



Liturgia Sacra 24 (2018), nr 1, s. 189–198

DOI: 10.25167/LitS/24(2018)1/189-198

BOŻENA MUSZKALSKA
Instytut Muzykologii, UWr

Kol isza be-lakasz vs mulier taceat in ecclesia

Głos kobiecy w judaizmie i chrześcijaństwie

Przedmiot rozważań w prezentowanym artykule stanowi zakaz użycia głosu kobiecego w ortodoksyjnych synagogach, a także przemiany, jakie się w tym zakresie dokonały w zestawieniu z analogicznymi restrykcjami obowiązującymi w Kościele chrześcijańskim. Kobiecte głosy były stosunkowo słabo reprezentowane w tekstach i rytuałach żydowskich oraz chrześcijańskich, jak również w repertuarze muzycznym. O ile w żeńskich klasztorach obserwujemy rozkwit muzyki religijnej już stosunkowo wcześnie, to kobiety żydowskie mogły włączyć się do wykonywania śpiewów liturgicznych dopiero w efekcie poddania krytyce zwyczajów związanych z żydowską tradycją muzyczną, tzn. zmierzenia się z talmudycznym zakazem nazywanym w skrócie *kol isza* (*Berakhod* 24a), zgodnie z którym głos kobiecy był, a w ortodoksyjnym judaizmie nadal jest, traktowany jako źródło erotycznego podniecenia¹.

¹ Szerzej na ten temat zob. w: B. MUSZKALSKA, „*Po całej ziemi rozchodzą się ich dźwięki...*” *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wrocław 2013, s. 127–133.

1. Głos kobiecy w czasach biblijnych

Uczestnicy dyskusji na temat miejsca kobiecego głosu w żydowskich obrzędach sięgają do opisów w Biblii. I tak np. w Księdze Wyjścia czytamy o grającej na tamburynie Miriam, prowadzącej żydowskie kobiety, które tańczyły i śpiewały tekst stanowiący rodzaj refrenu do hymnu wykonanego przez Mojżesza po tryumfalnej przeprawie przez Morze Czerwone (Wj 15,20). Podczas gdy w tym przypadku mamy do czynienia z separacją głosów żeńskich i męskich, w Księdze Sędziów prorokini Debora oraz przywódca wojsk Izraelitów Barak razem śpiewają hymn pochwalny (Sdz 5,1-31). W dalszej części tej księgi mowa jest o *mewaserot* kobietach, które czciły zwycięstwa Żydów pieśniami i tańcami (Sdz 11,34), a w Pierwszej Księdze Samuela o tychże kobietach śpiewających na cześć Dawida, kiedy pokonał Goliata i odniósł zwycięstwo nad Filistynami, co aż wywołało konsternację u króla Saula (1 Sm 18,6-7).

W okresie przedświątynnym kobietom zamężnym wyznaczono wschodni koniec rytualnego namiotu, podczas gdy panny i wdowy, głównie z rodzin Lewitów, śpiewały w czasie nabożeństw. W czasach pierwszej (957–587 r. p.n.e.) i drugiej (537 r. p.n.e. – 70 r. n.e.) świątyni istniał tzw. dwór kobiet, prawdopodobnie z własnym chórem kobiecym. Muzykujące i tańczące kobiety uczestniczyły w uroczystościach poza wewnętrzną przestrzenią świątyni. Jako profesjonaliści muzycy kobiety występowały podczas rytuałów rodzinnych, odprowadzanych z okazji zaślubin i śmierci. Działania muzyczne żydowskich kobiet podlegały jednak ciągłemu ograniczaniu, co stanowiło reakcję na pogańskie wpływy Egipcjan, Greków i Rzymian². Najwyraźniej działania kobiet jako muzyków pełniły niegdyś ważną funkcję w rytuałach. W dalszych częściach Biblii rola ta staje się coraz bardziej niejasna.

W IV w. kobietom wolno było wykonywać – zgodnie z rabinicznymi ustaleniami – odpowiedzi do psalmów śpiewanych przez mężczyzn, ale nie podczas nabożeństw. Amora Raw Josef, przewodni uczonego rabiniczny, zezwalał kobietom na chóralskie odpowiedzi, lecz odmawiał im prawa prowadzenia modlitw. Wśród Żydów sefardyjskich w Hiszpanii oraz na Bliskim Wschodzie kobiety aż do późnego średniowiecza zawodowo towarzyszyły ze śpiewem i grą na instrumentach pogrzebom i procesjom. Od czasów biblijnych istniała tam praktyka wykonywania przez kobiety (*menkonenot*) lamentacji, tak indywidualnie, jak i w chórze³.

² I. HESKES, *Passport to Jewish Music. Its History, Traditions, and Culture*, London 1994, s. 326.

³ *Tamże*, s. 328.

Pewnym ewenementem jest odprawianie w średniowieczu w niektórych kongregacjach w Nadrenii własnych nabożeństw bez udziału mężczyzn. Przewodziły im kobiety posiadające ku temu specjalne przygotowanie i nazywane były w starym nadreńskim dialekcie języka niemieckiego *saegerin*, a później w jidysz – *sotern*⁴.

2. Zakaz *kol isza*

Interpretacja wybranych fragmentów Biblii w babilońskiej i jerozolimskiej wersji Talmudu, według której głos kobiety został zrównany z nagim ciałem, stała się podstawą do wykluczenia kobiety z wokalnego uczestnictwa w synagogałnym nabożeństwie, jak czytanie Tory czy śpiew modlitw. Autorstwo zakazu *kol isza* przypisuje się babilońskiemu uczonemu talmudycznemu, Samuelowi, który żył w VI w. Sformułowanie z Pieśni nad Pieśniami „ukaz mi swą twarz, daj mi usłyszeć swój głos! Bo słodki jest głos twój i twarz pełna wdzięku” (Pnp 2,14) skomentował on słowami: „Głos kobiety jest seksualną prowokacją!”⁵. Związek między talmudycznym zakazem i powyższymi wersami leży w błędnym odczytaniu jednego z hebrajskich słów, które w brzmieniu „erwa” tłumaczy się jako nagość, natomiast czytane jako „arew” oznacza bycie przyjemnym. Pierwsze znaczenie ma swoje źródło w midraszu, w którym kobiety głos jest kojarzony w negatywny sposób z erotycznym powabem, powodującym odwrócenie uwagi mężczyzn od modlitwy i innych powinności religijnych.

Jerozolimski Talmud cytuje jako źródło zakazu rozmowę Boga z Jeremiašem, podczas której Bóg wyjaśnia, dlaczego karze Izrael, używając metafory „nierządnica” dla niestałości Izraela wobec Niego. Także w tym przypadku występujące w cytowanym fragmencie słowo *kol* może być różnie wymawiane i mieć różne znaczenia. Uznano, że *kol* należy rozumieć jako „głos”, które to słowo skojarzone z określeniem „nierządnica” dało pretekst do sformułowania omawianego zakazu.

W wyniku zrównania głosu kobiety z jej nagim ciałem władze talmudyczne zakazały także mężczyznom odmawiania modlitw i błogostawieństw w obecności śpiewających kobiet.

Średniowieczny uczony, Moses Ben Maimon (1135–1204), znany jako Majmonides, zastosował zakaz *kol isza* nie tylko w odniesieniu do modlitw, ale rozszerzył

⁴ *Tamże*, s. 329–330.

⁵ Cyt. za: E. KOSKOFF, *Music in Libavitcher Life*, Urbana – Chicago 2001, s. 126.

go na wszystkie dziedziny życia. W jego interpretacji *kol isza* stał się częścią *cnitut* („skromność”). Określenie to opisuje zbiór żydowskich praw religijnych dotyczących postępowania kobiety i mężczyzny względem siebie. Ikonografia muzyczna z tego okresu pokazuje jednak żydowskie ceremonie weselne, podczas których kobiety-muzycy zabawiają kobiety-gości, śpiewając i grając na instrumentach⁶.

W XIII w. Rabbi Jehuda He-Hasid z Regensburga, antycypując argument feministek użyty 750 lat później, podniósł kwestię, że tak jak głos kobiecy może być podniecający dla mężczyzny, tak *kol isz*, głos męski, może być podniecający dla kobiety. Nikt z późniejszych uczonych nie odwołał się jednak do tego stwierdzenia⁷.

Następstwem stosowania się do zakazu *kol isza* był rozwój odrębnej muzyki liturgicznej, opracowywanej dla mężczyzny-kantora (*chazana*) i chóru (*meszore-rim*), w skład którego wchodziłi dorośli mężczyźni i chłopcy. Również funkcje czytającego Torę, *baal kore*, oraz prowadzącego modlitwy, *baal tfila*, powierzane były wyłącznie mężczyznom. Kobieta nie była więc w stanie w pełny sposób śledzić modlitw w synagodze, gdyż nie mogła w nich aktywnie uczestniczyć. Nakaz separacji kobiet od mężczyzn spowodował też, że musiały one być zasłonięte *mechicą* lub zajmować miejsca na balkonie. To, że kobieta była niewidoczna, zmniejszało bowiem według talmudycznych uczonych siłę złego oddziaływania na mężczyzn użytego przez nią ewentualnie głosu.

3. *Mulier taceat in ecclesia*

Nastawienie do kobiety w judaizmie miało obok motywów grecko-rzymskich niewątpliwy wpływ na rozprzestrzenienie się antyfeministycznych poglądów wśród chrześcijan; chrześcijaństwo wywodzi się wszakże z judaizmu. Argumentów przemawiających za słabością i niższością kobiet szukano w tekstach Starego i Nowego Testamentu. Ojcowie Kościoła powoływali się zwłaszcza na Pierwszy List św. Pawła do Koryntian i jego sławne zdanie: „niech kobieta milczy w Kościele” (1 Kor 14,34), które miało świadczyć o przekonaniu św. Pawła o drugorzędnej pozycji kobiet. Nie zważano na inny wiersz Listów Pawłowych (Ga 3,28), który wyraźnie mówi o równości kobiet i mężczyzn oraz na zawarte w tych listach pozdrowienia dla różnych kobiet. Pismo Święte bywało bowiem w historii Kościoła interpretowane wybiórczo, a egzegezę Ojców determinowały niejednokrotnie ak-

⁶ I. HESKES, *Passport to Jewish Music*, s. 329.

⁷ E. KOSKOFF, *Music in Libavitcher Life*, s. 130.

tualnie panujące stereotypy. Poza argumentami biblijnymi mizoginiści używali też argumentów historycznych, wskazując na niebagatelną rolę, jaką kobiety odgrywały w szerzeniu się herezji.

Pod koniec IV w. bp Ambroży, święty Kościoła katolickiego i prawosławnego, który rozpowszechnił na Zachodzie antyfonalny śpiew psalmów, zalecał wprowadzić ich wykonywanie wszystkim wiernym, bez względu na płeć i wiek, ale jednocześnie zaczęto propagować opinię o odpowiedzialności Ewy za wypędzenie z raju, gdyż stało się to na skutek posłuchania przez Adama jej głosu (Rdz 3,17). Mówiący o tym wers z Księgi Rodzaju skojarzono ze śpiewem wiodącym ku pokuszeniu. Taką też moc przypisywano – podobnie jak wśród Żydów – włosom, którymi uwodziły mężczyzn prostytutki, zabawiając ich jednocześnie śpiewem, grą na instrumentach i tańcem.

Nasilone sprzeciwy wobec udziału kobiet w śpiewie liturgicznym obserwuje się od V w. Żyjący w tych czasach bp Hipolit nakazywał kobietom, które śpiewały, akompaniując sobie na lutni, aby zaprzestały tego procederu i odpokutowały swoje nieczne postępowanie wstrzymaniem się przez 40 dni od przyjmowania Komunii św. Św. Izydor z Peluzjum, żyjący na przełomie IV i V w., uważał, że śpiew kobiet w kościele mógłby być dozwolony jedynie po to, aby stłumić kobiecą skłonność do gadulstwa podczas nabożeństw. Gdyby jednak kobiety nadal popełniały ten grzech, należy im śpiewu zabronić. Ponowił zakaz papież Benedykt I w 578 r. i papież Zachariasz w 750 r. Zakazy wydawano też na kolejnych synodach. Na soborze w Tours w 813 r. przestrzegano: „Wszystko, co uwodzi słuch i wzrok, i co może stłumić zapal duszy, powinno być trzymane z dala od Bożych kapłanów, zaiste bowiem mnogość pokus, pieszcząc ucho i oko, wnika całkowicie w duszę”⁸.

Kobiety zniechęcano również do uprawiania muzyki świeckiej. Papież Sykstus V (1585–1590) jako pierwszy wydał dekret zabraniający kobietom występowania w przedstawieniach teatralnych, a ich role mieli przejąć kastraci. Za pontyfikatu papieża Klemensa X (1669–1676) kobiety mogły występować na rzymskich scenach, ale już kolejny papież, Innocenty XI, cofnął to pozwolenie⁹.

Częstotliwość powtarzania zakazu śpiewu kobiet podczas sprawowania liturgii dowodzi, że nie był on zbyt skwapliwie przestrzegany. Muzyka liturgiczna rozkwitała też w klasztorach żeńskich, i to nie tylko, śpiew chorałowy, będący „bezosobowym” głosem całej wspólnoty, lecz także śpiew wielogłosowy i solowy z towarzyszeniem instrumentu. To szczególne kultywowanie muzyki w żeńskich klasztorach budziło sprzeciwy lokalnych biskupów, którym były one podporządkowane, jed-

⁸ E. FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997, s. 92, 94.

⁹ Cyt. za: D. GWIZDALANKA, *Muzyka i płeć*, Kraków 2001, s. 42.

nak – jak pisze Magda Walter-Mazur – w wielu ośrodkach udawało się mniszkom zakazy zręcznie obchodzić¹⁰.

4. Rewizja zakazu *kol isza*

W odmiennej sytuacji niż kobiety chrześcijańskie znajdowały się aż do XIX w. kobiety żydowskie. Dopiero bowiem w okresie oświecenia żydowskiego, Haskali, odczuto potrzebę ponownego rozważenia zakazu użycia *vox feminae* podczas nabożeństw. Wśród przedstawicieli Ruchu Konserwatywnego i Reformowanego zaczął on być interpretowany jako wyraz indywidualnej opinii lub jako przestarzały, nieodnoszący się do czasów współczesnych. W kontekście żydowskiego feminizmu, który również silnie oddziałuje na współczesny judaizm, koncepcja kobiecego głosu stała się „metaforą dla kobiety biorącej czynny udział w kreowaniu kobiecego narracyjnego punktu widzenia” jako kompozytorki, kantora i członkini synagogalnego chóru¹¹. Muzyka kobiet zaczęła być postrzegana nie tylko jako ważny element kobiecego doświadczenia, ale także jako znaczący faktor w procesie budowania żydowskiej społeczności. Z takim podejściem spotykamy się nawet w określonej jako ortodoksyjna synagodze we Wrocławiu, gdzie kobietom wolno aktywnie uczestniczyć w śpiewach zbiorowych, bywają też dopuszczane do odmówienia błogosławieństwa poprzedzającego czytanie fragmentu Tory i wygłoszenia do niego komentarza. Ma to sprzyjać cementowaniu kongregacji i wzmocnieniu poczucia grupowej żydowskiej tożsamości.

W judaizmie reformowanym przyznano kobietom prawo do aktywnego uczestnictwa w synagogalnej liturgii, ponieważ celem ruchu była poprawa nie tylko prawnego i społecznego, lecz także religijnego statusu kobiet oraz stworzenie im nowych możliwości religijnego doświadczenia i duchowego przewodnictwa. Obecnie kobiety są powoływane na stanowiska rabina i kantora, mogą czytać Torę przed kongregacją, być liczone do minjanu, czyli grupy 10, dawniej wyłącznie mężczyzn, niezbędnych do odprawiania niektórych modlitw, a także wolno im w pełni uczestniczyć w nabożeństwach we wszystkich typach judaizmu poza ortodoksyjnym.

W żydowskich środowiskach kobiecych przeformułowaniu uległa koncepcja muzyki modlitewnej, którą powiązano z wyobrażeniem Boga jako głosu. Bóg jest w tym ujęciu raczej głosem niż czymś widzialnym. Jego obecność manifestuje się

¹⁰ M. WALTER-MAZUR, *Music by Nuns in the 17th Century, or About a Not Quite Successful Attempt at Disembodiment*, w: B. MUSZKALSKA, R. ALLGEYER-KAUFMANN (red.), *BodyMusicEvent*, Wrocław 2010, s. 125–135.

¹¹ S.M. ROSS, *Performing the Political in American Jewish-Feminist Music*, Rostock 2009, s. 141.

w modlitwie i poprzez modlitwę, a jeszcze bardziej poprzez śpiewaną modlitwę w akcie modlitwy jest ona doświadczana zmysłowo¹².

O ile w tradycyjnej praktyce modlitwy hymny i błogosławieństwa są śpiewane lub czytane przez rabina, kantora albo *baal tfila* z użyciem kantyacji, która nie jest przeznaczona dla kongregacji i wymaga profesjonalnego treningu, w synagogach reformowanych szczególnie nacisk kładzie się na szukanie takich form muzycznego przekazu, które uczyniłyby liturgię bardziej przystępną. Muzykę uważa się za najbardziej bezpośredni środek, mający zdolność przenoszenia ludzi w przestrzeń sakralną oraz kreowania atmosfery duchowości i *kawany*, czyli intencji religijnej, co pozwala kobiecie na połączenie się z Nieskończonym, zwłaszcza z *Shekinah* – żeńskim aspektem Boga¹³. Akt śpiewu zyskał specjalne znaczenie podczas żeńskich rytuałów, jak *Rosz Hodesz* (Święta nowiu), tradycyjnie celebrowanego przez kobiety. Powstała duża kolekcja pieśni *of Rosz Hodesz*, które ukazują charakterystyczną relację między księżycem i kobietą. Popularne są też pieśni o proroczce Miriam, jako że stanowi ona symbol żydowskiego feministycznego ruchu liberalnego. Na znaczeniu zyskał śpiew zbiorowy, któremu przypisuje się istotny wpływ na to, jak człowiek doświadcza siebie w relacji do innych ludzi i pomaga w głębszym zrozumieniu tekstu. Poprzez taki śpiew w grupie odczuwa się siłę własnego, indywidualnego głosu, ale też brzmienia wszystkich głosów jako całości. Odzwierciedla to ideę żydowskiej społeczności, zgodnie z którą każda osoba działa indywidualnie, pozostając w harmonii z innymi członkami tej społeczności.

Transformacja żydowskiej muzyki liturgicznej dokonuje się nie tylko poprzez rekonceptualizację jej znaczenia, ale i struktury. Z amerykańskich obozów letnich organizowanych w ramach reformowanego judaizmu wywodzi się praktyka komponowania łatwych do śpiewu pieśni w stylu folkowym, które można wykonać z akompaniamentem gitary. Celem takiej twórczości jest zaangażowanie jak największej liczby członków kongregacji do śpiewu, a poprzez to integrowanie kobiet żydowskich z judaizmem, kreowanie w nich poczucia przynależności do społeczności oraz umożliwienie im bezpośredniej komunikacji z Bogiem, która wcześniej była domeną mężczyzn. Demokratyczna natura i specyficzny charakter muzyki ludowej, a także zaangażowanie uczestników nabożeństwa we wspólny śpiew, mają sprzyjać osiągnięciu wyznaczonego celu. Wykorzystuje się przy tym transformatywną moc muzyki, zakładając, że poprzez uczestniczenie w zbiorowym śpiewie wierni łatwiej zapamiętują pieśni i ich przesłanie. W połączeniu z muzyką modlitwa staje się ponadto bardziej aktem duchowym niż doświadczeniem intelektualnym. Niektórzy

¹² D. IDHE, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, Athens, OH 1976, s. 174.

¹³ S.M. ROSS, *Performing the Political in American Jewish-Feminist Music*, s. 143.

zwolennicy tego stylu muzyki liturgicznej odrzucają klasyczny „męski” repertuar melodii, a zwłaszcza kantylacje, gdyż – jak twierdzą – nie porusza on kongregacji emocjonalnie, a więc nie pobudza również uczuć religijnych. Według nich cel ten można zrealizować jedynie poprzez śpiew antyfonalny lub grupowy.

Do religijnych pieśni śpiewanych przez kobiety lub z udziałem kobiet chętnie adaptowana bywa muzyka popularna. Pieśń zyskuje religijny wyraz – uzasadniają propagatorzy tego stylu – jeśli jest wykonywana z intencją religijną, *kawana*, która stanowi nieodzowny element akcji rytualnej. To ona sprawia, że uczestnicy nabożeństwa przenoszą się z codziennej rzeczywistości do stanu świadomości mistycznej i stają się członkami wykreowanej wspólnoty.

* * *

Zmiany, które dokonały się w ostatnich dekadach w praktyce śpiewu synagogalnego, są wyrazem nie tyle chęci obalenia męskiego autorytetu przez kobiety, ile raczej dążenia do przetransformowania sposobu, w jaki kobiety doświadczają żydowskiej liturgii i wzmocnienia dzięki temu własnego poczucia bycia Żydówkami. W tym kontekście głos kobiecy – *kol isza* – staje się ważnym narzędziem do odkrywania własnej indywidualnej tożsamości, jak też relacji z nieżydowskim otoczeniem. Ideą głoszoną przez wyznawców judaizmu w jego współczesnej postaci jest nieizolowanie się i równość na poziomach religijnym i społecznym. Muzyka może być pomocna w osiągnięciu tego ideału. *Kol isza* stanowi ekspresję duchowości żydowskiej kobiety poprzez śpiew, a talmudyczny zakaz wzmacnia motywację Żydówek, aby za pomocą głosu zaznaczyć swoją obecność w żydowskim i nieżydowskim świecie.

Streszczenie

Przedmiotem rozważań autorki jest zakaz używania kobiecego głosu w ortodoksyjnych synagogach i podobne restrykcje w kościele chrześcijańskim, jak również zmiany, które zachodziły w tym zakresie. O ile w żeńskich klasztorach chrześcijańskich obserwujemy rozkwit muzyki religijnej stosunkowo wcześniej, o tyle kobiety żydowskie mogły włączyć się do wykonywania śpiewów liturgicznych dopiero w efekcie poddania krytyce talmudycznego zakazu, nazywanego w skrócie *kol isza*. Początek owych przemian w judaizmie przypada na okres żydowskiego oświecenia, *haskali* (koniec XVIII w.), i proces ten trwa do czasów współczesnych.

Słowa kluczowe: głos kobiecy, śpiew, judaizm, chrześcijaństwo, modlitwa.

Kol isha be-lakash vs mulier taceat in ecclesia
A woman's voice in Judaism and Christianity

Abstract

The object of the considerations in the present study is the prohibition of the use of female voice in Orthodox synagogues and similar restrictions which were in force in the Christian Church, as well as changes that have taken place in this regard. While in the female monasteries religious music began to flourish relatively early, the Jewish women could turn to perform liturgical chants only in effect of resistance against the dictum called in brief *Kol isha*. Beginning of these changes coincides with the period of the Jewish Enlightenment, Haskalah, in the nineteenth century, and they have been proceeding to modern times.

Keywords: female voice, singing, Judaism, Christianity, prayer.

Bibliografia

- FUBINI E., *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997.
- GWIZDALANKA D., *Muzyka i pleć*, Kraków 2001.
- HESKES I., *Passport to Jewish Music. Its History, Traditions, and Culture*, London 1994.
- IDHE D., *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, Athens, OH 1976.
- KOSKOFF E., *Music in Libavitcher Life*, Urbana – Chicago 2001.
- MUSZKALSKA B., „Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...” *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*, Wrocław 2013.
- ROSS S. M., *Performing the Political in American Jewish-Feminist Music*, Rostok 2009 (praca doktorska napisana w *Hochschule für Musik und Theater Rostock* pod kierunkiem prof. Ellen Koskoff).
- WALTER-MAZUR M., *Music by Nuns in the 17th Century, or About a Not Quite Successful Attempt at Disembodiment*, w: B. MUSZKALSKA, R. ALLGEYER-KAUFMANN (red.), *BodyMusicEvent*, Wrocław 2010, s. 125–135.

BOŻENA MUSZKALSKA – prof. dr hab., pracuje na stanowisku profesora nadzwyczajnego w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie pełni funkcję kierownika Zakładu Antropologii Muzyki, oraz w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Realizowała liczne projekty związane z prowadzeniem badań terenowych w Polsce, na Sardynii, w Portugalii, na Białorusi, na Litwie, w Rumunii, na Ukrainie, na Syberii, w Brazylii, w Turcji i w Australii. Jest autorką książek, m.in. *Traditionelle mehrstimmige Gesänge der Sarden* (Poznań 1995), *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego* (Poznań 1999), *Głosy z przeszłości. Tradycje muzyczne we wspomnieniach oborniczian* (Oborniki Śląskie 2006), „*A jednak po całej ziemi słyhać ich dźwięk...*” *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich* (Wrocław 2013). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na tradycyjnej muzyce wielogłosowej, muzyce żydowskiej (śpiew synagogałny, audiosfera żydowskiego Wrocławia), kulturach muzycznych polskiej diaspory i zagadnieniach metodologicznych.