by a melodic line in measures 7 and 8.

aushalten bis zum Schluss

9

S 1

S 2 *mit S1*

S 3 *mit S1*

S 4

S 5

S 6

S 7

S 8

S 9

A 1 *De - o gra-ti-a*

A 2

A 3

A 4

The musical score is written for a choir with 13 parts: 9 sopranos (S 1-9) and 4 altos (A 1-4). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a measure rest for all parts. Sopranos S 1, 2, and 3 have a final measure rest. Sopranos S 4, 5, 6, 7, 8, and 9, along with all four alto parts, have a final measure of music. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and a final instruction 'aushalten bis zum Schluss' (hold until the end) with a fermata over the final measure. The lyrics 'De - o gra-ti-a' are written under the first alto part (A 1).

13

S 1

S 4 *mit S1*

S 5 *mit S1*

S 6 *mit S1*

S 7 *mit S1*

S 8

S 9

A 1

A 2

A 3

A 4

A 5

A 6

A 7

A 8

17

S 1

S 8 *mit S1*

S 9 *mit S1*

A 1

A 2 *mit A1*

A 3 *mit A1*

A 4

A 5

A 6

A 7

A 8

A 9

T 1

T 2

T 3

T 4

De - o grati - a

[illegible]

25

S 1

A 1

A 8 *mit A1*

A 9 *mit A1*

T 1

T 2

T 3

T 4

T 5

T 6

T 7

T 8

T 9

B. 1

B. 2

B. 3

B. 4

De - o gra - ti - a

musical notation: treble and bass staves, notes, rests, ties, triplets, lyrics

29

S 1

A 1

T 1

T 2

T 3

T 4

T 5

T 6

T 7

T 8

T 9

B. 1

B. 2

B. 3

B. 4

B. 5

B. 6

B. 7

B. 8

33

S 1

A 1

T 1

T 2

T 3

T 4

T 5

T 6

T 7

T 8

T 9

B. 1

B. 2

B. 3

B. 4

B. 5

B. 6

B. 7

B. 8

B. 9

37

S 1

A 1

T 1

T 2

T 3

T 4

T 5

T 6

T 7

T 8

T 9

B. 1

B. 2

B. 3

B. 4

B. 5

B. 6

B. 7

B. 8

B. 9

mit T2

mit T3

mit T4

mit T5

mit B2

mit B3

mit B4

mit B5

41

S 1

A 1

T 5

T 6

T 7

T 8

T 9

B. 5

B. 6

B. 7

B. 8

B. 9

mit T6

mit T7

mit T8

mit T9

mit B6

mit B7

mit B8

mit B9

Die Kanonvorschrift macht klar, dass ein **neunfacher Quadrupelkanon** vorliegt. Die Form veranschaulicht ein Schema mit einem Buchstaben pro Takt (gegebene Stimmen fettgedruckt). Es zeigt den dynamischen Ablauf mit einer Steigerung zur elf-zwölf-stimmigen Phase, einer zweiten Steigerung zum 20-stimmigen Höhepunkt und dem Abklingen zum vierstimmigen Schluss:

[illegible]

Der Kompositionsprozess geht bei diesem Kanon nicht anders als bei primitiven Kanons: Man komponiert Block für Block in Leserichtung. Dabei kopiert man einen fertigen Block mit vertauschten Stimmen auf den nächsten Block, lässt den ältesten Stimmbaustein weg, falls die vorgesehene Stimmzahl voll ist, und komponiert einen neuen harmonisch passenden Baustein hinzu. Das wiederholt man, sooft man will. Beim Doppelkanon fügt man bis zu zwei Stimmbausteine hinzu und beim Quadrupelkanon bis zu vier (oben nur zwei).

Ockeghems Kanon ist natürlich nicht primitiv, sondern eine kanontechnische Demonstration, die die Stimmführungsmöglichkeiten auslotet unter Beachtung des Parallelenverbots. Dieses verbietet Prim-, Oktav- und Quintparallelen und sichert so die Selbständigkeit der Stimmen.^{Kp(11)} Im frühen 15. Jahrhundert wurde es zur strikten Kompositionsregel. Grundlegend war der Kontrapunkt Note gegen Note mit Konsonanzen,^{Kp(14)} der auf das Komponieren mit Dreiklängen hinausläuft.^{Kp(15)} Zwischen zwei Dreiklängen gibt es neun Fortschreitungen; höchstens eine von ihnen produziert eine verbotene Parallele und scheidet dann aus. Bei wenigen Stimmen hat man also genügend Auswahl. Erst bei vielen Stimmen gehen die melodisch tauglichen Möglichkeiten allmählich zur Neige. Offenbar wagte sich Ockeghem mit 36 Stimmen an eine magische Grenze heran. Sein langer Kanon hat weit über tausend Fortschreitungen, die exakt zu ermitteln sind über eine Diminution, die Noten jeweils dort zerlegt, wo eine neue Note beginnt.^{Kp(10)} Das ist natürlich bei vorliegender Partitur eine mühsame Analyse. Sie zeigt aber, dass es ihm auf die Befolgung des Verbots wirklich ankam. Es gibt nämlich nur eine exakte Parallele, allerdings in der korrekturbedürftigen Altpassage. Daher kann man ihm keinen Fehler vorwerfen, da es ein Setzfehler gegenüber dem verlorenen Original sein kann: Die fragliche Stelle ließe sich auch ohne Parallele korrigieren.

Takt 22-25 parallelenfreie Korrektur

Ockeghem vermied nur ganz exakte Parallelen. Schon kleine rhythmische Abweichungen rechnete er nicht mehr dazu. Gleich am Anfang setzte er viele antizipierende Primparallelen. Das ist ein Zeichen für einen alten Stil; spätere Komponisten vermieden solche fast parallelen Stimmen strikt. Das ist nachzulesen in der Kontrapunktlehre von Zarlino 1555, die für spätere Zeiten maßgeblich wurde; er wendete sich gegen den veralteten Stil in einem Kapitel über verdeckte Parallelen, die durch Antizipationen, Pausen oder Durchgänge kaschiert sind.^{Z 47} Genau diese Arten verdeckter Parallelen verwendete Ockeghem immer wieder; das belegen noch weitere Beispiele:

Takt 22-26

Takt 11-16

Ockeghem nutzte auch sogenannte Antiparallelen, bei denen statt Prim- oder Oktavparallelen dieselben Töne in verschiedener Oktavlage in Gegenbewegung gesetzt werden. Diese Stimmführung war im Kontrapunkt nicht verboten, weil gerade die Gegenbewegung zwei Stimmen hörbar unabhängig voneinander macht. Sie ist bei vielstimmigen Kompositionen der beste Weg, die Stimmführungsmöglichkeiten deutlich zu erhöhen, mindestens zu verdoppeln. Hier verstärken dann Antizipationen, Pausen oder Durchgänge die Unabhängigkeit sogar.



Gebundene oder repetierte Töne erzeugen nie Parallelen, weshalb sie als Fortschreitungen zwischen zwei Dreiklängen mit gemeinsamen Tönen beliebig oft möglich sind. Genau das nutzte Ockeghem intensiv: Die zum F-Dur- und C-Dur-Dreiklang gehörenden Töne c, c', c'' kommen auffällig häufig vor. Sie sind nach der ersten Steigerung akustisch allgegenwärtig in seinem Stück: In Takt 10-14 ist am Übergang von F nach C diese Fortschreitung 5- bis 6-fach verdoppelt! Ockeghem zeigte hier das Machbare: Zwanzig Stimmen sind unter diesen Bedingungen kein großes Problem. Schwierig wird es erst, wenn man eine reichhaltigere Harmonik mit deutlich unterschiedlichen Dreiklängen mit ebenso vielen Stimmen komponieren wollte. Dazu gibt es kein Beispiel.

Im Heft [KONTRAPUNKT ODER KOMPOSITION](#) [Kp] wurden nur die allgemeinsten Regeln mathematisch präzisiert ohne Zarlinos Verbot verdeckter Parallelen. Deswegen passt auch die Musik des 15. Jahrhunderts in dieses Regelsystem, speziell auch Ockeghems Kanon. Man kann einen Korrektheitstest durchführen, wie es in diesem Heft anhand von Zarlinos Kontrapunkten demonstriert wurde. Dazu werden alle erlaubten Fortschreitungen für Dissonanzen in den Noten markiert als Durchgänge (d), Wechselnote (w) und Vorhalt (v):

Sopran

Alt

Tenor

16

Bass

24

Ockeghem verwendete hauptsächlich reguläre unbetonte Durchgänge (d) und Wechselnoten (w), einige Male auch irreguläre betonte Durchgänge (d_{irr}) und Wechselnoten (w_{irr}) und Vorhalte (v), die alle zu den strengen Fortschreitungen zählen.^{Kp(17)} Irreguläre und reguläre Durchgänge kombinierte er zu Doppeldurchgängen (d_{irr} d), die auf ein Stimmpaar bezogen stets nur eine Dissonanz erzeugen und daher korrekt sind. Der Quartvorhalt in Takt 4 bis 7 wird in Takt 8 bis 12 kombiniert mit einem harten Sekundvorhalt, dessen Auflösung gleichzeitig erklingt! Auch die Vorhalte im Bass und Tenor erzeugen solche harte Doppelvorhalte in Takt 25 bis 38. Sie sind aber von der Stimmführung her korrekt im strengen Sinn. Ockeghem nutzte im Tenor und Bass auch eine freie Fortschreibung,^{Kp(28)} nämlich abspringende Durchgänge (d|), die Zarlino nicht verwendete, die jedoch in Mittelstimmen immer gebräuchlich waren. Werden alle markierten Zwischennoten, die als melodische Verzierungen gelten,^{Kp(17)} eliminiert, dann entsteht offensichtlich ein total konsonanter Satz. Das ist der Beweis, dass ein vollkommen korrekter Kontrapunkt vorliegt.

Literatur, chronologisch:

- [Or] Andreas Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, 1517, k3^v: Nam Joannem Okeken mutetum 36. vocum composuisse constat.
- [P] Petreius: *Tomus tertius psalmorum selectorum*, Nürnberg 1542, Nr. 40 *Deo gratia*.
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/Q7OLE-YQP4T4WMBHRTFQEOEKKX3LQWVT6>
- [GL] Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, 1547, S. 454: Quippe quem constat triginta sex vocibus garritum quendam instituisse. Eum nos non vidimus.
<https://phaidra.univie.ac.at/api/object/o:26329/preview>
 deutsche Übersetzung von P. Bohn in: *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke* XVI, 1888, S. 409.
- [Z] Zarlino, Gioseffo: *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, Teil III, zitiert nach Kapiteln.
<https://docnum.unistra.fr/digital/collection/coll10/id/1052>
Le Istitutioni harmoniche, 3. Auflage, 1573.
- [ST] Clemens Stephani: *Cantiones Triginta Selectissimae*, Nürnberg 1568, Nr. 30b *Deo gratia*.
- [F] Laurence K. J. Feininger: *Die Frühgeschichte des Kanons*, 1935.
- [K] Neumaier, W.: *Kanonkunst*, 2024.
www.neumaier-wilfried.de/kanonkunst
- [Kp] Neumaier, W.: *Kontrapunkt oder Komposition*, 2026.
www.neumaier-wilfried.de/musikwissenschaft
- [KT] Neumaier, W.: *Kanontechnik*, 2026.
www.neumaier-wilfried.de/musikwissenschaft
- [JO] Johannes Ockeghem: *Deo gratia, Motette für 36 Stimmen, neunfacher Quadrupelkanon*, ed. 2026 + Hörbeispiel 🎵
www.neumaier-wilfried.de/renaissance
 Hörbeispiel 🎵1: <https://www.youtube.com/watch?v=1bYGmlSF3ME>

