

BİR ERKEK OYUNU MU? TOPLUMSAL CİNSİYETLERİN KARIŞTIĞI ŞARKI VE KORSİKA'DA MÜZİK ETKİNLİKLERİNİN DEĞİŞEN DİNAMİKLERİ

Caroline Bithell*
Çeviren: Belma Kurtişoğlu

Korsikalı şarkıcı Patrizia Gattaceca'nın sözleriyle, "Çoksesli söylemek kendini Korsikalı olarak tasdik etmektir; yani 'ben varım' [demektir]."¹ Elbette insan sesi, en üstün konumdaki geleneksel çoksesli şarkı söyleme tarzları ile, adada müziksel ifadenin ayrıcalıklı enstrümanı olarak geleneksel açıdan hizmet eder. Ancak, sadece son yıllarda kadınlar kendilerini bu şekilde özgürce ifade etmektedirler. Daha önceleri, halk arasında söylemek ve elbette çoksesli şarkı söylemek – çok az istisna haricinde – tamamen erkeklerin sahip olduğu bir imtiyazdı. Bu bölümde, cinsiyet sorunlarının hem şarkı söyleme geleneği ile hem de şarkı söyleme etkinliği ile ifade edilen şekline bir bakış açısı getirmeyi ve şarkı söylemeyle ilgili olarak cinsiyetler arasındaki değişen dinamiklerin durumunu araştırmayı hedeflemekteyim. Müziksel ifadenin erkek ve kadın formlarının yirminci yüzyılın ilk yıllarında adanın girdiği toplumsal değişim ve kültürel bozulma dönemi sırasında etkilendikleri farklı yolları ele almadan önce geleneksel "alanın cinselleştirilmesi" ile ilgili kısa bir tartışmayla başlayacağım. Daha sonra kadın şarkıcılara daha yakınlarda sunulan özellikle yeni olanak ve kimlikler üzerine odaklanarak 1970'lerden beri hızlanan müziksel canlanmanın daha ayrıntılı bir incelemesine geçeceğim.

Geleneksel Korsika Toplumunda Müzik ve Toplumsal Cinsiyet

En azından Birinci Dünya savaşına kadar ve bir ölçüde yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar var olan geleneksel Korsika toplumunda erkek ve kadın şarkı söyleme icrası toplumsal cinsiyet, toplumsal bağlam, işlev ve sebep açısından net bir şekilde farklılaşmaktaydı. Genellikle farklı cinsiyetlerce söylenen türlerin sınıflandırması dikkate alındığında, vokal alanın şiddetle erkekler lehine olduğu Tablo 1'e bir bakışta hemen anlaşılacaktır. Kadınların repertuvarları başlıca ağıt ve ninnilerden oluşurken, erkeklerin repertuvarında çoksesli şarkılar (*paghjelle*, *terzetti*, ve *madrigali*), doğaçlama atışma (*chjamí e rispond*), doğaçlama "durum şarkıları" (*currente*), harman şarkıları (*tribbiere*), katırcı şarkıları, balad benzeri eşkiya ağıtları, hayvanlar için ağıtlar, serenatlar ve daha yeni asker şarkıları ve seçim şarkıları (bu sonuncusu kadınlar tarafından da bestelenip söylenebilse de) ön plana çıkmaktadır. Latin ayin müziğinin polivokal² melodisi ve ayinsel ve ayin benzeri malzemeler (özellikle Kutsal Haftayla ilgili) de tamamen erkeklerden oluşan bir topluluk tarafından söylenmektedir.

* Bu bölüm 1993 yılından bu yana Korsika'da yürütülen alan çalışmasından çıkarılmıştır. 1994-95 yıllarında on beş aylık uzatılmış kalış British Academy tarafından desteklenmiştir; bir dizi daha kısa ziyaretler için ödenekler Music and Letters dergisi ve University of Wales, Bangor tarafından sağlanmıştır. Metnin içerisinde geçen isimlere ek olarak araştırmama anonim olarak katkıda bulunanlarla birlikte, Line Mariani'ye sürekli cesaretlendirmesi ve her geribildirim için ve Midi Berry'ye yeni çıkan CD'den haberdar ettiği ve en son yeni yayınları hemen bana gönderdiği için teşekkür etmek istiyorum. Bu bölümdeki bütün İngilizce olmayan kaynakların tercümesi bana aittir.

1- Patrizia Gattaceca, kişisel görüşme.

2- İngilizce'de polyvocal kelimesi Türkçe'de çoksesli olarak karşılık bulsa da polyphonic karşılığı olan çoksesli ile karıştırılacağından, Türkçe okuma biçimiyle kullanılmıştır. (Çvrn)

Paghjelle söylemede az da olsa önemli istisnaların bulunmasına rağmen çoksesli söylemenin kadın müzik uygulamalarında geleneksel olarak bulunmayışı göze çarpan bir gerçektir. Felix Quilici'nin alan araştırmalarındaki kayıtların koleksiyonunda, örneğin, erkek şarkıcılardan birinin karısının sesini sunan, 1960'ların başında Castagniccia'daki Pie D'Orezza köyünde yapılmış *paghjelle* söyleme kaydı bulunmaktadır. İlgimi çeken başka bir örnekte, Giussani'deki bir köyde yaşayan üç kız kardeşin repertuarı aktarabileceği oğlu olmayan babalarından çoksesli söylemeyi öğrenmiş olmalarıydı. Çoksesli söyleyen kadınların bu tür durumları alışıldık bir uygulamayı yansıtmaktan çok rastlantısaldır. (Kadınların neden çoksesli söylemedikleri sorulduğunda erkekler Sardunya çevresinde de rastladığım bir açıklamayla onlar için "çok zor" olduğunu ileri sürebilmektedirler; ya da yapılan açıklama sadece "geleneğimizin bir parçası değil" şeklinde olmaktadır).³

Tablo 1 Geleneksel Korsika Şarkı Türleri

Şarkı Türü	Şarkıcılar	
	Erkek	Kadın
Teksesli		
<i>Chjamí e rispond</i>	*	(*)
<i>Currente</i>	*	(*)
Çeşitli doğaçlamalar	*	*
<i>Voceri</i>		*
Eşkiya ağıtları	*	
Hayvanlar için ağıtlar	*	
Ninniler		*
Harman şarkıları	*	
Katırcı şarkıları	*	
Serenatlar	*	
Hiciv içeren şarkılar	*	
Seçim şarkıları	*	*
Çoksesli		
<i>Paghjelle</i>	*	
<i>Terzetti</i>	*	
<i>Madrigali</i>	*	
Ayin ve tören şarkıları	*	
Ayin benzeri şarkılar	*	(*)

Not: Parantezler o tarzın sadece bazen söylendiğini gösterir.

Tını ve ses aralığı gibi kadın ile erkeğin çelişen şarkı söyleme tarzlarının diğer yönleriyle birlikte teksesli/çoksesli arasındaki karşıtlıkların, içerisi/dışarıya veya özel/kamu gibi diğer bildik karşıtlıkları

3- Sardunya ve Korsika'da bulunan çoksesli şarkı söylemenin erkek ile özel olarak özdeşleştirilmesi Akdeniz'in diğer bazı bölgelerinde de gerçekleşmektedir, fakat Akdeniz'in bütünü için hiçbir şekilde bulgusal denemez. Bulgaristan'da, tam tersine, çoksesli şarkı söyleme kesinlikle bir kadın etkinliğidir. Diğer taraftan, Prespa Arnavutları, toplumsal cinsiyet farklılıkları ve uygun davranış kavramlarını yansıttığını gösteren farklı tarzlarda olsa da kadın ve erkeğin birlikte çoksesli olarak söylediği bir kültür örneğidir (Sugarman 1997).

bir yere kadar yansıttıklarını düşündürebilir.⁴ Genellikle erkek şarkıları geleneksel olarak daha dışarıya ait toplumsal yaşam biçimine aitken ve ona göre düzenlenmişken, kadınların müzik etkinlikleri tarihsel olarak büyük ölçüde, Akdeniz'in diğer birçok yerinde olduğu gibi, kadınların özellikle doğum ve ölüm gibi geçiş ayinlerini koruma rolleriyle yakından bağlantılı olduğu ev ve ailenin daha mahrem dünyasına toplanmıştır. Ancak bu daha eski kuşak kadınların hiçbir müziksel veya başka türlü kolektif etkinlikten hoşlanmadıkları anlamına gelmez. Carrington, özellikle güneydeki, bazı kadınların “evlerinde gerçek tutsaklar” olduklarını ve sadece cenaze törenlerine katılmak için dışarı çıkmalarına izin verildiklerini söylese de (1984, 43), Salini'nin de dediği gibi (1996, 65), tüm kaynaklarını topraktan alan bir toplumda kadının ev dışındaki her türlü işten hariç tutulduğunu düşünmek oldukça zordur. Abbé Galletti (1863), kadınların zeytin veya kestane toplamak gibi toplumsal görevlerde geçirdikleri süre zarfında ağıt söylediklerini bildirmektedir. Köyün ortak çamaşır yıkama alanında toplandıklarında şarkı söyleyebilirler. Teksesli şarkıların sadece evlerde duyulmuş olması doğru olamaz. *Veillées* veya *vehje* (şarkılar söylenen ve hikayeler anlatılan arkadaş ve komşuların samimi sosyal toplantıları) veya şenliklerde (gerçi böyle umuma açık yerlerde neredeyse her zaman erkekler tarafından söylenmiş ve kadın şarkıcılar yine istisna kalmıştır) arkadaşlar arasında da söylenmiştir.⁵ Kolektif ve bireysel, toplumsal ve aile içi, çoksesli ve tek sesli, erkek ve kadın arasındaki karşılıklıyla ilgili ortaya konacak nokta belki daha zordur. Aldıkları formu belirleyen ve şarkıları üreten koşullar ve tavırlarla ilgilidir. Aslında, aşağıda tekrar ele alacağım *paghjella* ve *chjamí e rispond* diye adlandırılan prototip olarak erkek olan türlerin başka şarkıcılara ihtiyaçları vardır doğaları gereği: solo olarak söylenemezler.

Bu bölümün konusu, tüm şarkı türlerini tartışmak için ve her bir türün detaylı müziksel analizini yapmaya elverişli değildir.⁶ Aşağıdaki kısımda erkek türlerini en fazla temsil eden ve günümüzde de yaşayan gelenekte sürmekte olan örnekleri *paghjella* ve *chjamí e rispond* ve (ninnilere de kısa bir gönderme yaparak) kadın türlerini temsil eden ağıt veya *voceru*, üzerine odaklanacağım. Bu seçilen şarkı söyleme gelenekleriyle ilişki olarak birçok gözlem, kadın ve erkek şarkı söyleme pratiklerini daha derinlemesine anlamaya katkıda bulunmak ve bazen geleneksel Korsika toplumunda cinsiyetler arasındaki güç dengesi ve cinsiyet kimliği ile ilgili sorunlara getirdikleri şaşırtıcı bakış açılarına dikkat çekmek amacıyla yapılabilir.

Erkek Şarkıları: *Paghjella* ve *Chjamí e Rispond*

Paghjella (çoğulu *paghjelle*) üç sesle söylenir, *secunda*, *bassu* ve *terza* ve karakteristik bir çoksesli düzenleme şeklinde sekiz hecelik beyitler dizisinin müzikal bir icrası olarak tanımlanabilir. Her biri “aynı” müzikal kafiyeye söylenen üç tane beyit tam bir kıtayı oluşturur ve her köyün kendine has

4- Laade (1981, 2:3), ses aralığı ve ses yerleşimleri açısından erkek ve kadın şarkı repertuvarları arasındaki farka dikkat çeker: erkek şarkıları daha üst ses sahasında ve güçlü bir sesle söylenirken, (1950lerin sonu ve 1970lerin başında) kayıt ettiği kadınlar orta ses sahasını ve normal bir şiddet kullanmaktaydılar.

5- Bu tür olaylarla tabii ki kadınlar tek sesli erkek şarkı geleneğinin çoğunu tanımış oldular. Şarkıcıların evlerinde kayıtlar alan daha önceki (erkek) araştırmacılar, eşlerinin kocalarına suflörlük yaparak şarkı sözlerinde boş kalan yerleri doldurdıklarını görmüşlerdir. Diğer zamanlarda ise eşler, en azından bu durumda erkeklerle has ayrıcalığı olarak gördükleri, kocalarının şarkı söylemelerini izleyerek saygılı bir şekilde kenarda durmuşlardır.

6- İlgili literatür araştırmasıyla birlikte farklı şarkı türleriyle ilgili geniş bir etnografik doküman Laade (1981)'de bulunabilir. Farklı türden örnekler *Musique corse de tradition orale* (1982) ve *Corsica: Traditional Songs and Music* (1990) plaklarında bulunabilir.

kafiyesi veya temel bir müzikal prototipin varyantı bulunur. Bu tarz, uzunca pedal sesi ile değişen iki tiz sesteki üst üste binen melismatik dolambaçlarla “uzatılmış” olarak en iyi şekilde tarif edilebilir. Her üç sesin de kendi özel tınısı ve çok yönlü çoksesli dokuya çok önemli ve bireysel katkılar yaparak parçanın tüm yapısı içinde özel rolleri varken, kolektif olarak ortaya çıkan eserin hizmetinde bulunan her şarkıcının bireyselliği ile birlikte etkileşim temel olarak demokratiktir. Laade (1990), daha önceleri *paghjella*nın dağlarda buluşup hep birlikte gecelediklerinde söylenen çobanların en sevilen müzik formu olduğuna işaret eder. Eğlence, konukseverlik ve dinlenme alemine aittir: yemekler ve aile toplantıları, ateş etrafında veya meyhanede geçen geceler, köyün koruyucu azizini kutlama günü, koyunları kırkma eğlenceleri, otlak değiştirme, av eğlenceleri ve dağ panayırıları.

Paghjella olarak görünen bazı kıtalar aslında ağıtlar, ninniler ve serenatlar gibi uzun süredir bilinen teksesli şarkıların özetleridir: aslında, sekiz heceli altı dizeli kıtaların geleneksel formlarındaki her metin *paghjella* olarak söylenebilir. Bu şekilde, metin bir şarkı söyleme ortamından diğerine geçer-ve özellikle kadın repertuarından erkek repertuarına- ve yaşayan gelenekte artık duyulmayan teksesli şarkıların birçok kitası *paghjella* repertuarında korunmaktadır. Burada, erkekler tarafından söylenen (genellikle eksik bir şekilde) baladların çoksesli düzenlemeleri, büyük bir olasılıkla söylendikleri bağlamın ve hizmet ettikleri işlevlerin hala erkeklerin yaşamında yer aldığı gerçeğinden dolayı daha büyük bir kararlıkla sürdürülürken, eğitici ve ahlaki işlevi olan kadın balad söyleme pratiğinin kadınların yaşantılarının ve kimliklerinin değişiminden dolayı kaybolduğu, kuzey İtalya'daki balad geleneği açısından Magrini'nin (bu kitabın giriş bölümüne ve Magrini 1995'e bakınız) tanımladığı süreç ile ilginç bir paralellik kurulabilir. Bundan dolayı birçok *paghjella* dizisinin ikinci satırının, literatürde üzerine çalışılmış fakat henüz yeterince açıklanamamış bir konu olan kadın ağıtlarının en eski basamağı olarak ortaya çıkan tek beyitlik melodi tipiyle dikkat çekici bir şekilde benzerliğini fark etmek de oldukça ilginçtir.

Eskiden bir *paghjella* birçok kıtadan meydana gelirken ve böylece metnin özgün anlatım yapısını korurken, şimdi bazen tek bir kıta *paghjella* “olmak” tadır.⁷ Bu kıta o zaman, genellikle atasözü, kurallı bir özellik veya bağımsız bir anlatım şeklinde “kısa mesaj” türü olarak işe yarayan mikro kozmik bir nitelik üstlenir. Benim kendi tanıdıklarımın bir şarkıcının ifade ettiği gibi “Bir *paghjella* için gerekli olan tek şey birçok saat süren bir doğaçlamadan çıkarılmış otuz saniyelik iyi bir şiirdir.” Bir yerde, herhangi bir kıta metin “ağıza yakıştığı” veya “kolay söylenebilir” olduğu sürece amaca uygundur. Zaman zaman, kelimelerin - metin neredeyse bir aracı olarak görülebilecek kadar - sözlük anlamının neredeyse bile gizlenmesine neden olan kelimelerin ortasında alınan nefeslerle, kelimelerin ortasında ortaya çıkan ses girişleriyle, duraklarla kesilen kelimelerle ve sadece ünlü harf sesleriyle, ara sıra çıkarılan baslar aracılığıyla icrada açıkça kuvvetlendirilen bir etki ile - sözlüğe ait bir birim olmaktan çok, ses birimleri olarak değerlendirildikleri görülür. Bu durum, erkeklerin çoksesli balad yorumlarında, vurgunun metnin açıkça içerdiği bir mesajı iletmekten çok, sesle ilgili etkileşimin ve “ortak faaliyette birleşebilmek için üyelerinin yeteneklerinin onaylanmasının” vurgulandığını dikkate alan Magrini'nin gözlemleriyle uyumlu olarak tekrar ortaya çıkabilir.

7- Parigi'nin paghjelle metinleri koleksiyonu (1995) tamamen tek kıtadan oluşmaktadır.

Paghjella şarkıcıları, çoğunlukla diğerinin omzuna dayanırken at nalı şekline benzeyen bir gurup oluşturarak ve bir ellerini kulaklarına doğru kaldırarak, genellikle Akdeniz'in diğer bölgelerinde çoksesli söyleyen şarkıcılar arasında beğenilenlere benzeyen bir kıtayı uyarlarlar. *Secunda* şarkıcı (şarkıya başlayan) gözleri kapalı veya anlamsız bakarak kendi iç dünyasına çekilmiş gibi görünürken *bassu* ve *terza* şarkıcılar her hareketini izleyerek yoğun bir şekilde onun yüzüne odaklanırlar. *Paghjella*'nın ruhu için gerekli olan kendiliğindenlik öğesidir: müzikal çizgileri ortaya çıkarken şarkıcılar seslerini birbirlerine uydurarak birbirine karıştırırken, şarkı içten gelen ani bir istekle ortaya çıkar ve her icrada yeniden yaratılır. Aynı derecede önemli olan ortaklık duygusudur: müzikal uyum ancak şarkıcıların ruhsal olarak uyum içinde oldukları durumda başarıyla sağlanabilir. Çoksesli söyleme çoğunlukla şarkıcılar tarafından kültür içinde *un état* (durum) olarak tanımlanır ve bu arada icranın yoğunluğu katılımcılar üzerinde büyüleyici bir etkisi varmış gibi görünür. Genel izlenim, şarkıcıların birbirlerine doğru söyledikleri, birbirlerinin şarkılarının içine girdikleri, çoğunlukla alkölün etkisiyle daha da yoğunlaşan bir yakınlık duygusu ve ruhsal bağ oluşturdukları şeklindedir. Şarkı söylemenin en hareketli ve canlı yerindeyken bile gurubun içindeki şarkıcılar arasında hiç bir rekabet hissi bulunmaz: herhangi bir dengesizlik *paghjella*'nın ruhuna aykırıdır ve başarılı olarak sunulmasını tehdit eder.

Paghjella söyleme toplantıları bir kere başlayınca gece saatlerce sürebilir. Bir kez erkekler şarkının ruhuyla baştan çıkarılsa, özellikle eşlerinin acil olarak çağırdıkları sıradan ev işleriyle ilgili isteklere geri dönme gerekliliğini anlamada dünyanın geri kalanının umurlarında olmadığı bir zaman girdabına girmiş gibi olurlar. Kadınlar için, *paghjella* söyleme "erkek işi"nin bir parçası olarak sayılır ve en azından bazıları için tipik islah olmaz erkek tutumunun bir göstergesi sayılır. Gerçekten, kadınların onaylamama riski, erkeklerin neden kadınların eve gitmesini veya ev işleriyle meşgul olmalarını beklemeyi tercih ederek bazen karışık bir toplulukta *paghjella* söyleme konusunda çekingen görünmelerinin sebeplerinden biri olabilir. (Burada aklıma bir önceki akşam benim de onun gibi İmnarja festivalinde - tüm adadaki şarkıcıların ilgisini çeken her yıl yapılan bir etkinlik - olduğumu öğrendiğimde çok sevinen bir şarkıcıyla tanıştığım Malta'da geçen bir olay geldi. "Peki ya şarkı söyledin mi?" diye fısıldamama karşılık olarak, beni şaşırtarak "Ben? Şarkı söylemek? Ama karımla beraberdim! Terbiyeli olmalıydım!" diye cevap vermişti.)

Bu şekilde şarkı söyleme, o zaman, öncelikle erkeklerin bir arada olmasının, vücut diliyle altının çizildiği hem neden hem sonuç olan samimiyet duygusunun bir kutlaması olarak görülebilir. Burada, bu durumda erkek başına karşın erkek rekabeti bakımından olsa da, Akdeniz cinsiyet ilişkilerinin kimi yönlerinden anlam çıkarılabileceği, *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean* (Gilmore 1987, 10) [Şeref ve Utanç ve Akdeniz'in Birliği] isimli esere yapılan katkılarının bazılarında ortaya konan "homoerotik" hissedildiği bazı yönleri görmek mümkündür. Korsikalı kaynak kişilerimden biri biraz muzır bir şekilde Korsika'da erkeklerin birbirleriyle seviştiklerinde *paghjella* söylendiği yorumunu yapmıştı; bir başkası da benzer bir şekilde erkeklerin birlikte dans ettikleri tek zaman olduğunu belirtmişti. Bu samimiyet duygusu yine, bir ölçüde neden erkeklerin halkın içinde "icra etmede" çekingen davrandıklarını, festival veya panayırılarda bile genellikle kalabalığın evlerine gittikleri gece geç saatlere kadar bekleyip kendi özel ve samimi ortamlarını yaratmayı tercih ettiklerini açıklamaktadır. Bu, aynı zamanda günümüz erkek neslinden bazılarının sahnede *paghjella* söylemek konusunda neden rahatsız

olduklarının sebeplerinden biridir.⁸ Ancak ben, - Gilmore'un kavramı genellikle "şiddetli bir nefret" ve kadınsı özelliklerin reddi şeklinde farklı bir bağlamda kullanmasına rağmen - Gilmore (1987, 12) tarafından belirtilen "toplumsal cinsiyet – kimlik kararsızlığı" ile aynıymış gibi görünen *paghjella* şarkıcılarını saran bu geçiş havasına rağmen "homoerotik" in gizliden eşcinsel olarak yanlış açıklanmasının, erkek şarkıcıların etkileşimini "efemine" davranış olarak yorumlanması gibi yanlış, Gilmore'un da dikkat çektiği şekilde saygısız ve saldırgan olduğunun altını çizmek istiyorum. Giacomo-Marcellesi özellikle Korsika *paghjella*ya dikkat çekerek daha çok "şarkı söyleme, diğerleriyle birlikte şarkı söyleme, doğayla uyum içinde şarkı söyleme keyfi ile bağlantılı olarak erotik-müziksel bir işlevden" söz etmektedir (1982, 27). Bununla birlikte *paghjella* söyleme ile ilişkili olarak karşılaşılan betimlemelerin çoğunun efemine bir form aldığı dikkate değer. Şarkıcıların oluşturduğu - çoğunlukla *conca* (kabuk) diye bilinen – daire veya at nalı şekilleri, örneğin, rahim gibi olmayı ima eder: daire şarkıyı doğurur.

Metnin genellikle sadece *paghjella* söylemedeki aracı olarak görev yapıyormuş gibi görüldüğü durumlarla ilgili olan daha önceki gözlemlerime rağmen, *paghjella* olarak söylenen metinlerin büyük bir kısmının birinci seste olması yine de önemli görünmektedir. Sevilen kişiye verilen bir mesaj veya yazılmış bir mektup formunu alan metinler oldukça sık karşımıza çıkar: sürüsüyle uzaklarda olan bir çoban, askerdeki genç, veya yabancı bir ülkedeki bir esirin ağzından yazılmış olabilir. Metnin kendisi çoğunlukla "*S'eu sapissi leghje scrive*" (Okuma yazma bilseydim) mısrasında olduğu gibi şairin okur yazar olmadığını bildiren bir hatırlatıcı ile veya hitap edenin göndermek isteyeceği bir mektuptan bahsetmesiyle başlar. Hüsrana dolu aşk şarkıları sevgilinin kendisine doğrudan yazılabilir, örneğin: "*Se tu sapissi u male / Che tu faci a u mo core*" (Zararı sadece bilebilseydin / Kalbime verdiğin). Kökleri yazılı olmayan dünyada ve doğaçlamada olan bu tür metinler, usulüne uygun olarak şekillendirilmiş şiirden çok anlık kişisel ifadelerle daha yakındır. Aynı zamanda, hitap edenin durumu veya çıkmazı, mısraları ifade edilen duyguların ortak yaşantı veya aynı duygularla tanıma hissine hitap ettiği ortak repertuvara geçerken ölümsüzleştirilmektedir. Şarkıların çoğunlukla kadınların eşliğinden uzak söylenmesi gerçeği (köy meyhanesinde veya dağlarda) önemli hale gelecektir. Belki de terbiyeli olma durumdan veya uzaklıktan dolayı, doğrudan nesnelere yöneltilmeyen duygular bunun yerine hem uyumlu hem de manevi destek sağlayan diğer erkeklerin eşliğinde ifade edilmektedir.

Chjam e rispondi (sözcük anlamı, "davet ve cevap"), soru-cevap veya daha çok tek bir melodik kalıbın varyantlarını söyleyen geleneksel sekiz hecelik altı mısra formundaki kıtaları doğaçlama yapan iki veya daha çok şair arasındaki bir tür fikir mücadelesi veya söz dövüşü anlamını

8- Paghjelle sahnede bile söylendiklerinde, daha güncel şansonların söylenme biçimlerinden tamamen zıt bir halde icra edilir. Farklı gurupların iki konseri aklımda farklı bir şekilde kaldı. İkisinde de, akşam yarı-ritüelistik bir duruşla kendileri için söylüyorlarmış gibi durdukları hafifçe aydınlatılmış sahnenin arkasına doğru tipik at nalı formunda yerleşen şarkıcılar tarafından söylenen geleneksel çoksesli şarkılardan oluşan kısa bir program ile başladı. Kendi şanson bestelerinden oluşan programın geri kalanında, mikrofonların önünde düz bir çizgi halinde yerleştikleri sahnenin önüne geldiler. A Filetta gibi gruplar tamamen a capella çoksesli eserlerden oluşan bir program sunduklarında, mikrofon kullanmak zorunda aldıklarında bile at nalı formunu koruyarak sahnenin ortasında yerleşmektedirler.

ifade etmek için kullanılan bir terimdir.⁹ Teksesli şarkıların diğer bir çok türü için kullanılan melodinin kendisi prototip erkek melodilerinden biri olarak görülebilir: genellikle *u versus currente* olarak ifade edilir.

Chjam e rispondi geleneksel olarak panayırlarda, aziz günleri kutlamalarında veya koyun kırkma gibi kır hayatına ait görevleri paylaşmak için toplanan arkadaşlar arasında söylenir. (bkz. Tablo 1) Daha anlık atışmalar, meyhaneler veya akşam yemeği masalarında da gerçekleşebilir. Şairlerin yarı resmi toplantıları olduğunda (şans eseri karşılaşmanın aksine), *chjam e rispondi* oturumu tipik olarak her türlü nezaket kuralıyla başlar: bulunan herkese hoş geldiniz, ev sahiplerine teşekkür ve konukseverliklerini övme, toplanmayla ilgili özel nedenlerin detaylandırılması, geçmiş büyük şairlere ve bu sefer orada bulunamayanlara saygı sunma, ve şairlere esin vermesi ve böylece uyumlu ve başarılı bir gece geçmesi için ilham perisine dua. Şairlerin “kendi içlerinde şarkı söylemelerine” kısmen yardım eden bu girişten sonra, bir başlık yavaş yavaş kendini belirler ve uygun bir tartışma başlar. Eğer atmosfer ve genel şartlar elverişliyse – şairler iyi bir ruh halindedir ise, dışarıdan gelen sesler çok fazla kesmiyorsa, hava iyiyse, güzel yiyecek ve içecek varsa - atışma gecenin ilerleyen saatlerine bazen de şafağa kadar sürer.

Chjam e rispondi, mücadele kadar övgünün de olduğu bir zemin sağlar ve çoğunlukla ustalıklı kelime oyunları ile başarılı bir zirveye ulaşan akıllı sert cevaplara oldukça değer verilir. Şairler konularına ısındıkça, genel davranışları ve karakterlerinin doğruluğu kadar yaptıkları çekişmeyle de ilgili iftira atarak ve hatta çirkin şakalar yaparak rakipleri ile alay ederler. Böyle kızdırmalar, aksi takdirde toplanarak zarar verici bir noktaya gelebilecek kinin sağlıklı bir şekilde dışarıya çıkmasını sağlar. Böylece, bu bağlamda normal sözlü bir dövüşte olabileceğinden çok daha öteye gittiğinde, atışma çok fazla zarar verici olduğunda veya saldırganlaştığında törenselleştirilmiş sistem er geç bir güvenlik ağı sağlar ve uygun görgü kurallarının grubun tümü tarafından sağlandığı gözlemlenir.

Paghjellada olduğu gibi, her nesilde doğaçlama yaparak ünlenmiş bir veya iki kadının varlığı, her zaman erkeğe özel olma kuralının istisnalarıdır. Kendi araştırmamda, bir tanesi atışma açısından sürekli erkekler tarafından ciddiye alınmamasına rağmen *chjam e rispondi* meclisine erkeklerle birlikte isteyerek katılmış iki kadın şarkıcıyla karşılaştım. Bir kadının varlığı, uygulamaya doğal olarak bağlı erkek unsurunu engelleyici olarak görülmesi sorunun bir kısmıdır. Bu uygulama bir parça kendi içinde açıkça bir erkek dünya görüşünün bir ifadesi olan ve bir kadın için katılması besbelli zor olan “kadın” temasının yinelenmesi ile ifade edilir.¹⁰

9- *Chjam e rispondi* ye paralel pratikler, hem Akdeniz bölgesinde hem de en yakını gara poetica da bireysel şairlerin concordo korosunca desteklediği Sardunya ve ottova rima ile Toskana olmak üzere daha geniş bir çevrede birçok sözlü kültürde hala bulunmaktadır.

10- Eski alan kayıtlarını dinlediğimde, erkeklerin standart geçerli melodiyi dörtlükleri söylerken kadınların çok değişik, “kadın” melodi türünü (ağıt veya ninnide söylenebileceklerden) söyledikleri erkek ve kadın arasında değiştirme yaptıkları bir örneğe rastladım. Daha yakın zamanda ise, 2002 yılının yazında adaya yaptığım bir ziyarette, *chjam e rispondi* şarkıcılarından birinin karısı ile Korsikalı bir araştırmacının arasındaki değiştirmeyi duymak da dikkatimi çekmişti. “Fakat, siz kadınların beraberken, erkeklerin olmadığı zaman söylemekte olduklarınıza ne oldu?” diye sorulduğunda, kadın “Doğaçlamaya alıştık – erkeklerle dalga geçiyoruz” diye cevap vermişti (Nicole Casalonga, kişisel görüşme).

Chjam e rispondi ve *paghjella* birçok can alıcı yönden farklı olsa da - biri tek sesli, hecesel, aşırı derecede söze dayalı ve şarkıcının keskin konsantrasyonuna gerek duyarken, diğeri çok sesli, melismatik, aşırı derecede coşkulu ve şarkıcıyı neredeyse hipnotize durumuna sokar -, genellikle aynı şarkı söyleme meclisinde veya olayda iç içe geçmişlerdir ve bazen aynı kişiler tarafından söylenmektedirler (*chjam e rispondi* gelişmiş derecede bir dil ustalığı gerektirir ve farklı bir kıvama çekme eğilimi bulunmasına rağmen). Her iki durumda da, üründen çok sürece (*paghjella* "söylenmez", "yapılır"), icradan çok şarkıcılar arasındaki paylaşım ve iletişime vurgu yapılmaktadır. Vücut dilleriyle birlikte her iki durumda şarkıcıların uyarladığı dairesel veya içe dönük oluşum birliktelik duygusunun önemini ortaya çıkarmaya yaramaktadır. Dikkat tamamen tümünün katılımcı olduğu dairede bulunan diğerlerine odaklanmaktadır. Dinleyici veya izleyiciler - hem fiziksel olarak hem de şarkıcıların bilinci bakımından - grubun dışında bulunmaktadırlar: sadece çok seyrek olarak bir şarkıcı seyircilerin daha geniş dairesine fiziksel bir gönderme yapacaktır. Bu iki tür, kendi farklı yollarıyla, şarkı aracılığı ile iletişim kurmak için doğal bir dürtüden doğmuş gibi gözükmekte ve her biri farklı fakat birbirini tamamlayıcı bir şekilde gerilimi rahatlatmaya yarayan erkekler arasındaki sakin ilişkileri koruma işlevini yerine getirme olarak görülebilirler. Birlikte, Korsikalı erkek görünümünü sunmaktadırlar. Bu görünüm hem yüzyıllarca Korsikalı erkeklerin haksız yere yüklendiği basmakalıp yasadışı haydut maçoğunun hem de saldırgan politik ilişkileriyle yeni şarkılarında somutlaşan daha yeni erkek modelinin antitezidir.

Kadın Şarkıları: Ağıtlar ve Ninniler

Kadının doğaçlama ustalığının en çok etkili olduğu yer, geleneksel olarak ölüm için irticalen yapılan ağıt pratiğindedir. *Voceri* (tekil: *voceru*) olarak isimlendirilen bu ağıtlar, on dokuzuncu ve yirincinci yüzyılın başlarında basılan birçok şarkı koleksiyonu doldurarak aşırı derecede yer kaplamasıyla geleneksel Korsika şarkılarının en önemli kategorilerinden birini oluşturmaktadır.¹¹ Bu antolojilerin büyük bir kısmı sadece metine ağırlık vermektedir. Diğer yandan, yaşayan gelenekte ritüelin kendisi bulunmasa da "şarkıların" çoğu hafızalarda kalmış, bir kısmı ise yirincinci yüzyılın ortalarında yapılmış kayıt koleksiyonlarında bulunabilmektedir ("olaydan sonra" tekrar söylenen ağıtlar aynı şekilde söz konusu olmasına rağmen...: özgün durumunda yapılmış bir kayıt bilmiyorum).

Kesinlikle kökleri eski Hıristiyanlık öncesi uygulamalarda olan ve Hıristiyan ahlakı ve uygun davranış ideallerine şiddetle ters düşmesine rağmen gerçekten kalıcı olduğunu ispatlayan Korsika'daki ağıt geleneğinin, Akdeniz'in diğer yörelerinde bulunan ağıt ritüelleriyle birçok ortak özelliği bulunmaktadır. Ağıt söyleme merhumun evinde, cenaze töreninden önce gerçekleşir: *voceru* söylenene kadar, naaş evden çıkarılmaz. Bazen şarkı söyleme, cenaze alayı köyün içinden geçip kiliseye yönelene kadar yeniden başlayarak devam eder. Şarkıcı, merhumun akrabası veya yakın bir arkadaşı olabileceği gibi bu tip doğaçlama için hediye karşılığı köyünden gelen bir kadın, profesyonel bir *voceratrice* de olabilir.

11- Féé ([1850] 1992), Ortoli ([1887] 1992) ve Marcaggi'yi de ([1898] 1994 ve 1926) kapsayan hemen hemen sadece *voceru* ya adanmış şarkı metinleri derlemeleri ve çalışmalarının yirmi üç tanesi ağıt olan yirmi sekiz eser içermektedir. Laade'nin *Die Struktur der korsischen Lamento-Melodik* (1962) isimli eseri (bütün metinler ağıt özelliği göstermese de) tamamen ağıt melodilerinin çözümlemesi ilgilidir.

Daha geniş bir *voceri* kategorisinde, doğal yollarla ölenler ile saldırı sonucu ölenler için söylenen ağıtlar arasında genellikle bir fark vardır. Saldırı sonucu ölen bir kurban için söylenen *voceru*, 1930'lu yıllara kadar Korsika'daki köy hayatına hakim olan *vendetta* [kan davası] dünyasına aittir.¹² Fazlasıyla kibar olması nedeniyle *chjam e rispondi*'nin tamamen tersine, böyle bir *vocerunun* metni nefretle doludur: barış yapmak için değil savaş hissi uyandırmak için tasarlanmıştır. Şarkıcı korkunç tehditler savurur ve saldırganın ailesine lanetler okur. Bazı durumlarda da cesaretsizliklerini ve silahlanıp ölümün öcünü alma görevini üstlenmediklerini alaya alarak kendi ailesini eyleme geçmesi için kışkırtır.¹³ Böylece kadınlar geleneksel olarak erkeklere göre halka açık dünyada daha az yer alabilirlerken – Akdeniz kadınlarının stereotipinin kanıtı – bu ağıtların metinleri politik etki açısından sessiz veya edilgen olmaktan uzak olduklarını ortaya çıkarmaktadır. Erkekler, kendilerine göre, mücadelede yükselerek ailenin kadınlarına karşı bireysel onurlarını bir yere kadar korumaktadırlar; aksi takdirde aşağılanmaya maruz kalacaklardır. Gerçekten, anında ve kesin karşılığını bekleyen *vendettanın* her an saldırabilmesi bilgisinin, bir erkeğin onurunu ve özellikle erkekliğini kırılğan hale getirmekte olduğu ileri sürülebilir. *Vendettanın* geçmiş ve şu andaki tüm sülalenin onuruyla ilişkili olması ve onur konusunda var olan güvenin yeni bir mücadeleye girme hatasıyla tamamen yok olması gerçeği, erkeğin onurunun tehdit altındaki alanı olduğunu gösterir.¹⁴ Eğer herkes tarafından bilinen onur ve utanç modelini *vendettaya* uyarlıysak, temel olarak utancın kadına onurun ise erkeğe ait olduğu ve ailenin kadın üyelerinin davranış ve düşüncelerinde (özellikle cinsel açıdan) somutlaştığı gibi erkeğin başlıca işinin ailenin onurunu korumak olduğu J.G. Peristiany'nin özgün kitabında (1966) bulunan varsayımlardan daha karmaşık olan bir dinamiği ortaya çıkarır. *Vendettada*, kadınlar erkekler kadar kendilerini onurla ilgili gösterdiklerinde ve suçlanmaya en açık olan erkek olduğunda işler tersine döner.

Bu bağlamda ağıt söylemek – burada ağıt belki de şarkı söylemekten çok büyü yapmaya benzer – acı çekme ifadesinden hatta kadınların halka açık yerde seslerini ortaya koyabildikleri bir düzenden daha fazlasını açıkça temsil etmektedir (Magrini 1998). Bazı durumlarda, şarkıcı *vendettayı* gerçekleştirmek için seçilmiş olan ve böylece bir suçlunun yaşamına ve sonunda yası tutulan akrabayla aynı kadere mahkum edilen – beddua ile eşit görülebilecek bir şekilde - akrabasının ismini verebilecek kadar ileri gidebilir. *Voceratrice* bu durumda Carrington'un Korsika *mazzerisinin*, yani ölümü önceden bilen “ruhların gece avcıları”nın esrarengiz doğasıyla bir şeyleri paylaşıyor olarak gördüğü şarkıcının çoğu kez girdiği, kendinden geçmeye benzer veya “çılgın” durumla birlikte yarı-medyum rolünü üstlenir. Carrington, kendisinin karşılaştığı, mesleğini “ölüm adına konuşmak” olarak tanımlayan bir *voceratriceden* bahseder (Carrington 1984, 238).¹⁵ Tanıdığım Korsikalı kadınlar da genelde, şarkıcı olarak işlevleri bağlamında “dünyalar arasındaki sınırlara” kadınların daha yakın olduğundan söz etmektedirler.

12- Geçmiş zamanlarda kan davasından bir bölümün gösterildiği çizimde olduğu gibi, Marcaggi ([1898] 1994, 35) 1714 yılında adanın nüfusu 200,000 civarında iken daha önceki otuz iki yılda 28,000 cinayet işlendiğini bildirmektedir.

13- Di Bella komşu Sardunya ve Sicilya'da “sonu gelmeyen Kan davaları, erkeklerin cinayet işleyerek intikam almasını sağlayan en azından bir kadını örter” gözlemini yapmaktadır (1992, 155).

14- Buradaki analizim, Gilmore'un Akdeniz bölgesindeki genel olarak erkek onurunun tutarsız özellikleri hakkındaki daha genel tartışmasından alınmaktadır (Gilmore 1987, 9-10)

15- Tolbert (1990)Fin-Karelyan ağıtlarının şaman öğeleri hakkında yazmıştır.

Ninniler, çocuğun gelecek başarısını garantilemesini amaçlayan bir tür tılsım işlevi yerine getirecek şekilde görülecek kadar bu medyumluk özelliğini paylaşır. Sözlerde, anne veya nine tipik olarak uygun bir evlilik ile mutlu ve başarılı bir yaşam hayal ederek çocuğun geleceği için isteklerini ifade ederler. Diğer örnekler (neyse ki daha seyrek olarak) daha karanlık bir özellik gösterirler: “*Nanna di Palleca*” da örneğin, bir nine çocuğun ya *vendettaya* kurban gitmiş yada Fransızlara karşı ayaklanmalarda kaybolmuş atalarının tarihini aktarır ve büyüyerek silahlanıp onurlu bir haydut olmasını bekler (karşılaştınız De Zerbi ve Raffaelli 1993, 64). Haydut olarak silahlanma başarısı ve direnişi üstlenmesi evlilik gibi bir geçiş töreni olabilirken, oğlan çocuklarının böylece beşikten itibaren onurunu gerekli yasallaştırılması için şartlandırıldıkları görülür. Bu arada, herkesçe bilinen Akdeniz bölgesinin bütünüün özelliği olan Katoliklik ile güçlenen anne ile oğul arasındaki sembiyotik ilişkiye, her anneyi oğlunu feda etmeye hazırlanması için abartılmış bir duygu seli verilmektedir.

Buraya kadar, sözü edilen erkek ve kadın şarkı söyleme olaylarındaki farklı örneklerin (Korsikalı erkek ve kadınların geleneksel olarak uğraştıkları hiçbir şekilde yalnızca bu türler olmasa da), “şarkıların” işlevlerine ve maço, çabuk parlayan erkek ile sessiz, edilgen ve güçsüzleştirilmiş kadın stereotipi ile şaşırtıcı bir şekilde çelişkide olan şarkıları söyleyenlerin güdülenmesine, nasıl bir anlayış getirdiğini göstermeye çalıştım. Erkekler, *paghjelle*yi tamamen birlikte şarkı söyleme keyfinden dolayı söylüyor olarak tanımlanmışlardır. Auerbach’ın, kadınların müziksel etkinlikleri matem tutma ilişkisiyle belirlenirken ve yaşamları boyu daima keder ifadesi ile sınırlandırılırken, kuzeybatı Yunanistan’daki Epirot köylerindeki “müziksel keyfin özgürce uygulanmasının” “temelde bir erkek ayrıcalığı” olarak ele alması (Auerbach 1987, 26), belli bir yere kadar Korsika senaryosuna uyarlanabilir görülmektedir. Elbette burada adı geçen erkek şarkı söyleme türlerinin aslında eğitim, kişisel memnuniyet ve erkek “bağları” açısından önemli bir rol oynayan ortak uyumun ifadesi veya aracı olma işlevi bulunmaktadır. Şarkı, özellikle *paghjella* söyleyerek, erkekler birliktelik duygusunu hem beslerler hem de kullanırlar. Bu etkileşim, genellikle gecenin ilerleyen saatlerine kadar devam eden toplantılarda olabildiğince uzatılır. Bu karşılaşmaların gurubun her bir üyesinin sorumluluk ve sadakattaki başarısına bağlı olduğu gerçeği ile işin ortak doğasının altı çizilir: herkes uygun ruh halinde olmalı, ilham perisine açık olmalı ve hem fiziksel hem de duygusal enerjinin tamamen akışına katılmalıdır. Bunun tersine, *voceru* ateşli bir nefret ve karşılıklı şikayet patlaması ile dolu, yoğun ve sert bir çatışma havasındadır. Burada “şarkı”, bireylerin yaşamlarının gidişatını derinden etkileyerek, doğrudan eyleme yönelik bir harekete geçirme görevi üstlenir. Ağıt söyleme yükümlülüğü olarak tanımlanabilecek şeyin yayılmasıyla, kadınlar yerel politikalar açısından etkin ve kesin bir rol oynayabilmektedirler. O zaman erkek kısmı dağların tepesinde boş boş *paghjelle* söylerken, geleneksel Korsika toplumundaki kadınların topluluğun “gerçek yaşamının” iplerini ellerinde tuttuklarını (Gilmore 1987, 195) düşünmek o kadar zor değildir. Dahası, Carrington’un çözümlenmesinde, kadınlar “manevi alanı” “kuşkusuz yönetirler” ve bu, Carrington’un deyişle “erkeğin kadın üzerine otokratik davranışı” “derin, içgüdüsel bir güvensizlik ... korkuya benzeyen” yüzeyin çok fazla derininde saklanmadığı görülebilen diğer dünyaya girişleri açısından ayrıcalıklı durumlarından dolayıdır (1984, 43-44).

Kadın ve erkek müziksel ifadelerinin prototip biçimlerine göz atılırken zorunlu olarak seçici davranılmıştır, ancak umarım geniş kültürel ve sosyal bağlamlarında ele alınan türleri belirlemeye ve daha özelde sadece müzik eserinin kendisinde kısıtlandığı ilk bakışta çok belirgin ve gerçek

olmayan farklılıklara ışık tutmaya yaramıştır. Asıl sebebi bulma denemesi, onları tehdit eden “eski” yaşam tarzının sona ermesini takiben bunların ve diğer müzikal uygulamaların kaderini incelediğim tartışmamın bir sonraki kısmında da önemli bir yer tutmaya devam edecektir.

Yirminci Yüzyıl Korsika’sında Müzik İcrasındaki Değişimler

Yirminci yüzyılın başından itibaren, özellikle savaş ve savaş sonrası yıllarda Korsika, göreceli olarak daha tecrit edilmiş olmasına rağmen, çevresindeki toplumlar için muhtemelen bir yandan durgunluk getiren bir yandan da yeniden oluşan “ilerleme” güçlerinin saldırısından hiçbir şekilde kurtulamadı. Ada 1960lı yıllara kadar kurtulamadığı hem ekonomik hem de kültürel bir çöküş durumuna girdi. Hızlı şehirleşme ve artan göçlerle ilişkili olarak yaşam biçimi ve görünümdeki esaslı değişikliklerle birlikte, kırsal alan nüfusunun azalması şeklindeki bilindik bir hikayedir. Buna ilaveten, Korsika’ya özel olarak, özellikle Korsika diline tehdit oluşturan tam zamanlı zorunlu eğitim uygulamasıyla Fransız devletiyle daha da çok sistematik bir bütünleşme süreci vardı (Korsika 1769 yılından bu yana Fransa’ya “aittir”).

Genel olarak bu dönemdeki geleneksel müziğin kaderini detaylı bir şekilde ortaya koyma niyetim yok. Eski yaşam biçimi terk edildiğinden, birçok şarkı türünün içerik ve işlevini kaybetmiş olduğunu ve bu yüzden bir zamanlar eşlik ettikleri tören ve uygulamalar ile aynı kaderi paylaştıklarını söylemek yeterlidir. Diğer yandan, daha geniş bakılacak olursa, bazıları detaylı bir açıklamayı gerektiren ve her biri kendine göre müzik icrasına derin etkiler yaratan birçok farklı etken ve detay bulunmaktadır. Cinsiyetler arasındaki güç dengesi ve iş bölümü açısından, alışılmış müzik icrasının dinamiklerini değiştiren koşulların örneklerine bakmak özellikle uygun olacaktır.

Carrington’un “kadınların eşlerini meyhanelerden uzak tutmak için bir araç olarak televizyondan hoşlandıklarını” söylese de (1984, 285), televizyonun ortaya çıkışının, eve ait “ocak başı” müzik yapma ve hikaye anlatmayı yok ederek ve aynı zamanda “evde kalma” kültürünü geliştirip “cemiyeti” zayıflatarak büyük ölçüde zarar verdiği açıkça görülmektedir. Diğer yandan, Korsika’da görüşme yaptığım kişilerden çoğu, neredeyse aynı derecede arabaların etkisine de dikkati çekmişlerdir. Bir şarkıcı, çocukluğunda insanların nasıl bir köyden diğerine yürüyerek gittiklerini ve bütün yol boyunca erkeklerin şarkı söylediklerini anlattı. Başka bir köyde, kadınlar erkeklerin nasıl geceleri komşu köylerde serenat yapmak için yola çıktıklarını ve konuşmacılardan birinin isimlendirdiği “ses yollarını” oluşturarak bütün yol boyunca şarkıların duyulduğundan bahsettiler. Günümüzdeki tek olay, insanların yerel cemaatin sınırlarının tekrar çizilmesine ve komşu yerleşimler arasında bir zamanlar canlı olan bağları tekrar canlandırmaya yarayan Paskalyadan Önceki Hafta oluşturulan alayın bir bölümü olarak, bir köyden diğerine şarkı söyleyerek yürümeleridir.

İki dünya savaşında (ve daha sonra Fransız kolonilerindeki savaşlarda) verilen can kayıplarının adanın erkek nüfusu üzerindeki etkisi göz ardı edilemez. Zararın büyüklüğü, bir veya daha çok şarkıcının kaybı sonucunda terk edilen ve böylece nesillerdir kırılmayan sözlü aktarım zincirinin ansızın sonunu getiren - çoksesli tek tek köylere özel olan ve geleneksel olarak ufak seçkin erkek topluluklarıncı söylenen - ayınların önemli bir kısmına yansımaktadır. Kimi yerlerde, rahipler otoriteleri için özgürlükçü, kendi atadan gelen geleneklerini “yabancı” rahiplerce anakaradan getirilen yeni moda usullere göre daha saygın gören erkek topluluklarına karşın daha az tehdidi

temsil eden kadın koroları kurma fırsatını çabucak yakaladılar (birçoğu modern Fransız ilahilerini söylüyordu). Bu akım belli bir yere kadar 2. Vatikan'ın reformları ile de örtüşmekteydi.

Kimi geleneksel türler, popüler şarkıların söz olarak yorumlanmış, armonize edilmiş ve enstrümantal olarak eşlik edilmiş biçimleriyle özellikle 1950ler ve 1960larda başarı sağlayan ancak şimdi artık bir şekilde eleştirilen folklor gurupları aracılığı ile ifade bulmaya devam etti. Geçmişe bakarak bu topluluklara üyeliğin normalde hem erkek hem kadınlara açık olduğunu belirtmek anlamlıdır. 1970lerde çoğalan gurupların farklı özellikleri ile ilgili daha sonra değineceğim konu için A Manella'nın – genellikle repertuvarlarının büyük bir kısmını kendi kırsal köylerinden aldıklarından ve geleneksel, saf üslubunda tekrar ürettiklerinden folklorik şarkı topluluklarının en otantığı olarak ayrı bir sınıf altında sözü geçer – programlarında yeni bestelenmiş “daha hafif” şansonlara yer vermelerinin nedenlerinden bir tanesi olarak kadın üyeler için söyleyecek malzeme bulma gereksinimini ileri sürdüğünü belirtmek uygun olacaktır. Geleneksel alanları olan ağıtlar, anakara dinleyicileri için açık bir şekilde eğlence amacına uymazlar.

Opera şarkıcıları ve Tino Rossi figüründe temsil edilen *chanteurs de charme*¹⁶ diye isimlendirilenler de devam eden “açığa çıkarma”da ve farklı biçimde teksesli şarkıların yayılmasında rol oynamışlar, ancak aynı zamanda tarz ve yorum açısından önemli bir dönüşüme katkıda bulunmuşlardır. *Vocerin*in bazı bilinen örneklerinin popüler icrası, örneğin, ilk kayıtlarda onları ölümsüzleştiren opera şarkıcılarının tarzlarından oldukça fazla etkilenmiş gözükmektedir. De Zerbi'nin, *Cantu nustrale* isimli koleksiyonunda, “O Mattè di la surella” isimli *voceru* ile ilgili yorumu şöyledir: “Ezgi, opera şarkıcıları tarafından söylendiğinden tiyatral ve vurgulu hale gelmiştir. Fakat şarkının Korsika geleneğine daha yakın ve daha basit diğer versiyonları da bulunmaktadır” (De Zerbi 1981, 320). Daha çok evin kapalı dünyasına odaklanmış yaşamlarıyla özellikle kadınların, alan araştırması kaydı için şarkı söylediklerinde doğal olarak taklit ettikleri tarza sahip bu kayıtları dinlemek için bol bol fırsatları olmuştur. Bu durum 1950li yılların sonunda alan araştırması sırasında Laade tarafından belirtilmiş bir durumdur. Kayıtlar, tüm adada olduğu gibi otantik Korsika kültürünün en son kalesi olarak literatüre geçmiş daha ücra bölgelerde bile evlere girmenin bir yolunu bulan kayıtlar, yeni şansonlar ve günün popüler sanatçılarının lirik şarkı söyleme tarzı, birçok kişi tarafından kendi köylerinin şarkılarına ve özellikle “ilkel” veya “kaba” olduğundan uzak durulmaya çalışılan kırsal çoksesli tarza tercih edildi (bkz. Bithell, yakında çıkacak). İnsanlar genellikle kendi şarkılarını bestelemeye veya doğaçlamaya daha az eğilimliydi ancak bunun yerine ilk ticari kayıtlarda görülen malzemeleri taklit etmekten mutluydular. Aynı dönemde, hatta 1950li yılların sonunda, repertuar açısından toplumsal cinsiyet bölünmeleri, erkeklerin plaklar ve dergiler yoluyla popülerleşmiş ve artarak “halk şarkısı” işlevini yerine getiren ağıt ve ninnilerden bazıları teksesli repertuvarlarına almalarıyla bozulmaya başlamıştır (Laade 1981, 1:80). Erkeklerin arkadaşlarla birlikte söyleme tekeli de yıkılmaya başladı. Laade (1981, 1:94), 1970lerin başında adaya döndüğünde kadınların 1950li yıllara göre şarkı söylemeye daha kolay ikna edildiklerini gördüğünü, şarkı söylemenin artık erkeklerin ayrıcalığı olmadığını bildirmektedir.

Solo sanatçılara ağırlık veren ticari kayıtlarda kullanılmak için uygunsuz bir malzeme olan, bu yüzden de diğer geleneksel türleri zayıflatma tehdidinde olan popülerleşme sürecinden kaçabilen

16^{*} (Fr) Büyüleyici bayan şarkıcılar. Çvrn

paghjella ve *chjam e rispondi*, ciddi bir şekilde daha popüler ticari repertuarın gölgesinde kalsa da değişen modalarla tüm niyetlere ve amaçlara rağmen lekelenmeden kaldı. İcraları kesinlikle azalmış olmasına rağmen, temel işlevleriyle doğal ortamlarında hala bozulmadan bulunabilen bu iki formdur – erkeğe ait müziksel ifadenin direnen iki eseri. Bu türlerin süregelen direnişine yardım ettiği var sayılabilecek çeşitli çevresel düşünüş tarzlarını ayrıştırmasıyla çözmeyi öneriyorum - beni toplumsal alana olduğu kadar coğrafik, psikolojik ve politik alana da götürecektir bir araştırma.¹⁷

Geniş bir açıdan, azalma, genellikle özel olaylarla veya ayinlerle daha bağlantılı olmasından dolayı, ayin uygulamasının kendisinin yok olmasından ya da daha genel olarak yaşam tarzındaki ve topluluğun özelliğindeki değişimlerden etkilenen kadın şarkıları alanında özellikle hissedildi. *Tribbiera* (geleneksel olarak öküzlerle harman sürerken söylenen şarkı) gibi erkek şarkısı çeşitlerinin bazıları için de aynı şey geçerliiyken, *paghjella* ve *chjam e rispondi* icraları için özel bir pratik sebebe bağlı olması bakımından hep daha az sınırlı olmuştur: bir ölüm veya mahsul hasadına gerek yoktur. Gördüğümüz gibi, daha çok eğlence, şenlik bağlamıyla ilişkilidirler ve yeme, içme, eğlenme modanın kaptısı ile daha az karşı karşıya gelmiştir her zaman.

Bu şarkıların bazen aile masalarında da söylenmesine rağmen geleneksel olarak, ya köyün barında ya da sürülerin bulunduğu dağlarda, erkek sınırları içinde yer alıyor olması da önemlidir. Bunların yaşıyor olması, sanırım, sadece buna bağlı olmasa da en çok köylerde erkek dünyasında eski yaşam biçiminin devam ediyor olmasına bağlanabilir. Birçok durumda, erkekler onlar için her zaman önemli olmuş olan şarkı söyleme şartlarını kasten canlı tutar, örneğin elle kırkmaı seçer, çünkü makine girerse işin içine ne arkadaşlarını davet etmek için bir bahanesi kalır ne de şarkı söyleme için elverişli bir atmosfer yakalanır.

Sadece elle tutulabilir veya uygulama seviyesindeki yaşam biçimi açısından konuşmak yeterli değildir. Kadınların anlayışının erkeklerinkinden farklı bir şekilde değiştiği görünmektedir: hem ağır ev işi angaryasından hem de kadınların yaşamlarına daha önce hakim olan (çürümemiş) ezici ahlak kodlarından kurtulduklarından çok memnun olarak muhtemelen daha az itirazla moderniteyi kabullendiler.¹⁸ Kadının ve erkeğin her zaman farklı mekansal düzlem ve konumlarda (içerisine karşılık dışarı, köye karşılık orman veya dağ) bulunmuş olması doğruyken, belli bir bakış açısından, şimdi aynı zamanda zamana bağlı olarak da farklı bir düzlemde buldukları ileri sürülebilir. Erkekler avlanmak için makilere doğru yola çıktıklarında mecazi olarak geçmişe, ihmale uğramış ama gerçekte çok az değişmiş dış dünyaya dönmektedirler. Dağ panayırıları benzer şekilde modern dünyada artık yeri olmayan uygulamalar ve davranışlar için sığınak sağlayan, eski bir çağa açılan kapılar olarak görülebilirler. Devam eden ev işi sorumluluklarıyla (daha az zahmetli olsa da), modern kolaylıklar dünyasında bulunan kadınlardır ve erkeklerin şarkılarının ormandaki temizlik işine ait olduğu kadar kadınların geleneksel şarkıları tabii ki "Amerikan" uyumlu bir mutfağa ait değildi.

17- Tartışmamın bu kısmındaki bazı düşünceler Toulouse'daki European Seminar on Ethnomusicology 1995 yılında verilen bildiride ilk defa belirtilmiştir.

18- Carrington (1984, 285-86) dikkat çekici bir şekilde Korsikalı kadınların son yıllarda kendilerini özgürleştirdikleri, modern dünyaya girdikleri ve örnek yetkinliklerle profesyonel kariyer bekleedikleri hakkında yorum yapmıştır.

Paghjellada, politik dinamikler de işin içine girmektedir. 1970li yıllardaki milliyetçilik hareketinin kültürün canlanmasına ivme kazandırmasıyla, eski geleneksel şarkılar net bir Korsika kimliğinin ifadesi ve yeniden sahip olunmasında hayati bir rol oynamaya başladı, ve özellikle *paghjella*, genç kuşak tarafından dayanışmanın halkçı bir ifadesi olarak Salini'nin kelimeleriyle "çokseslilik Korsikalı ile aynı anlama gelmektedir" noktasına kadar "topluma sunulma" sürecinden geçti (Salini 1996, 191). Başlangıçtaki tekrar kendine mal etmenin ardından türün, *paghjella* geleneğiyle doğal olarak karşılaşan adanın içerlerinde kalan bölgelerinden çok kasabalarda büyüyen şarkıcılar arasında yayılmaya devam etme oranı/hızı, bu tür şarkı söylemenin işlevlerinin ve ondan çıkan bariz metafiziksel yararların hala, daha "modern" bir başvuru çerçevesinde bile, Korsikalı erkek ruhunda kuvvetli bir yankı bulunduğunu göstermektedir.

1970lerden 1980lere kadar devam eden kadın müzik etkinliklerindeki azalmadan sorumlu olan ancak erkek müzikal icralarının en azından bazılarının yaşadığını hep birlikte açıklayabilecek çeşitli ortamları aydınlatmaya çalıştım. Şimdi, yukarıda bahsedilen yeniden canlanmanın geçen son on yıl boyunca gelişmeye devam ettiği biçimi daha detaylı açıklamaya çalışacağım. Özellikle, kadınların çoksesli geleneğin sınırlarını genişletmede ve Korsika müziği için yeni küresel *soundscape* içinde bir yer oluşturmada üstelendiği kısmı inceleyeceğim.

Kadının geri gelişi

Köy sokakları veya marketi gibi yarı-ev içi alanlarının ve akademik dünyanın daha eşitlikçi alanının ötesinde, erkek seslerinin halka açık alanların tüm *soundscape*inde hala baskın bir yerleri oldukları görülebilir. Birçok erkek grubu yerel radyo müzik yayın programlarıyla yöredeki savaşlarını çoktan kazanmışken, kadınların hala dengeyi eşitlemek için alacakları çok yol vardır. Köy eğlencelerinde, kadınlar arka planda çok çalışırlar – örneğin, yemekleri hazırlarlar, kiliseyi süslerler – fakat hava karardıktan sonra gelişebilecek ortak müzik üretiminde göreceli olarak kesinlikle düşük bir profil sergilemeye eğilimlidirler. Panayırlarda tüm satıcıların işi mallarıyla ilgili olduğu ve çocuklar için "ata, bisiklete vs. binme" veya eğlence için öyle veya böyle yarışmaların olabildiği gündüz vakti, bol miktarda kadın ve çocuk bulunur, fakat iş için açık olan sadece barlar kaldığında geceler erkeklere aittir. Kadınlar olduğunda, gürültünün çoğunu her zaman sessiz ve sakin olan erkekler yapar: benim panayırlarda kaydedilmiş ses bantlarım, neredeyse tamamen erkek seslerini ve erkeklerin çıkardıkları diğer sesleri – bardak şingirtıları, ara sıra atılan silah sesleri, araba motorlarının uzaktan gelen sesleri - ortaya çıkarmaktadır.

Paghjella söylemenin özellikle alkol tüketimiyle ilgili ortamda çoğu kez yer alması gerçeği, erkek mukabilleri gibi kendini tamamen kaptırarak şekilde içmeleri (veya aslında şarkı söylemeleri) beklenmeyen kadınların daha çok dışlanmasına neden olur. Buna rağmen, bağımsız görüşlü, "şarkı söylemeye istekli", azimle erkekler arasında bir yer talep eden istisna kadınlar her zaman bulunur: günümüz şarkıcılarından biri panayırlarda şarkı söyleyerek "delikanlılarla yetiştiğinden" bahsetmektedir. Kesinlikle güvenli olmayan yerlerde erkeklerle dolaşmak, o kişinin ahlak ve niyetinden şüphelenilmesine neden olur – veya sadece düz sağduyu. (Malta'da, Imnarja festivalinde şarkı söylemeye katılmaya alışık – ve özellikle *chjam è rispondin*in Malta versiyonu olan *ghana spirtu prontda* – o birkaç kadının saygınlıklarını korumak için nasıl kılık değiştirdiklerini anlatılır). Diğer taraftan, sadece "cesaretinden" dolayı değil aynı zamanda "şarkıya" (veya "şarkı söylemeye") ve

özellikle “şarkı tutkusuna” uyum sağlama saygınlığının aktarılması olarak belli bir saygınlık kazandırır. Aslında erkeklere ait olan şarkılara katılan kadının erkek mekanlarının üstesinden gelmeye mecbur kalması, aynı zamanda da zorunlu olarak belirsizleşen kendi toplumsal cinsiyet kimliği ile uzlaşması gerçeği değişmemektedir. Benim durumumda, yabancı birisi olarak, erkek mekanına girmek için benden beklenebilecekten daha az sorun olan “şarkı tutkum” (gezdiğim yerlerle de pekiştirilmiş) ile birleştirilmiş kültürel normun zaten dışındaydım. Şüphesiz şeref durumları göz önüne alındığında, affedilecek kadar saf olduğum düşünülüyordu. *Paghjelle* söyleyen kadınlardan erkeklerin duyduğu tedirginlik yine de devam eden gelenek ve birisinin sınırlarını korumak sorunlarından öteye gitmektedir. Gilmore (1987, 15) genel olarak Akdeniz’de erkeklığe kabul edilme törenlerinin eksikliğine ve bunun sonucunda kadın ağırlıklı ev içi dünyasının ergenlikteki bir çocukluktan yetişkin erkek toplumuna geçişi gösteren belirsizliğe dikkat çekmektedir. Sesin çatlamasıyla kendini belli eden ergenlikten yetişkinliğe geçiş döneminde *paghjella*-söyleme geleneğine uygun bir şekilde katılmanın Korsikalı erkekler için olağandır. Bu gerçek, daha önce bahsedilen erkek bağları işleviyle birlikte kadının bir şekilde sızması normal olarak uygun olmayacak veya en azından rahatsız edecek erkek geçiş töreninin unsurlarını göstermektedir.

1970 ve 1980lerin başındaki (özerklik hareketiyle yakından bağlı olan) *riacquistu* (kültürel canlanma veya “tekrar benimseme”) bağlamında, – çok az istisna ile genellikle erkek - genç şarkıcı grupları olarak kendini gösteren yeni bir halka açık alan ortaya çıktı. Başlangıçta geleneksel malzemeyi tekrar yayma görevlerinin bir parçası olarak köylerde resmi olmayan “gösteri”ler yapmaktaydılar, daha sonra siyasi tutuklulara destek olmak amacıyla birçok farklı grubu bir araya getiren daha resmi büyük ölçekli etkinliklere katıldılar. “Kültürel” etkinliklerin politikayla iç içe olduğu bu dönemin havasında, şarkı söylemenin militanlıkla – erkeklığe geçiş töreni unsurlarını taşıyor olarak da görülebilecek aslen bir erkek işi - ilişkisi sahnedeki kadının katılımına sadece sembolik engeller ekliyordu. Başka bir yerde (Bithell, yakında çıkacak), sayesinde yeni ufuklar açılan *groupe culturelin* (kültürel grup), *Canta u Populu Corsu*, - 1970lerin ortasındaki hızla bozulan politik duruma karşılık – gelişim sürecini tarif etmiştim. Önce geleneksel müzik türlerinin hepsini (ilk plakları, bir alan araştırması antolojisi anlayışına çok yakın olan *Canta u Populu Corsu: Eri, oghje, dumani*) kapsayan örneklerin toplayan ve yayan bir gruptu. Daha sonra çıkardıkları plaklardaki (*Libertà* “Özgürlük”, olan net başlığı ile ortamı belirleyen ikincisi) “*A rivolta*” (isyan), “*Clandestinu*” (El altından) veya “*Un soffiu di libertà*” (Özgürlük nefesi) gibi başlıklarla genellikle *cantu andiatu* ve *chansons engagées* olarak adı geçen bir miktar özgün şarkıda ifade bulan çok daha açıkça militan duruşu olan bir grup halini aldı. Baştan kendilerini “kültür militanı” olarak düşündüklerinden grup üyeleri ve takipçileri, basında giderek daha çok *soldats-chanteurs* (asker-şarkıcılar) olarak isimlendirilmeye başladılar. Biraz “maço” veya en azından kahraman duruşlarıyla daha militan erkek gruplarının tipik tarzı, kıvrılmış kollar veya göğüslerinin önünde kalkan gibi tutulmuş gitarlar özenti erkek şarkıcılar için kuvvetli bir rol modeli oluyordular, aslında olmaya da devam ediyorlar. Ancak bu duruş tahmin edilebileceği gibi genç kızları çekmeyi engelliyordu.¹⁹

1970li yıllarda çoğalan birçok erkek grubun içerisinde göze çarpan bir istisna daha sonra Les Nouvelles Polyphonies Corses olarak değişen E Duie Patrizie, “İki Patrizia”, Patrizia Poli ve

19- Ayrıca, sadece erkeğin halk arasında söylemesi gerektiği gelenek malzemenin kendisi tamamen geleneksel olmasa da bazı çevrelerde hala hatırlanmaya devam etmektedir. (Daha önceki folklor grupları bu açıdan daha demokratik olmuşlardır.)

Patrizia Gattaceca, ikilisi idi. Çift ilk defa 1975 yılında (Canta'nın ilk plağının yayınlandığı yıl) Bastia'daki lisede Korsika dili öğretmenleri, yazar ve biraz tanınan bir dilci olan Jacques Thiers aracılığı ile tanıştılar. Derslerinde şarkıları kullandığı gibi – canlandırma öğeleri tanıtırken aynı zamanda etkileyici ve ilginç malzemeler sunardı - Thiers aynı zamanda öğrencilerini de Korsika dilinde kendi şiirlerini yazmaları için teşvik ederd. Patrizia Poli ve Patrizia Gattaceca'nın müzik ve bunu tamamlayan şiir yeteneklerini fark edip eğiterek, E Duie Patrizie olarak şarkıcılık kariyerlerine atılmalarında aracı oldu ve ilk plaklarını, *Scuprendu l'alba corsa* (kendi şarkılarından oluşan bir koleksiyon) 1978 yılında kaydettiler. *Riacquistunun* en hararetli günlerinde, bazen sahnede *Canta* ile görünüp bazen de *Esse* plağında *I Chjami Aghjalesi* grubuyla işbirliği içinde *soirées de soutien* (politik tutukluları destekleme konserleri) bağlamında da görev yaptılar. Ancak, genç kadınlar olarak, daha etkili militan imajı yansıtan geniş, tümü erkeklerden oluşan gruplarla aynı sembolik çekiciliğe sahip değillerdi.

Yine de, E Duie Patrizie, daha özgür olan çağımızda, içinde büyüdükleri toplumda geçerli olan beklentileri veya toplumsal cinsiyet rollerini otomatik olarak veya bilinçaltından içselleştirmeyecekleri konusunda kadınlara güvenilmeyeceğinin ilk kanıtı oldular. 1980lerin sonları ve 1990ların başında, Korsikalı kadınlar halk arasında şarkı söyleme, hatta Akdeniz'in diğer bölgelerinde ve Balkanlardaki meslektaşları gibi çoksesli söyleme haklarına sahip çıkmaya devam ettiler. Aslında, benim ilk Korsika çoksesliliğini tanımamın, İkinci Kadın Sesleri Festivali'nde 1993 yılında olması çok önemlidir. Bu festival (Pigna köyündeki Casa Musicale ile ortak etkinlikleri olan E Voce di U Cumune derneğinden) Nicole Casalonga'nın yönettiği dört günlük büyüleyici bir Korsika çoksesli atölye çalışmasını ve hepsi kadınlardan oluşan Donnisulana grubunun enfes gece gösterisini sunan Belçika Liège'den Cirque Divers tarafından düzenlenmişti. Gerçekten, bu merak uyandıran karşılaşma ve bunun sonucu olarak aklıma gelen pek çok soru, beni Korsika'daki araştırmama daha çok itti.

O zaman, Donnisulana (kabaca "Ada Kadınları" olarak tercüme edilebilir), Korsika'daki sadece kadınlardan oluşan tek icra grubuydu. Daha önce, E Voce di U Cumune topluluğu ve onun alternatif enkarnasyonu A Cumpiania hem erkek hem kadınların çoksesli şarkı söylemelerini sunan albümler yayınladılar ve Marcel Pérès'in yönettiği 1987'de çıkan *Corsica: Chants polyphoniques* plağı Korsika dışında belli bir başarı yakalamıştı.²⁰ Diğer kadınlar, bazılarının seslerinin özel tınısından dolayı alındıkları aslen erkek gruplarında sembolik kadın sesi olarak gördükleri rolü, zaman zaman oynamaktadır. Bu arada, Jacky Micaelli, Patrizia Poli ve Michèle Cesari, solist olarak başarılı bir kariyer yaptılar (bkz. 2. levha).²¹ Bu gelişme, geleneksel olarak onlara kapalı olanlar da dahil olmak üzere tüm yaşam alanlarında daha etkin bir rol oynamak için haklarının çağdaş kadınlarca daha geniş olarak korunması ışığı altında incelenebilir. 1980lerin sonunda ve 1990ların başında şarkıcı olarak etkin hale gelen birçok kadın, toplumsal cinsiyet rolleri ve beklentileri oldukça farklı olan ve kamusal

20- A Cumpagnia'nın ilk plağı *Canti é strumenti atichi é d'oghji* (1978), ablaların daha eskilere gönderme yaptıkları üçünün söylemesinden esinlendikleri üç kadın sesi için çoksesli bir şarkıya yer vermiştir. Bu plak, grubun diğer halk konserleriyle birlikte, "kadınların çoksesliliği" diye bahsedilebilecek ilk halka açık sunumlarını temsil etmektedir.

21- Korsikalılar için isimlerinin hem Fransızca hem de Korsika dilinde bilinmesi olağandır. Bu nedenle Michèle, Mighela olarak, Michel Mighele olarak görülmektedir.

ve profesyonel yaşantının kesinlikle daha eşitlikçi bir tarafı olan koşulları benimsemekteydi. Aynı zamanda, profesyonel kariyerlerini geliştirerek ve genellikle ufuklarını daha genişleterek “ana kıtada” (hatta evlerinden daha da uzakta) bir süre kalmış olmaları da dikkat edilmeye değer.²² Bu nedenle Korsikalı kadına çoksesli şarkıların çekici gelmesi açısından bir kadın şarkıcının yorumu, sadece şarkıların “belles” (güzel) olması değil aynı zamanda “belki de halka açık bir alanı doldurmanın bir yoludur” şeklindedir. Hiç kuşkusuz, bazılarında, Donnisulana grubunu kurmaya yardım etme ve onlar için yeni çoksesli parçalar besteleme hevesinden bahsederken yönetmen ve besteci Michel Raffaelli tarafından da benzer duyguların ifade edilmesi garip gelebilir. “Bu benim adalet beğenim.” Diye açıklamaktadır, “israfi sevmemem kadınların uzak tutulduğu rolleri onların kullanımına açma isteğimi açıklamaktadır” (De Zerbi ve Diani 1992, 93). Raffaelli, Donnisulana ile çalışmasını, evlenerek girmiş olduğu ataerkil sistemin konuşma hakkını elinden aldığı kendi annesinin sesini dolaylı olarak geri getirmenin bir yolu şeklinde tanımlamaya devam eder.

Ana kıtadaki başarılı kariyerinin ardından 1980lerde Korsika'ya kalıcı olarak dönüşünde Raffaelli'nin Teatru di a Testa Mora'yı (Moor'un Ana Tiyatrosu) kurması, genel olarak bakıldığında geleneksel şarkıların tekrar değerlendirilmesi kadar önemli bir dönüm noktasıdır. Bundan önce, bazı şarkıcıların Dominique Tognotti'nin yönettiği Teatru Paisanu ile birlikte ve Pigna köyünden çıkan adanın geleneksel müzik mirasıyla ilgili kapsamlı araştırmaya dayanan müzikal-tiyatral parçalar çerçevesinde de seslerine ağırlık verme olanakları olmuştu. Merkezi Bastia'da bulunan Raffaelli'nin tiyatrosu kaçınılmaz olarak şarkıcıları çekti ve en dikkati çekeni *Canti corsi in tradizione* (1989) isimli CD olan daha sonraki müzikal projeleri için bir başlangıç noktası görevi yaptı. Hala geleneksel olarak, eşiksiz şarkı söyleyen – hem kadın hem erkek – şarkıcıların kaydını yapma arzusu ile harekete geçmesiyle, bu CD, geleneksel şarkılardan özellikle çoksesli repertuarın ön plana çıkartılmasıyla canlanmanın ilk yıllarından beri ihmal edilen teksesli şarkılardan çok, çeşitli türlerin kolayca bulunabileceği önemli bir belgeyi temsil etmektedir.²³

Raffaelli'nin Donnisulana grubu ile çalışması A Testa Mora'nın etkinliklerinden ortaya çıkmıştır. Bu grubun yönetmeni olarak, daha sonra *Per Agata* (1992) isimli albümde yayınlanacak olan hem geleneksel şarkıları hem de kendi özgün çoksesli bestelerinden meydana gelen bir program oluşturdu. 1989 yılında Lille'deki Festival de Musique Contemporaine'de ilk çıkışları Iannis Xenakis'in ilgisi çekti. Xenakis, “köylü sesi” olması açısından şimdilerde daha geçmişe ait nitelikte değerlendirilen kafa sesi yerine göğüs sesini kullanarak söyleyen Korsikalı kadınların sesinde aramış olduğu şeyi fark etti ve bu yüzden Opéra Bastille'de *Hélène* isimli parçasını söylemeleri için topluluğu ayarladı (karşılaştırınız, De Zerbi ve Diani 1992, 92-93).²⁴

22- Erkek ve kadınların eşit şekilde sahne aldıkları Paris'teki bir grupta şarkı söyleme deneyiminden bahsetti. Korsika'da, diye açıkladı, aynı şekilde olmaz: etrafınıza bakarsınız ve nasıl oraya gittiğinizi anlamadan yine sahnenin gerisinde olduğunuzu fark edersiniz.

23- Raffaelli, şarkıcı Michéle Cesari ile devam eden çalışması boyunca monodik şarkılara dikkat etmeye devam etmiştir. Bu çalışmanın sonucunda her biri Raffaelli'nin kendisinin çalgıyla eşlik ettiği Cesari'nin sesinin bulunduğu U cantu prufondu (1993), Di li venti, a Rosula (1997) ve daha yakın zamanda U cantu prufondu 2 (1999) plakları çıkmıştır.

24- Donnisulana üyelerinin bazıları A Cumpagnia üyeleri ile (iki grubun üyeleri aynıdır) Paris'te Marcel Péres ile peşpeşe çalışmışlardır ve Organum topluluğunun bir parçası olarak Franciskan malzemelerinin kaydında, Chant corse: Manuscrits franciscains, XVU-XVIIIe siecles, yer almışlardır. Grup dağılmıştır ancak grup üyeleri solist olarak veya başka şekilde müzik kariyerlerini sürdürmektedirler.

1980lerin başından itibaren geleneksel müziksel ifade milliyetçi sempati anlatımıyla hemen hemen eşanlamda olacak kadar ada kültürünün politika ile bir araya gelmesiyle, 1980lerin sonu ve 1990ların başında Korsika'da "dünya müziği" şeklinde bir kere daha yeni bir ilham rüzgarı esti. Ortaya çıkan daha kozmopolit havada, kendini kadınlara en kolay bir şekilde sunan halka açık mekan, örneğin inatla erkeklerin kalesi olarak kalan barlara göre girmesi kesinlikle daha kolay olduğundan, sahneydi. Bundan başka, konserler ve alışıl gelmiş uzun bir uygulama tarihine bağlı olmadığından normlardan çıkış için daha fazla esneklik sağlayan diğer düzgün icralar olağanüstü müzik (ve halka açık) durumları²⁵ kategorisine giriyor olarak görülebilmektedir. Korsika sahnesinin politik belirsizliğinin bulunmadığı ve şarkıcıyı açıkça sanat ve estetik alanına yerleştiren uluslararası sahne özellikle, kadınların müzik etkinlikleri için yeni, önemli bir platform sağlamaktaydı. Örneğin Donnisluna, uluslararası çevrelerde çok sayıda gösteriler yapmaya devam etti, müzik yolculukları onları Japonya'ya kadar götürdü.

Günümüzü açıklamak için özellikle önemli olan, çoksesli şarkılarıyla "Batılı" dinleyicilerini sersemleten çeşitli devlet topluluklarından virtüöz Bulgar şarkıcıları ve müzisyenlerinden oluşan etkileyici bir topluluğu takdim eden *Mystère de voix bulgares* isimli 1980lerin sonunda Marcel Cellier tarafından derlenen CD dizisinin etkisidir. *Mystère* olayı, Korsika'da birçok şarkıcı tarafından kendi esinleri veya motivasyonları açısından önemli kaynaklardan biri olarak kabul edildi – sadece bütünüyle sanatsal açıdan değil aynı zamanda gelenekselden çıkagelmiş müzikler için uluslararası bir pazar olabileceği fikrini onlara uyandırdığı için. 1990ların başında Ajaccio'da Bulgar şarkıcılar bir konser verdiklerinde, katı bir koreografi ile koronun sahne sunumu bazı Korsikalı şarkıcıların hoşuna gitmemiştir – her duruş bir adam tarafından belirleniyor diye belirtmişti bir bayan – fakat müziksel üretimin kendisi (kayıtlarla sunulduğu gibi) güçlü ve kesinlikle olumlu bir etki bırakmıştı. CDler, karakteristik "açık-gırtlak" tarzıyla söyleyen köy şarkıcılarını (şimdi devlet topluluklarında çalışan) tanıtarak ve "halk" geleneğini kullanarak Kutev gibi kabul edilmiş besteciler tarafından mükemmel bir şekilde profesyonelce düzenlenmiş veya yeniden yaratılmış malzemeleri kapsıyordu. Korsika'da yaptığı etki, geleneksel ağızlarla devamlılık hissini kaybetmeden yeni çoksesli eserler üretebilme olasılığını göstermesiydi. Gösteri çerçevesinde geleneksel veya yeni geleneksel eserleri "düzenleme" pratiğini yasallaştırarak, *Mystère* kayıtları, "müzik mirasına" purist veya korumacı yaklaşımın tersine yaratıcı yaklaşım için bir yol açmıştır. Korsika bakış açısından daha önemlisi bu kayıtların tamamen kadın seslerini sunuyor olmasıdır. (Bulgaristan'da geleneksel olarak erkekler çalgı çalarken, şarkı söyleyen kadınlardır). Geleneksel olarak erkek alanında olan bir kültürde çoksesli söyleyen kadınların icrasına daha fazla bir geçerlilik sağlayacak kadar derin bir etkisi de olmuştur.

Bulgar seslerinin sağladığı esinin bir sonucu olarak, kısmen Patrizia Poli ve Patrizia Gattaceca (daha önceki E Duie Patrizie) 1989 yılında Les Nouvelles Polyphonies Corse grubunu kurmaya karar verdiler. Patrizia Gattaceca, ikiliye kendi çoksesli bestelerini yaratma fikrini veren

25- Auerbach (1987, 31) kuzey Yunanistan'daki kadınlara özgü müzik olanaklarından bahsederken Friedl'in gözleminde alıntı yapmıştır: "Festival ve bu nedenle sıra dışı halk olayların kadınların izin verilen hareketleri ve etkinliklerinde bir değişimle yapılmaktadır" (1967, 100).

“bu bütün akım, bu çoksesli eğilim” olduğundan söz etmektedir.²⁶ İlk kendi isimlerini verdikleri CD (1991), hem erkek hem kadın seslerinden oluşan karma bir topluluk tarafından söylenen, stüdyoda uluslararası etkileyici bir müzisyenler topluluğunun katkılarıyla doğaçlama enstrümental dizilerle desteklenmiş geleneksel ve özgün çoksesli şarkıları içermekteydi. On üç ülkede dağıtılan CD, Korsika dışında görkemli bir başarı yakaladı ve ilk piyasaya çıkmasıyla birlikte Albertville 1992 Kış Olimpiyatları'nın açılış töreninde yer almaları için gruba davet geldi.²⁷ Sonradan “Giramondou” şarkısı (Albertville’de söylendiği gibi) tüm dünyada yayınlanan bir Philips reklamında kullanıldı. Bu arada “geleneksel müzikte en iyi albüm” seçildiği Fransız Victoires de la Musique’de CD’nin başarısı çok geçmeden sadece Fransa’da 100,000 adet satılacak kadar Korsika çoksesliliği daha da çok ilgi çekti.²⁸

Kısmen çoksesli söyleyen kadınların geleneksel kalıbın dışına çoktan çıkmış olmasından dolayı Les Nouvelles Polyphonies Corse, yeni yönler bulma ve yeni ifade tarzları geliştirmede kendilerine daha fazla özgürlük tanıyabilmişleridir. Buna ek olarak, kadınların erkek hakimiyetindeki milliyetçi hareketle ve buna bağlı olarak “kültür militanı” kimliğine sıkı bir sadakatle bağlı olmamaları, sanatçı rolünü daha kolay üstlenebilecekleri ve seçtikleri sanatın kendisiyle uğraşacakları anlamına gelmektedir. Gelenek, geçmişte “takılı” kalmaktan çok artık doğal olarak yavaş yavaş gelişmesi gereken bir şey olarak görülmeye başlamıştı. Les Nouvelles Polyphonies Corse için, “çoksesliyi bugün hissettiğimiz gibi söylemek” önemliydi.²⁹

Les Nouvelles Polyphonies, küresel “dünya müziği” piyasasına çarpıcı bir şekilde giren ilk Korsikalı topluluktur. Açtıkları bu ilgi çekici yol, bazısı özellikle kültür militanı kimlikleriyle hala daha ada ile ilgili işlerle ilgilenen diğer Korsikalı gruplar için zemin hazırladı. Bu daha kozmopolit bir kariyer arayanların politik ilgilerini arkalarında bıraktıkları anlamına gelmez. Uluslararası turneler ve kayıt satışları çerçevesinde başarının, uluslararası bir seviyede adanın problemleri ve onun farkına varılması adına anlamlı ve geçerli bir yol olduğunu ve amaca bağlılığın bir kanıtından başka bir şey olmadığını öne sürmektedirler. Bu iddia sadece kadınlarla da sınırlı değildir: (zaman geçtikçe gereksiz görülmeye başlayan) “kültür militanı” rolü “kültür elçisi”ne doğru bir değişim gösterirken, erkek grupları da benzer bir durumu uyarlamaya başladılar.

Bulgar şarkıcıların etkisi ve bunun ardından Korsika’yı ziyaret etmeleri, kadınlar arasında olduğu kadar erkekler arasında da yeni, yoğun bir çoksesli etkinliği dalgasıyla çakışmış gözükmektedir. 1992-94 yılları, o dönemin gruplarının (Les Nouvelles Polyphonies ve Donnusulana’nın dışında A Filetta, Voce di Corsica, Tavagna, Cinqui Sò ve Madricale gibi) çoğunun geleneksel

26- “Tout ce courant, cette tendance polyphonique” (Patrizia Gattaceca, yazar tarafından yapılan görüşme, 1994).

27- Başka yerlerde de (Bithell 1996) Les Nouvelles Polyphonies Corses’nin müziğinin bazı açılardan Bulgar seslerinin tuttuğu sembolik bir yeri tuttuğundan bahsetmiştim. Bulgar seslerinin İngiliz televizyonu belgesellerinin (hatta reklamlarının) fon müziği olarak eşsiz bir kaynak oluşturması gibi Les Nouvelles Polyphonies’in daha geleneksel vokallere eklenmiş “New Age” elektrikli çalgılarla seslendirilmiş “Eramu in campu” isimli madrigalin yorumu 1996 BBC 2’nin History of British Art dizisinin birinci bölümünün açılış parçası bir 14. Yüzyıl iki kanatlı tablo görüntüsüne eşlik etmiştir.

28- Patrizia Gattaceca, kişisel görüşme.

29- Patrizia Poli, yazar tarafından yapılan görüşme, 1995.

repertuar parçalarına ek olarak yeni özgün besteleri içerdiği bir çok Korsika çoksesli parçasından oluşmuş değerli ancak beklenilmeyen CD'nin ortaya çıkışına tanıklık etmiştir. Petru Guelfucci'nin de açıkladığı gibi, “Bulgar seslerinden sonra, başka şeyleri keşfetmek için ... daha ileri gitme arzusu oluştuğunu düşünüyorum”.³⁰ Guelfucci'nin kendi grubu, Voce di Corsica, geçen on sene içerisinde çıkan Korsika çoksesli söyleme albümlerinin en beğenilenlerinden birini ortaya çıkardılar. Bu CD ile, grup 1995 yılında Victoires de la Musique'de “geleneksel müzik” ödülünü kazanarak Les Nouvelles Polyphonies'nin izini takip etti. *Mystère* olayının genelde çoksesli prodüksiyonlar için bir referans noktası olarak sayılması “L'Événement de la semaine: Le mystère de voix corses” (Haftanın Olayı: Korsika Seslerinin Sırrı) başlığı ile L'Événement'nin 1992 sayısında çıkan A Filetta grubunun konserinin basın eleştirisinde yansıtılmaktadır. Korsika çoksesliliğini, Korsika'da *paghjella* söylemenin kendisine yapışmış çeşitli kara lekelerin arkasını sonunda kesen daha geniş bir dünyaya çıkararak bunların ve diğer grupların başarısıydı: “ilkel” ve “milliyetçi” çağrışımlar da sonunda geçmişe ait bir şey oldular. Aynı zamanda, toplumsal cinsiyetle ilgili geleneksel eğilimlere de başarılı bir şekilde meydan okunmuş oldu.³¹

Halk arasında da değişiklikler meydana geliyordu. 1970lerdeki “kültürel” etkinliğe coşkulu katılımın yan ürünlerinden biri, genellikle *scole di cantu* veya *écoles de chant* (“şarkı okulu” ve “şarkı söyleme okulu”) denilenlerden birçoğunun ortaya çıkmasıydı. Birkaç böyle “okul”, yerel bir kilise veya toplantı odasını geçici merkezleri olarak kullanarak haftalık dersler veya provalar şeklinde hala çalışmaktadır. İlklerinden bazıları, eskiden doğal bir eğitim zemini olan köylerinden uzakta büyüyen genç şarkıcılara müzik malzemelerini aktarmanın bir aracı olarak Ajaccio ve Bastia gibi başlıca kasabalarda Canta u Populu Corsu grubunun üyeleri tarafından kuruldu. Aynı zamanda, kültürel kimlik duygusunu geliştirme görevi de görüyorlardı. Bazı okullar kendilerini az veya çok yalnızca daha önce ihmal edilmiş geleneksel çoksesli kanonlara (hem dini hem dindışı) adanmışken, diğerleri daha açık politik bir kimlikle yeni *canzone indiate* de öğretiyordu.

Bu okulların çoğu, kendi yetiştikleri icra çerçevesinin dışına çıkmayarak, ağırlıklı olarak veya tamamen erkeklerin üyeliğini çekiyordu. Bazı durumlarda, “okul”un ana işlevinin (geleneksel olarak tamamen erkek seslerinden oluşan bir ekip gerektiren) çoksesli ilahi söyleyebilen bir grup oluşturmak

30- Petru Guelfucci, yazar tarafından yapılan görüşme, 1995.

31- Bir kere çoksesli yoluna girince, kadınlar kendilerini sadece din-dışı repertuarın malzemesi ile sınırlı tutmakla kalmadılar, dini olanı da kapsamışlardır. Marie-Ange Geronimi'nin sesini de yayınlayan Jacky Micaelli'nin Corsica sacra isimli plağı tamamen dini repertuvarın öğeler taşımakta iken, Les Nouvelles Polyphonies'in ikinci albümü *In paradisu* (John Cale prodüktörüdür) kuzey Korsika'nın bir bölgesinden yarı unutulmuş geleneksel ayin ortamlarının güncel düzenlemelerini sunmaktaydı /vokal düzenlemelerini Poli ve Gattaceca, çalgı düzenlemelerini John Cale yapmıştır). Yeni gruplar ve daha önceki toplulukların tekrar kurulması devam etti. Patrizias Poli ve Gattaceca Lydia Poli tarafından birleştirilerek Soladonna ismiyle tekrar çıktılar: Morsiglia'daki bir manastırda 2001 yılının yazında verdikleri konser basında “Olağanüstü, çünkü ilk defa kadın sesleri kubbelerin altında yankılanacak. Trio beş yüzyıldan fazla süren erkek egemenliğini unutturmak gibi ağır bir görev yükleneceler” (Corse-Matin, 10 Ağustos 2001). Grup kendi “yeni çokseslilerini” bestelemeye devam ederler. Nicole Casalonga, Gigi Casabianca ve Joelle Tomasini, Madrigalesca ismi altında, ağıt düzenlemelerinden oluşan bir programda çalışmak için dört çalgıcıyla birleştiler. Donni di L'Esiliu (Sürgündeki kadın) grubunun Corsica: Women's Polyphonies isimli yeni albümü kadın sanatçıları daha da fazla gündeme oturttu – biraz kafa karıştırıcı bir şekilde grup burada normalde erkeklerin söylediği geleneksel parçalardan seçmiş olsalar da. Dini geleneğin bazı öğeleri alarak, yukarıda bahsedilen yarı-devrimci bir akımı izlemiş oldular. 2001 yılının Ağustos ayında Cervione Katedrali'nde düzenlenen Çoksesli Şarkı Festivali, yine tamamen kadınlardan oluşan Santa-vuglia isimli yeni bir grubu daha tanıttı.

olduğu gerçeği de, bunu önceden belirliyordu. Bu arada, okulların çoğunda öğretilen malzemenin kendisi - çoksesli şarkılar veya Canta-tarzı şansonlar – aslen erkek repertuarına aittir. Diğer taraftan, kayda değer az sayıda okul, geleneksel şarkı ve özellikle çoksesli alanı kadınlara açmaya yardım etmede önemli bir rol oynadılar. Şimdi profesyonel düzeyde etkin olan kadın şarkıcıların bazıları, örneğin, ilk önce geleneksel repertuar üzerinde Jean-Paul Poletti ile Bastia'daki (Haute Corse'nin başkenti) kendi özgün okulunda çalıştılar.³² (Böyle şarkıcılardan biri Bastia'da büyümüş olmasına rağmen, ilk defa "köy şarkıları" duyduğunda, onları bildiğini zannettiğini bildirmektedir: "sanki birbirimizi bekliyorduk.") Aralarından bazılarının ilgili icra çalışmalarına katıldıkları diğerleri Balagne'nin Pigna köyündeki Casa Musicale tarafından ev sahipliği yapılan derslere ve atölye çalışmalarına devam ettiler. Yine Balagne'nin bir köyü olan Lumiu'daki A Filetta'nın dersleri 1997 Printemps de Bourges festivalinde Korsika'yı temsil etmek için seçilen hepsi kadınlardan oluşan Anghjula Dea grubunun oluşmasına yol açtı. Şahit olduğum ilk derse dokuz kadın ve sadece dört erkek katılmış olmasına rağmen benim de 1994 ve 1995 yıllarında katıldığım A Filetta'nın ders dizisi aşağı yukarı eşit sayıda kadın ve erkeği cezbedti. Bu kadınların bazıları, bir köyün, kimilerinin kendi köyü, koruyucu melek gününde ilahi söylemek için topluluk kurma girişiminde bulundular. Kimilerinin aynı zamanda okula devam eden oğulları önce bu olasılığa çok öfkeleniler, ancak kadınlar "eğer erkekler bir araya gelemiyorlarsa, biz yaparız!" diyerek davalarından vazgeçmediler.

Kolej ve liselerde ders dışı etkinlik şeklinde çalışan bazı okullar da önemli sayıda kızı kendilerine çektiler. Bunlardan bazıları "gerçek şeyi" bulmak adına panayırlara gitmek için heveslendiler. Ancak repertuar öğretebilen kadın şarkıcılar gibi kadın rolü modellerinin göreceli olarak zayıf olmaları gerçeği prensipte değişmedi. Genellikle alaylar ve cenazelerden sorumlu olan ve bazı durumlarda eşsiz ve değerli, çoğu kez göreceli olarak "eski" tarzda olan ve farklı seslendirme yöntemleri kullanarak söylenen müzik malzemelerini repertuarlarında saklayan *confréries*, (erkek) laik kardeşlik, açısından da, benzer bir durum bulunmaktaydı. Bunların birkaçı yakın zamanda tekrar hayat buldular ve gittikçe artan sayıda ergenlik çağındaki oğlanlara hem vokal repertuarı öğrenme hem de teknik geliştirme olanağı sunmaktadırlar. Bir kadın şarkıcının işaret ettiği gibi, kızlar ve kadınlar için buna paralel hiçbir şey bulunmamaktadır.

Kaçınılmaz olarak belki de, erkek müziği Korsika'da halka açık alanda hüküm sürmeye devam edecek. Zaman değişse de, kadının rolleri ve kimliği önemli şekilde gelişse de, erkeklerin eleştirisine maruz kaldıklarını hissettiklerinden kadınlar hala halka açık yerde şarkı söylemeleri engellenmekte olduklarından şikayet etmektedirler: neredeyse bir tabunun gücüne sahip olan bu engeli aşmak kolay değildir.³³ Belli bir bakış açısından, halka açık icra, kadının kendisini yarı militan rolüne, bu durumda sömürgeci yetkili açısından değil ataerkillik açısından, yerleştirmektedir. Erkek bir şarkıcı, kadınların erkeklerin yaptığını yapmaya çalışmamaları gerektiği düşüncesini ifade ederek, çoksesli söyleyen kadınları duyduğunda şok olduğunu açıklamaktadır. "Neden her

32- Poletti Centre d'Art Polyphonique ve Granitu Maggiore korosunun şefi olarak çalıştığı Sartene'nin güneyine taşındı.

33- Bir ritüel gereksinimini karşılayan ağıt söylemede olduğu gibi cemaatin hizmetine şarkına söylemenin ter-sine eğlence için söylemek kadar halk arasında söyleme mevzusu değil belki. Auerbach'ın düğün şarkıları ve Saint John günü şarkılarının, ağıtlar gibi, ritüel şarkılarının "eğlenceli"den çok "faydalı" görülmesi gibi "gerekli bir cemaat hizmeti" olduğundan kadın icralarını mazur görülmesi tartışmasına bakınız.

şey değişmekte?” diye itiraz etmektedir, “adetlerin dışına çıkmak yanlıştır”. Bazı erkekler için, kadınların halka açık icraları hala devam eden bir utanmazlık imasında bulunduğu duygusu da vardır. Genç erkeklerin çok ufak bir azınlığına kadınların rollerindeki bu tür davranışlar en aşırı uçta açıkça iğrenç gelmektedir. Daha yaşlı kuşağın ise, bazıları hala kendi ailelerinin erkek üyeleriyle *paghjella* söylemeye katılan kadınları hatırlayabilmelerine ve bu yüzden çoksesli söyleyen kadın olasılığını onaylamaları daha kolay olmasına rağmen, alışkın olmamalarından dolayı biraz rahatsız olma eğilimi vardır. Genel olarak daha özgür tutuma rağmen, kadınların bugünkü kuşağı, “onurlu” davranışı oluşturan geleneksel kavramlardan kişisel düzlemde kendilerini uzun zamandan beri ayrı tutmuş olsalar da, toplumda süregelen kavramların etkinliklerini büyük ölçüde kısıtlamaya veya renklendirmeye devam ettiği durumunun farkına varmaktan geri kalamamaktadırlar. Bu arada, erkek grupların bazılarında verilenlere kıyasla Korsika medyasının kadın sanatçılara daha az ilgi gösteriyor olması da açıkça ortada olan yetenekleriyle, “ürünün” niteliğiyle ve uluslararası düzlemdeki başarılarıyla kesinlikle orantısızdır.

Ancak erkeklerin onaylamaması veya ilgisizliği tüm kadınları caydırmaz: aşırı etkin ve başarılı bir kadın şarkıcının bakış açısından, böyle engellerin protestoları “uydurma bahanelerdir”. Erkeklerin onaylamamasının modaya uygun bir söylem olduğunu söylemek de oldukça yanlış olacaktır. *Scole di cantu* ile ilgili yukarıda anlattıklarım da belirtildiği gibi, birkaç erkek şarkıcı kadın şarkıcıları teşvik etmek ve yetiştirmek konusunda etkili olmuşlardır. Yakınlarda, Philippe-Jean Catinchi, *Polyphonies corses* (1999, 141) isimli eserinde “kadınlar, geleneksel şarkıların tekrar değer kazanmasına önemli bir katkıda bulunmuşlardır.” diyerek Korsikalı kadın sanatçıların eserlerinden öven kelimelerle söz etmişti. Bununla birlikte, günümüz kuşağının genç erkekleri dünyadaki en doğal şeyin erkeklerin şarkı söylemesiymiş gibi – ister halkla açık yerlerde gayri resmi ister bir grup kurmak için yollara düşsünler - davranmaya devam ederken ve müzik provaları ve irticalen şarkı söyleme toplantıları için halka açık mekanları (barlardan kiliselere kadar) kendilerine ayırırlarken, kadınlar, için ister gayri resmi ister profesyonel olsun halka açık yerlerde şarkı söyleme eyleminin hala “başkaldırma” unsuru içerdiği gerçeği devam etmektedir.³⁴ Geçenlerde Korsikalı olmayan bir sakinin ada hakkında yorum yaparken dediği gibi, “kızların gücü, burada herkesin önünde kuvvetli ve sürekli olarak artık kendini göstermelidir.” Diğer taraftan uluslararası sahne, Korsika sınırları içerisinde mümkün olmayacak şekilde kadınların “kendilerini açıkça ifade etmelerine” olanak sağlamıştır. Kadın bir sanatçının belirttiği gibi, Korsika dışına çıkabilmek ve uluslararası bir seviyede beğeni gören işler yapmak *un grand souffledir* (taze hava esintisi). Uluslararası sahnenin sunduğu daha geniş bakış açısı ve olanaklar, kadın icracıların işlerini geliştirmek için devam etmelerini teşvik eden heves ve esin sunması açısından da önemli olmuştur.

Her şey söylendiğinde ve yapıldığında, bir “grubun” profesyonel veya yarı profesyonel bağlamdaki çoksesli söylemesi, bugünkü kadın ve erkek icracılar için besbelli farklı anlamlar taşımaktadır. Erkekler için, hala erkek ortaklığının sembolü olmayı sürdürmekte ve geçmiş “gelenegin” devamlılığında rol oynamaktadır. Kadınlar söz konusu olunca, daha bireysel bir ifade

34- Bu izlenim şüphesiz Anna Rocchi'nin söylediği “Piu che u sole” isimli şarkıdaki tek kadın sesinin katılması “une profonde volonté d'ouverture” [açmak için derinden istekli] olmasına şahitlik etmesi olarak görülmesi görüşünün yinelenmesi ile güçlenmektedir- Canta'nın “yeniden çıkan” albümü, Sintineddi ile ilgili günlük gazete Corse-Matin'da Nisan 1995 tarihinde çıkan haberde-.

olarak iş görmeye eğilimlidir. Coğrafik açıdan da bakış açısı farklıdır: Les Nouvelle Polyphonies Corses, örneğin, adanın sınırlarının ötesini daima dikkate alırken (ve hiçbir durumda kendi ülkelerindeki eleştirmenlerden büyük bir teşvik beklemezken), erkek gruplarının çoğu adayı kendi müzik gelişimlerinde rol oynayacak bir arena olarak gördüklerinden daha adaya yönelik başvuru noktalarından başlamışlardır. Böyle grupların, en azından başlangıçta, daha çok “Korsikalılık” düşüncelerinin temsilcisi olan müzikal ifade tarzını arayan yerli dinleyicilerin beğenisine bağlı olmaları bunun bir göstergesidir. Bunun tersine, uluslararası dinleyicilerin, uygun ve geleneksel davranış açısından bu tür önyargıları ve o kültürün içinde bulunanların özellikle dert ettiği otantiklik tartışmaları bulunmamaktadır. Onun yerine, müzik ürününü temel olarak estetik açıdan değerlendirmektedirler: fark edilen ve ödüllendirilen bireysel “yetenek” ile özgün kültürel içeriğinden bağımsız olarak kendi değeriyle yargılanmaktadır.

Erkekler için, çoksesli şarkı söyleme ve doğaçlama atışma hala günlük yaşamın bir parçası olarak görevlerini yerine getirmektedir – paylaşılan zaman ve yaşantılar ortamında çıkan içten gelen dürtüyle harekete geçen ani, önceden tasarlanmamış bir eylem. Voce di Corsica, Tavagna veya Madricale gibi gruplar konser durumunda kendi düzenlemeleri ve bestelerini de içeren hazır bir repertuar programını söyleyebilirler, fakat hemen ardından bar çevresinde farklı bir şarkı söyleme türüne katılabilirler – kolektif, hemen hemen içgüdüsel havayla aşılınmış ve doğaçlama unsuru taşıyan birisi ve diğerlerini alıştırmaya devam eder. Bu tür şarkı söyleme etkinliklerinde işin içine giren daha “geleneksel” davranış kalıplarıyla farklı beceri çeşitleri görülür: vurgu üründen sürece kayar. Çoksesli repertuvara katılan kadınlar için, böyle şarkı söyleme daha çok bir etkinlik havası oluşturmaktadır – sıkılgan, planlı, resmen hazırlanmış. Onlar için bütünleşmek zaman alır, olanaklar ve deneyimlerle, müzik dili bilgisi ve onun parametreleriyle “doğaçlama” yapmaları ve diğer şarkıcıların çeşitlemelerine uyum sağlamaları mümkün olur. Ancak, en azından ilk başlarda çoksesli şarkıları daha çok diğer grupların yaptığı kayıtlardan dinleyerek “repertuar” olarak öğrenen yeni kuşaktan birçok erkek şarkıcı için de bu durum söz konusudur. Kayıtlar onlara (genellikle ustalıklı ve uygun bir şekilde çoğaltılmış) bir model sunabilirler fakat onlara “şarkı sanatını” gerçekten öğretemezler.

Sonuç olarak, belki kadın şarkıcıları ilgilendiren en önemli ilerleme, geleneksel ağıt söyleme ile tanımlanmalarını aşmayı başardıkları yol ve hem şarkı söyleme keyfi için hem de kadın birlikteliği ve dayanışmasının yeni keşfettikleri duygusunun ifadesi olarak bir yol bulmuş olmalarıdır. Çokseslilik sahnesine yolculuklarının yardımıyla, Korsikalı kadınlar en sonunda “Varım” demenin bir yolunu bulmuşlardır.

Referanslar

- Auerbach, Susan. 1987. “From Singing to Lamenting: Womeris Musical Role in a Greek Village.” in *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, edited by Ellen Koskoff, 25-43. Greenwood Press.
- Bithell, Caroline. 1996. “Polyphonic Voices: National Identity, World Music, and the Recording of Traditional Music in Corsica.” *British Journal of Ethnomusicology* 5:39-66.
- . Forthcoming. “Shared Imaginations: Celtic and Corsican Encounters in the Soundscape of the Soul.” in *Celticisms*, edited by Philip V. Bohlman and Martin Stokes. Lanham: Scarecrow Press.

- Carrington, Dorothy. 1984. *Granite Island: A Portrait of Corsica*. London: Longmans, 1971. Reprint, London: Penguin.
- Catinchi, Philippe-Jean. 1999. *Polyphonies corses*. Paris: Çite de la Musique—Actes Sud.
- De Zerbi, Ghjermana. 1981 *Cantu nustrale*. Altone: Scola Corsa di Bastia and Accademia d'i Vagabondi.
- De Zerbi, Ghjermana, and François Diani, eds. 1992 *Cantu corsu: Contours d'une expression populaire*. Ajaccio: Editions Cynros et Mediterranee.
- De Zerbi, Ghjermana, and Mighele Raffaelli. 1993 *Anîulugia di u cantu nustrale*. Book 1. Ajaccio: La Marge.
- Di Bella, Maria Pia. 1992. "Name, Blood, and Miracles: The Claims to Renown in Traditional Sicily." in *Honour and Grace in Anthropology*, edited by John G. Peristiany and Julian Pitt-Rivers, 151-65. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fee, A. L. A. 1985. *Voceri, Chants Populaires de la Corse*. Paris and Strasbourg, 1850. Reprint, Paris: Librairie Benelli.
- Friedl, Ernestine. 1967. "The Position of Women: Appearance and Reality." *Anthropological Quarterly* 40 (3): 97-108.
- Galletti, Abbe Jean-Ange. 1863. *Histoire Illustree de la Corse*. Paris. Giacomo-Marcellesi, Mathee. 1982. Booklet to accompany *Musique corse de tradition orale*. Paris: Archives Sonores de la Phonotheque National.
- Gilmore, DavidD., ed. 1987. *Honour and Shame and the Unity of the Mediterranean*. Washington, D.C.: American Anthropological Association.
- Laade, Wolfgang. 1962. *Die Struktur der korsischen Lamento-Melodik*. Sammlung musikwissenschaftlicher Adhandlungen. Vol. 43. Baden-Baden.
- . 1981. *Das korsische Volkslied: Ethnographie una Geschichte, Gattungen und Stil* 3 vols. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- . 1990. Booklet to accompany *Corsica: Traditional Songs and Music*. Music of Man Archive, Jecklin-Disco.
- Magrini, Tullia. 1995. "Ballad and Gender: Reconsidering Narrative Singing in Northern Italy." *Ethnomusicology Online* 1. <http://research.umbc.edu/eol/>
- . 1998. "Womeris 'Work of Pairi in Christian Mediterranean Europe." *Music and Anthropology* 3. <http://www.muspe.unibo.it/period/MA/>
- Marcaggi, Jean-Baptiste. 1994. *Chants de la Mort et de la Vendetta*. Paris, 1898. Reprint, Nîmes: Lacour.
- . 1926. *Lamenti, voceri, chansons populaires de L'île de Corse*. Ajaccio. toli, Frederic. 1992. *Leç Voceri de L'île de Corse*. Paris, 1887. Reprint, Petricaghju: Cismonte e Pumonti Edizione.
- Parigi, Paulu Santu. 1995. *Paghjella*. Corte: Le Signet.
- Peristiany, John G., ed. 1966. *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Societies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Salini, Dominique. 1996. *Musiques traditionnelles de Corse*. Ajaccio: A Messagera—Squadra di u Finusellu.
- Sugarman, Jane C. 1997. *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago: University of Chicago Press.

Tolbert, Elizabeth. 1990. "Magico-Religious Power and Gender in the Karelian Lament." In *Music, Gender, and Culture*, edited by Marcia Herndon and Susanne Ziegler, 41—56. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Viale, Salvatore. 1984. *Canti Popolari Corsi*. Bastia, 1855. Reprint, Bologna: Forni.

Diskografi

A Cumpagnia. *Canti e strumenti antichi e d'oghji*. Ricordu LM24 RI 250, 1978.

A Filetta. *Ab etemu*. Saravah 591061, 1992.

Anghjula Dea. *Anghjula Dea*. Fa Diese, 1997.

Canta u Populu Corsu. *Çanta u Populu Corsu: Eri, oghje, dumani*. Ricordu LM 02, 1975.

—. *Libertâ*. Ricordu LM 04, 1976.

—. *Sintineddi*. Albiana CDAL 001, 1995.

Canti corsi in tradizioni: Canti, nanne, lamenti, voceri, paghjelle a capella. Fonti Musicali fmd 158, 1989.

Cesari, Mighela, and Mighela Raffaelli. *U cantu prufondu*. Ricordu CDR 088, 1993.

—. *Di li venti, a Rosula*. Auvidis Chorus AÇ 6458, 1997.

—. *U cantu prufondu 2*. Harmonia Mundi MPJ 111012, 1999.

Cinqui So. *Chants polyphoniques corses*. 7 Productions WMD 242 040, 1992.

Corsica: Traditional Songs and Music. Field recordings by Wolfgang Laade. Music of Man Archive, Jecklin-Disco JD 650-2, 1,990.

Donni di L'Esiliu. *Corsica: Polyphonies feminines/ Women's Polyphonies*, 2000.

Donnisulana. PerAgata. Silex Y425019, 1992.

E Duie Patrizie. *Scuprendu l'alba corsa*. Ricordu LM17, 1978.

Ensemble Organum / Marcel Peres. *Chant corse: Manuscrits franciscains, XVU-XVIIIe siecles*. Harmonia Mundi HMC 901495, 1994.

E Voce di u Cumune. *Corsica: Chants polyphoniques*. Harmonia Mundi HMC 901256, 1987.

I Chjami Aghjalesi. *Esse*. Ricordu LM 32, 1981.

Le Mystere deş voix bulgares. Vol. 1, Nonesuch 79165, 1987; vol. 2, Nonesuch 79201, 1988; vol. 3: Polygram / Fortuna 846626, 1990.

Les Nouvelles Polyphonies Corses. *Les Nouvelles Polyphonies Corses*. Philips 848515-2, 1991.

—. *Inparadisu*. Philips 532453-2, 1996.

Madricale. *Polyphonies corses*. Consul CM 88-19, 1992.

Micaelli, Jacky. *Corsica sacra*. Auvidis Ethmc B, 1996.

Musique corse de tradition orale. Field recordings by Felix Quilici. Archives Sonores de la Phonotheque National, Paris, APN82-1/3, 1982.

Tavagna. *A Cappella*. Silex Y225201, 1992.

Voce di Corsica. *Polyphonies*. Olivi Music OVI 45204-2, 1993.