

4634

WANTZLOEBEN, S.

1911

1. Kapitel.

Das Monochord im Altertum.

Einleitung.

Die Grundlage aller Melodik bildet das Tonsystem. Ändert sich das Tonsystem, so ändert sich auch der Charakter und der Aufbau der darauf beruhenden Melodien und Harmonien. Es leuchtet ein, daß die Melodien der Siamesen, die sich auf eine sechsstufige Ganztonleiter stützen, anders aussehen müssen als die der Chinesen, die die Pentatonik zur Grundlage haben, und diese wieder anders als die griechischen Tonreihen, die auf der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonleiter beruhen.

Nun ist aber unser heutiges Tonsystem nichts weiter als die kontinuierliche Fortsetzung des griechischen Systems, und es erscheint daher lohnend, das Instrument einer näheren Betrachtung zu unterziehen, das Jahrhunderte lang dazu gedient hat, die Intervallverhältnisse, die einzelnen Tonstufen und ihre harmonischen und akustischen Beziehungen zueinander anschaulich darzustellen und wissenschaftlich zu begründen.

Dabei wird sich ergeben, daß das Monochord nicht, wie Riemann ¹⁾ meint, nur „ein Requisit des akustischen Kabinetts“ gewesen ist, sondern daß es zu gewissen Zeiten auch die Geltung eines selbständigen Musikinstruments hatte und dementsprechend verwendet wurde.

An der Hand des Monochords sehen wir, wie sich das Tonsystem vom griechischen Altertum bis zum Anfang des

¹⁾ Handbuch der Musikgeschichte, Bd. I, 1, S. 92.

16. Jahrhunderts entwickelt, d. h. bis zu der Zeit, da unser heutiges Tonsystem das herrschende wird.

Etwas früher vollzieht sich der Übergang des Monochords in das Klavier, das von nun an dazu berufen war, die Funktionen des Monochords im weitesten Umfange zu übernehmen. Damit erlischt zugleich auch die Bedeutung des Monochords überhaupt. Wohl taucht es bis in die neueste Zeit hinein hie und da wieder auf, aber seine selbständige Rolle hat es längst ausgespielt.

Entstehungszeit und -ort.

Wollen wir zunächst Ort und Zeit der Entstehung des Monochords festsetzen, so sind wir lediglich auf Vermutungen angewiesen, denn die alten Autoren sind in dieser Hinsicht sehr unergiebig.

Betrachten wir die Quellen, so tritt uns der Name „Monochord“ zum ersten Male bei Nicomachus von Gerasa entgegen. Wie es damals und noch später üblich war, erörtert dieser Schriftsteller ausführlich die „Erfindung“ der Konsonanzen durch Pythagoras und geht dann auf die verschiedenen Methoden ein, vermittle deren Pythagoras die Konsonanzen darzustellen suchte.

Er sagt: ¹⁾ „εἰς ποικίλα ὄργανα λοιπὸν τὴν πείραν ἐξέτινε (sc. ὁ Ἰνθαγόρας) λεκίδων τε κροῦσιν καὶ αὐλοῦς καὶ σφυγγῶν καὶ μονοχόρδων καὶ τρίγωνων καὶ τὰ παραπλήσια“.

Daraus würde folgen, daß das Monochord zu Pythagoras' Zeiten ein Saiteninstrument und zwar, wie die Ausdrucksweise vermuten läßt, in mehreren Gattungen verbreitet war.

Übrigens ist der Name „Monochord“ nicht der einzige, unter dem dieses Instrument im Altertum auftritt. Im Gegenteil, man trifft viel häufiger die Bezeichnung *καρόν*, d. h. Regel, Richtschnur. Unter diesem Namen wird es schon von dem Mathematiker Euclides (ca. 300 a. Chr.) in der *κατατομή* *καρόνος* behandelt.

¹⁾ Harm. Euch. I. 1. M.

Von den späteren Autoren ist es noch Aristides (Quintilianus,¹⁾ der das Monochord in die Zeit des Pythagoras versetzt.

Er sagt nämlich:²⁾ „Daher wird denn auch von Pythagoras erzählt, er habe, als er aus diesem Leben schied, seine Freunde ermahnt, sie sollten auf dem Monochord spielen“.

Auch Gaudentius (ca. 200 p. Chr.) berichtet:³⁾ „Er (sc. Pythagoras) spannte eine Saite über einen Kanon und teilte ihn in zwölf Teile“.

Diesen übereinstimmenden Angaben steht nun aus derselben Zeit eine gänzlich vereinzelte Notiz gegenüber. Der unter Commodus schreibende Julius Pollux sagt lakonisch:⁴⁾ „μονόχορδος δὲ Ἀράβων τὸ εἶρημα“.

Das wäre allerdings eine sehr wichtige Nachricht, aber leider verliert sie erheblich an Wert dadurch, daß Pollux für seine Behauptung keinerlei Beweise erbringt.

Noch ein anderer Umstand erschüttert die Wahrscheinlichkeit seines Zeugnisses: Wenn die Araber wirklich die Erfinder des Monochords wären, so hätten demnach die Griechen noch vor Pythagoras das Monochord von ihnen übernommen, was an sich nicht unmöglich wäre, denn zwischen Griechenland und Arabia felix bestand ein reger Handelsverkehr. Nun war aber die arabische Bezeichnung für Monochord in alter Zeit „quānon“ (heute kánn), also offenbar eine Nachbildung des griechischen „καρόν“. Wie wäre es aber zu erklären, daß die Araber für ein Instrument, dessen Erfinder sie selbst waren, nachträglich einen echt griechischen Namen annahmen?

Fassen wir das Ergebnis obiger Berichte zusammen, so ergibt sich folgendes:

¹⁾ Von H. Abert seiner zahlreichen neuplatonischen Gedanken wegen dem 3. Jahrhundert p. Chr. zugerechnet.

²⁾ De musica, I. 3, c. 2; M., Bd. 2, S. 116: διὸ καὶ πυθαγόραν φασὶ τὴν ἐντεῖθεν ἀπαλλαγὴν ποιούμενον μονοχορδοῖεν τοῖς ἑταίροις ἐπαινέσαι.

³⁾ Indroductio harmonica, M., Bd. 1, S. 14: χορδὴν γὰρ τέρας ἐπὶ καρόνος τινὸς καὶ τὸν καρόνα διελὼν εἰς μέρη ιβ'. . . .

⁴⁾ Onomasticon I. 4, c. 9: περὶ ὀργάνων ἐφεθέρτων ἔθρεαν. Diese Stelle ist später von Cyrillus Scogassius (Isagoge, 1590) und von Vinc. Galilei (Dialogo, 1602) nachgeschrieben worden.

Wahrscheinlich ist das Monochord eine Erfindung der Griechen; vielleicht stammt es von Pythagoras selbst; jedenfalls ist seine Entstehungszeit nicht viel früher anzunehmen.

Aber noch etwas lehren uns die eben angeführten Quellen, nämlich, daß wir das Monochord von vornherein unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten müssen: bei Nicomachus und Julius Pollux ist es ein Musikinstrument, bei Aristides und Gaudentius ein theoretisches Requisit unter dem Namen *ζαρόν*. Eine dritte Anwendung des Wortes übermitteln uns Euclid und Ptolemäus: Monochord (*ζαρόν*) als Bezeichnung für das Tonsystem überhaupt.

Dabei ist gleich zu bemerken, daß diese drei Anwendungen des Monochords nicht zu allen Zeiten von gleicher Bedeutung gewesen sind.

Das Monochord als Musikinstrument zeigt im Altertum wie im früheren Mittelalter keine starke Entwicklung und Verbreitung. Dementsprechend sind auch die Zeugnisse über diese Seite des Monochords nur gering an Zahl und sehr allgemein gehalten.

Weit häufiger und mehr ins Einzelne gehend sind die Beschreibungen, die uns vom Monochord in seiner zweiten Eigenschaft als theoretisches Hilfsmittel überliefert sind. Schon die Verwendung des Kanons als Lehrinstrument machte eine exakte Darstellung zur Pflicht. So stoßen wir denn im Laufe der Entwicklung auch auf eine ganze Reihe von Stufen, die sich dem jeweiligen Stande des Tonsystems anzupassen suchen.

Was den dritten Gesichtspunkt anbetrifft, unter dem sich das Monochord betrachten läßt, als Tonsystem überhaupt, so liegt es in der Natur der Sache, daß wir ihn gewöhnlich unmittelbar neben der zweiten Anwendung werden behandeln müssen, da ja hier das eine zur Erklärung des anderen dient.

Monochord als Musikinstrument im Altertum.

Bei der Darstellung des Monochords als Musikinstrument im Altertum sind wir auf eine Reihe recht spärlicher Nachrichten angewiesen.

Den ersten sicheren aber unbestimmt gehaltenen Hinweis auf die rein instrumentale Eigenschaft des Monochords treffen wir bei Nicomachus. Dieser erwähnt nämlich in der oben ¹⁾ angeführten Stelle das Monochord in einer Weise, die die Vermutung zuläßt: er wählt hier das Monochord als Vertreter von Saiteninstrumenten überhaupt, was dann eine ziemliche Verbreitung des Instruments als solches voraussetzen würde.

Ferner zählt der eben ²⁾ zitierte Julius Pollux das Monochord in Gesellschaft von bekannteren Saiteninstrumenten wie *ἐπιγόνειον* (40 Saiten) und *τρίχορδον* auf, ohne aber auf seine besonderen Eigenschaften näher einzugehen.

Bei Aristides Quintilianus ³⁾ ist der Ausdruck „*μονοχορδίζειν*“ zu allgemein, um sichere Schlüsse auf die Art seiner Anwendung zu gestatten.

Diese wenigen und allzu dürftigen Hinweise werden aber von einem durchaus zuverlässigen Gewährsmann ergänzt, der uns mehr bietet als alle seine Vorgänger zusammen, von Ptolemäus. In seiner *Ἀρμονική* finden wir das Monochord teils unter diesem Namen, teils als *ζαρόν* mehrfach ausführlich behandelt. Mit Rücksicht auf den instrumentalen Gebrauch ist für uns das 12. Kapitel des 2. Buches von besonderer Wichtigkeit: ⁴⁾ „Über den unbequemen Gebrauch des einsaitigen Kanons“.

„Um deutlich zu zeigen, daß die Berechnung mit den Sinnen übereinstimmt, müssen wir auch noch den harmonischen Kanon einteilen, und zwar nicht nach einer einzigen Tonart, wie bei dem unveränderlichen System, auch nicht nach einem oder zwei Tongeschlechtern, wie unsere Vorgänger es taten, sondern nach allen Tonarten und nach den einzelnen Melodiegeschlechtern, um gemeinsam miteinander verbundene Stellen für die Klänge zu finden.“ ⁵⁾

Vorerst aber wollen wir noch ein wenig über die Unvollkommenheit des einsaitigen Kanons handeln. Außer diesem

¹⁾ S. 2.

²⁾ S. 3.

³⁾ Vgl. S. 3, Anm. 1.

⁴⁾ Nach der Ausgabe von J. Wallis.

⁵⁾ Diese Berechnung wird rein arithmetisch vollzogen in Kap. 15.

scheint bis jetzt noch nichts erdacht worden zu sein, wodurch man die regelrechten Tonverbindungen in allen Melodien unterscheiden und mit den Sinnen vergleichen könnte. Offenbar hat sich nützlich dieses Instrument ganz besonders ausgezeichnet, sowohl zur Übung der Hand als auch zur Betrachtung dessen, was zur Darstellung einer kanonisch geregelten Tonverbindung gehört. Denn augenscheinlich kommen keinem anderen Instrument diese beiden Eigenschaften zu gleicher Zeit zu, d. h. den kanonischen Tonwerkzeugen¹⁾ nur das, was die theoretische Betrachtung angeht, den Lyren und Cithern das, was zur praktischen Ausübung gehört. Zwar kann man auf letzteren richtige Melodien hervorbringen, nicht aber die kanonischen Verhältnisse an ihnen darstellen. Ebenso wenig ist eine genaue Unterscheidung bei Flöten und Pfeifen möglich, obwohl diese zur Darstellung in beiden Beziehungen²⁾ noch eher geeignet erscheinen, da ja bei ihnen die verschiedenen Tonhöhen den (verschiedenen) Längen des Rohres entsprechen.

Es ist aber klar, daß das kanonische Monochord vor den übrigen Instrumenten die meisten Mängel hat, weil diesen wenigstens eine der beiden Eigenschaften ganz und gar zukommt, jenem aber keine. Denn weder wird bei ihm die gleichmäßige Beschaffenheit der Saite, noch die Lage der Endpunkte geprüft, noch verhalten sich die einzeln nacheinander auf die Saite übertragenen Verhältnisse richtig zueinander. Ferner machen die Instrumentenbauer die Einschnitte ganz und gar nicht nach der richtigen Proportion, sondern sobald sie die Saite angespannt haben, schieben sie den Steg hinein und dorthin, bis ein jeder der gesuchten Töne das Ohr trifft. Dort markieren sie dann den entsprechenden Einschnitt mit einem Zeichen, nachdem der Steg, mit dessen Hilfe sie die Teilstelle gefunden haben, entfernt worden ist.

Ebenso verfahren die Erbauer von Blasinstrumenten.

Mag nun selbst der Hals richtig eingeteilt worden sein — wenn man nämlich den Steg gemächlich und sorgfältig

¹⁾ Hierher gehört z. B. das Helikon. Vgl. Ptolemäus, Harm. I. II., c. 2 und Arist. Gant., De mus. I. 3.

²⁾ D. h. zur praktischen Ausübung und zur theoretischen Demonstration.

hin- und herbewegt hat — so kann man zwar so die Töne einigermaßen miteinander vergleichen; wird aber, je nachdem Melodie oder Rhythmus es erfordern, der Steg schneller bewegt, dann ist Genauigkeit nicht mehr möglich, denn dann werden jene richtig bezeichneten Einschnitte weder genau berührt, noch können die entsprechenden Töne leicht hervorgerufen werden, da die Bewegung zu schnell ist.

Und was nun die Verwendung in der Praxis anbetrifft, da ist wohl dieses Instrument von allen das letzte und schwächste. Nicht allein weil der Spieler hier greift, dort die Saite zupft — und zwar jedes mit einer Hand allein — und weil somit alles das, was beim Spiel gerade das Schönste ist, fehlt (ich meine hier das Präludieren, den Triller, das Verbinden von Tongruppen aufwärts und abwärts, das Schleifen der Töne und überhaupt jede Verbindung aneinanderliegender Klänge), weil ja die spielende Hand, da es eben nur eine ist, weder größere Zwischenräume leicht überspringen, noch entferntere Punkte gleichzeitig berühren kann.

(Doch das ist nicht der einzige Übelstand), vielmehr muß man notwendig die ganze Zeit beständige Tonschwankungen nach Höhe und Tiefe hören, die sehr weit von Harmonie entfernt erscheinen, da sie ja keine feststehende und begrenzte Tonhöhe haben. Das geschieht infolge der Bewegung der Stege, die zugleich mit der Reibung der Saite Geräusche obiger Art nach sich ziehen, weil sie nämlich die Zwischenräume (zwischen den Teilpunkten) nicht überspringen können und deshalb noch andere harmonisch bezeichnete Punkte berühren. Deshalb ist es zu schnellem Tempo ungeeignet. Das ist wohl meiner Meinung nach auch der Grund, daß die Leute, die dieses Instrument verwenden, der Abweichungen der Klänge von der richtigen Tonhöhe wohl bewußt, es niemals für sich allein der Prüfung durch das Gehör aussetzen, sondern immer in Begleitung von Pfeifen und Flöten, damit durch das Mithängen dieser Instrumente die etwa (von dem Kanon) begangenen Fehler verdeckt werden.“

Zunächst ergibt sich aus diesem Kapitel die Tatsache, daß die oben¹⁾ gemachte Unterscheidung eines praktischen

¹⁾ S. 3.

und eines theoretischen Monochords ihre volle Berechtigung hat. Deutlicher kann wohl die zwiefache Natur dieses Instruments nicht ausgesprochen werden, als es hier durch Ptolemäus geschieht.

Stellen wir die Punkte zusammen, die uns ein Bild von dem äußeren Bau des Monochords geben, so finden wir als Bestandteile erwähnt: Hals (*πῆχυνς*), Steg (*ἐπαγόμενον*) und die zu teilende Saite (*χορδή*). Da Ptolemäus ausdrücklich einen „Hals“ erwähnt, so ist wohl anzunehmen, daß zu diesem Hals noch eine Art Resonanzboden gehörte, der ungeteilt blieb und die Saite trug.¹⁾ Im ganzen macht das Instrument also den Eindruck einer Gitarre. Bemerkenswert sind die markierten Einschnitte auf dem Griffbrett, die so den „Bünden“ der späteren Lauten, Gitarren u. a. genau entsprechen.

Auch hinsichtlich der Spielweise des Kanons erfahren wir mancherlei; gerade die Technik ist es, gegen die Ptolemäus ihrer Unvollkommenheit wegen zu Felde zieht. In der Tat sind seine Beobachtungen richtig: da die eine Hand beschäftigt war, an einem der Einschnitte die Saite durch den Steg zu teilen, die andere, den Rest der Saite zum Klingen zu bringen, so bestand keine Möglichkeit, große technische Fertigkeiten zu entfalten. Ptolemäus spricht dem Instrument denn auch alle die schönen Nuancen wie *σέγκροσις*, *σέρμα* usw., die auch in unserer Musik ihre Entsprechungen haben, ab. Noch unangenehmer mußte das Geräusch wirken, das beim Hin- und Herbewegen des Steges unter der Saite entstand und dem glissando ähnelte.

Trotzdem nun Ptolemäus den Wert des Monochords nach Möglichkeit herabzusetzen sucht, so scheint es doch in der Praxis mancherlei Verwendung gefunden zu haben. Er selbst erwähnt es als Bestandteil einer Art kleinen Orchesters, und es ist nicht recht einleuchtend, daß die Musiker sich eines Instruments bedient haben sollten, das angeblich nur in Begleitung von Blasinstrumenten erträglich war. Vielleicht ist seine harte Kritik mehr von dem Standpunkte des strengen Mathematikers als von dem des Musikers diktiert worden.

¹⁾ Vgl. die Zeichnung des Scholiasten bei Wallis.

Der Vollständigkeit halber ist noch eine Neuerung zu behandeln, die der unter Nero lebende Didymus am Kanon angebracht hatte. Ptolemäus unterzieht sie¹⁾ einer abfälligen Kritik, die in dem Satze gipfelt: *οὐ μὴν ἐφικνύεται γὰρ τοῦ δέουτος*.

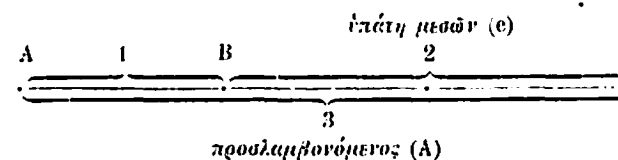


Fig. 1.

Didymus war nämlich bestrebt, die aus der Schwerfälligkeit in der Bewegung der Stege entstehenden Mißhelligkeiten herabzumindern, und zwar ging er dabei einen ebenso einfachen wie praktischen Weg: er benutzte nämlich nicht nur den einen der zwei Abschnitte, in die der Steg die Saite zerlegt, sondern beide.

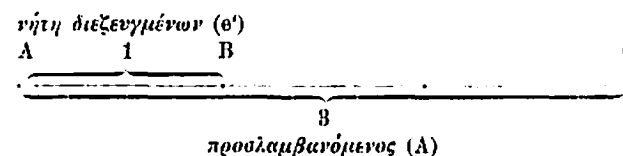


Fig. 2.

Wir entnehmen dem Ptolemäus folgendes Beispiel:

Stehen die Abschnitte der Saite im Verhältnis 2:1, so verhält sich der größere zum Ganzen wie 2:3, der kleinere zum Ganzen wie 1:3. Nimmt man nun als Ton der ganzen Saite den *προσλαμβανόμενος* (A) an, so wird der größere Abschnitt (= $\frac{2}{3}$ des Ganzen) zum Grundton im Abstand einer Quinte, d. h. als *ἐπάτη μεσῶν* (e) erklingen.

In diesem Falle nehme ich A (vgl. Figur 1) als Ausgangspunkt und berühre den Teil BC der Saite.

Gehe ich nun nicht von A sondern von C aus, so verhält sich der kleinere Abschnitt (AB) zum Ganzen (AC) wie 1:3.

¹⁾ Harm. I. 2, c. 13.

Das Verhältnis 1:3 entspricht dem Intervall Oktave + Quinte. Lasse ich also den Teil AB erklingen, so muß dieser Ton um eine Oktave + Quinte höher liegen, als der Ton der ganzen Saite, d. h. er klingt als *πύργι διεξερμωον* (e) vgl. Fig. 2).

Auf diese einfache Weise erhält man zwei grundverschiedene Töne, ohne die Stelle des Steges wechseln zu müssen. Einen Vorzug hat die Neuierung des Didymus also auf jeden Fall.

Allein er findet bei dem strengen Ptolemäus wenig Gnade. Denn erstens, sagt dieser, macht eine solche Neuierung die Methode inkonsequent, da dann im Verlaufe der Melodie dieselben Töne nicht durch dieselben Teilpunkte erzeugt werden, vielmehr, entsprechend dem melodischen Fortgang, bald der eine, bald der andere den Vorzug verdient.

Auch vom praktischen Standpunkt aus hält Ptolemäus dieses Verfahren für ungeeignet, da man immer erst überlegen müsse, welcher Abschnitt zu berühren sei, obwohl doch die schnelle Tonfolge keine Zeit zum Überlegen gestatte.

Monochord als theoretisches Lehrinstrument.

Wir kommen nun zum Monochord in seiner zweiten Anwendung, als theoretisches Hilfsmittel zur Darstellung der Tonverhältnisse. Wie schon erwähnt, hat das Monochord in dieser Eigenschaft eine viel größere Verbreitung und Vollkommenheit und eine viel eingehendere Behandlung seitens der Theoretiker erfahren. Ja, es war geradezu feststehendes Attribut und Kennzeichen derjenigen Theoretiker überhaupt, die einer mehr mathematischen Auffassung der Musik zuneigten und sich damit als Gegner der „Harmoniker“ proklamierten.

Eine wir auf die eigentliche Behandlung des Kanons eingehen, wollen wir diesen Gegensatz von „Kanoniern“ und „Harmonikern“ einer kurzen Betrachtung unterziehen.

Bei fast allen Musikschriftstellern des Altertums und des Mittelalters finden wir die Geschichte von der „Erfindung“ der Konsonanzen durch Pythagoras erzählt. Alle die dahin gehörigen Anekdoten basieren hauptsächlich auf Porphyrios und Iamblichus. Übereinstimmend wird berichtet, daß Pytha-

goras die Konsonanzen durch Zufall entdeckt habe, als er an einer Schmiede vorüberging und den verschiedenen Klang von mehreren Hämmern verschiedenen Gewichts hörte.

Selten wir von diesem und ähnlichen Märchen ab, so ist doch soviel sicher, daß Pythagoras einer der ersten war, der die Konsonanzen und ihre Verhältnisse theoretisch begründete, und zwar benutzte er dabei eine über ein Brett gespannte Saite, *κένωον* genannt. Nach diesem Werkzeug wurden er und seine Nachfolger als Kanoniker bezeichnet.

Etwa 200 Jahre später erstand dem Pythagoras ein Gegner in Aristoxenus von Tarent. Dieser vertrat die Ansicht, daß das Gehör allein ausreichend sei, um Konsonanz oder Dissonanz von Intervallen zu bestimmen. Er faßte den Halbton als Hälfte des Ganztons auf, die Quarte als Summe von 2 Ganztönen und 1 Halbton, die Oktave als Summe von 6 Ganztönen, und er war damit der Begründer einer Art temperierter Stimmung. Auf Grund dieser Anschauung nannte man ihn und seine wenigen Anhänger Harmoniker.

Von den Nachfolgern des Aristoxenus ist nicht viel bekannt, daß aber der Gegensatz zwischen beiden Parteien noch lange Zeit lebendig war, das beweist uns das Zeugnis des Porphyrios aus dem 3. nachchristlichen Jahrhundert. Dieser beginnt seinen Kommentar zu der Harmonik des Ptolemäus mit den Worten:

Πολὸν ἀφάστων οἰσὶν ἐν μουσικῇ πρὸς τὸν ἡγεμονεύον, ὃ ἐκδόσαν, ὃν προτινέον ὑπὲρ τῆς ἰσολύβου, τὴν τε ἡμετέραν καὶ τὴν Ἀριστοξένου.¹⁾

Über die Art, wie Pythagoras den Kanon bei der Feststellung der Konsonanzen verwendete, sind wir durch Gaudentius²⁾ unterrichtet:

¹⁾ Im folgenden verweist er auf Didymus, der diesen Gegenstand in einer besonderen Schrift: *Περὶ διαφοράς τῆς ὑπερβόου καὶ μουσικῆς τῆς Ἀριστοξένου* behandelt habe.

²⁾ *Introducet. harm. M.*, Bd. I, S. 14: *πολλὴν γὰρ τὴν ἐν αὐτοῖς, τὴν καὶ τὸν αὐτοῖν διεκὼν ἐς μέγαν ἤ, πᾶσιν μὲν πᾶσι χρῶσιν, εἴτα τὸ ἥμισυ αὐτῆς τὸ τὴν ἡμῶν, οὐκ ὡς τὴν ἡμῶν τὴν πᾶσιν τῶν ἡμετέρων διὰ πᾶσιν. . . . ἡμετέρη πᾶσιν καὶ τὴν τὴν ἡμῶν τῆς, πᾶσιν πᾶσιν τὸ διὰ τῶν αὐτῶν ἡμῶν οὐκ ὡς τῶν, πᾶσιν δὲ καὶ τὸ διὰ τῶν αὐτῶν, καὶ τὸν αὐτῶν.*