



PŘÍRUČKA PRO VARHANÍKY

KARL CIKRLE
JIŘÍ SEHNAL

Musica sacra

PŘÍRUČKA PRO VARHANÍKY



KAREL CIKRLE

Liturgika
Liturgická hudba



JIŘÍ SEHNAL

Stručný přehled dějin
katolické chrámové hudby

**MUSICA
SACRA**

Brno 2019

Liturgie

Etymologický výklad

Je to složenina dvou řeckých slov: *leitos* (přídavné jméno k *laos* – lid) = lidový, pro lid, a *ergon* (od slova *ergestai* – dělat, konat) = dílo; tedy: dílo pro lid.

V Řecku označovalo slovo *liturgia* něco dobrého pro lid jak od bohů, tak od lidí (veřejně prospěšné dílo). Septuaginta převzala slovo *liturgia* pro židovskou bohoslužbu, a odtud ho přejala novozákonní církev. Na Východě (řecky mluvící křesťané) mělo slovo *liturgia* užší význam; označovalo mši. Na Západě (latinsky mluvící křesťané) slovo *liturgia* upadlo v zapomnutí. Začalo se znovu objevovat v 16. stol. v době humanismu. V 19. stol. bylo úředně přijato jako označení veřejné bohoslužby církve. Zpočátku označovalo spíš vnější ceremonie a nařízení o nich. Vedle slova *liturgie* se používá, v poněkud jiném pohledu, i slovo *kult*.

Český termín pro slovo *liturgie* je *bohoslužba*.

Definice

V liturgii Otec uskutečňuje spásu v církvi shromážděné Duchem Svatým v Ježíši Kristu a církve ho uctívá. Liturgie svátostí je spojena se znameními.

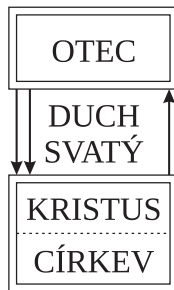
Jiná, přesnější definice: Liturgie je výkon Kristova kněžství, jímž se aktualizuje (uskutečňuje) na jedné straně spása člověka a na druhé oslava Boží vnějšími a účinnými znameními v platném řádu církve (L. Pokorný: *Obnovená liturgie*, str. 14).

Vysvětlení

V liturgii je složka

spásonosná
(*soteriologická*):

Otec dává lidem spásu
mocí Ducha Svatého
pro zásluhy Krista



uctívající
(*latreutická*):

Církev v čele s Kristem
v Duchu Svatém
uctívá Otce

Poznámky

Liturgie se koná v církvi a pro církev, liturgie se neobrací vně církve.

Liturgie je vrcholná činnost církve; o tom Konstituce o posvátné liturgii: Liturgie je vrchol, k němuž směřuje činnost církve, a zároveň zdroj, z něhož vyvěrá veškerá její síla... Liturgií se nejúčinněji uskutečňuje v Kristu posvěcení člověka a oslava Boha, a právě k tomuto cíli je zaměřeno všechno ostatní působení církve (čl. 10).

LITURGICKÁ HUDBA

Základní pojmy

Církevní latina používá termín *musica sacra*, doslovně přeloženo *posvátná hudba*. Německé slovo *Kirchenmusik* bylo do češtiny přeloženo jednak termínem *chrámová hudba* a jednak termínem *církevní hudba*. V současnosti se prosadily termíny *liturgická hudba* a *náboženská hudba*. Opouští se termín *duchovní hudba*, protože prakticky nelze vymezit jeho obsah.

Liturgická hudba (*musica sacra*) je ta, kterou se koná liturgie (mše, denní modlitba církve, svátosti, svátostiny). Jsou to zhudebněné liturgické texty, jejich instrumentální doprovody, přede hry, mezihry, dohry apod.

Náboženská hudba (*musica religiosa*) je ta, která byla inspirovaná náboženstvím – biblí, úctou k Bohu a k svatým, liturgií, životem církve. Má dvě větve:

– hudbu určenou pro uvádění v kostelech (např. varhanní skladby, chrámové sonáty, barokní oratoria),

– hudbu určenou pro uvádění mimo kostel (novější oratoria, sbory, písně, nástrojovou hudbu s náboženskou tematikou).

Pozn.: Na koncertech v kostele smí být uváděna pouze hudba liturgická a náboženská, nikoliv hudba světská.

Zpěv a hudba v liturgii

Pohled do historie

Zpěv a hudba patří k náboženským obřadům všech kultů. Některé části obřadů vznikly jako zpěvy (např. chvalozpěvy) nebo jako instrumentální hudba (průvody, obřadní tance). Tak tomu bylo i v bohoslužbě židovské a v jiných kultech, které působily při formování bohoslužby křesťanské v prvních stoletích. V křesťanské bohoslužbě se však stalo zcela primárním zpívané slovo; hra hudebních nástrojů plní především doprovodnou funkci.

Hudebním důsledkem sjednocování liturgie v evropském prostoru byl vznik *gregoriánského chorálu*, nedoprovázeného jednohlasého zpěvu liturgických textů nejprve denní modlitby církve, později i mše a dalších obřadů. Dodnes je nepřekonaným vrcholem liturgické hudby. Chorál vykrytalizoval kolem r. 800 v benediktinských klášterech západní Evropy a rozvíjel se do 11. - 12. stol. Pak ho narušila jednak hudba instrumentální a jednak *vícehlasý zpěv (polyfonie)* zpívaný sborem a stále více doprovázený hudebními nástroji. Polyfonie dosáhla svého vrcholu v 16. stol. Od nástupu baroka (17. stol.) se liturgická hudba dostává do závislosti na hudbě světské, od poloviny 19. stol. se snaží najít svou vlastní identitu, hudební řeč dnešního člověka obracejícího se k Bohu. – Vedle vlastních bohoslužebných zpěvů se vždy zpívaly *lidové duchovní písně*, které v Evropě od středověku stále

ZPĚV A HUDBA PŘI BOHOSLUŽBÁCH

ZPĚV A HUDBA PŘI MŠI

KDY SE PŘI MŠI ZPÍVÁ

Následující uvádí pouze zpěvy lidu, resp. scholy nebo sboru (bez výzev, odpovědí, zvolání a zpěvů kněze).

Vstupní zpěv – Introitus zahajuje bohoslužbu. Během něho kněz přichází k oltáři. Je vhodné, když se kněz a varhaník domluví na tom, že kněz vyjde ze sakristie tak, aby přišel k sedes, když vstupní zpěv už končí (při průvodu lid stojí – aby zbytečně nestál během delšího zpěvu).

Pane, smiluj se – Kyrie následuje po úkonu kajícínosti. – Pane, smiluj se odpadá, jestliže se úkon kajícínosti konal třetím způsobem, ve kterém zvolání Pane, smiluj se už je, nebo zvolání Pane, smiluj se bylo v předcházejícím vstupním zpěvu (např. v písních 514, 520 nebo se jako vstupní zpěv zpívalo Kyrie z vícehlasé mše). Dále Pane, smiluj se odpadá, jestliže úkon kajícínosti byl nahrazen jiným obřadem, např. svěřením vody a pokropením lidu nebo nějakým průvodem (Hromnice, Květná neděle).

Sláva – Gloria, pokud je předepsané, bezprostředně navazuje na Kyrie.

Responsoriální žalm – Psalmus responsorius nebo *Graduale* se zpívá po prvním čtení.

Zpěv před evangeliem – Alleluia; v postě *Versus ante Evangelium*, dříve *Tractus* se váže k evangeliu. Jestliže evangeliu předcházela dvě čtení, zpívá se po druhém čtení; jestliže předcházelo jedno čtení, zpívá se po responsoriálním žalmu – *graduale*.

Věřím – Credo, pokud je předepsáno, následuje po homilii.

Zpěv k přípravě darů – Offertorium je k průvodu s obětními dary. Má začít ihned po přímlovách a bez zbytečného úvodního preludování. Pokračuje během přípravy darů až do výzvy kněze „Modleme se, aby Bůh přijal ...“. Pokud se tento zpěv zpívá, kněz všechny předchozí texty říká potichu.

Svatý – Sanctus bezprostředně navazuje na prefaci.

Beránku – Agnus provází lámání eucharistického chleba. Následuje po pozdravení pokoje.

Zpěv k přijímání – Communio je zpěv k průvodu. Začíná po „Pane, nezasloužím si ...“ a končí po vyčištění pateny a kalicha.

Díkůčinění (nemá latinský název) je možný zpěv po tom, co kněz zaujal místo na sedes. Naváže na předchozí zpěv k přijímání.

Zpěv na závěr (nemá latinský název) se může zpívat po propuštění „Jděte ve jménu Páně ...“.

ZPĚV A HUDBA V LITURGICKÝCH DOBÁCH

DOBA ADVENTNÍ

Charakter

V obnoveném liturgickém kalendáři má Advent dvě části rozdílného charakteru:

- Myšlenkou prvního údobí Adventu (od začátku do 16. 12. včetně) je druhý příchod Pána Ježíše ve slávě.
- V druhém údobí (od 17. 12.) se církev připravuje na oslavu narozenin Pána Ježíše.

To však zatím nevstoupilo do povědomí křesťanů a Advent je chápán pouze jako příprava na Vánoce, někdy s kajícím prvkem. Obráží se to i v adventních písních, z nich jen málo má text zaměřený na druhý příchod Pána Ježíše. Právě ty by se měly (naučit a) hodně zpívat v první části Adventu.

Pro jednotlivé adventní neděle jsou vhodné tyto písně: 1. neděle – **129**; 2. neděle – **125**; 3. neděle – **121**, k přijímání **127**; 4. neděle cyklus A – **122**, B – **130 (111)**, C – **123**, k přijímání vždy **106**.

Roráty

K našemu národnímu charakteru Adventu patří roráty. Je dobré se jim naučit a pravidelně je zpívat. Písně **102** a **110** jsou hudebně odvozeny z chorálního nápěvu introitu Rorate. Proto je zpíváme pouze ke vstupu při mši.

Ejhle, Hospodin přijde

Tato antifona (**101**) má původ v nešporách 1. adventní neděle. S jiným nápěvem se její text zpíval v Adventě přede mší, která se slavila časně ráno. Po ní následovala modlitba a introit Rosu dejte nebesa shůry. Nejpozději v polovině 19. století se začala spojovat antifona s introitem.

Proto pokud zpíváme pouze antifonu (i 3x) přede mší, měl by po ní následovat vstupní zpěv. Pokud ji zpíváme s introitem Rosu dejte, je tento celek vlastním vstupním zpěvem, během kterého má kněz přijít na své místo u sedadla; nezpíváme pak žádnou jinou píseň ke vstupu.

Různé možnosti zpěvu jsou poznačeny ve varhanním doprovodu.

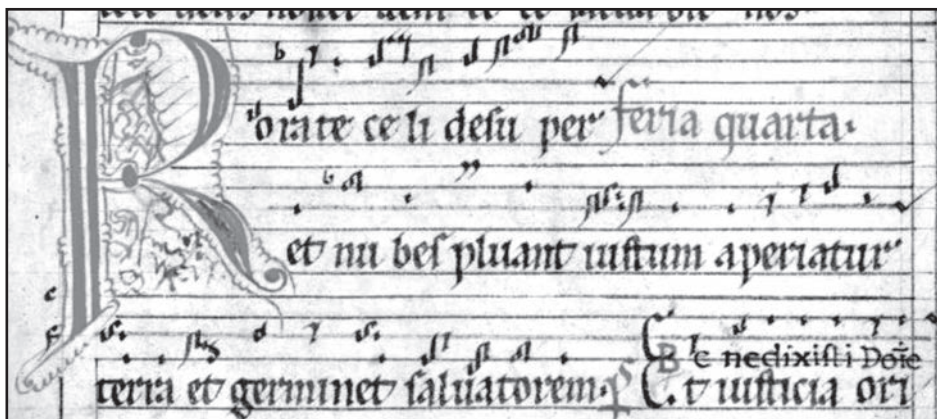
Rorate coeli desuper

Přede mší, po mši a při jiných liturgiích je vhodné zpívat zpěv **128**. Jak antifona Rorate, tak jednotlivé strofy se musí zpívat svižně (osminová nota = 160 MM).

Varhany

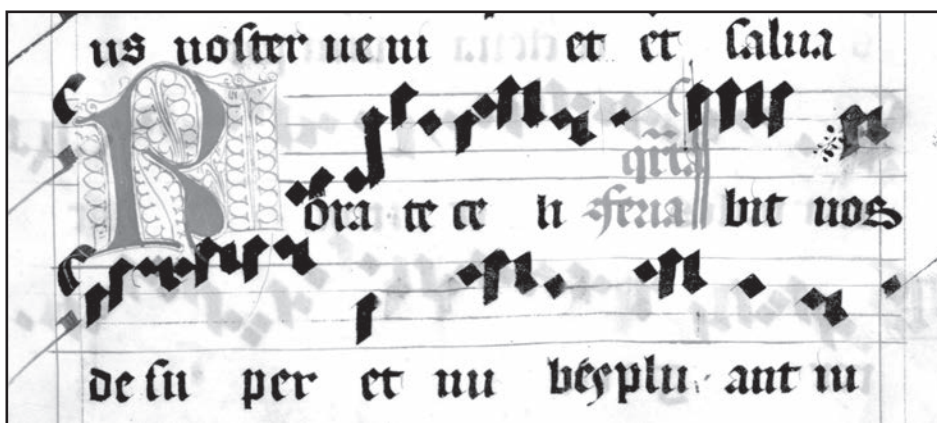
Z praxe v románských zemích, zvl. v Itálii, pochází příkaz omezit v době advent-

V jednotlivých částech Evropy se ustálily různé tvary not. Běžná (kurzívní) nota-
ce métského typu, užívaná též na Moravě až do 14. století, vypadá takto:



Obrázek 5: *Graduale cisterciense, M II 87 Olomouc, 13. stol. Je to pozoruhodný rukopis co do preciznosti jednotlivých neum.*

V Německu se vyvinula gotická nebo podkovová notace. Jednotlivé noty totiž připomínaly hřebíky pro podkovy. Vlastní noty měly tvar kosočtverců, které měly dole tlustý dřík. Pro Čechy se stala typickou rombická notace tvořená kosočtverci bez dříků.



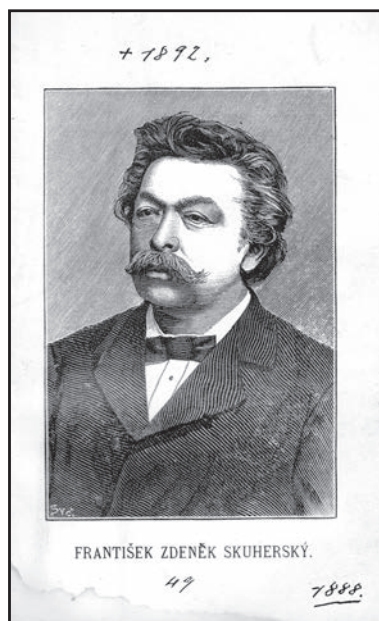
Obrázek 6: *Rukopis kláštera Sankt Gallen, Cod. Sang. 1758, 2. pol. 15. stol. Velkoformátový rukopis, jeden z prvních v tomto klášteře notovaný tímto způsobem.*

Je pochopitelné, že na studium děl Palestrinových nebo Lassových kostelní sbory nestačily, a kromě toho byla hudba 16. století zkrásněně chápána a interpretována v duchu romantické estetiky 19. století. Stoupenci reformy proto začali sami komponovat v duchu staré polyfonie a vybízeli k tomu i ostatní skladatele. Snažili se především napodobit Palestrinu, ale současně se nemohli vyhnout vlivu romantické a moderní harmonie. Skladatelé se často dostávali do rozporu s tím, zda mají užít novodobou harmonii jako např. Franz Liszt (1811-1886) nebo setrvat na prosté harmonii Palestrinově. Vlastní cestou se vydal jeden z nejzbožnějších skladatelů své doby, ctitel Richarda Wagnera Anton Bruckner (1824-1896).

Reformní hnutí nebylo zdaleka jednotné. Potřebu reformy chrámové hudby uznávali téměř všichni hudebníci, ale jejich představy se často velmi různily. Jedni tvrdili, že vrchol, kterého dosáhla chrámová hudba v polyfonii 16. a začátku 17. století, nemůže být překonán (zastával jej kapelník dómu v Mohuči Georg Viktor Weber). Jiní, jako již zmíněný F. X. Witt a jeho žáci, usilovali o vytvoření nového stylu *a cappella*, ve kterém měl být určujícím prvkem slovní přízvuk a délka slabik, a konečně další byli přesvědčení, že lze vytvořit přiměřený chrámový styl i s použitím hudebních nástrojů a moderní harmonie, což hájil např. dómský kapelník ve Vratislavi Moritz Brosig (1815-1887).

Radikální směr nezanechal v dějinách katolické chrámové hudby trvalou stopu. Wittova škola přinesla většinou málo životné, řemeslné výtvořky, které jsou dnes až na výjimky zapomenuty, což platí bohužel i o chrámové tvorbě Pavla Křížkovského. Na druhé straně však musíme konstatovat, že i některé skladby stoupců reformy (např. Ignaze Martina Mitterera), napodobující polyfonii 16. století, ale aplikující též modernější harmonii, mohou být přínosem i pro současnou liturgickou hudbu, protože jsou poměrně snadné, vkusné a zpěvné.

Pro budoucnost se ukázal nejnositelnější třetí směr, který byl tolerantní k výrazovým prostředkům moderní hudby. Tento směr neztotožňoval duchovní hudbu jen s určitým dobovým slohem, ale hlásal, že i hudba v kostele má právo vyjadřovat se jazykem své doby, jestliže při tom respektuje posvátnost místa. Tento názor se nejvíce přiblížil duchu Druhého vatikánského koncilu. V duchu umírněného směru komponovali u nás např. František Zdeněk Skuherský

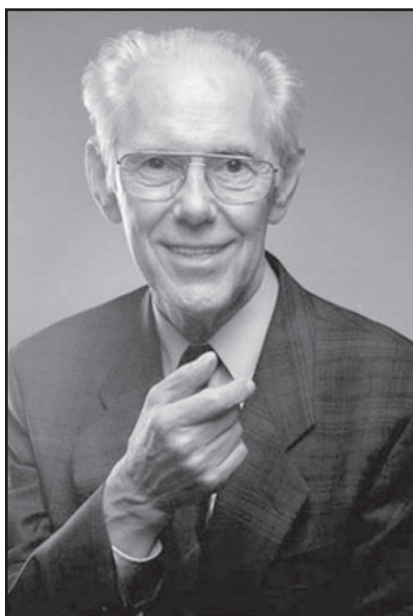


Obrázek 16: František Zdeněk Skuherský

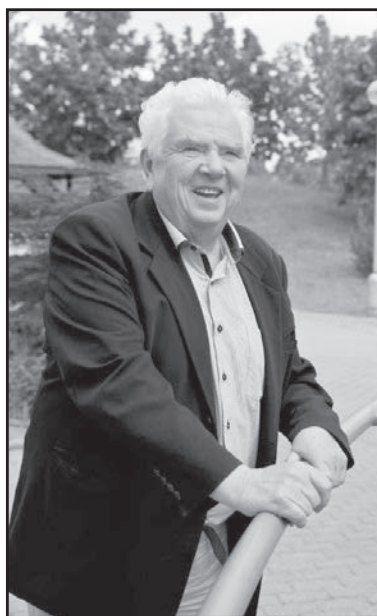
papežským orgánem *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae*. Zúžený a jednostranný výklad instrukce některými kněžími vedl skutečně k úpadku nebo rozpadu řady dobrých chrámových sborů v celé Evropě. Jejich obnovení a účelné zařazení do obnovené liturgie je stále obtížnější. Velká díla hlubokého náboženského obsahu vznikají nadále, ne však pro liturgii, ale hlavně pro návštěvníky koncertních sálů, protože se v kostele nemohou plně realizovat.

Nelze říci, že by skladatelé 20. století neměli zájem komponovat pro kostel. Za všechny jmenujme alespoň Petra Ebena (1929-2007), Jana Hanuše (1915-2004), Zdeňka Lukáše (1928-2007), Zdeňka Pololáníka (*1935) a Antonína Tučapského (1928-2014). O jejich skladatelských kvalitách z hlediska liturgického i hudebního není pochyb, a přece se jejich díla uplatňují v kostele málo. Důvody jsou dva: na málokterém kůru se najdou zpěváci a hudebníci schopní provádět hudbu 20. století na odpovídající úrovni a většina Božího lidu není zvyklá takovou hudbu poslouchat. Musíme bohužel uznat, že vkus většiny lidí je vlivem hudby v masových médiích zkažený a že výrazové prostředky vážné hudby 20. století jsou většině věřících vzdáleny.

Zdá se, že v dnešní době se církev již vzdala poslání šířit kulturu v celém jejím rozsahu, jako tomu bylo v minulých staletích. Z odkazu staré chrámové hudby si vybírá jen to, co se dá uplatnit v současné liturgii a na co jí stačí síly a prostředky. Udržování ostatních kulturních hodnot přenechává světským institucím.



Obrázek 19: Petr Eben



Obrázek 20: Zdeněk Pololáník



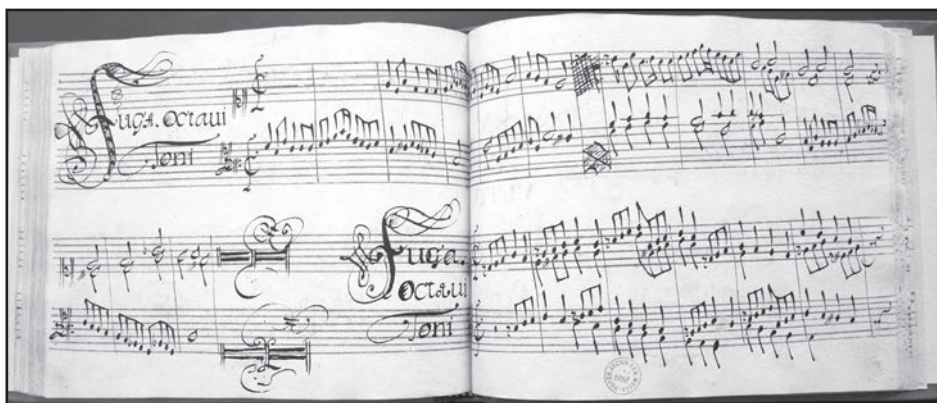
Obrázek 28: *Hrací stůl varhan od Jana Výmoly z roku 1761 v kostele Povýšení sv. Kříže v Doubravníku.*

Barokní varhany jsou po zvukové a konstrukční stránce považovány za jeden z vrcholů varhanářství, který je dnes napodobován. Současné varhanářství z něho převzalo některé dispoiční principy, zásuvkovou vzdušnici a mechanickou trakturu. Přidalo k němu pouze některé technické vymoženosti, nové typy a barvy rejstříků.

Romantismus a potřeba doprovázet na varhany zpěv lidu se v našich varhanách projevil již v první polovině 19. století častějším disponováním osmistopového principálu a větším počtem osmistopových rejstříků i v malých varhanách a vynecháváním vysokých (*křiklavých*) hlasů, jako byla např. Kvinta $1\ 1/3'$. Dříve byla u těchto nástrojů osmistopová poloha často zastoupená dřevěným krytem (*Copula maior*) a principálová řada začínala až Principálem $4'$. Stoupenci cyrilské reformy zpočátku nevěnovali varhanám pozornost. Až koncem sedmdesátých let 19. století začali protestovat proti vyšším alikvotním hlasům a proti krátkým oktávám.

Dispozice barokních varhan nebyly vhodné pro doprovázení lidového zpěvu ani reformované figurální hudby a neodpovídaly novému zvukovému ideálu, který byl převzat ze zvuku symfonického orchestru se silným obsazením smyčcových nástrojů. Ze starých varhan byly odstraňovány vysoké alikvoty a nahrazovány úzkými

Většina varhanních skladeb, napsaných v 17. a 18. století v katolických oblastech Evropy, byly tzv. versety, což byly kratší improvizace pro praxi *alternatim*, řazené podle církevních modů. U nás máme praxi *alternatim* doloženou již ve 14. století u starobrněnských cisterciáček. V 17. a 18. století máme ji na Moravě prokázanou v kláštorech premonstrátů a řeholních kanovníků sv. Augustina. V domácí varhanní tvorbě 18. století, reprezentované Bohuslavem Matějem Černožským (1684-1742) a Josefem Norbertem Segrem (1716-1782), se kupodivu s versety pro praxi *alternatim* nesetkáváme. Preludia a fugy těchto autorů jsou většinou delší, než bylo u versetů obvyklé, a nejsou řazené do cyklů podle církevních modů. To však nevylučuje, že by některé z nich nebo jejich části nemohly být použity jako versety. Nutno však zdůraznit, že versety mohly být při přednesu *alternatim* improvizovány, stejně jako byla v minulosti improvizována převážná většina varhanní hudby.



Obrázek 29: Starobrněnský varhanní sborník. Čtrnáctitaktová *Fuga octavi toni* od neznámého autora.

V současné liturgii nepřichází praxe *alternatim* při mši v úvahu, ale versety k ní složené mohou posloužit jako vhodné varhanní mezihry. Tokáty k pozdvihování jsou pochopitelně také vyloučeny, ale dají se výborně použít např. během přijímání. Provádění celých skladeb *alternatim* můžeme vřele doporučit pro mimoliturgické příležitosti a koncerty v kostelích, neboť jsou velmi vděčné po umělecké i duchovní stránce.

Pozornosti si konečně zaslouží ještě bod šestý, který výslovně doporučuje hrát na varhany během pozdvihování, což si dnes neumíme představit. Caeremoniale v této souvislosti připomíná, že varhany mají hrát vážně a jemně. K pozdvihování vytvořilo mnoho italských skladatelů skladby s názvem *toccata per l'elevazione*, z nichž nejznámější pocházejí od varhaníka u Svatého Petra v Římě Girolama Frescobaldiho (1583-1643). Jde však o skladby poměrně dlouhé, v dnešní liturgii nepoužitelné. Také u nás se při pozdvihování na varhany improvizovalo. Zprávu o tom máme až

výchovy a masových médií odvykli zpívat. Neexistují ani zástupy skladatelů, kteří by měli zájem tvořit pro církve, jak tomu bylo v 16.-18. století. Z těch lepších, kteří jsou k dispozici, nedovede každý psát hudbu, která by byla běžným věřícím blízká. Přes uspěchanost je obdivuhodné, že výsledky nové tvorby nejsou nejhorší.

I

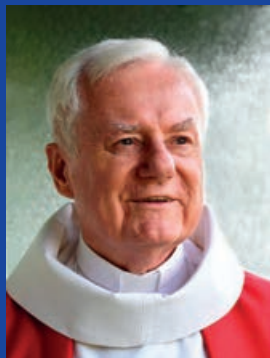
Na prvním místě bylo třeba zhudebnit texty ordinária, protože dřívější písňové parafráze byly pokládány za nevhodné pro novou liturgii. To byl zvláště u dlouhých textů *Sláva* a *Věřím tvrdý oříšek*. O zhudebnění ordinária se postupně pokusila řada hudebníků z řad diletantů i profesionálů. Postupně byly do Kancionálu vybrány nápěvy P. Josefa Olejníka, P. Karla Břízy, Zdeňka Pololánika a Petra Ebena. Jejich přístupy jsou značně rozdílné, protože každý z nich vycházel z jiné stylové představy. O jakousi obdobu latinského chorálu se pokusil P. Josef Olejník. On asi zavedl do liturgické hudby poněkud nešťastný sekundový průtah u jednoslabičných slov, jako je např. se-e, ti-i, tě-e, chléb, jakoby šlo o charakteristický rys české melodiky. Za nešťastné považujeme také přehnané protahování dlouhých slabik a synkopování. Pololánik se snažil vyhovět požadavku spojit zpěv lidu se sborem a snad proto přizpůsobil jeho melodiku populární hudbě. Eben zase nasadil odvážně moderní výraz, do kterého poněkud neorganicky včlenil stylově odlišné úseky. Tradici českého kostelního zpěvu se s největším pochopením přiblížil P. Karel Bříza. Kromě zmíněných ordinárií vzniklo ještě mnoho dalších, která se zatím, možná právem, do Kancionálu nedostala.

Další novinkou byl responsoriální žalm. Kupodivu se nikdo nevrátil k jednoduchým melodickým vzorcům gregoriánského chorálu, ale takřka živelně začalo mnoho hudebníků komponovat vlastní responsoriální žalmy. Zhudebnění jednoho verše je totiž snazší než zhudebnění delšího textu. Původní oficiální záměr počítal s vytvořením pouze společných nápěvů pro jednotlivé části církevního roku, ale někteří autoři (Olejník, Pololánik, Korejs, Bříza a vedle nich další) zhudebnili nápěvy pro všechny svátky církevního roku. Tato dobře míněná snaha však je náročným úkolem nejen pro skladatele, ale i pro kantora, který musí před bohoslužbou provést nácvik a pro hudební schopnosti věřících.

Hudebně nejzajímavější jsou žalmy Pololánikovy. Olejníkovy nápěvy se vyznačují bez-



Obrázek 32: Karel Bříza



P. PhDr. Karel Cíkrle (* 1935)

Po maturitě na gymnáziu studoval v Brně Janáčkovu akademii múzických umění a hudební vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, odkud byl z ideologických – náboženských důvodů před promócí vyloučen. Pracoval jako dělník v cihelně, pak v továrně.

V roce 1966 byl přijat do semináře v Litoměřicích, r. 1970 promován a vysvěcen na kněze. Od té doby působil na různých místech v duchovní správě. Byl jedním ze skupiny redaktorů první verze jednotného *Kancionálu* (1973), redaktorem jeho verze současné (1988, 2004) a jeho tři varhanních doprovodů (1980, 1992, 2004). Vedle toho zredigoval pro křesťanskou mládež zpěvník *Hlaholík* (1968, 1970, 2014).

Od r. 1982 organizoval měsíční Instruktaže varhaníků v Brně. V roce 1990 začal učit liturgickou hudbu na Konzervatoři Brno, r. 1991 inicioval založení Varhannické školy při Brněnském biskupství (dnes ZUŠ varhannická Brno), r. 1992 založení sdružení chrámových hudebníků *Musica sacra* a se Zd. Pololánkem aj. založení Kabinetu duchovní hudby na JAMU, r. 1995 diecézního Střediska pro liturgickou hudbu, které jako hudební referent brněnské diecéze vedl do r. 2012.

Je autorem publikace *Varhannická zbožnost* (2005) a spoluautorem *Direktáře pro varhaníky* (2005), podílel se na vydání titulů *Zpěvy mezi čteními* (2003), *Škola na varhany* (2011) a ediční řady *Varhanní preludia* (2005–2015).



Prof. PhDr. Jiří Sehnal, CSc. (* 1931)

V letech 1950–1955 vystudoval obor hudební věda a estetika na Univerzitě Palackého v Olomouci. Pracoval v Univerzitní knihovně Olomouci (1955–1958), v dokumentaci Výzkumného ústavu zelinářského ČSAZV v Olomouci (1958–1964), v Oddělení dějin hudby Moravského muzea v Brně (1964–1994). V roce 1992 se habilitoval a roku 1997 byl jmenován univerzitním profesorem. V letech 1992–2011 přednášel dějiny hudby na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

Ve své vědecké činnosti se zabýval hlavně dějinami hudby na Moravě v 17. a 18. století. Vedle asi 300 vědeckých studií vydal tyto samostatné práce: *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži* (1960), *Životopis Jiříka Janáčka* (1985), kapitola *Pobělohorská doba (1620–1740)* v monografii *Hudba v českých dějinách* (1983, 1989), *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* (1988), *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži* (1993), tematický katalog *Caroli de Liechtenstein-Castelcornio episcopi Olomucensis artis musicae collectio Cremsirii reservata* (1998 s Jitěnkou Peškovou), *Dějiny hudby na Moravě* (2001 s Jiřím Vysloužilem), *Barokní varhanářství na Moravě* (2003, 2004, 2018), *Vejvanovský and the Kroměříž music collection* (2008), *Adam Michna z Otradovic – skladatel* (2013, totéž anglicky 2016). Připravil kritické edice děl Jiřího Bendy, Heinricha Ignaze Bibera, Georga Muffata, Adama Michny z Otradovic, Josefa Antonína Plánického a Filipa Jakuba Rittlera.