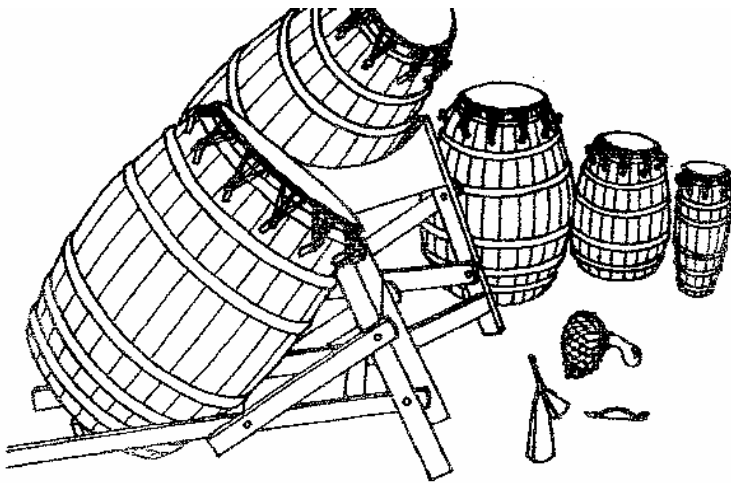


Dansen bij de Ewe

Een onderzoek naar verandering en identiteit in de dansen Agbekor, Gahu en Agbatsa



Gijs van Straalen

Opdracht Identiteit en Hybriditeit

Introductie

Afrika is een werelddeel van muziek. Vanaf de Maghrib, ten noorden van de Sahara tot aan de kaap in het zuiden is het continent een culturele lappendeken. Een enkele soort Afrikaanse muziek bestaat dan ook niet; landen als Egypte, Libië en Marokko zijn in hun gewoonten van oudsher meer gericht op de Arabische wereld. Ondanks verschillen tussen de landen, volken en stammen kunnen we op grond van hun taal, geschiedenis en godsdienst, maar ook muziek, zeggen dat zij een eenheid vormen (Plenckers 1 & 2.1).

Het gebied dat onder de Sahara begint kent muziek die stilistisch weinig te maken heeft met de Noord-Afrikaanse. Hier vinden we muziekculturen die hun wortels hebben in de Afrikaanse grond. Van Senegal tot Ethiopië en van Nigeria tot Zuid-Afrika leven miljoenen mensen die ieder een eigen cultuur hebben, maar ook overeenkomsten kennen. Geschat wordt dat al deze gemeenschappen bij elkaar zo'n zeventienhonderd talen spreken en elke afzonderlijke groep speelt zijn eigen muziek. Het is misschien juist wel deze diversiteit die we als een eerste kenmerk kunnen nemen als overkoepelende karakteristiek voor West-, Zuid- en Oost-Afrika (Nketia 1974: 4).

Deze paper zal drie dansen van de Ewe, een volk uit de kuststreken van Ghana en Togo, tot onderwerp hebben. In de eerste plaats om een goed inzicht te krijgen in de functie van de dansen *Agbekor*, *Gahu* en *Agbatsa* binnen de Ewe cultuur. Hoe zijn de drie kunstvormen een onderdeel geworden van de huidige Ewe identiteit?

De Ewe wonen in een gebied dat een van de meest gekoloniseerde delen is geweest van de voormalige Britse koloniën. Het is nodig om te kijken of ook de kolonisatie een rol heeft gespeeld in het proces dat deze dansen een plaats binnen de Ewe cultuur heeft gegeven. Is de functie van de traditionele dansen *Agbekor*, *Gahu* en *Agbatsa* door de kolonisatie veranderd en zo ja, hoe is dat proces verlopen?

Voordat we deze vragen gaan proberen te beantwoorden is het gemakkelijk om eerst wat kenmerken van Afrikaanse muziek uiteen te zetten. Laten we dus eerst kijken enkele specifieke begrippen in Afrikaanse muziek en naar de plaats die muziek inneemt voor Afrikanen.

West-Afrika

Generalisatie in West-Afrikaanse cultuur: de fundamente van muziek en dans.

Om Afrikaanse muziek te begrijpen moeten we weten hoe over muziek wordt gedacht en hoe het wordt beleefd. De sociale en culturele context geven betekenis. Een generalisatie die we kunnen maken is die van de 'functionele integratie': de gemeenschap benadert muziek, dans, kostuums en beelden als een en hetzelfde ding. (Chernoff 1997: 33-34) Deze aaneenschakeling van media heeft als doel om een sociale gebeurtenis tot een succes te maken. Hier raken we de belangrijkste karakteristiek: muziek maken heeft in eerste instantie *geen* belang als een aparte kunstvorm, maar is onderdeel van dagelijkse activiteiten. Hierbij kan het gaan om ceremonies, zoals iemands geboorte, besnijdenis of begrafenis, maar ook om gezamenlijk werk of spel. Muziek versterkt de sociale banden, maar verduidelijkt ze ook. Sommige groepen hebben het recht op het uitvoeren van bepaalde liederen en de muziek maakt de identiteit van een stam herkenbaar voor een buitenstaander. Muziek discrimineert en bevestigt iemands status en afkomst. Chernoff vat het samen:

“ People expect their music to be made in reference to the social situation, music-making provides an effective way of focusing attention and commenting on issues of social importance and thus rendering certain perspectives with a more forceful expression.”(Chernoff 1979: 23, 70).

Dit alles maakt dat participatie van het publiek nodig is. Bestaat er in het westen een strikte scheiding tussen artiest en luisteraar, in veel tradities in Afrika is het essentieel dat iedereen

meedoet. Een muzikaal kenmerk, dat bijna altijd als eerste als typisch Afrikaans wordt beschreven, is het idioom van 'call and response': het publiek fungeert als koor en vult de voorzanger aan. Dit principe is niet alleen voor zangers van belang maar bestaat in elke ritmische organisatie; het skelet waar de muziek op gebaseerd is heeft een vraag en antwoord structuur (James 1999: 16). Vaak vullen omstanders de groove aan door mee te klappen en maken daarmee de impliciete structuur expliciet. We kunnen dus ook kijken naar de organisatie van de klanken zelf.

Herhaling is een manier om muziek te structureren. Ritmisch, zoals in een drumensemble, kunnen de relatief simpele patronen snel complex worden. Modulatie is niet gebruikelijk in de basispartijen. In dit cyclische frame kunnen wel variaties worden gemaakt maar niet te abrupt. In dansen als *Agbekor* is herhaling van belang om de vaak subtiele betekenis van de drumtaal en bewegingen goed over te laten komen.

Improvisatie speelt een zeer belangrijke rol. Het is echter niet zo dat partijen 'on the spot' worden verzonnen. Innovatie is noodzakelijk in de meeste Afrikaanse muziek, aangezien mensen verwachten dat hun kunstvorm vitaal en actueel is en blijft (Chernoff 1979: 61). De partijen die worden gespeeld door de instrumenten die er voor zorgen dat het ensemble een duidelijke puls hebben, zoals de bellen en ratels, zijn echter gedurende het hele stuk hetzelfde. Juist dit maakt dat de drums er vrij over heen kunnen improviseren. Vaak zijn dit de laagst gestemde trommels.

Polyritmiek is een ander belangrijk kenmerk en wordt omschreven als de combinatie van regelmatige figuren met aritmische figuren (Schouten 1994). Het ideaal in vooral West-Afrika is dat ten minste twee te onderscheiden en zelfstandige ritmes gelijktijdig moeten klinken (James 1999:12). Geen ontwikkeling, maar diepte is het doel. Binnen *Agbekor*, *Agbatsa* en *Gahu* is het de *masterdrummer* die al deze muzikale idiomen perfect beheerst.

Rol van de masterdrummer: slagwerker en dichter.

In zijn improvisaties probeert de *masterdrummer* niet op zijn eigen spel een spot te zetten, maar op het hele ensemble. De frases die hij speelt moeten ook overeenkomen met de danser. 'The African drummer concerns himself as much with the notes he plays as with the accents he delivers' (Chernoff 1979: 60). Hij heeft ook veel meer mogelijkheden om zich uit te drukken dan de overige drummers, omdat hij meer verschillende typen slagen tot zijn beschikking heeft. De *masterdrummer* is de spil tussen dansers en drummers. Zijn improvisaties zijn muzikaal te ontleden in verschillende delen: allereerst is 'slag substitutie' een belangrijk expressiemiddel. Dit wil zeggen dat de manier van slaan verandert zonder dat de timing verandert. Ten tweede krijgen bepaalde structuurnoten een ornamentatie. Dit wordt geïmproviseerd, maar moet wel stilistisch acceptabel zijn. Door middel van segmentatie kan de *masterdrummer* lange frases opbreken in kortere delen en die weer gebruiken als nieuwe motieven. Herhaling speelt hierbij natuurlijk ook een belangrijke rol. Een opvallende techniek is niet het toevoegen van extra noten, maar juist het weglaten van tonen. Doormiddel van metrische modulatie en het maken van accenten kan de ensembleleider de muziek nog sterker en interessanter laten klinken (Locke 1998: 75). Een *masterdrummer* bij de Ewe spreekt door zijn drum.

De Ewe kennen een drumtaal die een afspiegeling is van hun eigen taal. Met deze instrumentale taal is het mogelijk zinnen te formuleren door de verschillende tonen die op een trommel gespeeld kunnen worden te onderscheiden. Deze vocalisatie maakt het mogelijk om door middel van drums te spreken en de teksten van de zangers te ondersteunen. Overigens is het niet zo dat iedereen deze taal slechts door te luisteren kan begrijpen. Drummers moeten zijn opgeleid in dit systeem om er echt mee te kunnen praten.

Met deze kennis wordt het gemakkelijker om wat preciezer te kijken naar de Ewe en hun dansen. Ghana wordt bevolkt door verschillende etnische groepen. *Evegba* is een taal die

gesproken wordt door verschillende groepen aan de kust van Ghana en Togo, ook wel de Volta regio genoemd. Niet alleen de taal bindt deze mensen, ook cultureel en etnisch horen zij bij elkaar; er zijn wel culturele verschillen tussen de noordelijke Ewe stammen en de zuidelijke.

In Ghana en Togo wonen meer volken: In het noorden ligt het gebied van de Ashanti. De Dagomba, of Dagbamba leven in het noordoosten en de Lobi in het noordwesten. Dit zijn nog niet de enige volken, maar duidelijk is dat Ghana een zeer cultureel rijk deel van Afrika is en muzikaal een ongelooflijke variatie kent (Chernoff 1979: 42).

Geschiedenis Ghana & Togo: voor, tijdens en na de kolonisatie.

Geschiedenis Ewe voor de kolonisatie. Migratie naar de Volta.

In het zuidwesten van Ghana, de Volta regio, en in het zuiden van Togo en Benin vormen de Ewe de grootste bevolkingsgroep. Zij hebben er echter niet altijd gewoond. Volgens hun eigen verhaal trekken grote groepen in de zestiende eeuw vanuit Nigeria naar het westen. Het volk bestaat dan voornamelijk uit jagers en boeren. Tegenwoordig wordt aangenomen dat dit veel eerder moet zijn gebeurd; de Portugezen maken al melding van deze volken en men dateert de verhuizing nu zo rond het begin van de dertiende eeuw. De Ga-Adangbe volken, die rond die tijd ook uit het oosten vertrekken, vestigen zich rond de plaats waar nu de stad Accra ligt. Het oosten van de rivier de Volta, het huidige Togo, wordt de nieuwe plek voor de Ewe. De legende verhaalt over de tijd dat de Ewe stammen nog Dogbo heetten en zij moesten vluchten uit de vijandige stad Notsie. Muziek speelde bij deze ontsnapping een belangrijke rol: door lang en hard te drummen konden de Ewe hun ontsnapping door een gat in de muur verbergen en joegen zij hun achtervolgers angst aan (Ladzekpo internet). Onderweg splitst de groep in tweeën: een groep trekt naar het noorden, de andere naar het zuiden. Aan de monding van de Volta rivier wordt uiteindelijk Anlo gesticht met als hoofdstad Anloga.

In de eeuwen die volgen weten de Ewe, maar vooral de Ga een sterke macht in de regio te worden, met name door de handelsroutes die van de kust naar de binnenlanden lopen richting de Sahara. Tussen 1677 en 1681 worden beide volken verslagen en als vazallen opgenomen in het zeer machtige Akwamu rijk. De Europeanen die dan al handel drijven met de Ga in de stadstaat Ayase, wat de westerlingen 'Groot Accra' noemen, kiezen onmiddellijk voor de Akwamu en laten de Ga en de Ewe aan hun lot over (Stride 1971: 202-206).

Door hun vroegere plaats van herkomst delen de Ewe in hun cultuur dan ook eigenschappen met nabij wonende volken als de Akan, de Fon en de Yoruba; hun taal, *Evegbe*, is echter meer verwant aan het Ga en Adangbe.

De Ewe vormen geen centraal bestuurd volk zoals bijvoorbeeld de Akan, maar bestaan uit verschillende uitgebreide families. Deze families worden meestal geleid door religieuze leiders en familieoudsten. De Anlo is een van de confederaties waarin de families zijn ondergebracht. Men spreekt ook wel over de Anlo-Ewe en de dansen *Agbekor*, *Gahu* en *Agbatsa* behoren tot hun cultuur.

Vanaf de achttiende eeuw komen de Ewe regelmatig in conflict met andere Afrikaanse etnische groepen en Europeanen. Ook onderling laait af en toe de strijd op tussen leden van verschillende families. Het levert de Ewe de reputatie op van 'krijgersvolk', een naam waarmee tot op heden mee geassocieerd worden.

Kolonisatie: het begin

West-Afrika heeft al eeuwen contacten met de westerse wereld, maar pas in de zestiende eeuw beginnen de Europeanen het continent structureel te bezoeken. Naast religieuze, wetenschappelijke en politieke redenen is de handel het belangrijkste motief om naar het zuiden af te reizen (Boahen 1966:106). In 1460 zijn het de Portugezen die als eerste voet aan wal zetten in het gebied dat later Ghana zal gaan heten. Deze streek is zeer rijk aan goud en

tot aan de achttiende eeuw levert Ghana een tiende van de totale wereldproductie. Doordat de Portugezen slechts een organisatie hebben van individuele, vaak slecht bewapende, forten verliezen ze al snel terrein aan de Nederlanders en de Engelsen (Stride 1971: 188). Nadat de Nederlanders niet alleen de Portugese bezittingen in Ghana, maar ook in Brazilië hebben veroverd, komt de handel pas echt goed op gang. De Britten willen ook een deel van dit stuk Afrika en dit leidt tot een Anglo-Nederlands verbond dat duurt tot 1872 wanneer de Nederlanders Ghana verlaten (Boahen 1966: 80).

Vanaf de zeventiende eeuw begint ook de slavenhandel op te komen en in de achttiende eeuw heeft dit de goudhandel overtroffen; de Gold Coast wordt de Slave Coast en Accra wordt een van de centra waar de slaven worden aangeboden voor verkoop.

De Britten proberen een zo sterk mogelijke greep te houden op de kustgebieden om zo zich te verzekeren van handelsposten en om westers onderwijs en christendom te introduceren. In de negentiende eeuw worden zij bedreigd door de Asante, die zelf ook een doorgang willen hebben naar de kust. Zij zetten militaire campagnes op tegen de Britten nadat talloze onderhandelingen zijn mislukt. De Asante lijden grote nederlagen in 1826 en 1874 en dit verzwakt hun interne structuur; alle noordelijke staten zoals Dagomba en Gonja verklaren zichzelf onafhankelijk van het grote Asante rijk. De zuidelijke staten, waaronder Accra en het Togo van de Anlo-Ewe vallen, worden door het Fomena verdrag ook zelfstandig en er zit voor de Asante koningen niets anders op dan hun rijk op te geven (Boahen 1966: 80-81).

The Gold Coast.

In juli 1874 wordt het morele protectoraat van de zuidelijke gebieden in Ghana omgezet in de British Crown Colony of the Gold Coast. Het grote kosmopolitische Asante rijk is verslagen en gekrompen tot de twee staten Asante en Brong-Ahafo. De Britten zien hun koloniën, in tegenstelling tot de Fransen en Portugezen, niet als overzeese provincies, maar als landen die redelijk zelfstandig mogen opereren, zolang ze maar passen in het belang van de Commonwealth (Boahen 1966: 134). De lokale Britse gouverneur bepaalt zijn eigen beleid en regels, onafhankelijk van Londen. Dit houdt ook in dat er meer wordt samengewerkt met de plaatselijke heersers en rekening wordt gehouden met eigen waarden en normen. De districten waarin een kolonie als Ghana is ingedeeld volgt de oude territoriale indeling van de stammen. Wat de Engelsen wel opheffen is het geboorterecht van koningen en 'chiefs' waardoor een hele grote middenklasse toegang krijgt tot hogere functies (Boahen 1966: 136). Er bestaat enig respect voor Afrikaanse cultuur en het is toegestaan om vrij te reizen, een eigen pers te beheren en verenigingen op te richten. Deze basisrechten en de samenwerking met de lokale macht zullen zeer waarschijnlijk voor een klimaat hebben gezorgd waarin traditionele Ewe cultuur kon blijven bestaan.

Ghana onafhankelijk.

In maart 1957 wordt Ghana onafhankelijk als eerste van alle Engelse kolonies (Togo zal pas in 1969 onafhankelijk worden). Paradoxaal genoeg geeft het koloniaal systeem zelf de aanzet hiertoe. Drie revoluties zijn van belang: de politieke, de economische en de sociale. Ik wil hier niet alle oorzaken noemen maar de twee die eruit springen zijn het onderwijs in Europese talen en cultuur en het christendom. Allereerst wordt aan Afrikanen Engels, Frans of Nederlands gedoceerd waardoor men makkelijker toegang kreeg tot Europees gedachtegoed. In Ghana zelf worden lagere- en middelbare scholen opgezet waar relatief veel kinderen toegang tot hebben. Velen gaan later studeren in Europa en de Verenigde Staten en het is opvallend hoeveel daarvan later een rol zullen hebben in de nationalistische onafhankelijkheidsbeweging. Een voorbeeld is Kwame Nkrumah, die later prime minister en president van Ghana zal worden (Gifford 1982: 106).

Ten tweede heeft het christendom uiteindelijk gezorgd voor een herwaardering van de eigen cultuur. Missionarissen doen er in hun bekeringsdrang alles aan om de Afrikaanse bevolking hun eigen gebruiken te laten afzweren. Namen worden gewijzigd in Europese, christelijke namen en van een christen wordt verwacht dat hij of zij zich niet bezighoudt met traditionele muziek of kunst. Het herstellen hiervan wordt een van de belangrijkste manifestaties van de nationalistische beweging (Boahen 1966: 150).

Agbekor/ Agbatsa/ Gahu: Dansen bij de Ewe

Religie bij de Ewe

In het dagelijks leven bij de Ewe speelt religie een zeer belangrijke rol en zij kennen dan ook veel verschillende uitingen van geloofsbelijdenis. Om de vele vormen overzichtelijk te maken is een tweedeling handig tussen enerzijds traditionele godsdiensten en anderzijds het christendom. De Ewe geloven in een schepper, *Mawu* genaamd, die de hoogste autoriteit is. Onder hem bevindt zich een pantheon van goddelijke krachten. Men richt zich nooit rechtstreeks tot *Mawu* maar tot een van de lagere entiteiten. Deze spirituele persoonlijkheden hebben invloed op het leven van de mensen en worden verzocht te helpen bij problemen of het realiseren van wensen. Sommige van deze goden hebben hun eigen cultus en eigen muziek. *Yewe* is de god van de bliksem en is als figuur te vergelijken met de Nigeriaanse of Cubaanse figuur van *Shango*. *Afa* is de godheid van de genezing en het geneeskrachtige water en kruid. Nog steeds zijn deze godsdiensten zeer sterk vertegenwoordigd.

Het christendom is een grote godsdienst in Ghana. Geïntroduceerd en gestimuleerd door de missionarissen vanaf de zestiende eeuw is het een religie met een stevige basis. In de negentiende eeuw stichten Duitsers uit Bremen een missionarispost in Togo en oost Ghana krijgt de 'Evangelische Missionaris Sociëteit uit Zwitserland. Naast het verspreiden van het christelijke gedachtegoed, proberen zij het verbouwen van gewassen te stimuleren om de economische leegte te vullen die is ontstaan door de afschaffing van de slavernij. Vanaf het begin hebben zij op gespannen voet gestaan met de traditionele, inheemse godsdiensten. Alles wat niet christelijk is wordt gezien als bijgeloof. Voor veel Ghanesen is nog steeds lastig om een evenwicht te vinden tussen traditie en christendom. Ladzekbo geeft hiervan een goed voorbeeld: Christenen, van Ewe afkomst, spreken *Afa* vaak uit met de klemtoon op de laatste a waarmee het woord verandert en de betekenis krijgt van 'half', om aan te geven dat van zo'n geloof niets te verwachten valt. De missionarissen introduceren ook muziek, maar die is gebaseerd op Europese kerkmuziek en liturgie.

De praktijk en sociale functie

Een muzikale uitvoering staat bij de Ewe nooit op zichzelf. Muziek, dans, kostuums en drama vormen een geheel. De al eerder genoemde dansen zijn niet de enigen; de vele oorlogen die de Ewe door de eeuwen hebben gevoerd hebben geleid tot het ontstaan van vele oorlogsdansen. Naast *Agbekor* en *Agbatsa* kennen de Ewe *Kpegisu* en *Adzohu* en hebben zij nog steeds de reputatie goede krijgers te zijn. Religie staat aan de basis van veel muziek. De eerder genoemde cultussen van *Aja* en *Yewe* kennen hun eigen rituele liederen en inwijdingsmuziek. De stukken die gespeeld worden binnen de *Yewe* sekte zijn geheim. *Aja* heeft een meer openbaar karakter en kan dus ook buiten de geïnitieerde groep worden uitgevoerd. De grootste groep van muziekstukken is die met een sociale, openbare betekenis. *Gahu* is al eerder genoemd, maar ook *Sogba*, *Gadzo* en *Anyako Atsia* zijn populair in de steden en dorpen van de Anlo-Ewe. Een speciale plaats binnen deze groep nemen de dansen in van de vrouwen. Sociale, actuele problemen, relaties tussen vrouwen en mannen en emancipatie zijn onderwerpen die in dansen als *Takada* en *Togo Atsia* worden aangesneden. *Agbekor*, *Gahu* en

Agbatsa zijn ieder populaire dansen. In het volgende hoofdstuk zullen we dieper op hun geschiedenis, betekenis en functie ingaan.

Agbekor

De geschiedenis

Volgens de legende begint *Agbekor* als een dans van jagers. Als onderdeel van geheime rites imiteerden zij de apen. Het feit dat de dans volgens dit verhaal haar oorsprong vindt in de jagersgemeenschap geeft aan hoe veel respect de dans en muziek geniet bij de Ewe. Jagers worden immers van oudsher verbonden aan de mystieke krachten van de natuur. *Agbekor* heeft allereerst de functie van oorlogsdans. De naam geeft veel informatie over de afkomst en de functie van de dans. *Agbe* betekent 'leven' en *kor* is 'helder'. In andere woorden: het leven ziet er weer goed uit na de strijd (Locke, 1996: 81). De naam *Agbekor* zelf wordt dan ook slechts gebruikt in vreedstijd; ten tijde van oorlog wordt de naam veranderd in *Atamuga* en met deze dans zweren de krijgers trouw aan hun leider en gemeenschap. Mensen noemen de uitvoering ook wel *Atsiagbekor*, waar het toevoegsel *atsia* staat voor 'er goed uit zien en je zelf goed te presenteren'. Dit maakt duidelijk dat de oude oorlogsbetekenis vervangen is door een moderne, zelfbewuste viering van het leven.

Invloed van het koloniaal systeem

Zoals al eerder gezegd geven de Britten de traditionele heersers wel wat vrijheid al mag niets de Engelse belangen in de weg zitten. In de praktijk zijn de Afrikaanse heersers machteloos. Elke vorm van opstand wordt niet getolereerd, zeker wanneer de Britten heel Ghana tot onderdeel van het Britse rijk maken. Dit is niet altijd zo geweest. De Nederlanders en later de Engelsen maken in het begin dankbaar gebruik van de interne machtsstrijd van heersers van de kustvolken om middels een verdeel en heers tactiek controle over de handel te houden. Aan de andere kant nemen Afrikaanse gezagshebbers de Europeanen tot bondgenoot om een vijand uit te schakelen (Stride 1971: 190). Nadat de Britten vertrekken en Ghana en Togo onafhankelijk zijn geworden blijven de oude, door de Britten bepaalde, grenzen intact. Met het vormen van de koloniën worden de oude handelsroutes vervangen door spoorwegen en autowegen. Hierdoor is er complete controle op alle handel en is er geen reden meer voor conflicten van economische aard tussen stammen (Gifford 1982: 96-97). Nadat onder invloed van missionarissen en humanisten de slavernij in 1830 is afgeschaft wordt het nog minder interessant voor inheemse heersers om oorlog te voeren. Het verkopen van krijgsgevangenen en politieke tegenstanders is tot aan de afschaffing een winstgevende bezigheid.

Huidige functie van Agbekor.

Begravenissen nemen een belangrijke plaats in binnen de Ewe cultuur. Wanneer iemand sterft is het essentieel dat zijn of haar ziel goed begeleid wordt om een plaats te krijgen tussen de voorouders. De dood is niet alleen een rede voor verdriet om het verlies van een naaste, maar juist ook een rede tot vreugde omdat de overledene nu kan waken over de levenden. Door het inzamelen van geld en het spelen van muziek kunnen de verenigingen een uitvaart zelfs voor de armen tot een groots evenement maken. Het uitvoeren van *Agbekor* is nodig om de voorouders te eren, gericht op de vitale kracht van het leven. De link met de vroegere betekenis is er nog steeds. Locke zegt hierover:

"The key cultural bridge is death, that links war and funeral, conceptually. Practically, when old members of *Agbekor* groups died, *Agbekor* would be played. The emotion of loss, becoming spirit, life as struggle fits into both types of life event." (Locke: persoonlijke communicatie per e-mail 2002.)

Agbekor als sociale vereniging.

Agbekor wordt in een aantal steden in de Anlo regio gespeeld, waarvan Anyako, Afiadenyigba, Aflao en Kedzi de bekendste zijn. In deze plaatsen zorgen muziek- en dansverenigingen ervoor dat deze stijl wordt uitgevoerd en behouden blijft. Wanneer we kijken naar een stad als Anyako, zien we dat er drie grote afdelingen zijn waaronder de verschillende clubs vallen: Lasibi, Adotri en Woe. De indeling weerspiegelt de vroegere militaire organisatie van de Anlo- Ewe. *Agbekor* wordt voornamelijk gespeeld in de Lasibi vereniging (Ladzekbo 1980: 219-220). Tegenwoordig zijn het instituten met een leider en eigen identiteit. Muziek is slechts een van de producten van deze groepen. Overal in Afrika zijn er groepen die een sociale functie hebben en de leden ervan helpen bij zaken als werk, financiën en het organiseren van festiviteiten en begrafenissen. Dit is voor veel, voornamelijk jonge, mensen een reden om lid te worden. Deze muzikale clubs spelen niet alleen *Agbekor*, maar ook andere stijlen als *Adzo* en *Kpegisu*. In de vrijere genres maakt men van het optreden gebruik om de voordelen van het lidmaatschap van de vereniging te promoten. Tussen deze instellingen bestaat rivaliteit en een van de manieren om elkaar af te troeven is om de uitvoeringen nog spectaculairder te maken. Deze clubs fungeren ook als scholen omdat de dans en slagwerkpartijen te complex zijn om ze te leren door slechts te luisteren en te kijken. Men studeert op een nieuw stuk voor een jaar en daarna begint men aan een nieuw stuk. *Agbekor* wordt dus elk jaar vernieuwd door de verschillende verenigingen onder leiding van de *heno*, de hoofd componist en choreograaf.

De muziek, instrumenten en dans

Luister naar track 1. *Agbekor* wordt gespeeld door een krachtig ensemble van drummers. Allereerst zijn er instrumenten die de time markeren: de *gankogui*, de bel en de *axatse*, de kalebasshaker vormen samen een ritmisch kompas waar de groep van drummers zich op richt. De kleinste drum, de *kaganu* heeft ook een 'timekeeping' rol. Hiernaast worden nog vier drums gespeeld; oplopend in grootte (en dalend in toon) zijn dat *kidi*, *kloboto* en *totodzi*. Hoe groter de trommel, hoe complexer de partijen zijn die erop gespeeld worden. De grootste, de *atsimewu*, is van de *masterdrummer* en wordt beschouwd als de 'vaderdrum'. Alle drums zijn beschilderd in rood, blauw en groen of groen met een witte streep. De vellen zijn gemaakt van antilopenhuid en de trommels worden of met twee stokken of met een stok en een hand bespeeld. Ze moeten niet alleen goed klinken maar er ook goed uitzien. *Agbekor* wordt gedanst in zes tot acht rijen die achter elkaar staan en per rij bestaat uit ongeveer zes mensen. Het langzame gedeelte kent andere passen dan het snelle stuk en wordt uitgevoerd door zowel mannen als vrouwen. Dansers van *Agbekor* moeten zeer alert zijn op de signalen van de *masterdrummer*. Bij elk gedeelte van de dans horen verschillende ritmes. Alle overgangen van een deel naar een volgend deel worden muzikaal ingeleid. Dansers moeten de muziek dus van binnen en buiten kennen en daarom studeren zij net als het drumensemble maanden voordat ze in het openbaar treden (Nketia 1974: 211). De dansbewegingen imiteren oorlogshandelingen, zoals verrassingsaanvallen, sluipbeweging en gevechten van man tot man. Het geeft aan hoezeer muziek en dans een eenheid vormen en hoe serieus de dans wordt opgevat door de Ewe. De dans dicteert de muziek. *Agbekor* kan zowel langzaam als snel worden uitgevoerd en zou volgens westerse theorie een twaalfachtste maatsoort zijn. Maar dit is niet de manier waarop Ewe musici denken. Los van het feit dat het idee van een maatsoort onbekend is, is het ook onpraktisch omdat de cycli van de dans de vorm bepalen.

De tekst.

Nu we een idee hebben van de manier waarop de muziek georganiseerd is zullen we kijken naar de teksten die worden gezongen. Betekenissen van teksten zouden met het veranderen van functie van *Agbekor* ook mee veranderd kunnen zijn. Het *Evegba* is een toontaal; de betekenis van een woord is afhankelijk van de manier waarop de melodie en de klemtoon van een woord wordt uitgesproken. De klank kan ook een grammaticale functie hebben of een zin een ontkennende betekenis geven (Nketia 1974: 184-185). Een idee waar we misschien aan moeten wennen is dat tekst niet alleen gesproken of gezongen hoeft te worden maar ook gespeeld kan worden. De *masterdrummer* beschrijft met zijn spel de danspassen en wat zij betekenen; de hoofdpas wordt de 'turning' genoemd en hier wordt letterlijk een oorlogssituatie beschreven door de drums: "Turn around. Stop and turn around and be sure. We are going far away." (Chernoff 1979: 84).

Natuurlijk zijn de woorden het meest duidelijk wanneer ze gezongen worden. Het 'call-response principe' is hier bij *Agbekor* belangrijk: een koor geeft antwoord en commentaar op de vragen en statements die een voorzanger maakt. Aangezien *Evegbe* een toontaal is bepalen de woorden de melodie; de betekenis zou immers moeilijker te begrijpen zijn wanneer de melodie te veel zou afwijken van de taal. Ook de teksten die gezongen worden gaan over oorlog. De krijgshandelingen worden soms letterlijk beschreven, maar meestal zijn de woorden meer van poëtische aard. Heldhaftige daden en helden, moed en loyaliteit, maar ook dood en verdriet zijn bekende thema's. Het vernederen van een vijand is ook een geliefd onderwerp, al wordt het meestal niet direct zo beschreven maar met vergelijkingen omschreven. Deze teksten worden niet nieuw geschreven, maar doorgegeven van generatie op generatie; Juist het noemen van de voorouders en hun geschiedenis maakt waarom *Agbekor* nog steeds zo krachtig is (Locke 1996: 96).

Agbatsa

Een andere dans die zijn oorsprong heeft in de strijd is *Agbatsa*. Het woord betekent 'dans voor iedereen', wat aangeeft dat ook de originele betekenis van deze dans is veranderd. *Agbatsa* wordt, net als *Agbekor*, uitgevoerd op begrafenissen, festivals en andere sociale evenementen en heeft zijn huidige vorm in de jaren twintig van de twintigste eeuw gekregen. Volgens Locke is het waarschijnlijk dat *Agbatsa*, naast een oorlogsdans, ook altijd al een begrafenisdans is geweest en daarom in de teksten ook onderwerpen van oorlog en dood behandelt (Locke persoonlijke communicatie per e-mail 2002).

De geschiedenis

De geschiedenis is dezelfde als die van *Agbekor*, aangezien de twee dansen aan dezelfde hoven werden uitgevoerd en dus onder dezelfde invloed hebben gestaan van de koloniale heerschappij.

De muziek, instrumenten en dans

De instrumenten om *Agbatsa* uit te voeren zijn dezelfde als die worden gebruikt in *Agbekor*. Ook hier maken drums van verschillende grootte, een kalebasratel en een bel een complexe poliritmische structuur. Wanneer we die structuur analyseren valt op dat, hoewel de ritmische cyclus als een twaalfachtste maatsoort te noteren valt, de puls voor musici, dansers en publiek in vieren gehoord wordt. *Agbatsa* kent een snellere vorm *Ageshe* genaamd.

De tekst

De teksten van *Agbatsa* hebben een oorlogszuchtige inhoud, maar zijn meer religieus dan *Agbekor*. Zij zijn gericht aan de goddelijke krachten die een soldaat moed en kracht geven. Toch zijn met het veranderen in een sociale dans ook de teksten lossier geworden. Ook humor

is binnen de voormalige oorlogsdans geaccepteerd. Wiggins geeft een paar voorbeelden van drumtaal in zijn essay: Zo noemt hij een linguïstisch grapje in de *sogo* partij van *Ageshe*, waar de drummer, door het geluid van zijn instrument, als een kind vraagt of zijn moeder er al aan komt. De zinnen zijn vaak toespelingen op lokale gebeurtenissen, maar geven de musici ook inspiratie. Een ander voorbeeld in hetzelfde werk van Wiggins is een deel uit de *kidi* partij, die antwoordt op een variatie van de *masterdrummer*. ‘Television le daa nyesi. Eleasi woa?’, wat betekent: ‘Mijn moeder heeft televisie. Heb jij dat ook?’ (Wiggins 1999: 61-63).

Agbatsa als nationaal werk.

Zoals eerder bij *Agbekor* uitgelegd zijn begrafenissen bij de Anlo-Ewe bijzondere gebeurtenissen. Een uitvaart zonder muziek maakt de ceremonie alleen maar triester. Op deze gelegenheden wordt dus ook gedanst. Het is een goede manier om het verlies te verwerken en het leven van de overledene te vieren en te herdenken.

Ook *Agbatsa* is een van de dansen van de sociale verenigingen.

Gahu

De geschiedenis.

Gahu is een relatief jonge dans. Omstreeks 1950 wordt deze dans meegenomen door iemand vanuit een stad in Anlo-Afiadenyigba. Volgens Kobla Ladzekbo, een autoriteit op het gebied van Ewe cultuur, werd *Gahu* uitgevonden in Nigeria en Benin en ontstond de dans als een satire op het moderne leven. Afrikanen die naar Europa waren geweest voor studie werden belachelijk gemaakt om hun pompeuze manieren van doen; *Gahu* is dus ook een kritiek op de modernisatie van Afrika en de invloed van Europa. Het woord *Gahu* is afgeleid van de woorden ‘ga’, dat ijzer betekent en “hu”, dat voertuig betekent. Het vliegtuig is hier een symbool geworden voor westerse gebruiken (Locke 1998: 5). Het woord *Gahu* heeft vandaag de dag echter de betekenis van ‘Money Drum’.

De muziek, instrumenten en dans

Luister op de cd naar track 2 en 3 om een klankbeeld te vormen. *Gahu* is polyfone en poliritmische muziek, uitgevoerd door zangers en een drumensemble. De drummers spelen verschillende instrumenten. Net als bij *Agbekor* zijn er de bellen die een ‘steady pulse’ geven waarop de musici zich oriënteren. De *gankogui* wordt nu aangevuld met een kleinere, enkele bel die *atoke* heet. Ook de *axatse* wordt weer gebruikt. De drums heten *kaganu*, *kidi*, *sogo*, *atsimevu* en *boba*. De *boba* is de grootste en soleert; de *masterdrummer* geeft signalen voor de band en reageert op de dansers.

De dans en percussie zijn, zoals we eerder hebben opgemerkt, onafscheidelijk met elkaar verbonden. De dans begint met de leider van het ensemble die vraagt alle meisjes ‘with big bottoms’ naar voren te komen (Chernoff 1978: 68). In *Gahu* is ook ruimte voor humor. De dansers staan in een cirkel, naar het publiek toe gekeerd. Waarschijnlijk zijn er dansbewegingen toegevoegd in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw toen *Gahu* werd aangepast voor voorstellingen op een podium om de aandacht van het publiek vast te houden. De dans kent drie delen; een eerste deel waarin basisstappen worden gedaan, een tweede deel waarin de dansers hun kracht en snelheid tonen en een derde deel waarin de basis uit het eerste deel verder uitgewerkt wordt. De muzikale vorm is ook een ABA vorm. De *boba* drummer is er in getraind om de dansers te begeleiden en cues te geven wanneer men over gaat naar een volgend gedeelte. De, vaak dure, kostuums maken dit schouwspel nog mooier, waarbij opvalt dat de dansers naast traditionele kleding, ook vaak sandalen en zonnebrillen dragen; deze attributen zijn specifiek voor *Gahu* en worden niet gebruikt in *Agbekor* en *Agbatsa*, waar de kleding traditioneel is en de krijgers van vroeger uitbeeldt. (Locke 1998: 8).

Net als bij de *Agbekor* wordt *Gahu* uitgevoerd door verenigingen die niet alleen muzikaal actief zijn maar ook projecten uitvoeren voor de gemeenschap. In Anyako is het de Woe club die zich bezig houden met *Gahu*. Het is een zeer bewuste keuze geweest om de dans te introduceren bij amateur en professionele groepen; vanaf het einde van de jaren vijftig, begin jaren zestig van de twintigste eeuw beginnen musici en denkers van Afrikaanse cultuur zich bewust te worden van hun eigen traditie en folklore. *Gahu* wordt een statement tegen de modernisatie van Afrika. De muziek en dans ontwikkelen zich van een uiting van kritiek tot een werk dat door de Ewe als een klassiek stuk wordt gezien en behandeld. *Gahu* behoort nu tot de nationale Ghanese cultuur zoals Beethoven hoort bij het westen; het is een symbool geworden. Zoals Locke uitlegt is de uitvoering ervan universeel, esthetisch los gemaakt, ‘an artifact removed from the historical, geographic and cultural context of it’s creators.’ (Locke 1998: 6).

De betekenis is hiermee dus veranderd voor de Ewe; was *Gahu* vroeger nog een satirische, individuele uiting van spot, vandaag de dag is het een werk waarvan de meeste Ewe zich goed van bewust zijn en dat hoort bij hun cultuur en traditie zoals een drummer bij zijn drums. De betekenis is ook veranderd doordat *Gahu* nu ook op het repertoire staat van groepen die geen Ewe achtergrond hebben en het gewoon waarderen en uitvoeren om de kunstvorm die het is.

De tekst

De teksten van *Gahu* gaan tegenwoordig over de rijkdom van het leven en over trots zijn op jezelf. Ze vertellen ook dat mensen verantwoordelijk zijn voor hun eigen daden.

Natuurlijk wordt de drumtaal hier ook gesproken. Een bekende frase van *masterdrummer* Godwin Agbeli is, in inheemse slagwerktaal, “Gbelidohoho woa bli godo godo.” Deze zin kan worden vertaald als “nadat de boeren de cassave geoogst hebben, planten ze maïs. De maïs groeit zeer snel. De boodschap kan zowel letterlijk als figuurlijk worden opgevat. In overdrachtelijke zin is het een gezegde dat nadruk legt op de continuïteit van het leven (Locke 1998: 109).

De huidige functie van Gahu

Gahu is recreatie muziek; het is een perfecte manier om elkaar te leren kennen. Met recreatie muziek wordt alle muziek bedoeld die niet ritueel of ceremonieel is. Het is een muziek die open is voor iedereen en overal kan worden opgevoerd, op elk moment. Gelegenheden voor een uitvoering kunnen variëren van festivals en levenscyclus rituelen tot het bezoek van een belangrijk persoon en daarmee staat *Gahu* onafhankelijk van de omstandigheden waarin het gemaakt wordt. De teksten die worden gezongen behandelen onderwerpen die actueel zijn of over algemene problemen. *Gahu* staat midden in het leven. Locke zegt “I like to believe that *Gahu* inevitably possesses African mind and soul” (Locke 1998: 6).

Gahu als uiting van nationalisme en identiteit

Het lijkt mij niet toevallig dat *Gahu* in de jaren zestig en dus na het onafhankelijk worden van Ghana een duidelijke plaats krijgt binnen de Ghanese en Ewe cultuur. Zoals al eerder gezegd wordt *Gahu* ook buiten de kuststreken uitgevoerd. Tegenwoordig subsidieert de overheid dans en muziekgroepen, zoals the Arts Council of Ghana Folkloric Company en the Ghana National Dance Ensemble. Het is een teken dat naast de Ewe bevolking ook de regering haar identiteit en zelfstandigheid in de dans wil uitdrukken. Tegenwoordig zijn er *Gahu* ensembles te vinden over de hele wereld, waarvan de musici niet alleen Ghanesen zijn. De bekendste is the Agbekor Drum and Dance Society van de Tufts University uit de Verenigde Staten.

Identiteit en Hybriditeit

Identiteit door muziek

Cultuur suggereert homogeniteit en samenhang binnen een groep die zich op grond van taal en gewoonten met verbonden elkaar voelt. Wie echter een volk of etnische groep beter bekijkt merkt al snel dat van een echte eenheid geen sprake is; 'eeuwenoude' tradities blijken van recente oorsprong en vaste gebruiken blijken aan verandering onderhevig. Het begrip identiteit legt, in tegenstelling tot het begrip cultuur, nadruk op het individu. Door de aandacht te richten op de opvattingen van iemand persoonlijk zijn we beter in staat om processen van verandering en flexibiliteit te beschrijven (Stewart Internet).

Agbekor, *Agbatsa* en *Gahu* zijn, zoals in het voorgaande beschreven, onderdeel van het gemeenschappelijke idee dat de Ewe van hun eigen cultuur hebben. Na de dekolonisatie hebben folkloristen vanuit de regering en vanuit persoonlijke overtuigingen deze dansen als traditie gepromoot. In de jaren vijftig van de twintigste eeuw komt deze beweging op, die zich ook gesteund ziet door docenten uit het kunstonderwijs. Dit is waarschijnlijk begonnen met de Gbeho Research Group van Philip Gbeho die *Agbekor* een nieuwe plaats te geven binnen de Ewe identiteit. In het geval van *Agbekor* en *Agbatsa* weten we dat juist deze dansen werden uitgekozen om in een nieuwe context te worden geplaatst omdat ze visueel erg sterk waren en dus geschikt om uit te voeren voor grote groepen mensen. De folkloristen hadden het doel voor ogen om iedereen van deze tradities te doordringen.

Europa en Ghanese musici.

Vanaf ongeveer de jaren dertig van de negentiende eeuw werden Ghanesen, waaronder Ewe gerekruteerd om te worden getraind in het spelen van westerse muziek om de kolonistoren te vermaken. Tot aan de onafhankelijkheid zou het Education Departement of the Gold Coast Afrikaanse musici blijven opleiden en muziekexamens afnemen. Vooral de leger en politiebands verzorgden concerten op feestjes en officiële gelegenheden (Nketia 1974: 15-16). Toch heeft het geen, tenminste muzikale, invloed gehad op de dansen *Agbekor*, *Gahu* of *Agbatsa*, of het moet zijn dat juist hierdoor musici meer bewust werden van hun eigen muziek. Westerse instrumenten, zoals elektrische gitaar en het drumstel, hebben wel ingang gevonden in het Ghanese muzikleven, maar eigenlijk alleen in de populaire muziek zoals de *Highlife*. De instrumenten die worden gebruikt bij de traditionele dansen zijn vrijwel onveranderd gebleven. Tot een Afrikaans-Europese hybride vorm is het niet gekomen, anders dan het gebruik van Westers instrumentarium.

Nu is het niet zo dat de dansen niet open staan voor verandering en invloed van buitenaf. Zeer recent, in Februari 2002, heeft the National Dance Company of Ghana het dramatische dansspektakel 'Asipim' opgevoerd. Dit stuk heeft voor een revolutie gezorgd. Ten eerste is het onderwerp zeer actueel: de voorstelling levert kritiek op corrupte Afrikaanse leiders en dictators. De boodschap is sterk: wil Afrika overleven en de problemen effectief te lijf kunnen gaan, moet het allereerst een democratische en eerlijke regering hebben. Opvallend is dat de kritiek op Afrika nu van binnenuit komt. Afrika is nu zelfstandig en moet actie ondernemen om zich te redden. Muzikaal is het stuk ook apart. Men heeft ervoor gekozen om muziek- en dansstijlen te combineren, die gewoonlijk niet samen klinken en te zien zijn. Zo worden de dansen *Agbekor*, *Dipo*, *Tora* en *Adzogbo* door elkaar heen gebruikt, maar worden deze ook gefuseerd met ritmes en danspassen uit andere delen van Afrika. Er is dus wel hybriditeit, maar van Afrikaanse muziek en dans onderling.

Conclusie

Dit verhaal is in eerste instantie een verhaal over identiteit. De dansen *Agbekor*, *Gahu* en *Agbatsa* zijn slechts een kleine selectie uit het rijke oeuvre van de Anlo-Ewe. De belangrijkste

verklaring van het feit dat de dansen nog steeds functie hebben, ondanks dat deze veranderd is door de kolonisatie en dekolonisatie, is omdat de dansen een blijvende rol gehouden hebben in de Ewe identiteit. De verenigingen waarin de dansen en muziek uitgevoerd worden geven sociale zekerheid. De vele voordelen die worden geboden zijn, naast de wil om de tradities te behouden, zeker ook van belang voor het succes van deze groepen.

Agbekor en *Agbatsa* zijn veranderd omdat oorlog tussen stammen tot het verleden behoren in de Volta regio. De muziek en dans hebben echter niet hun hoge status hoeven op te geven; zij zijn nog steeds eervol en tonen nog steeds respect aan de voorouders.

De identiteit van de Ewe heeft vanaf de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw een duidelijk nationaal karakter gekregen. Om zich te onderscheiden van de periode van kolonisatie en de voormalige machthebbers krijgt de oude folklore weer doelbewust een functie binnen het bewustzijn van de Ewe en de Ghanesen. Opvallend is dat een dans als *Gahu*, die tot de cultuur van de Anlo-Ewe behoort, een nationale uiting wordt van typisch Ghanese cultuur. Alle drie de dansen zijn niet meer weg te denken uit de huidige Ewe cultuur en zullen ook voor de komende generaties een deel van hun opvoeding en identiteit vormen. "Ohonam mu nyi nhanao: the spirit of man is without boundries."

Literatuur

- Boahen, Adu, *Topics in West African History*, Longman Group Ltd., Londen 1966
- Chernoff, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility* The University of Chicago Press, Chicago 1979
- Gifford, Prosser ed. *The Transfer of Power in Afrika* Yale University Press, New Haven 1982
- Ladzepko, A.K., May, E ed. *Musics of Many Cultures, Anlo Ewe Music in Ayako, Volta Region, Ghana*, University of California Press, Berkeley 1980
- Locke, David, *Kpegisu, a war drum of the Ewe*, White Cliffs Media, Tempe 1992
- Locke, David, *Drum Gahu* White Cliffs Media, Tempe 1998
- Locke, David, Titon, Jeff Todd ed., *World of Music* Schirmer Books New York 1996
- Nketia, J.H Kwabena, *The Music of Ghana*, Longmans, Green and Co Ltd. Accra 1962
- Nketia, J.H Kwabena, *The Music of Africa* W.w. Norton and Company, New York 1974
- Plenckers, L *De Arabische Wereld, Inleiding in de Etnomusicologie*, syllabus 1993
- Schouten, Hennie, *Muziekleer in theorie en praktijk*, Strengholt, 1994
- Stride, G.T., *Peoples and Empires of West Africa; West Africa in History 1000-1800*, Nelson and Sons Ltd. Sunburry on Themes, 1971
- Wiggins, Trevor, Floyd Malcolm ed., *Composing the Music of Africa*, Ashgate Aldershot 1999 artikelen James, Christopher. Wiggins
- Persoonlijke communicatie via e-mail David Locke 2002.

Discografie

Drum Gahu: Good-time Dance Music from the Ewe People of Ghana and Togo. WCM 9915
World of Music, third edition, Schirmer Books
West African Rhythms for Drumset, Manhattan Music, Inc. 1995 MMBK0057CD

Internetsites

<http://shoko.calarts.edu/~alazekp/religion.html>
www.alokli.com
<http://allafrica.com>
www.localvoices.org.uk