

## Församlingssångens konstitutiva moment<sup>1</sup>.

Vid en jämförelse mellan de tre historiskt givna arterna av kyrkans sång: altarsången, körsången och församlingssången, framträda tvenne omständigheter. Först och främst finner man, att det ligger i sakens natur, att kyrkans sång endast kan omfatta dessa tre arter: den enes, de fås och de mångas sång. På den logiska sammanläggningens väg kan ej en fjärde kategori åstadkommas utöver dessa tre. De äro också att finna i de kristna kulturerna från den romerska kyrkan till de mest extremt reformerta riktningarna. För det andra kan observeras, att dessa tre arter stå i det inbördes förhållandet, att de i det närmaste utsluta varandra, m. a. o. att hos var och en av dem framträda sådana konstitutiva moment, som de andra i regel icke äga.

Mot det första påståendet skulle dock *en* invändning tåla vid att närmare begrundas. Låt vara att talförhållandena, till varandra adderade, ej medgiva någon ny kategori, så kunna dock vardera av de tre kategorierna, ställda *vid sidan* av en annan, bilda åtminstone *en ny komplex*. Man skulle vara frestad att översätta de givna kombinationerna med följande benämningar: solo och kör; kör och menighetssång o. s. v. Vore nu översättningen och förhållandena i övrigt riktiga, förtjänade denna invändning tilltro. Men den följande undersökningen torde ge vid handen, att man kommit på orätt väg. Altarsång och solosång äro ej samma sak utan ur liturgisk synpunkt väsensåtskilda, likaså kör- och församlingssång. Detta vidhålls, enär, såsom den följande framställningen skall visa, samtliga trenne kategorier i regel

hava helt olika karaktäristika eller konstitutiva moment. Det är till en betraktelse av dessa, vi nu skola övergå, i synnerhet vad vidkommer församlingssången.

Denna betraktelse måste för att framhäva den här påstådda väsensolikheten så förlöpa, att vi jämföra församlingssången dels med altarsången och dels med körsången och därefter framställa en syntes av vad vi funnit. Antydningar till vad vi här vilja begrunda hava redan givits i en föregående artikel: »Sången i Guds hus»<sup>2</sup>. Det är dessa antydningar, som i den nuvarande artikeln skulle ytterligare fördjupas, särskilt beträffande församlingssången.

### I.

Altarsångens karaktäristikum framgår av en analys av dess ursprungliga gestaltning, som vi återfinna i den gregorianska sången. Ett närmare begrundande av densamma ger vid handen, att *Gudsordet är det dominerande*. Därför finna vi recitationsmomentet mycket framträdande i synnerhet i psalmodierandet. Detta utföres med det naturliga, högtidliga talets rytm. Musiken blir därvid mycket underordnad. Icke en tillstymmelse till melodi förekommer. Man får det intrycket, att ett melodiskt inslag under reciteringens gång t. o. m. skulle »störa», d. v. s. vända uppmärksamheten från Gudsordet till tonerna. Vinsten av »reciteringsmetoden» är, att den bedjande liturgen, besvarad av den bedjande kören, kan *på det mest omedelbara sätt* ge uttryck åt de känslor, som Gudsordet innehåller. Men under reciteringen längtar man dock efter mu-

<sup>1</sup> Tankar till grund vid föredrag under 14:e allm. kyrkliga mötet, 8—11 maj 1927.

<sup>2</sup> Denna Tidskrift årg. 1926, sidd. 49 ff. och 85 ff.

sikalisk omväxling, efter melodiska inslag. Dessa framkomma ock, såsom det synes, under tvenne förhållanden. Antingen uppträder det melodiösa i *fixa* liturgiska moment, d. v. s. uti sådana, som söndagligen återkomma, ex. benedicamus. Eller också framträder det melodiösa i *upprepade* moment, såsom i antifonen, som omgärdar psalmodien. Här kan »recitationstvangen» lossas, då det är fråga om en redan förut framförd ordalydelse. Härmed är ej sagt, att *alla* upprepade moment skulle på mera melodisk väg uttryckas. Avvägningen mellan det reciterade och det melodiösa måste ske med en klassisk måtta, för att helhetsintrycket skall bli så fullödigt som möjligt.

Av denna exposé framgår, att liturgens eller försångarens sång är något på samma gång *individuellt* som *rytmiskt i musikalisk mening*. Omedelbarheten i denna sångart främjas bäst dels därigenom, att det är *en*, som sjunger, dels därigenom att den sjungande utan att hindras av den musikaliska rytmens betoningar skall följa *textens egen betoning*.

Om nu församlingssången skall vara till arten skild från altarsången, måste den betecknas i motsats mot det individuellt-rytmiska såsom *socialt-rytmisk*. De många, som sjunga gemensamt, måste stå i vissa relationer inbördes. Därav det sociala draget, och detta möjliggöres av det rytmiska momentet. Visserligen kan orgeln sägas intaga en ledande och sammanhållande ställning. Men orgeln är dock icke det väsentliga härvidlag. Vore detta förhållandet, skulle ingen menighetssång vara möjlig utan ett ackompanjerande instrument. Men som vi alla veta, kan unison sång äga rum även utan ackompanjemang. Orgelns roll inskränker sig

till att dels lämna bistånd till sammanhållningen, dels giva den ensamt i oktav gående melodien ett harmoniskt underlag. I själva verket är det den musikaliska rytmen, som håller de sjungande samman och ej tillåter någon av dem att gå sina egna vägar utan i stället, om någon kommer i otakt, förr eller senare inordnar honom i det hela.

Det kan nu ha sitt intresse att se, hurudan menighetssången kommer att framträda, om det rytmiska momentet *förstärkes* eller *försvagas*. Ett förstärkande av rytmen (livligare rytmik med hastigare tempo) har den inverkan på det sociala momentet, att detsamma också förstärkes. Därvid framstår, vad vi populärt bruka benämna *slagdängan*. I densamma präglas de rytmiska konturerna kraftigare ut, om man ej genom ett alltför ökat tempo kommer för nära bristningsgränsen, så att sammanhållningen äventyras.

Verkar den kraftigt utpräglade rytmiken en större sammanhållning, så blir det sociala momentet vid en alltmer försvagad rytmik ävenledes försvagat och företer rena upplösningstendenser. Därvid framstår, vad vi populärt bruka benämna *långsläpigheten*. Det är tydligt, att de utjämnade melodierna ha tendens åt detta håll, liksom de kraftigare rytmiska åt motsatta hållet. Det ideala ligger mitt emellan slagdängans och långsläpighetens båda antipoder. De utjämnade melodierna få dock vid ett ej för långsamt tempo rytmisk karaktär med varannan stavelse betonad. Dessa melodier bära ett drag av högtidlighet och värdighet och medföra en viss lätthet att tillägna sig på grund av sin enkla rytmik. De i rytmiskt avseende ojämna melodierna få vid ett ej för hastigt uppdrivet tempo ändå något av lugn och måttfullhet över sig i förening med frisk ur-

sprunglighet. Man kunde dock befara, att den ojämna rytmiken vore svår för de sjungande att tillägna sig. Faran synes mig icke så stor, enär samma rytmiska figurer i regel upprepas, varigenom rytmiken blir mera överskådlig och därför lättare att lära. Efterföljande rytmiserade koral (H. 136) efter K. S. V:s koralbok torde visa detta:

Alla breve.<sup>1</sup>

- |    |   |   |  |   |   |   |   |  |   |   |
|----|---|---|--|---|---|---|---|--|---|---|
| 1. | ⌣ | ⌣ |  | — | — | — | — |  | — | = |
| 2. | ⌣ | ⌣ |  | — | — | — | ⌣ |  | = |   |
| 3. | ⌣ | ⌣ |  | — | ⌣ | — | — |  | = |   |
| 4. | ⌣ | ⌣ |  | — | ⌣ | — | — |  | = |   |
| 5. | ⌣ | ⌣ |  | — | — | — | — |  | — | = |
| 6. | ⌣ | ⌣ |  | — | — | — | — |  | — | = |

Av detta rytmiska schema framgår, att rad 1, som 2 ggr upprepas, till rytmen sammanfaller med rad 5, och att rad 2, som 2 ggr upprepas, sammanfaller med rad 6 så när som på sista tonen, och slutligen att raderna 3 och 4 ävenledes sammanfalla. Det finnes i nämnda koral alltså blott 3 rytmiska perioder: 1 o. 5; 2 o. 6; 3 o. 4. Dessa 3 perioder äro ock mycket lika. Tar man bort punkteringarna i mellantakten, blir likheten så gott som fullständig. Punkteringarna förläna dock åt rytmen behöflig omväxling.

Man har mycket omstritt de *polyrytmiska* taktarternas berättigande i församlingssång, i synnerhet »trokeisk 6-takt med växlande betoning». Det är ju sant, att nutidens andliga visa väl knappast företer ett enda exempel härpå (jmf: de s. k. andliga sångerna), under det att i den äldre kyrkovisan dylika taktarter ej voro ovanliga. Det kunde kanske i detta sammanhang ha sitt intresse att överskåda efterföljande rytmiska schema till H. 45 efter K. S. V:s koralbok.

- |    |               |               |              |   |
|----|---------------|---------------|--------------|---|
|    | $\frac{3}{2}$ | $\frac{6}{4}$ | <sup>1</sup> |   |
| 1. | ⌣             | ⌣             | ⌣            | ⌣ |
| 2. | ⌣             | ⌣             | ⌣            | ⌣ |
| 3. | ⌣             | ⌣             | ⌣            | ⌣ |
| 4. | ⌣             | ⌣             | ⌣            | ⌣ |
| 5. | ⌣             | ⌣             | ⌣            | ⌣ |
| 6. | ⌣             | ⌣             | ⌣            | ⌣ |

Frånsett melismen „ i rad 2 och 6 blir detta schema ännu enklare än det förra, i det att vi här ha blott 2 rytmiska perioder, nämligen rad. 1 och 2, som 2 ggr upprepas, samt rad. 5 och 6 och vidare rad. 3 och 4, där den rytmiska växlingen uppträder, vilken dock väsentligen underlättas, därigenom att melodien förlöper lika i båda dessa rader. Svårigheterna synas ej så avskräckande enligt mitt förmenande, på samma gång som den rytmiska växlingen har sitt särskilda behag likaväl som den växlande rytmiken i »Glädjens blomster» och i sluttakten av Bachs Courante i hans pianosuit. Ur skönhetssynpunkt borde denna växling bevaras såsom en hälsosam motvikt mot nutidens ofta hemskt enformiga visrytmer.

Härmed lämna vi nu det socialt-rytmiska momentet, som utvanns ur en betraktelse av församlingssången jämförd med altarsången, för att övergå till en jämförelse mellan församlingssången och körsången.

## II.

Angående körsången ha vi i den anförda artikeln framhållit, att den är det mest *konstmässiga* uttrycket för kyrkans sång. Härigenom skiljer sig körsången väsentligen även från altarsången. Därav framgår den inledningsvis uttalade uppfattningen, att altarsång och solosång äro väsentligen olika ting. Naturligtvis kräver en god altarsång ett visst mått av övning för att komma

<sup>1</sup> ⌣ motsvarar fjärdedel, — motsvarar halvnot, = motsvarar helnot, , motsvarar åttandedel. Ett komma över tecknen utmärker accenten.

till sin fulla rätt, likasom ett solo-stycke måste först inövas, innan det kan sjungas. Men det är ett misstag att tro *huvudvikten* vid altarsången ligga på det *musikaliska* momentet, såsom fallet är i solosången. I den senare betyder en av naturen härlig stämma, som fått sin grundliga skolning, ofantligt mycket. Därvid kan den sjungande få tillfälle att briljera med sin röst, visa dess skönhet i olika lägen och nyanser, ådagalägga sin tekniska färdighet i koloratursång m. m. Slutintrycket blir ej blott en måhända intimare bekantskap med den sång, som föredrages, utan ock en stor ära åt mannen, som så kunde hänföra sina lyssnare. I altarsången åter ligger vikten på det sjungna *Gudsordet*, som efter vad vi sett sätter på sången sin avgjorda prägel och även på mannen som sjunger. Han kan genom ett poserande framträdande eller genom ett utnyttjande till det yttersta av sin stämmas välljud *skymma* det ord, som han skall frambära. Blev slutintrycket, att hans person för sin sång höljes med en viss ära, är hans uppgift helt och hållet förfelad. Blir slutintrycket, att det bedna gudsordet får mana till bön och deltagande däri, har han fyllt sin uppgift, även om de musikaliska kraven skulle stått något tillbaka. Det har därför ock med allvar ifrågasatts, om solosången ens hör hemma i evangelisk gudstjänst. Så mycket kan sägas, att den åtminstone saknar stöd i den äldre traditionen både brukad ensam för sig och brukad i komplexen: solo och kör. Traditionens vittnesbörd styrker den väsentliga åtskillnad, som här gjorts mellan altarsång och solosång. Den konstitutiva åtskillnad, som göres mellan altarsången och körsången

kan sålunda uttryckas: *i altarsången behärskar Gudsordet sången även i formellt avseende, i körsången däremot behärskar dess konstmässighet Gudsordet i formellt avseende*<sup>1</sup>.

Förutom det konstitutiva momentet, det konstmässiga, som utmärker körsången, må även ett annat framhållas, nämligen att vi i densamma träffa på även den *brutna melodiska linjen*. Därvid tänka vi, likasom när det var fråga om altarsången, på den genuint kyrkliga tonsatsen: *motetten*, som var ursprungligast. Melodien får i denna ej ostörd löpa fram mot sin slutliga avrundning utan brytes sönder i motiv, som träda fram än här och än där i tonernas vävnad. Vi förstå, att just detta moment harmonierar med det konstmässiga, ty det senare får då all önsklig frihet att utveckla sig, då det kan handskas med melodimotiven efter sina ändamål. Därigenom förmår denna i egentligaste mening kyrkliga konst-sång med harmonilärans och kontrapunktikens alla hjälpmedel framkalla de allra finaste skiftningar av olikartade skönhetsdrag.

I motsats mot det konstmässiga hos körsången företer församlings-sången ett karaktäristiskt drag av *enkelhet och konstlöshet*, i motsats mot det brutna melodiska i motetten förekommer *melodilinjens alltid obruten i koralen*.

Enkelhetens moment framgick redan vid en betraktelse av rytmiken. Här finna vi nu ock, att även *melodien* är enkel, vilket framgår, om man uppmärksammar melodigången i de anförda koralerna. Se vi f. ö. på alla psalm- och sångböcker, skola vi finna, huru de i allmänhet hava *ganska fåradiga versar* eller strofer. Även där ett större

<sup>1</sup> Se närmare härom i en artikel *Gudsordet och sången* i Sv. D. d. 12/6 27.

antal rader förekomma (ex. H. 22, 3, 55), finna vi dock en tendens mot enkelhetens grundsats. Vi kunna tänka på, huru reprisen verkar i förenklings syfte, ävenså på vad vi kunde i detta sammanhang kalla »imitationer», d. v. s. att en versrad kan ton för ton vara alldeles lik en annan eller åtminstone i ett annat tonläge återupprepa melodigången eller att början eller också slutet av en rad har samma tonföljd som en föregående. I t. ex. n:r 22 förekommer ej mindre än tvenne repriser jämte flera imitationer. Psalmerna 3 och 55 ha kallats resp. koralernas konung och drottning. Den senare är ju vår alldeles speciella julottepsalm. Ursprungligen hörde melodien till n:r 509 i N. Ps., mättad av stark jul- och trettondagsstämning. Det förnämliga anslaget till psalmen utgör en reminiscens från den gregorianska sången just vid juletid och har på ett genialiskt sätt kontrapunktiskt behandlats av Liszt i hans Kristus-oratorium. Den härliga melodien till denna ganska växlande meter fyller kravet på enkelhet därigenom, att de 3 första raderna tillsammans med de 3 följande bilda en repris. Efter dennas slut förekomma 2 »imitationer», den ena på orden: »unga, sjunga», den andra på ej mindre än de 3 följande raderna »med de gamla» »sig församla» »jordens böner». Det kan synas vågat att låta så mycket som 3 rader bli så lika. Man får en obehaglig känsla av att inspirationen är på upphållningen, när den sista av dessa tre rader tar sig lik som en »tankställare» med en fermat. Men den spänning, i vilken man blev försatt, får en lycklig upplösning, ty nu griper melodien fatt på grundskalans översta ton och stiger undan för undan ned till den lägsta. Så får den spänning, vari man försattes, något av spänningens

hela tjusning, och det blev en jublande fröjd, när detta nästan dramatiska drag i en lyrisk psalm fick en upplösning, där den till synes hämmade inspirationen plötsligen bröt fram i en hel ström av välljud. Allt målar tydligt julmysteriets händelser av ömsom förväntningar, ömsom jubel.

Huru mycket än härvidlag den subjektiva känslan kan spela in vid en melodianalys, så framgår dock av det sagda, huru enkelhetens konstitutiva moment tillhör även melodien ifråga om församlingssången. Med denna grundsats stämmer ock kravet på *den obrutna melodilinj*, som naturligtvis alltid förefinnes. Rubbningar härav skulle leda in på konstmässighetens för att icke säga — »konstighetens» grundsats.

Det kan nu ha sitt intresse att se, huru menighetssången kommer att te sig, om det melodiosa momentet *förstärkes* eller *försvagas*. I senare fallet uppstår den färglösa och torftiga, i förra fallet den färgrika och färggranna melodien. Den förra verkar *trivial* utan antydning till inspiration. Den senare är *sentimental* och honungssöt, men med en otuktad och obehärskad inspiration. Den förra utmärkes av allt för trägna imitationer eller omedvetna imitationsförsök. Den alltför mycket utpräglade enkelheten gör densamma lättlärd och banar på så sätt vägen för dess oförtjänta popularitet, som i hög grad främjas, om »slagdängen» med sin livliga och kraftiga rytmik kommer den till hjälp. Vad den färggranna melodien vidkommer, hör den alltför mycket hemma i romantikens värld. Den verkar sentimental och honungssöt, feminin och trånande. Den saknar heller icke sin popularitet, i synnerhet om det rytmiska momentet *försvagas* ända till långsläpighet, så att man riktigt kan »draga ut» på tonerna.

Men varken den trivialt-rytmiska eller den sentimentalt-långsläpiga melodien kunna på tid och längd bevara sin popularitet. Gudsordet är alltför allvarligt för att »guppas» fram i slagdängans rytmer, allt för innehållsrikt för att på längden finna sig i det färglösas torftiga dräkt. Gudsordet är alltför agresivt för att på tid och längd fördraga den tröga långsläpigheten, alltför mycket fyllt av kraft och frimodighet för att på längden trivas samman med det veka och sentimentala. Kyrkosångens historia visar, att dessa här beskrivna avarter alltid fört en efemär tillvaro, under det att det mellan dessa antipoder måttfullt avvägda väl kan tidvis undanskymmas för att åter träda fram i än härligare gestalt såsom mera värdiga uttryck för det heliga, som i sångens toner skall frambaras.

### III.

*Det socialt-rytmiska*, som vi funno vid en jämförelse mellan församlingssången och altarsången, och *det enkla-melodiösa*, som utvanns, när vi ställde församlingssången gent emot körsången, syfta, såsom vi lätt kunna finna, åt ett gemensamt håll. De äro särskilt lämpade för »de många». Syntesen av dessa hittills funna konstitutiva moment i församlingssången blir då denna sångarts karakteristikum, nämligen *dess allmännelighet*. Här kan ej bli fråga om någon utgallring, utan här skola *alla* deltaga. Församlings-sången imponerar, därigenom att den verkar »*en masse*». Om den, som blott förfogar över ett fåtal toner på sin röstskala, enär han saknar gehör, deltagar, stör detta ej ensemblen. Hans nynnande drunknar i tonmassan, och alldeles säkert kommer han icke att taga ledningen. Även den, som är i fullkom-

lig saknad av gehör och röst, kan också »vara med». Det skall åtminstone »sjunga och spela till Guds ära i hans hjärta». Djupast sett torde hans insats i sången ej vara oväsentligast. Om han ej förmår fatta melodiens gång, har han ofta sinne för det rytmiska och kan sålunda livas av de andras sång, smittas av deras sångarglädje. Och framför allt är det sjungna gudsordet något, som han kan fatta och livas av, så att det lyser i ögat, om det än ej svävar på läpparna.

Allmänneligheten är den gemensamma sångens främsta konstitutiva moment. Brister det i detta hänseende, så nynnår sången svagt blott här och där hos de församlade. Är allmänneligheten framträdande, så ljuder den mäktigt och imponerande. De ofta framförda klagomålen, att sången ljuder så svagt i våra kyrkor, äro egentligen en anklagelse för bristande allmännelighet och vad därmed sammanhänger.

I en diskussion, som ägde rum i Sv. D. vid slutet av förra året, framhöllos flera orsaker och gåvos åtskilliga råd för att komma till ett bättre. Sångkunnigheten efter all undervisning i våra skolor och kändomen av åtminstone de vanligast förekommande och mest tilltalande psalmmelodierna borde göra sådana förslag som »fullt verk», en ledande trumpetstämman, en läktarkör eller i grupper här och var utplanterade sångare om ej överflödiga så dock ej absolut oundgängliga. Starkare stämmor i orgeln kunna ibland liva till deltagande, men ibland förkväva sången. Svagt ackompanjemang kan giva den samfälliga sången mera rum, men stundom inbjuder det de sjungande att lika dämpat åtfölja ledningen. Kända melodier kunna verka frimodighet till allmänna deltagande men ibland på grund av att de ofta förekomma väcka läng-

tan efter nya melodier. En livligare rytmik kan uppliva till sång, men trots det hängivna arbete, som gjorts för de gammalrytmiska koralernas införande, har detta sångsätt väl gått framåt men ej fullt slagit igenom. Sång utan orgel tvingar de sjungande att mera lita på sig själva, men även därvid händer, att försångaren blott får några få med sig; de flesta tiga.

Den synpunkt, som jag i uppsatsen »Sången i Guds hus» framlade, att lusten att sjunga går parallellt med solidaritetskänslans styrka eller svaghet, har fått en glädjande bekräftelse av de lärdomar, som den allt mera uppmärksammade *kollektiva psykologien* har att giva. Den framställer de lagar, som ligga till grund för det gemensamma själslivet i grupper av människor. Det är ju klart, att, om vissa individers handlingar skulle kunna förutsägas, om de äro av varandra oberoende, är det icke sagt, att de handla på samma sätt, när de äro förenade med andra till en grupp. Miljön har en ofantligt stor betydelse. Den kan »trycka ned det individuella själslivets nivå, sänka de högre stående individerna till de lägres ståndpunkt», men den kan ock »resa det mänskliga själslivet till en höjd, som den isolerade individen eljest icke skulle kunna nå». Om vi tänka oss ett fåtal människor, värmda av ett religiöst ideal, vilka uppmanas att sjunga, så ljuder sången eldande och medryckande. Men blanda in dem i en större samling av för det religiösa idealet skäligen likgiltiga, och det skall visa sig, att dessa i så måtto inverka, att de snarare draga de förra ned till sin likgiltighet och tystnad, än att de för idealet hängivna lyckas rycka de andra med sig och ställa dem på sin psykologiska nivå av sånglust. Om vi tänka oss, att de sitt ideal hängivna äro

för sig själva, men bland dem dock finnas några, som äro för samma ideal skäligen likgiltiga, så skall det visa sig, att de hängivna med sin sångglädje snarare lyfta de andra till sin psykologiska nivå än neddraga till deras ståndpunkt.

Hurudan är då den grupp beskaffad, där en sänkning av den allmänna nivån äger rum och tvärtom? Den kollektiva psykologien talar om »massans» och vad den kallar »de organiserade gruppernas» själsliv. Utgångsstadiet för båda är en tämligen slumpvis hopkommen massa människor, t. ex. en myllrande hop på en storstadsgata. Relationerna dessa emellan äro på intet sätt bestämda eller fixerade av föregående händelser. Intet kollektivt själsliv äger rum. Men villkoret för att ett dylikt skall uppstå är att *ett gemensamt föremål, en gemensam känsla* med hänsyn till det samma uppkommer och *ett ömsesidigt inflytande* i följd härav skapas, t. ex. om en brandspruta kommer galopperande fram i trängseln. Anhopningen blir då kollektivt bestämd, blir vad man kallar en *psykologisk massa*. Är det gemensamma föremålet av mera konstant beskaffenhet än t. ex. den mera sällsynta företeelsen av den galopperande brandsprutan och den gemensamma känslan med hänsyn till föremålet är homogen, är det ömsesidiga inflytandet inom gruppen i stigande. Vi kunna tänka oss ett religiöst möte, där evighetstingen utgöra det gemensamma föremålet, där den allmänna stämningen med hänsyn till dessa ting hos de flesta är likartad och det ömsesidiga inflytandet alltså suggererande. Tänka vi oss, att sagda möten bli en konstant företeelse med åtföljande praktiska handlingar och komma vi så fram till det religiösa samfundet, bestående av relativt likatänkande

och likakännande, så ha vi nått fram till vad man kallar *den organiserade gruppen*<sup>1</sup>.

Tillämpa vi nu detta på sånglusten i en menighet, så förstå vi, att denna lust sammanhör enligt sin natur med känslolivet. I »anhopningen», som var utgångsstadiet, fanns intet gemensamt känsloliv. Men när anhopningen övergår till en psykologisk massa, vaknar detta gemensamma känsloliv och därmed lusten att även hörbart ge detta tillkänna, vilket ej är fallet i den heterogena anhopningen. Ju mera likartad känslan är, stärkes inflytandet inbördes. Blir gruppen av konstant natur, såsom förhållandet är i det av homogena element organiserade samfundet, blir också sånglusten något konstant. Man behöver ej förväntas uppmåna till deltagande i den gemensamma sången vid det av överhuvud likartade element bestående religiösa mötet eller i det av dessa organiserade samfundet. Solidaritetskänslan är i vardande både i den psykologiska massan och det

organiserade samfundet. Den livfulla medryckande sången är ett uttryck härför. På samma gång binder den med sin suggestiva makt att hos gruppens medlemmar skärpa solidariteten.

Under dylika i sångligt avseende gynnsamma inre förhållanden samverka de här sammanställda konstitutiva momenten: rytmen eggjar och binder samman, vädjar till de sjungandes allmänneligen inneboende rytmik, enkelheten i det sjungna gör detsamma lättlärt för var och en, det melodiosa berör på det angenämaste dem, som hava sinne för skönheten i tonernas växlingsrika följd — och detta sinne ha de ojämförligt flesta. Och så behöver det ej längre vara »en from önskan» om allmänt deltagande. Den psykologiska situationen i förening med eljest även här nämnda, ej oviktiga musikaliska och andra betingelser skapar av sig själv *församlingens sång* — det allmänligaste uttrycket för kyrkans sång.

F. M. Allard.

## Den anglikanska gudstjänsten.

### Liturgiens historia.

Före Augustinus mission (596) var den keltiska gudstjänsttypen rådande på de brittiska öarna. Sedan man på konciliet i Cloveshoe (747) böjt sig för den romerska ordningen, synas de keltiska liturgiska böckerna ganska snart ha försvunnit. Endast en brittisk liturgisk bok av rent keltiskt ursprung finnes bevarad, nämligen det s. k. Bangor-antifonariet (från omkr. 700). Inom de olika stiftet utbildade sig, såsom vanligt inom medeltiden, avvikande

bruk. De viktigaste förskrevo sig från Salisbury, York och Hereford. Av dessa vann ordningen för Salisbury (Sarum Use) allt större utbredning. Strax före reformationens införande antogs den på en synod i Canterbury (1542) för hela det södra ärkestiftet.

För reformationens gudstjänstordning i England kommo tvenne arbeten att få stor betydelse. Det ena var ett försök från rent romerskt håll att reformera breviariet,

<sup>1</sup> Tankarna och exemplen äro hämtade ur *The Group Mind* av prof. W. McDougall, övers. av d:r Alf Ahlberg.