

“Een verre verwijderd trommelen...” Ontwikkeling van Afro-Surinaamse muziek en dans in de slavernij’

Alex van Stipriaan

bron

Alex van Stipriaan, “Een verre verwijderd trommelen...” Ontwikkeling van Afro-Surinaamse muziek en dans in de slavernij’, in: Ton Bevers, Antoon Van den Braembussche en Berend Jan Langenberg (red.), *De Kunstwereld. Produktie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur*. Verloren, Hilversum 1993, p. 143-173.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/stip006verr01_01/colofon.htm

© 2008 dbnl / Alex van Stipriaan



‘Een verre verwijderd trommelen...’ Ontwikkeling van Afro-Surinaamse muziek en dans in de slavernij

Alex van Stipriaan

Negers of zwarten, dat is lange tijd de - meest beleefde - benaming geweest voor alle mensen met een donkere huidskleur en kroeshaar, in Afrika zowel als in de Amerika's. De laatste decennia spreken wij liever van Afrikanen en Afro-Amerikanen, tegenwoordig wat betreft de laatsten zelfs van Afrikaans-Amerikanen. Daarmee lijken de betrokkenen iets meer eigenheid, of laten wij zeggen etniciteit¹ te hebben gekregen. Dit blijft echter niet meer dan een modieus woordspelletje wanneer niet wordt onderzocht wat dan wel het fundament van die etniciteit is. Het is dan ook de bedoeling van dit stuk om met Suriname als case-study en muziek en dans als invalshoek deze speurtocht te ondernemen.

In een inmiddels klassiek paper stellen Sydney Mintz en Richard Price² dat in de verklaring van het ontstaan en de groei van Afro-Caraïbische culturen meestal twee opvattingen hebben gedomineerd. De eerste gaat ervan uit dat er zoiets zou zijn als een homogene (West)afrikaanse cultuur die door de slaven werd meegenomen en aangepast aan de nieuwe situatie. De tweede opvatting stelt dat er wel veel verschillende Westafrikaanse culturen waren, maar dat in één kolonie ook meestal één Afrikaanse groep in de meerderheid was en daardoor cultureel dominant, zodat Cuba typisch Yoruba (W-Nigeria) zou zijn, Haïti typisch Benin (vroeger: Dahomey) en Suriname typisch Ghana. Beide opvattingen worden door hen verworpen. Er bestaat geen algemene Westafrikaanse cultuur, hooguit een soort gemeenschappelijke oriëntatie. Verder lijkt er geen enkele plantagekolonie te zijn geweest waar slaven uit hoofdzakelijk één specifiek volk in West-Afrika zijn aangevoerd. De twee auteurs stellen dan ook dat de slaven in het begin ‘very heterogenous crowds’ vormden.³ In feite was het enige dat zij gemeenschappelijk hadden hun slaaf-zijn, vrijwel al het andere moesten zij zelf creëren. Zij konden dus pas een ‘community’, een homogene groep worden (gemeenschappelijke etniciteit krijgen), door processen van culturele verandering.⁴ Als wij die willen begrijpen dan moeten wij niet alleen naar de culturele creatie kijken, maar eveneens naar de sociaal-economische context waarin de creatie plaatsvond.

In dit artikel wordt daarom aan de hand van de achttiende- en negentiende-eeuwse slavencultuur in Suriname nagegaan óf en hoe de etni-

sche 'crowd' een etnische 'community' werd. Als richtsnoer daarvoor wordt de ontwikkeling van muziek en dans van de slaven gevolgd. Drie begrippen zullen centraal staan: creolisering, integratie en segregatie. Onder het eerste versta ik het transformatieproces van Afrikaan tot Afro-Surinamer; het tweede is het opgaan van verschillende elementen of groepen in een groter geheel, of de gezamenlijke vorming daarvan en het derde is de kunstmatige en hiërarchische scheiding tussen verschillende etnische groepen, die in veel koloniale samenlevingen een rol heeft gespeeld.

Vanaf halverwege de zeventiende eeuw is Suriname ruim twee eeuwen lang beheerst geweest door plantagelandbouw en slavernij. In totaal zijn zeker 700 plantages aangelegd en werden zo'n 215.000 Afrikanen ingevoerd.⁵ In het derde kwart van de achttiende eeuw bereikte de slavenbevolking haar grootste omvang, rond 60.000, waar niet meer dan 4 à 5.000 blanken tegenover stonden. Dat schetst meteen het belangrijkste probleem van de laatst genoemden: hoe handhaaf ik mij als dominante minderheid tegenover een onderworpen, maar overweldigende meerderheid. Het antwoord daarop bestond in belangrijke mate uit een verdeelen-heers-beleid op basis van etnische segregatie.

Aangezien er vrijwel altijd sprake is geweest van een sterfte-overschot onder de slaven zijn de planters zo lang mogelijk doorgegaan met het importeren van 'verse' slaven uit Afrika, al nam dit, door geldgebrek, vanaf eind achttiende eeuw wel af. Rond 1800 was daardoor de slavenbevolking half Afrikaans, half Creools (in Suriname geboren). Een stijging van de importen in de periode 1817-1826 moet het Afrikaanse deel weer enige tijd in de meerderheid hebben gebracht, maar na die tijd werd, onder grote druk van Engeland, alle verdere aanvoer gestopt en nam het Creoolse aandeel stelselmatig toe, mede door een stijgend geboortecijfer.⁶

De Afrikanen in Suriname waren afkomstig uit een gebied dat zich uitstreckte langs de Westafrikaanse kust van Senegal tot halverwege Angola en vanaf die kust vele honderden kilometers landinwaarts. In dat enorme gebied woonden honderden verschillende volken, ieder met hun eigen cultuur. Het is niet meer te achterhalen tot welke volken de Surinaamse slaven specifiek hebben behoord, omdat vaak alleen de haven van inscheeping bekend is. Een enigszins globale geografische aanduiding is echter wel mogelijk. Het blijkt dat van de ongeveer 185.000 Afrikanen die tussen 1675 en 1803 met Nederlandse schepen Suriname zijn binnengebracht bijna een derde was ingeladen op de zogenaamde Loango-kust (Z-Kameroen, Gabon, Kongo, N-Angola), ruim een zesde op de 'Slavenkust' (W-Nigeria, Benin, Togo), nog eens bijna een derde

op de 'Goudkust' (Ghana) en ongeveer een kwart op de 'Bovenwindse Kust' (Ivoorkust, Liberia, Sierra Leone). Omdat er in de periode 1796-1826 nog zo'n 25.000 Afrikanen zijn aangevoerd met niet-Nederlandse schepen en deze waarschijnlijk vooral van de Loango- en Bovenwindse kust afkomstig waren dient het aandeel van die groepen nog wat verhoogd en dat van de overige twee verlaagd te worden. Dat betekent dat de Loango's waarschijnlijk in de meerderheid zijn geweest, met vlak daar achter de slaven van de Goudkust (vanaf nu: Kormantin) en de Bovenwindse kust (vanaf nu Mandingo). De Slavenkust (vanaf nu: Papa) was sterk ondervertegenwoordigd.⁷ Dat Suriname dus in hoofdzaak van Ghana 'geërfd' zou hebben (zie p.1) lijkt hierdoor alleen al een tamelijk onhoudbare stelling. Sterker nog, in de geschriften uit die tijd worden opmerkelijk genoeg niet alleen de Loango's, maar ook de Papa's het meest genoemd wanneer de Afrikaanse invloed op de slavencultuur ter sprake komt. Kormantin-invloeden worden daarentegen weinig genoemd en Mandingo al helemaal niet. Dat zou betekenen dat de eerste twee de belangrijkste bijdrage hebben geleverd aan het ontstaan van een Afro-Surinaamse etniciteit. Geheel onwaarschijnlijk is dat niet wanneer we de tijd van binnenkomst in ogenschouw nemen:

	Mandingo	Kormantin	Papa	Loango	aantal slaven
1675-1699	-	1%	38%	61%	ca. 19.000
1700-1729	-	26%	62%	12%	ca. 26.000
1730-1759	25%	41%	8%	26%	ca. 68.000
1760-1803	39%	27%	1%	33%	ca. 70.000

(samengesteld op basis van J. Postma, *The Dutch in the Atlantic slave trade, 1600-1815* (Cambridge 1990) 122-123, 186, 212, 305-349; van gemiddeld 14% van de slaven was de haven van afschepping niet bekend).

Gedurende de eerste periode waren de Loango's dominant aanwezig, maar vormden de Papa's de enig andere etnische groep van betekenis. In de tweede periode domineerden de Papa's, verdwenen de Loango's enigszins naar de achtergrond en kwamen de Kormantins er als belangrijke etnische groep bij. De laatsten werden zelfs enige tijd de dominante groep onder de geïmporteerde slaven, maar niet voor lang, want de Mandingo's namen deze positie over. Over het geheel genomen vormden de Loango's de meest constante en grootste etnische groep in de slavenimporten en de Papa's de kleinste. Ook blijkt het recruteringsgebied steeds meer in westelijke richting te zijn opgeschoven. De mate waarin de Surinaamse slavencultuur door verschillende Afrikaanse etni-

citeiten is beïnvloed lijkt dus meer te maken te hebben met het tijdstip waarop deze invloed zich deed gelden dan de grootte van de groep.

In de meeste contemporaine beschrijvingen van Surinaamse slaven beperkte het onderscheid naar Afrikaanse herkomst zich dan ook tot Loango, Papa, of Kormantin. Uit een oogpunt van werklust en betrouwbaarheid werden in het algemeen de eersten het minst en de laatsten het meest gewaardeerd⁸, want dat was natuurlijk het enige dat voor de plantage-eigenaars van belang was. Slechts een enkeling had voldoende belangstelling en kennis om verdere etnische verschillen tussen de Afrikanen in Suriname te duiden.⁹ In zo'n geval werd het onderscheid gemaakt op basis van fysieke kenmerken, zoals bouw en pigment, maar bijvoorbeeld ook de soorten tattooages die bij bepaalde volken in zwang waren en de eventuele verschillen of juist verwantschap in taal. Bovendien werd vrijwel altijd over de onderscheiden groepen een moreel oordeel uitgesproken, waarin niet zelden hun mate van integratie in de plantagesamenleving een bepalend criterium was.¹⁰ Dit alles betekent dat er in ieder geval een aantal tamelijk gedetailleerde, zij het sterk bevooroordeelde observaties voorhanden is die ons een blik kunnen verschaffen op creoliseringsprocessen onder de slaven.

Zoals gezegd werd de overweldigende meerderheid van slaven door de kleine blanke elite in bedwang gehouden met behulp van een nauwelijks subtiel te noemen beleid van verdeel-en-heers. Zo waren op slaven en vrijen (in praktijk zwarten en blanken) niet dezelfde wetten van toepassing. Dit vormde de legitimatie van een systeem waarin blanken vooral rechten en zwarten voornamelijk plichten hadden.¹¹ Deze segregatie was bedoeld om de plantagesamenleving in twee, strikt gescheiden sectoren op te delen en zo beheersbaar te maken. Bovendien werd in de 'zwarte' sector een etnische hiërarchie ingevoerd die erop neerkwam dat de meest inferieure status, vertaald in soort werkzaamheden, werd toebedeeld aan de 'zoutwaternegers', ofwel de Afrikanen; iets beter hadden het de in Suriname geboren slaven, de Creolen en daarboven stonden de 'kleurlingen', of mulatten, die van gemengd zwart-blanke afkomst waren en bijvoorbeeld waren vrijgesteld van alle veldarbeid. In praktijk bleek overigens het segregatie-systeem zo vol paradoxen te zitten, dat men zich waarschijnlijk vaker niet dan wel aan de wet hield.¹² Tegelijk moet deze flexibiliteit ook de kracht van het systeem zijn geweest, want het heeft wel twee eeuwen stand gehouden.

Al is de segregatie in de praktijk vaak een dode letter gebleven, toch groeide er tussen zwart en blank een vrijwel onoverbrugbare psychische en culturele kloof. De verklaring daarvoor is dat de slaven zich de segregatie ten dele hebben toegeëigend. Zij hebben de creatie van twee gescheiden werelden aangegrepen om voor zichzelf een eigen leefwereld

te scheppen. Dit stelde hen niet alleen in staat te overleven, maar verschaftte bovendien groepscohesie en de basis voor alle mogelijke vormen van verzet. In het betrekkelijke isolement van hun 'apartheid' hebben de slaven zodoende in de loop der tijd een gemeenschappelijke cultuur, dat wil zeggen nieuwe etniciteit, opgebouwd waarmee de druk van de blanke wereld steeds gemakkelijker kon worden weerstaan.

Tegelijk ontstond er een nieuwe paradox. Het 'eigene' van de slaven kon alleen worden ontwikkeld zonder blanke inmenging, maar de benodigde ruimte daarvoor (letterlijk en figuurlijk) viel binnen de gezichtskring, en dus voor hun gevoel controle, van de blanke machthebbers. Dit betekent dat er bijna onvermijdelijk ook 'blanke' elementen in de slavencultuur lijken te worden opgenomen, kortom dat de Afro-Surinaamse etniciteit ten dele blank, of door blanken gemanipuleerd was. In praktijk blijkt dit slechts een deel van de nieuwe etniciteit te zijn geweest, namelijk het externe, of zichtbare deel. Daarmee werd een geheel 'zwart', intern deel van de cultuur voor blanke zintuigen afgeschermd. Dit deel was de kern van de nieuwe etniciteit, want het vormde de voedingsbodem voor alle cultuuruitingen. Hoe die ontwikkeling is verlopen zal hierna aan de hand van de slavenmuziek in Suriname worden getoond.

Slaginstrumenten

Slaginstrumenten waren veruit het belangrijkste onderdeel van het slaveninstrumentarium. Niet alleen vormde (poly-)ritme de basis en vaak het hoofdbestanddeel van alle Afro-Surinaamse muzieksoorten, maar bovendien had een aantal van de slaginstrumenten een sociale en/of sacrale functie. Geen van de auteurs uit die tijd laat overigens blijken daarvan op de hoogte te zijn geweest. Dit betekent dat de eerder gesuggereerde interne en externe dimensie van de slavencultuur zelfs al in zoiets zichtbaars als een instrument kan worden aangetroffen. Zo is het tot op de dag van vandaag bij sommige trommels gebruik dat zij voor het spelen besprenkeld worden met sterke drank om de god waarmee de trom communiceert gunstig te stemmen.¹³ De enige auteur die daarover iets opmerkte en de persoonlijke band van de musicus met zijn trom beschreef was Teenstra toen hij noteerde:

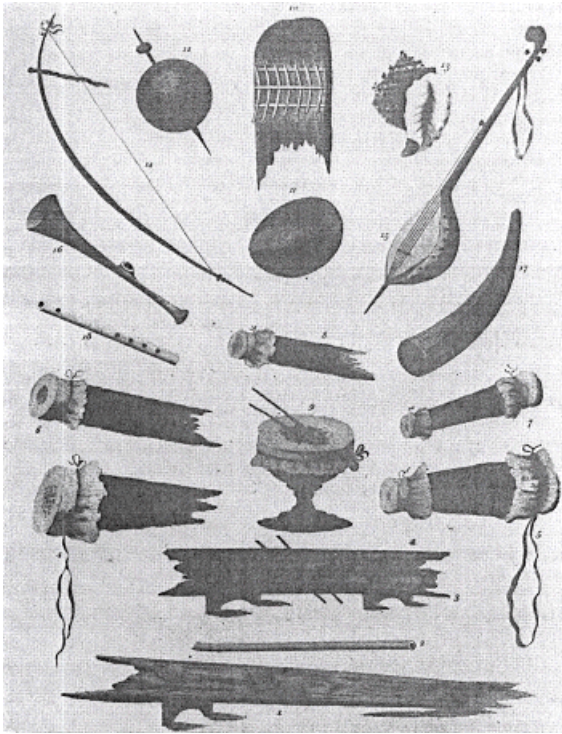
'Verliest dit schoone instrument onder het spelen deszelfs toon, dan gieten zij er aan de achterzijde dram [ruwe rum] in zeggende: "*da trom no wanni wakka boen, wi za gi em wan soopie!*" dat is: de trom wil nog niet regt aan den gang, wij zullen hem een zoopje geven'.¹⁴

Wat de meeste auteurs wel waarnamen was het dreigende en 'zonder-

linge gebrom van een verre verwijderd trommelen' wanneer er ergens een 'afgodendans' werd uitgevoerd.¹⁵ Die relatie werd dus wel gelegd. Ook wisten sommige zendelingen dat bepaalde instrumenten meer dan alleen een esthetische betekenis hadden.¹⁶ Zo was het bijvoorbeeld de zending op plantage Vossenburg wel duidelijk geworden dat de zogenaamde *kwa kwa bangis* (zie verderop) een religieuze functie vervulden en bovendien de 'Augenlust, Fleischeslust und hoffärtigem Wesen ganz bestimmt verleiten kann'.¹⁷ Hoezeer de zending ook het zondig karakter van dit instrument benadrukte, geen van de slaven die er een bezat, ook niet de gekerstende, wilde er afstand van doen. Een enkele blanke moet het dus duidelijk zijn geweest dat sommige instrumenten tot meer dienden dan alleen ontspanning en vermaak. De overgrote meerderheid was zich van die interne dimensie echter niet bewust.

Dat trommels de instrumenten bij uitstek waren om de godenwereld op te roepen en met de mensen in contact te treden was waarschijnlijk zelfs bij geen enkele blanke waarnemer in die tijd bekend. Zij zullen dus niet beseft hebben dat er vaak letterlijk sprake was van 'talking drums'.¹⁸ De tonen van het trommelspel vormden namelijk een klanktaal, die zowel door goden als door mensen werd verstaan.¹⁹ Zo bestond er bij een van de oudste groepen weggelopen slaven in het Surinaamse binnenland, de Saramaka, tot ver in de twintigste eeuw een drumtaal bestaande uit drumcodes die refereerden aan allerlei spreekwoorden en gezegdes, waarvan de boodschap voor iedereen duidelijk was. Ook hadden belangrijke Saramaka tot niet zo lang geleden een eigen drumnaam waarmee ze konden worden opgeroepen voor bepaalde bijeenkomsten en ceremonies.²⁰

De achttiende-eeuwse slaven beschikten over diverse soorten slaginstrumenten. Stedman onderscheidt er niet minder dan negen, waarvan zes membrafone en drie idiofone (afb. 1).²¹ Geen van de overige schrijvers komt tot zo'n groot aantal. De meesten spreken in termen van 'trommels', zonder enig onderscheid te maken.²² Het enige instrument dat iedereen wel apart beschrijft is de eerder genoemde *kwa kwa (bangi)*. Waarschijnlijk was de specifieke aandacht voor dit instrument een gevolg van het ontbreken van een duidelijk Europees equivalent. Bovendien waren zij het allemaal eens over de onmiskenbaar belangrijke rol van de *kwa kwa* in de 'standaard' muziekgroep. Kennelijk was het gedurende de slaventijd een wijd verspreid instrument geworden. Die populariteit is opmerkelijk, want het instrument was afkomstig uit het Congogebied waar het ook *kwa kwa* wordt genoemd.²³ Afgezien van de Loangoslaven was het daarom waarschijnlijk bij een meerderheid van de Afrikaanse slaven van huis uit onbekend. Toch vond het instrument algemeen ingang en verwierf het een prominente positie in het instrumenta-



- | | | |
|------------------------|---|--------------------|
| 1. Kwa kwa | 8. Kleine Creoolse trom | 14. Benta |
| 2. Kiemba toetoe | 9. Coeroema | 15. Creoolse banja |
| 3. Ansokko banja | 10. Loango banja | 16. Toetoe |
| 4. Grote Creoolse trom | 11. Lege kalebas,
klankkast voor 10. | 17. Hoorn |
| 5. Grote Loango trom | 12. Saka saka | 18. Loango toeto |
| 6. Papa trom | | |
| 7. Kleine Loango trom | 13. Zeeschelp | |

Afb. 1. Uit Stedman, Narrative, 539.

rium. Dat het eenvoudig van vorm was, gemakkelijk om mee te nemen en goed in het gehoor lag (ook voor blanken) zou wel eens de reden daarvan kunnen zijn geweest.

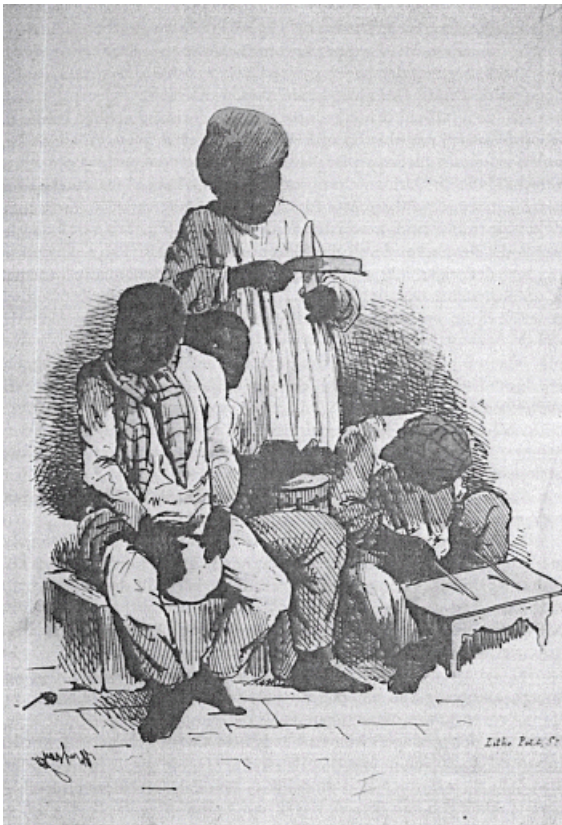
Overigens lijkt geen van de schrijvers van de specifieke etnische achtergrond van de *kwa kwa* op de hoogte te zijn. Zo veronderstelt Teenstra dat de naam van dit instrument refereert aan het eendengeluid met dezelfde klank.²⁴ Ook lijkt niemand er zich van bewust te zijn dat de *kwa kwa* in de loop der tijd van vorm is veranderd. Bij Stedman is het nog een eenvoudig, schuin op twee pootjes geplaatste houten plank, die met twee stokken (*kwa kwa tiekie*) van ijzer of been wordt beslagen. In de negentiende eeuw slaat men er alleen nog met houten stokjes op en wordt het langzamerhand een echte *bangi* (bankje). Bij Teenstra ligt de *kwa kwa* namelijk al niet meer met het ene eind op de grond, maar rust het op het achtergedeelte van een liggende grote trom (zie verderop) en op de prent van Bray uit 1850 (zie afb. 2) is het een echt bankje geworden (iets groter dan een stoof), met kunstig versierde randen, zoals zij ook vandaag nog vaak gebruikt worden.²⁵

Het oorspronkelijke Loango-instrument is dus vanuit één specifieke etnische groep geïntegreerd in en eigen gemaakt door de gehele slavengemeenschap, of liever, het is gecreoliseerd en een Afro-Surinaams instrument geworden. Voor zover mij bekend is dat alleen in Suriname gebeurd en wordt dit type instrument nergens anders in Afro-Amerika (meer) aangetroffen.²⁶

Van dit creoliseringsproces was Teenstra zich in het geheel niet bewust. Toch wist hij wel dat sommige instrumenten een specifieke geografische/etnische achtergrond hadden, want over de Papa's schreef hij dat ze in het bezit waren van enkele geheel eigen muziekinstrumenten.²⁷ Nergens blijkt echter of hij ook wist welke dat precies waren, zodat hij waarschijnlijk aan vroeger tijden refereert. Te meer omdat er in zijn tijd niet veel Papa's meer in Suriname geweest kunnen zijn.²⁸

In feite is Stedman de enige die echt duidelijk is over de etnische achtergrond van bepaalde instrumenten. Van de negen slaginstrumenten plaatst hij er zes bij een bepaalde etnische groep. Zo beschrijft hij een grote en een kleine Loango-trom, een Papa-trom en een Ansokkobanja (Ivoorkust/Ghana²⁹), een soort xylofoon. Ook onderscheidt hij een grote en een kleine Creoolse trom. Dit suggereert dat deze twee troms geen specifieke Afrikaanse achtergrond hadden, maar in Suriname waren 'geboren'. Kortom, in Stedmans tijd was zeker sprake van muzikale creolisering, maar Afrikaanse etniciteiten waren (nog) minstens zo sterk aanwezig.

Opvallend genoeg is de enige trom die Teenstra een halve eeuw later apart benoemt de Creoolse trom. Deze vertoont sterke gelijkenis



Afb. 2. 'Een slavenorkest', ca. 1850; lith. th. Bray. (Foto archief KITLV, Leiden)

met Stedmans kleine Creoolse trom. De andere soort trom, waarvan er volgens Teenstra in een slavenmuziekgroep twee worden bespeeld, komt zeer wel overeen met Stedmans grote Creoolse trom.³⁰

Van Breugel onderscheidt eveneens twee soorten trommels, de *Man drom* en de *Poeja*.³¹ Geen van beide namen refereert aan een specifieke etnisch/geografische achtergrond. Uit de beschrijvingen blijkt echter dat zij opnieuw vrij nauwkeurig overeenkomen met de grote en kleine Creoolse trom van Stedman. De kans is dus niet denkbeeldig dat uit de verschillende in Suriname aanwezige Westafrikaanse trommelsoorten een Surinaamse synthese is ontstaan, de Creoolse trom, die steeds meer de dominante vorm is geworden. Niet toevallig zijn het dan ook de twee troms die Bray tekende bij zijn 'slavenorkest' (zie afb. 2).

Iets dergelijks lijkt ook te zijn gebeurd met wat nu de nationale Afro-Surinaamse trom is, de *apinti*. Volgens sommigen zou deze konischvormige drum op een voet rechtstreeks afkomstig zijn van de Akan dan wel de Ashante in Ghana.³² Ander onderzoek toonde aan dat zo'n trom niet alleen bij Ghanese volken voorkwam, maar ook in Benin/Nigeria en door de Yoruba met dezelfde naam, *apinti*, werd aangeduid.³³ Bij geen van de achttiende-, of negentiende-eeuwse auteurs komt deze benaming echter voor.³⁴ Wel schetst Stedman een soort houten schaal op een voet, die bespannen is met schaapsvel en met twee stokjes wordt geslagen 'after the manner of the qua-qua board'.³⁵ De naam daarvan was *Coeroema*. Op de tekening lijkt het bijna een soort fruitschaal waarover een vel is gespannen. En waarom ook niet?

De slaven waren zonder enig instrumentarium naar Suriname gekomen en konden waarschijnlijk alles wat hen in handen kwam gebruiken. In het algemeen is het gebruik van restmaterialen uit de directe omgeving typerend voor veel Afro-Caraïbische instrumentatie. Wereldberoemd zijn in onze tijd de bewerkte, afgedankte olievaten van de zogenaamde *steelbands*. Zulk hergebruik is geen nieuw verschijnsel. Zo beschrijft Teenstra dat de grote trommels werden omklemd door ijzeren duigen afkomstig van afgedankte suikervaten.³⁶ En ook de klank van afgeschreven ijzeren werktuigen, zoals de schop of de ploeg, die tegen elkaar werden geslagen kon in het gehele Caraïbisch gebied worden gehoord.³⁷ In Suriname was dat niet anders. Op de prent van Theodore Bray (afb. 2) is bijvoorbeeld duidelijk te zien dat de achterste muzikant twee stukken van een *houwer*, dat is een kapmes, tegen elkaar slaat en ook de ijzeren hak, of *tjapu* werd daar vaak voor gebruikt.³⁸ De benaming voor dit instrument is *dawra*, of *dawla*, wat in oorsprong een Akan (Ghana) woord zou zijn, of *Gan* wat op een Ewe-afkomst (Benin/W-Nigeria) zou duiden.³⁹

Waar het hier dus om gaat is dat niet zo maar alle afgeschreven voorwerpen uit de omgeving werden opgenomen in het instrumentarium, maar met name die welke bij velen refereerden aan Afrikaanse instrumenten. Het is bepaald niet denkbeeldig dat op basis daarvan in Stedmans tijd een bepaalde vorm trom was gegroeid die iets weg had van een schaal op een voet.

Een halve eeuw later stelde Van Breugel dat de *Saroema* tot de standaarduitrusting van een slavenmuziekgroep op een plantage behoorde. Hij omschreef het als 'een op voet staande trom met hertenvel', die met twee stokjes, de *Kroema tiekie*, wordt geslagen.⁴⁰ Hoe rudimentair ook beschreven, dit zou wel eens een soort *apinti* geweest kunnen zijn. Dat betekent dat de Surinaamse *apinti* niet direct is overgenomen uit een van de Westafrikaanse culturen, maar via de door Stedman geschetste, enigszins verwante vorm, en wellicht gebaseerd op restmateriaal, een eigen ontwikkeling doormaakte, waardoor het aanvaardbaar werd voor alle etnische groepen. In dat proces werd de vorm steeds meer gestileerd, waartoe het feit dat sommige groepen al met zo'n Westafrikaanse vorm bekend waren zeker zal hebben bijgedragen. Ook zijn de stokjes verdwenen, want de latere *apinti* wordt met de handen bespeeld. Pas toen het instrument 'eigen' was geworden aan de meeste etnische groepen kreeg het zijn definitieve vorm die nauw verwant bleek te zijn aan bestaande Westafrikaanse troms. Dat laatste was echter van minder belang dan het creoliseringsproces dat de trom - en zijn bespelers - had ondergaan, waardoor het nu een echt Afro-Surinaams instrument was geworden.⁴¹

Langzamerhand integreerden de verschillende slaginstrumenten tot een geheel, waarbij de diverse etnische connotaties steeds meer naar de achtergrond verdwenen. Er zijn echter ook instrumenten geweest die kennelijk onvoldoende weerklank vonden bij de meerderheid van de slaven en daardoor langzaam in onbruik zijn geraakt. Dit overkwam waarschijnlijk Stedmans *Ansokko banja*,

'a hard board, supported on both sides like a low seat, on which are placed small blocks of different sizes, which being struck with two small sticks like a Dulcimar gives different sounds that are not at all disagreeable',

kortom een soort xylofoon.⁴² Geen van de latere auteurs maakt verder melding van zo'n soort instrument en ook nu nog is het onbekend in het Afro-Surinaamse instrumentarium. Kennelijk betekende culturele integratie en creolisering niet alleen versmelting, maar ook selectie.

Nog twee niet onbelangrijke slag-, of liever schudinstrumenten dienen vermeld te worden, namelijk de *Jurri-Jurri*, of *Jolo-Jolo* en de *Saka*.⁴³ De eerste wordt alleen door Von Sack, Lammens en Teenstra genoemd

en bestond uit een snoer van aaneengeregen halve notedoppen waarmee werd gerammeld door er op te slaan of ermee over de vuist te wrijven.⁴⁴ Wat later in de negentiende eeuw moeten deze rammelaars weer in onbruik zijn geraakt, want niemand gaf er meer een beschrijving van. Toch was het waarschijnlijk wel ingeburgerd geraakt alleen werd het snoer niet meer (alleen) als instrument, maar als sieraad gebruikt, de zogenaamde *yoroyoro*.⁴⁵ Het feit dat dit instrument in de achttiende eeuw nog niet bekend was zou er overigens op kunnen duiden dat het pas met de laatste slavenimporten in Suriname was aangekomen, dat wil zeggen gedurende het eerste kwart van de negentiende eeuw. De oorsprong ervan moet daarom waarschijnlijk in de Mandingoculturen ten noordwesten van Ivoorkust gezocht worden.

De *Saka* was wel al in Stedmans tijd bekend en lijkt het meest op een sambabal. Geen auteur laat deze holle kalebas gevuld met boontjes en een steel eraan onvermeld. Vanaf het begin moet dit instrument daarom bij alle verschillende etnische groepen geaccepteerd zijn geweest.⁴⁶ Dat was niet zo'n probleem, want ook in alle delen van West Afrika was het bekend en het benodigde materiaal was simpel en vrijwel universeel te verkrijgen.

Deze twee schudinstrumenten zijn zo bijzonder, omdat zij bij uitstek het symbool vormen van dat deel van het creoliseringsproces waarin geen transformatie of integratie heeft plaats gevonden: de traditioneel Westafrikaanse sekseverdeling in de muziek. Afgezien van het menselijk lichaam en de stem als instrument, waren de *Jurri Jurri* en de *Saka* de enige instrumenten die door vrouwen werden bespeeld, zowel in Afrika als in Suriname en het overig Caraïbisch gebied. Met name trommels mochten nooit door een vrouw beroerd worden. Dit had waarschijnlijk te maken met de sacrale functie van deze instrumenten, want in Afrikaanse religies is in het algemeen het gebied van de vrouw en dat van de man nauw omschreven.

De vroege en gemakkelijke verspreiding van de *Saka* en de traditionele muzikale sekseverdeling tonen op duidelijke wijze aan dat daar waar de Afrikaanse erfenis voor alle groepen hetzelfde was en de omstandigheden het toelieten transformatie niet plaats vond.

Er is nog een aspect van de *saka* dat bredere implicaties heeft dan dit instrument alleen, namelijk de uiterlijke vorm. Teenstra schreef dat hij bij Paramaribo soms fraai beschilderde *saka's* was tegengekomen en zelfs had hij er gezien die geheel van zilver waren.⁴⁷ Dat wil zeggen dat het ware kunstwerkjes en zelfs statussymbolen waren geworden. Opmerkelijk genoeg is dit de enige opmerking in die richting, terwijl wij nu bekend zijn met de meest prachtig bewerkte Afro-Surinaamse instrumenten, met name trommels. Of de schrijvers vonden het niet de moeite

waard er melding van te maken, óf in hun tijd waren de instrumenten nog puur functioneel. Erg waarschijnlijk lijkt het laatste niet, gezien andere voorbeelden van houtsnijwerk uit die tijd, waarin verschillende Westafrikaanse stijlen werden geïntegreerd tot een Afro-Surinaams geheel.⁴⁸

Snaarinstrumenten

Evenals in de meeste Westafrikaanse culturen werden ook in het Afro-Surinaamse muziekleven tijdens de slavernij weinig snaarinstrumenten gebruikt. Stedman onderscheidde er slechts drie: de *Loango banja*, de *benta* en de *Creoolse banja* (zie afb. 1). De eerste bestond uit een plank waarop een aantal met dwarslatjes kromgetrokken splinters van de palmboom waren bevestigd en los daaronder een kalebas om het geluid te versterken;

'the extremities of the splinters are snapt by the fingers, something in the manner of a piano forto & have the same effect'.⁴⁹

Recent onderzoek toonde aan dat Stedman correct was in zijn toevoeging 'Loango', want de oorsprong van deze vingerpiano moet inderdaad gezocht worden in het Afrikaanse Kongogebied. In grote delen van het Caraïbisch gebied staat dit instrument overigens al sinds de slaventijd bekend als de *marimbula*.⁵⁰ Of het ook in Suriname een algemeen geaccepteerd instrument is geworden onder de slaven valt te betwijfelen. Geen van de auteurs na Stedman maakt er melding van, alleen was Von Sack het nog bij de Bosnegers tegen gekomen.⁵¹ Ook de benaming duidt erop dat het nooit een hecht geïntegreerd instrument is geworden. Volgens Stedman werd het net als twee andere instrumenten *banja* genoemd, zodat het dus geen onderscheiden Afro-Surinaamse identiteit had gekregen. Alleen bij de Saramaka is dit instrument onder de naam *benta* blijven bestaan.⁵²

Zowel in het Suriname van Stedman, als in het gehele verdere Caraïbisch gebied werd onder een *benta* een soort mondharp verstaan,

'being a branch bent like a bow, by means of a slip of dry reed, or warimbo [vlechtriet], which when held to the teeth the string is beat on with a short stick, and being shifted back and forwards sounds not unlike a Jew's harp'.⁵³

De mond fungeert bij dit instrument als klankkast. De oorsprong ervan moet worden gezocht in het gebied van Ghana tot Nigeria, zodat het een Cormantin- en Papa-instrument was.

Ook van dit instrument is het de vraag of het algemeen ingang heeft gevonden. In ieder geval niet in de seculiere slavenmuziek, want het

wordt na Stedman niet meer genoemd. De enige uitzondering vormt Focke (1858:97) die Stedmans schets van de *benta* correct vindt weergegeven, al werd het in zijn tijd 'bij het dans-orchest niet gebruikt'. Wellicht was dat wel bij religieuze ceremonies van slaven het geval, al kan het ook zijn dat Focke het instrument alleen bij Bosnegers heeft aangetroffen. In ieder geval hoorde de *benta* tot voor kort tot het vaste instrumentarium van de Saramaka.⁵⁴

De *Creoolse banja* moet voor de blanke kolonisten een van de meest vertrouwd ogende slaveninstrumenten geweest zijn. Het leek namelijk net een

'mandoline or guitar, being made of a gourd covered with a sheep-skin to which is fixed a verry long neck or handle-This instrument has but 4 strings, 3 long, and one short, which is thick and serves for a bace, it is play'd by the fingers, and has a verry agreeable sound more so when accompanied with a song'.⁵⁵

Ook tijdgenoten van Stedman geven beschrijvingen van dit instrument⁵⁶, maar in de negentiende eeuw wordt het alleen nog door Benoit vermeld.⁵⁷ Misschien werd het instrument in Paramaribo nog wel bespeeld, maar op de plantages niet (meer). In ieder geval is de *banja* op een gegeven moment geheel in onbruik geraakt. Het is bepaald niet denkbeeldig dat het bespelen van de *banja* bij de slaven in de stad een soort modegril is geweest, die hoorde bij een van elders geïmporteerde dans- en muzieksoort.⁵⁸ Wat de oorsprong was van dit instrument is evenmin bekend. Wellicht was het gebaseerd op een Europees instrument - wat tevens de geringe worteling ervan zou kunnen verklaren - maar de manier waarop hetzelfde instrument in de Brits-Caraïbische bronnen wordt beschreven suggereert dat het 'fundamentally African' was.⁵⁹ Ook daar is de banjo echter op den duur verdwenen als gevolg van het culturele selectieproces.⁶⁰

Blaasinstrumenten

In de achttiende- en negentiende-eeuwse muzikale hiërarchie waren blaas- (en snaar-)instrumenten van veel minder belang dan alle slagwerk. Toch waren ze er wel en Stedman schetste er zelfs vijf (zie afb. 1), waarvan er drie minstens ten dele niet muzikaal of ceremonieel, maar functioneel werden gebruikt. Zo werd de hoorn geblazen om de slaven aan het werk te roepen en ook de grote zeeschelp werd daartoe soms gebruikt, terwijl met de *Toetoe*, of oorlogstrompet, allerlei commando's konden worden gegeven. De laatste zal dus vooral door de marrons zijn gebruikt. Wat resteerde was de *Loango Toetoe*, een fluit met vier vingergaatjes waarmee de slaven 'a variety of sounds' konden produceren en

daarnaast de merkwaardige *Kiamba Toetoe*, een hol stuk riet dat met de neusgaten werd geblazen en van niet meer dan twee gaten aan de uiteinden was voorzien.⁶¹ Even merkwaardig was de fluit die Benoit tekende: in het midden geblazen en gaatjes aan de twee uiteinden.⁶² Ook deze fluit werd waarschijnlijk alleen functioneel gebruikt, want volgens het onderschrift was het de fluit van een spion bij, of van de Bosnegers. Wel van de plantageslaven was de ‘neger dwarsfluit’ die Van Breugel tegenkwam, maar het gebruik daarvan is verder onduidelijk.⁶³ Kortom, blaasinstrumenten namen in het slaveninstrumentarium slechts een marginale plaats in, maar dat deden ze per slot van rekening in West-Afrika ook. Toch is het niet uitgesloten dat ze wel degelijk een rol speelden in de Afro-Surinaamse cultuur. Zo noemt O'Bryan in zijn beschrijving van het hedendaagse instrumentarium de *Pakrotutu* (schelphoorn) en de *Kawtutu* (koehoorn), die beide gebruikt worden om de goden op te roepen.⁶⁴ Het is onduidelijk of dat ook in de slaventijd al gebeurde, maar in ieder geval zouden zij overeen kunnen komen met de eerste twee door Stedman genoemde blaasinstrumenten (zie boven). De echte rol van deze hoorns zou dan door het geheime karakter van veel ceremonies voor de blanke waarnemers verborgen kunnen zijn gebleven. Dit is zeker niet uitgesloten, maar er staat tegenover dat hoe geheim ook, het tromgeroffel wel regelmatig werd opgemerkt, dus waarom de fluittonen niet?⁶⁵ De religieuze incorporatie van deze twee hoorns zou daarom wel eens van lang na de slaventijd geweest kunnen zijn, toen de basis voor de Afro-Surinaamse cultuur al lang was gelegd.

Tenslotte resteert nog een aantal instrumenten dat niet door de achttiende- en negentiende-eeuwse auteurs werd genoemd, maar ongetwijfeld wel ooit door Surinaamse slaven is bespeeld. Een daarvan is de *godo*, een met water gevulde grote kalebas waarin een kleinere kalebas omgekeerd drijft en met twee stokjes wordt beslagen. Dit instrument werd vroeger door de inwoners van het district Para gebruikt. De oorsprong ervan ligt in Benin, waar het vooral fungeerde bij begrafenisrituelen.⁶⁶ Het is echter ook in Senegal en Guinee bekend, waar het, zeer opmerkelijk, door mannen én vrouwen wordt bespeeld. Daarnaast is het instrument aangetroffen (geweest) in Brazilië, Haïti, Cuba en Curaçao (*bastél*), wat de kans dat het ook in Suriname al in de slaventijd bekend was alleen maar verhoogt.⁶⁷ Kennelijk heeft het echter nooit echt op ruime schaal vaste grond onder de voet gekregen.

Dat laatste geldt niet voor de *mata*, al is deze nu in onbruik geraakt. Dat is ook niet zo verwonderlijk, want de *mata* was een typisch instrument dat uit de omstandigheden was geboren en behoorde bij de werkliezen die een bepaald soort arbeid begeleidden. Tussen 1750 en 1820

was koffie het belangrijkste Surinaamse exportgewas en was ook een meerderheid van de slaven bij de produktie daarvan betrokken.⁶⁸ Tot de geregelde werkzaamheden op een koffieplantage behoorde onder andere het stampen van de geplukte koffiebonen in de zogenaamde koffiemat, om de binnenste vruchtwand, die verwijderd moest worden, los te slaan. Ondanks de extreme benauwdheid van zo'n werkloods, ging dit 'koffiestampen' altijd gepaard met gezang⁶⁹, waarbij de stamper (*mata tik*) als ritme-instrument werd gebruikt, want tussen iedere slag in de vijzel werd ook de rand daarvan nog eens aangetikt. Overigens was dit ook gebruik in de huiselijke sfeer als er rijst of cassave moest worden gestampt, een activiteit die eveneens in heel West-Afrika bekend was.⁷⁰ De *mata* moet dus een van de meest bespeelde instrumenten zijn geweest en werd waarschijnlijk alleen als begeleiding van seculiere (werk)-liederen gebruikt. Dit ontbreken van een sacrale functie zal tevens de reden zijn dat het zowel door mannen als vrouwen kon worden bespeeld.

Naast deze Afrikaanse en Afro-Surinaamse instrumenten hebben slaven ook altijd nog Europese instrumenten bespeeld. Zo is het bekend dat de eigenaar van plantage Dordrecht zich in zijn luxe tentboot⁷¹ in de jaren 1770 met grote regelmaat de Surinamerivier liet overvaren naar Paramaribo, onder begeleiding van waldhoorns en klarinetten die door slaven werden bespeeld.⁷² Een ander voorbeeld geeft Benoit,⁷³ die op een van zijn prenten een creoolse man (vrij, of slaaf) toont die viool speelt. Focke tenslotte, constateerde dat met name de slaven in de stad dagelijks onder invloed stonden van Europese muziek en hij verbaasde zich erover hoe snel de jongens populaire Europese operamelodieën wisten na te zingen.

'Ook wijden zij zich gaarne aan het spelen van Europesche dansmuziek, en dan is de klarinet vooral het uitverkoren instrument'.⁷⁴

Het laatste is opmerkelijk, want die belangstelling voor Europese blaasinstrumenten kwam niet voort uit hun Afrikaanse achtergrond. In de muziek van plantageslaven, noch in de religieuze Afro-Surinaamse muziek zijn deze Europese instrumenten ooit echt geïntegreerd. In de populaire (stedelijke) en christelijke Creoolse muziek, vooral na de slavernij, daarentegen des te meer.⁷⁵

Musiceren

De meeste contemporaine waarnemers hebben zich ook uitgelaten over hoe er gemusiceerd werd. Uit hun oordeel blijkt wel hoe ver de slaven-

muziek van hun eigen cultuurervaring verwijderd was en hoe weinig vat zij erop kregen. Waarschijnlijk vonden zij het ook niet de moeite waard zich er verregaand in te verdiepen, want de meesten vonden het maar eentonig en oorverdovend. Van Breugel zal dan ook het algemeen gevoel van de blanken hebben vertolkt toen hij na zijn eerste ‘concert’ noteerde:

‘het was alsof ik hoorde dorschen en te gelijk een rommelpot met erwten in een ledig vat rammelen [...] - dat men wel een baal katoen van nooden heeft om de ooren te stoppen, om alzoo dat Artem Musicam te verdoven’.⁷⁶

Toch wisten anderen wel degelijk enig onderscheid te maken tussen de diverse muziekstijlen, waarbij de etniciteit als onderscheidend criterium gold. In praktijk betekende dat een onderscheid tussen Creoolse en Afrikaanse muziek, wat bij een enkeling, zoals Teenstra, nog werd gespecificeerd in Loango-, en Papa-muziek. Verder dan dat kwam ook deze waarnemer niet, want de ‘muziek van de Loango- en Papa-Negers is geheel zonder maat en niets anders dan een eentonig, sterk dreunend bom, bom, bom’, terwijl de creoolse muziek volgens hem ook niet meer was dan ‘eene eentonige cadance, waarvan het théma ieder oogenblik herhaald wordt’.⁷⁷ Kennelijk betekende de muzikale creolisering dat de onbegrijpelijke, voor Teenstra maatloze, Afrikaanse polyritmiek een nieuwe structuur kreeg waarin hij in ieder geval ‘cadance’ kon herkennen.

Ook de manier van spelen varieerde volgens Teenstra niet erg, want alle trommels werden met de vlakke hand geslagen. Alleen de creoolse trom werd soms,

‘om het spel al mooijer en mooijer te maken, bij afwisseling van het slaan op dezelve, met de toppen der vingers, gelijk op eene tambourine, overstreken, ten einde zachte, trillende toonen te bekomen’.⁷⁸

De complexiteit van de drumtechniek, die ook toen al moet hebben bestaan ontging hem dus ten enen male.

Wat alle auteurs wel opviel was het sterk ontwikkelde maatgevoel van de slaven, wat volgens sommigen moest worden toegeschreven aan hun goed gehoor⁷⁹ en aan hun grote fysieke betrokkenheid bij de muziek.

‘[T]he most curious thing is, that the musicians are as much in motion as the dancers, and all mark the time most expressively with their feet, accompanied with the motion of the whole body, so that those who perform the music may complain the next day of being as much fatigued as the dancers themselves’.⁸⁰

Wat de waarnemers niet beseften was hoezeer muziek onderdeel vormde van de gehele sociale structuur. Er was geen scheiding tussen kunstenaar en publiek, allen waren deelnemers aan dezelfde ceremonie.⁸¹

Zang

De meeste van de hiervoor beschreven instrumenten werden bespeeld bij speciale gelegenheden van zowel seculiere als religieuze aard. Meestal werd daar ook bij gezongen. Daarnaast kenden de slaven ook meer dagelijkse zangpraktijken, waaraan geen begeleidingsinstrumenten te pas kwamen, of het moest een (letterlijk) voor de hand liggend iets zijn, zoals de *mata* (zie boven). Of tijdens de arbeid op het veld werd gezongen wordt nergens beschreven, maar waarschijnlijk is het wel, aangezien dit elders ook het geval was.⁸² Bovendien staat wel vast dat er in ieder geval tijdens de (nacht-) arbeid in de werkloosden werd gezongen. Dan 'pflegen die Sclaven mit Singen die Zeit zu verkürzen und dann hört man Virtuosen und Virtuoseninnen aller Art'.⁸³ Dat laatste was overigens wel cynisch bedoeld, want elders in zijn boek adviseerde Kunitz om op suikerplantages de fabriek niet te dicht bij de andere gebouwen te zetten vanwege de geluidsoverlast van de slavenzang.⁸⁴

De slavenzang was meer dan alleen vermaak dat de arbeid moest helpen verlichten. Vaak ontstonden tijdens het werk de liederen die bij bepaalde ceremonies naar voren zouden worden gebracht en die op deze manier gemakkelijk konden worden ingestudeerd. Niet zelden was daarin bijtende kritiek en spot op de meesters verborgen, terwijl ook het commentaar van de slaven op elkaar niet ontbrak.⁸⁵ De werkszang was dus in meerdere opzichten functioneel.

Of dat ook het geval was met de gezangen van de zogenaamde roeinegers is de vraag. Aangezien in Suriname vrijwel alle plantages aan een rivier gelegen waren vond het meeste transport over water plaats. Op bijna iedere plantage was dan ook wel een zogenaamde tentboot aanwezig voor het vervoer van de blanken. Dit was een soort karos-op-het-water met een kunstig versierd roefje, die werd geroeid door zes, of acht, soms in livrei gestoken slaven.⁸⁶ Daarnaast vond ook het transport van produkten per roei- of boomvaartuig plaats. De roeiers hadden de gewoonte tijdens hun werk te zingen, waarbij er één als voorzanger fungeerde, de zogenaamde *trokiman*, die tegelijk met zijn roeispaan het ritme aangaf. De overige slaven zongen na ieder couplet in koor een herhaling daarvan of een refrein. Ook de eerder genoemde werkliederden kenden zo'n typerend Afrikaanse *call-and-response* zangstructuur, alleen was dan de *trokiman* meestal een vrouw.⁸⁷ Lammens vond deze roeizang wel 'aangenaam en welluidend [...] schoon het lied weijnig betekend en zoms wel vijftig malen herhaald word'.⁸⁸

Het is zeer de vraag of de roeliederden inderdaad geen betekenis hadden. Zulk soort liederen en gelegenheden leenden zich bij uitstek tot het leveren van allerlei commentaar, of het uitwisselen van boodschap-

pen met slaven op passerende boten en plantages. De taal en beeldspraak waarin dat gebeurde was dan misschien voor de blanken betekenisloos, voor de slaven was het dat allerminst.⁸⁹ Dat merkte bijvoorbeeld Von Sack heel duidelijk toen hij met enkele heren een tochtje maakte naar een plantage die verder varen bleek dan verwacht. Op een gegeven moment begon dan ook het tij te keren⁹⁰, waardoor de roeiers te kampen kregen met zware tegenstroom. In plaats van te rusten en het volgende tij af te wachten, zoals gebruikelijk was, kregen de slaven de opdracht nog even vol te houden, dan zouden zij bij aankomst een beloning krijgen.

‘Our negroes gave no answer, but their eye-brows were knit; their foreheads became very much wrinkled; and they looked at each other with very expressive countenances. [...] I could not help observing the negroes, in whose humour a great alteration had evidently taken place. After rowing about ten minutes in the most profound silence, they began a song, which was not in Surinam negro language, but in their own native African tongue, which of course was understood by none in the barge but themselves. The tune was harsh and the words short, as if they were oppressed by the lips’.⁹¹

Hier gebeurde dus eigenlijk het omgekeerde van de betekenisloze liederen die Lammens hoorde, want nu gingen de slaven zingen in een voor blanken onbegrijpelijke taal terwijl de boodschap toch luid en duidelijk overkwam.⁹²

In het algemeen behoorde de slavenzang tot de vele middelen waarmee het gezag van de slavenmeesters werd ondergraven. Vandaar dat in 1763 een wettelijke regel werd afgekondigd (en daarna nog vele malen herhaald) die het slaven verbod op een opstandige of lasterlijke manier tegen blanken te spreken of te zingen.⁹³ Het staat buiten kijf dat daar in de praktijk niets van terecht kwam, al was het alleen maar omdat een groot deel van de muzikale expressie van slaven zich onttrok aan het gehoor, het gezicht en ook het begrip van hun meesters.

Dans

Muziek zonder dans kwam weinig voor bij de slaven en vrijwel alle blanke tijdgenoten constateerden dat zij voor dansen ‘eene byna onverzadelyke liefhebbery’ koesterden.⁹⁴ De meeste van deze waarnemers zagen dit hoofdzakelijk als een soort kinderlijk vermaak, dat soms grappig was, maar ook kon leiden tot onrust en in ieder geval ten koste ging van de produktiviteit. Toch beseften zij wel dat er ook stoom afgeblazen moest worden, zodat soms een dans-, of zoals het genoemd werd, baljaar-partij op de zaterdagavond of zondag werd toegestaan.

Nepveu bleek een van de weinigen wier begrip van het belang van de slavendans verder ging dan alleen de functie van uitlaatklep. Niet alleen was hij van mening dat een verbod op zo'n danspartij voor de slaven 'een overmaat van Tiranny' betekende, maar bovendien wees hij erop dat het dansen 'by hun omtrent de dooden een Religieuse Ceremonie is, die zy vast meenen niet te mogen verzuymen, zonder den haat en alle ongemakken van hunne afgestorvene nabestaanden op den hals te haalen'.⁹⁵ Dit verbieden zou gemakkelijk tot grote onlusten kunnen leiden en dat was het laatste waar de kleine blanke minderheid op zat te wachten.

Ook wat betreft de dans was de etnische verdeeldheid onder de slaven aan het eind van de achttiende eeuw nog groot. Evenals in de muziek had iedere etnische groep zijn eigen stijl en repertoire en begin negentiende eeuw bleek daar nog weinig in te zijn veranderd.⁹⁶ De grenzen tussen de groepen waren waarschijnlijk vrij scherp afgebakend, want bijvoorbeeld de Loango-dans werd, volgens Stedman, uitgevoerd door Loango-mannen en -vrouwen 'and not by any others'.⁹⁷ Het lijkt er echter op dat deze grenzen vervaagden naarmate er, door afnemende slavenimporten, weinig nieuwe impulsen meer uit Afrika kwamen. Dit zou tevens de oorzaak kunnen zijn van Teenstra's constatering dat in het algemeen creoolse slaven veel minder bedreven waren in het dansen dan de zogenaamde zoutwaternegers (Afrikanen).⁹⁸

Toch had er ook al in de eerste helft van de achttiende eeuw integratie op het gebied van dans plaats gevonden. Nepveu merkte bijvoorbeeld op dat er in zijn tijd nauwelijks meer slaven uit het gebied van Benin en W-Nigeria werden aangevoerd in Suriname. Juist deze Papaslaven hadden volgens hem echter 'zeekere Duyvelsche practyken by haar baljaaren en dansen ingebracht, *die zy aan alle andere Slaaven hebben overgezel*'.⁹⁹ Deze *watramamadans* bleek dus al in een vrij vroeg stadium door andere dan de Papaslaven te zijn geïncorporeerd, terwijl dat kennelijk met de Loango-dans eind achttiende eeuw (nog) niet was gebeurd.

Dit zou kunnen betekenen dat de Papacultuur zich gemakkelijk liet delen met andere culturen. Daarbij is het niet moeilijk voor te stellen dat het, in de omstandigheden waarin slaven leefden, voor velen aantrekkelijk moet zijn geweest via zo'n dans direct met de goden in contact te kunnen treden. Bovendien, stelt Nepveu, 'geen natie is superstitieuser als de Loangos of Angoolse Slaaven',¹⁰⁰ met als gevolg dat zij wellicht, het zekere voor het onzekere nemend, Papa-elementen zoals de *watramamadans* in hun cultuur opnamen, zonder zelf hun cultuur met anderen te delen.

Waarschijnlijk heeft Nepveu de algemene acceptatie van deze Papainbreng overigens iets te rooskleurig voorgesteld, want Blom stelde vast dat

'vermits zy [d.i. de slaven] gewoonlyk uit verscheiden natiën bestaan, van welke de eene de andere niet vertrouwt, zo is er, wanneer zy deezen gevaarlyken dans danssen, [...] altoos slechts een gedeelte van de magt tegenwoordig, en de overige negers die in deeze gewaande godspraak van een' God die zy niet aanbidden, ook zo groot een vertrouwen niet stellen, zouden zo ligtlyk niet gereed zyn om hun toe te vallen'.¹⁰¹

Kennelijk was in Bloms tijd het *wintigeloof* en de daarbij behorende *watramamadans* toch nog geen gemeengoed geworden. Dat het op Nepveu wel die indruk maakte kan een gevolg zijn van de omstandigheid dat deze religie wel op de meeste plantages voorkwam. Het werd alleen (nog) niet door alle slaven aangehangen.

Het is niet gemakkelijk een ontwikkeling van de *wintireligie* en de *watramamadans* te schetsen, omdat zich dit geheel aan de waarneming van de blanken onttrok. Daar waren zij zelf overigens debet aan, want sinds 1776 was deze dans ten strengste verboden.¹⁰² De gedachte daarachter was dat de *watramamadans* de slaven teveel opzweepte en hen aanzette tot opstandig gedrag, wat door hun goden ingegeven of in ieder geval gelegitimeerd zou zijn.¹⁰³ Er werd dan ook streng op toegezien dat deze dans niet werd uitgevoerd. Alle schrijvers uit die tijd zijn het er echter over eens dat dit ten enen male onmogelijk was en dat de slaven de *watramama* in het geheim altijd zijn blijven dansen. Natuurlijk waren de autoriteiten daarvan wel op de hoogte, al was het alleen maar door het geluid van de trommels dat op uren loopafstand nog was te horen. Wanneer er echter een patrouille op af werd gestuurd, troffen zij vrijwel altijd een verlaten plek aan en waren de vogels gevlogen. Een uitgekiend systeem van wachtposten zorgde daar wel voor. En al werd er wel eens iemand gepakt dan konden de vreselijkste pijnigingen hem, volgens zeggen, meestal nog niet aan het praten krijgen.¹⁰⁴

Afgaand op Benoit lijkt de repressie in dit opzicht in de negentiende eeuw toch enigszins verminderd te zijn, want het lukt deze blanke auteur een zwarte gids te vinden die hem zo'n religieuze ceremonie met eigen ogen laat aanschouwen, kennelijk zonder dat dit voor een van beide partijen zware consequenties heeft.¹⁰⁵ Dit zou kunnen betekenen dat er op dit gebied meer contact aan het komen was tussen zwart en blank. Niets is echter minder waar, alleen werd er uit een oogpunt van orde een ander beleid gevoerd dan in de achttiende eeuw. Alles duidt er namelijk op dat er tussen de slaven en de blanke machthebbers een soort status quo was bereikt waarin de een de ander in diens wereld met rust liet zo lang het wankele evenwicht maar niet werd verstoord. Dit betekende dat ondanks het strikte verbod de *watramamadans* en alles daar omheen oogluikend werd toegestaan. Zo haalt Van Lier een orale overlevering aan die eind negentiende eeuw werd opgetekend en dus al

in de slaventijd praktijk moet zijn geweest, waarin die nieuwe verhoudingen duidelijk worden weerspiegeld. In die tijd zou het namelijk gebruik zijn geworden dat de blanken van tevoren van een wintibijeenkomst op de hoogte werden gesteld

‘door het plaatsen van een scherp nieuw mes, *Ingi nefi* (Indianen-mes), voor de directeurswoning op de plantages. De directeur wist dan waaraan zich te houden, want hoe eenvoudig de wenk ook scheen, er lag een bedreiging in besloten. Hij liet hun daarop verder begaan zonder hen te storen of te laten merken, dat hij het teken begrepen had’.¹⁰⁶

Erg onwaarschijnlijk is dit niet, aangezien het zeer wel past in de veranderende verhoudingen tussen slaven en meesters in de loop van de negentiende eeuw.¹⁰⁷

Het lijkt dus zeer waarschijnlijk dat in deze periode de culturele onafhankelijkheid van de slaven toeneemt. Tegelijkertijd neemt het aandeel van in Afrika geboren en onder de slaven vrij snel af. Alles wijst er daarom op dat de etnische verschillen op de plantages verdwijnen en er echt één gecreoliseerde cultuur ontstaat. Dat wil zeggen een cultuur met een gemeenschappelijke basis, die verder in details van plantage tot plantage en van regio tot regio kan verschillen.¹⁰⁸ Zo wijst Teenstra nog wel op etnisch verschillende dansen en muzieksoorten, maar deze lijken nu toch beperkt te blijven tot de snel afnemende groepen Afrikanen en daarmee voor de meerderheid van de (creoolse) bevolking niet meer van belang.¹⁰⁹ Het feit dat Focke ruim twee decennia later alleen nog spreekt van één algemeen type slavenmuziek en -dans bevestigt dit.¹¹⁰ De overgrote meerderheid van de slaven is dan ook inmiddels een tweede-, derde-, soms zelfs vierde-generatie Afro-Surinamer.

Er was dus een nieuwe, homogene etniciteit gecreëerd, die de diverse Afrikaanse etniciteiten geheel lijkt te hebben geabsorbeerd. Toch is dat beeld niet correct, omdat het zich beperkt tot de externe dimensie van de Afro-Surinaamse cultuur. Daarmee bedoel ik de openbare, ook voor blanken zichtbare en ten dele ook controleerbare kant van het slavenleven. Binnen de interne dimensie is de Afrikaanse heterogeniteit altijd zeer levend gebleven en worden de verschillende etniciteiten, tot op de dag van vandaag, juist gekoesterd.

Deze interne dimensie lag vooral op het religieuze vlak. Het voornaamste onderdeel dat de blanken daarvan kenden was de *watramamadans*, die tot ver in de twintigste eeuw verboden is gebleven vanwege haar ‘opruiend’ karakter.¹¹¹ Deze door de Papa-slaven geïntroduceerde dans werd, zoals hiervoor bleek, al spoedig door de andere etnische groepen overgenomen. Op hun beurt voegden zij ook weer eigen elementen toe aan de zich ontwikkelende Afro-Surinaamse wintireligie. Muziek vormde daarvan bepaald niet het minste onderdeel, omdat dit

essentieel was voor de communicatie met de goden.

De enige schrijver die er blijk van heeft gegeven meer dan oppervlakkig op de hoogte te zijn geweest van winti-religie en -rituelen was Nepveu. Maar zelfs voor zijn scherpzinnige en nieuwsgierige geest was het niet gemakkelijk om die kennis te vergaren, want

‘alle deeze Ceremonien van Afgodendienst en Toveryen houden zy voor de blanken zo geheym als het hun mogelyk is, en niet dan door geheyme navorschingen kan men daar van iets te weten krygen’.¹¹²

En zelfs dat lukte steeds minder, want naarmate de tijd en daarmee de onderlinge integratie van de slaven vorderde werd de geslotenheid alleen maar groter en nam de kennis van de blanken over deze religie af.¹¹³ De slaven waren dus steeds beter in staat de interne dimensie van hun cultuur voor blanken af te scherm. Heel duidelijk blijkt dat uit het feit dat een schrijver en onderzoeker als Focke, die overigens toch zeer thuis was in de Afro-Surinaamse cultuur, toegeeft over de religie niets te kunnen zeggen.¹¹⁴

Op basis van onze hedendaagse kennis lijkt het waarschijnlijk dat zich binnen die geheime, interne dimensie van de slavencultuur het omgekeerde heeft afgespeeld van wat met het voor iedereen zichtbare deel gebeurde. Want wat blijkt, de etnische heterogeniteit is hier niet versmolten tot een gecreoliseerd geheel, maar zij is juist versterkt en geritualiseerd. Zo blijken er vandaag nog steeds Loango-trommels te zijn¹¹⁵, er is een Papa-stijl van drummen¹¹⁶, er zijn Loewangoe- (Loango), Papa- en Kromanti- (Kormantin) goden, of liever winti's, die ieder in hun eigen taal met de mensen communiceren en hun eigen ceremonies, liederen, dans- en muziekstijlen kennen.¹¹⁷ Bovendien bleek hiervoor al dat de uitwerking van dit alles nog eens van dorp tot dorp, dus vroeger van plantage tot plantage verschilde. Kennelijk konden de etnische tegenstellingen tussen de diverse groepen het best worden overbrugd en de onderlinge eenheid bevorderd door de heterogeniteit, althans intern, te institutionaliseren.

Kortom, de homogeniteit van de externe dimensie, die bedoeld was voor de dagelijkse confrontatie van de zwarte met de blanke wereld - die minder gesegregeerd was dan de wet deed geloven - stoelde op een intern geritualiseerde heterogeniteit, die vele trekjes van etnische segregatie vertoonde. Waarschijnlijk was dit de meest adequate manier om te overleven in een uiterst complexe werkelijkheid.

Is daarmee nu het standpunt van Mintz & Price geheel onderschreven? Ja en nee. Het lijkt erop dat er toch meer sprake was van algemeen Westafrikaanse cultuurelementen dan zij het willen doen voorkomen. Deze gemeenschappelijke basis blijkt het de slaven te vergemakkelijken tot een nieuwe eenheid te komen. Het duidelijkst is dat te zien aan de

vorming van het slavenmuziekinstrumentarium, waarin de dominante positie van trommels op zowel muzikaal als religieus gebied, evenals op het terrein van de genderverdeling door alle betrokken groepen wordt geaccepteerd. Ook lijkt er, meer dan Mintz & Price lief is waar te zijn van de stelling dat de Afro-culturen van landen in de Nieuwe Wereld worden gedomineerd door één of enkele etnische groep(en). In de Afro-Surinaamse cultuur waren namelijk Loango- en Papa-elementen meer aanwezig dan Kormantin-elementen en de Mandingo's hebben zich waarschijnlijk grotendeels aan de vorige drie moeten aanpassen. Met de grootte van deze groepen had dit weinig van doen, des te meer echter met het tijdstip van binnenkomst in Suriname. Mintz & Price hebben zonder meer gelijk dat uiteindelijk uit de etnische 'crowds' etnische 'communities' zijn gegroeid. Waar zij echter aan voorbij gingen was dat de kracht daarvan nu juist lag in het (ritueel) accepteren van de verscheidenheid. De culturele Januskop die het fundament vormde van de nieuw gevormde etniciteit bood daartoe alle mogelijkheden.

Zelfs in Nederland in de jaren 1990 is de kracht van die dubbele gelaagdheid van Afro-Surinaamse cultuur nog te zien. Heel duidelijk blijkt dat uit de positie van *kawina*, of *kawna*, een Afro-Surinaamse muzieksoort. *Kawina* is waarschijnlijk aan het begin van de negentiende eeuw ontstaan op de plantages aan de Commewijne rivier (Sur.: *Kawna Liba*) en werd na de afschaffing van de slavernij ook in Paramaribo populair. Vanaf de jaren 1940 kwam *kawina* steeds meer in de schaduw te staan van *kaseko*, een Surinaamse muzieksoort die verwant is aan calypso en merengue. Toch is *kawina* nooit geheel verdwenen en kwam het zelfs met de Afro-Surinaamse migrantenstroom mee naar Nederland. Op dit moment behoort het zowel in Suriname als in Nederland onder Afro-Surinamers uit de lagere sociale klassen weer tot de meest populaire muzieksoorten.

Van meet af aan heeft *kawina* twee gezichten gehad. Enerzijds is het vermaaksmuziek (*prisiri-kawina*), flexibel van aard en voor iedereen zichtbaar, kortom behorend tot de externe dimensie van Afro-Surinaamse cultuur. In de Afro-Surinaamse gemeenschappen aan beide zijden van de oceaan wordt deze muzieksoort gespeeld op feesten, festivals en in cafés. De instrumentatie is deels traditioneel, deels tegenwoordig ook elektrisch, er wordt met p.a.-systems gewerkt en de groep is vaak uniform in de meest modieuze kleren gestoken. De liederen zijn bovendien meestal zelf gecomponeerd en behandelen allerlei profane zaken, met name met betrekking tot liefde en erotiek. Anderzijds is er de *winti-kawina*, religieuze muziek, die onderdeel vormt van wintibijeenkomsten, waar het etnisch onderscheid tussen goden, rituelen, instrumenten en muziek nog steeds springlevend is. Deze soort *kawina* verloopt volgens

tamelijk vaste patronen, de instrumentatie is traditioneel, vaak kleden de musici zich ook met een traditioneel kledingstuk en de liederen zijn grotendeels afkomstig uit de orale traditie. Zo verborgen als wintibijeenkomsten vroeger waren zijn zij nu niet meer, maar zo openbaar als kerk of moskee zijn zij evenmin, ook niet in Nederland. Er is dus nog steeds sprake van enige afscherming, kortom van een interne cultuurdimensie. Toch lijkt er, met name in Nederland de laatste tijd sprake te zijn van enige versmelting tussen de twee dimensies. De winti-kant lijkt iets meer naar buiten te treden, getuige de vele beschrijvingen en filmreportages, terwijl de prisiri-kant zich wat meer naar binnen aan het keren is. Met name jonge groepen gaan op zoek naar de 'roots' en trachten meer traditioneel ('diep Surinaams') te musiceren en componeren, waarbij ook het plengen van drank en het aanroepen van goden vaak niet ontbreekt. Deze neo-traditionele kawina vormt voor een niet onaanzienlijke groep eerste- en tweede-generatie Afro-Surinaamse Nederlanders onderdeel van een nieuwe etniciteit, waarmee zij zich in een blanke samenleving een eigen plaats willen veroveren. Het is de vraag of daarmee de echte winti-kawina zal verdwijnen. Voorlopig lijkt daarvan absoluut geen sprake te zijn, want de Luangu-, Papa- en Kromanti-goden zijn nog springlevend, in Suriname en in Nederland.¹¹⁸

Eindnoten:

- 1 Onder etniciteit versta ik de culturele en geografische identiteit van een groep mensen die (meestal) ook aan de buitenkant als aparte groep herkenbaar is (maar niet per definitie voor iedereen).
- 2 S.W. Mintz & R. Price, *An anthropological approach to the Afro-American past: a Caribbean perspective* (Philadelphia 1976).
- 3 Mintz & Price, *Anthropological approach*, 9.
- 4 Ibidem, 10.
- 5 Alex van Stipriaan, *Surinaams contrast; roofbouw en overleven in een Caraïbische plantagekolonie, 1750-1863* (Leiden 1993) 35 en 314. Het grootste deel van de plantages werd al in diezelfde periode weer verlaten. Onder het Engelse bewind (1650-1667) moeten enige duizenden slaven zijn ingevoerd; toen het daarna een Nederlandse kolonie werd zijn er tot 1827 nog eens rond 213.000 Afrikanen geïmporteerd.
- 6 Van Stipriaan, *Surinaams contrast*, 332, 341.
- 7 Loango's, Kormantins en Papa's waren de algemene termen waarmee men toen de slaven uit die onderscheiden gebieden aanduidde en die verwezen naar het Kongolese koninkrijk Loango, de Ghanese haven Kormantin en een volk, de Popo of Papa in Benin. De Mandingo's wonen in het achterland van de Bovenwindse kust.
- 8 Zie bijvoorbeeld J.G. Stedman, *Narrative of a five years expedition against the revolted negroes of Surinam. Manuscript 1790*. R and S. Price ed. (Baltimore etc. 1988) 514.
- 9 Zie bijvoorbeeld M.D. Teenstra, *De landbouw in de kolonie Suriname voorafgegaan door eene geschied- en natuurkundige beschouwing dier kolonie (2 dln., Groningen 1835)* II, 179-186.
- 10 Zo karakteriseerde Teenstra bijvoorbeeld de Loango's als een ('buigzaam, goed werkvolk'), maar bij teveel arbeid lopen ze al gauw weg en zij leren 'niet dan met moeite de Neger-Engelsche taal'; de Damakoekoe's zijn volgens hem dom, slecht, traag, kannibalistisch en 'onvatbaar voor het goede'; de Mendées zijn 'van eene goede natie' en maken zich 'zeer spoedig met de nieuwe gewoonten bekend'; Cormantijns zijn over het algemeen goede werkslaven, maar verder 'tot neervallens toe verzot op het dansen', driftig en trots; Sokko's zijn 'ongemeen dom, maar goedaardig en trouw'; Papa's zijn daarentegen, 'verstandiger dan andere stammen', dapper, sterk, goedaardig, werkzaam en 'vatbaar', alleen houden zij teveel van sterke drank; op die manier karakteriseert Teenstra nog acht Afrikaanse volken. (Teenstra, *Landbouw* II, 180-84).
- 11 Tot 1828 ressorteerden slaven zelfs niet eens onder het personen-, maar onder het zakenrecht; zij waren voor de wet slechts roerende goederen.

- 12 Zo was er bijvoorbeeld een strikt verbod op seksueel contact tussen blank en zwart. In praktijk gold dat niet voor blanke mannen. Ook was het slaven verboden wapens te dragen, maar het werk vereiste nu eenmaal dat zij met kapmessen liepen en niet zelden werden slaven er met geweren op uit gestuurd om wild voor de blanke dis te schieten. Verder mochten slaven zich bijvoorbeeld niet zonder toestemming buiten de plantage begeven, maar iedereen wist dat veel slaven relaties onderhielden op andere plantages; en als er ergens een slavenfeest werd gehouden dan kwamen de slaven van heinde en verre aangestroomd. Bovendien heeft dit verbod nooit kunnen voorkomen dat er gedurende de gehele slavernij - en zelfs in toenemende mate - van plantages werd weggelopen (zie Alex van Stipriaan, 'Het dilemma van plantageslaven, weglopen of blijven?', *Oso* 11 (1992) 122-141).
- 13 Charles J. Wooding, *Winti: een Afro-Amerikaanse godsdienst in Suriname; een cultuur-historische analyse van de religieuze verschijnselen in de Para*. Dissertatie (Amsterdam 1972) 260; Ponda O'Bryan, 'Afro-Surinaamse muziek' in: M. Weltak ed., *Surinaamse muziek in Nederland en Suriname* (Utrecht etc. 1990) 28-29.
- 14 Teenstra, *Landbouw* II, 192.
- 15 H.C. Focke, 'De Surinaamsche negermuzyk', *Westindië* 2 (1858) 93-110, aldaar 101.
- 16 Overigens werden zendelingen pas vanaf de jaren 1840 schoorvoetend door de planters op hun plantages toegelaten.
- 17 Geciteerd in H.E. Lamur, *De kerstening van de slaven van de Surinaamse plantage Vossenburg, 1847-1878* (Amsterdam 1985) 20.
- 18 Opmerkelijk genoeg is de enige auteur, die niet in Suriname is geweest, Hartsinck, zich daar wel van bewust, want hij schrijft: 'In hun land [d.w.z. Afrika] hebben zy ten minsten twintig en meer soorten van trommels, waar in hunne grootste glorie bestaat: en door dien zy zich op dezelve kunnen doen verstaan, en door dien weg elkander dikwyls schelden en allerlei ongerymdheden zeggen, zo is dit veeltids oorzaak van oneenigheden' (J.J.Hartsinck, *Beschryving van Guiana, of de Wilde Kust in Zuid-America* [...]. II, Amsterdam 1770) 908 [mijn cursivering].
- 19 Dat is minder onwaarschijnlijk dan het lijkt. Veel Westafrikaanse talen zijn zogenaamde tonale talen, waarbij de klank een woord pas betekenis geeft. Vanzelfsprekend ligt daardoor de (tonale) 'drumtaal' gemakkelijker in het gehoor dan voor een Europeaan.
- 20 R. Price and S. Price, *Afro-American arts of the Suriname rain forest* (Los Angeles 1980) 182. Hier dreigt het gevaar van anachronisme. Toch moet dit alles ook bij de slaven al hebben gegolden, want zowel in West-Afrika toen, als in Suriname nu hebben trommels dergelijke functies (Wooding, *Winti*, 257).
- 21 Stedman, *Narrative*, 538-540. Dit is een veelgebruikte classificatie op basis van akoestische principes. Bij de een wordt geluid verkregen door een vibrerend membraan (het vel van een trommel), bij de ander door de vibratie van het instrument zelf (bijvoorbeeld een triangel of xylofoon). Overigens werden en worden trommels ook wel idiofoon gebruikt door op de zijkant te slaan.
- 22 Bijvoorbeeld Jean Nepveu, *Annotaties op het boek van J.D. Herlein 'Beschryvinge van de volkplantinge Zuriname'* (manuscript ca. 1775) 230; of: A.F. Lammens, *Bijdragen tot de kennis der kolonie Suriname, 1816-1822*. G.A. de Bruyne ed. (Amsterdam etc. 1982) 180.
- 23 Wooding, *Winti*, 265.
- 24 Teenstra, *Landbouw* II, 192.
- 25 Het werk van Bray wordt uitvoerig besproken in H.C. van Renselaar, 'Theodore Bray, planter and draughtsman in Surinam', *Tropical Man* 1 (1968) 140-152.
- 26 O'Bryan noemt ook nog een ander soort *kwa kwa*, namelijk een uitgeholde boomstam met een spleet (slitdrum), die met twee stokjes bespeeld wordt en waarvan de *kwa kwa bangi* afgeleid zou zijn (O'Bryan, *Afro-Surinaamse muziek*, 27). Een dergelijke spleetrom wordt verder door niemand vermeld, zodat deze waarschijnlijk pas recent in Suriname is geïntroduceerd.
- 27 Teenstra, *Landbouw* II, 183.
- 28 Zie tabel slavenimport.
- 29 Ik ga ervan uit dat met Ansokko NSoko wordt bedoeld. Dit was ooit een door moslims gestichte, belangrijke handelsstad in het noorden van Ivoorkust. Door verschillende oorlogen in de zeventiende eeuw kwam dit volk onder de heerschappij van Ghanese volken, die hen ten dele als slaaf verkochten (Wooding, *Winti*, 42-43).
- 30 Teenstra, *Landbouw* II, 192-3.
- 31 G.P.C. van Breugel, *Journaal van mijne reis naar- verblijf te- en terugtocht van- de kolonie Suriname in de jaren 1823 en 1824* (manuscript 1823/24) z.p.
- 32 O'Bryan, *Afro-Surinaamse muziek*, 28; Wooding, *Winti*, 264.
- 33 Price & Price, *Afro-American art*, 221.
- 34 Laat staan dat het waar zou zijn dat de planters in Suriname zó bevreesd waren voor het opstandig effect op de slaven van juist de apinti dat zij daar als straf 'het afhakken van handen en zelfs armen' op zouden hebben gesteld (O'Bryan, *Afro-Surinaamse muziek*, 28). Zonder onderscheid was het spelen op alle trommels verboden als de meester daarvoor geen toestemming had gegeven. Alleen 'de banje [soort banjo] of ander zagtklinkent instrument' was toegestaan (*West Indisch Plakaatboek; plakaten, ordonnantiën en andere wetten uitgevaardigd*

- in *Suriname, 1667-1816*. J.A. Schiltkamp en Th. de Smidt ed. (Amsterdam 1973) 721). Bij overtreding werd er heus geen hand of arm af gehakt, want wat had de meester dan nog aan zijn slaaf. Een dracht zweepslagen en/of in de boeien geslagen worden waren de meer geëigende straffen in zo'n geval. Dat was al zwaar genoeg.
- 35 Stedman, *Narrative*, 539.
- 36 Teenstra, *Landbouw II*, 192.
- 37 Zie bijvoorbeeld J. Gansemans, *Volksmuziekinstrumenten, getuigen en resultaat van een interetnische samenleving; Een studie met betrekking tot Aruba, Bonaire en Curaçao* (Tervuren 1989) 33-39; J.S. Handler and C.J. Frisbie, 'Aspects of slave life in Barbados: music and its cultural context', *Caribbean Studies* 11 (1972) 5-47.
- 38 Teenstra, *Landbouw II*, 192; Wooding, *Winti*, 265-266.
- 39 Wooding, *Winti*, 266; O'Bryan, *Afro-Surinaamse muziek*, 27; Price & Price, *Afro-American arts*, 221.
- 40 Van Breugel, *Journaal*, z.p.
- 41 Het is overigens niet onwaarschijnlijk dat de Yoruba-benaming *apinti* wel altijd was blijven bestaan, maar dat de blanke schrijvers daar geen weet van hadden. Een trom kan namelijk verschillende namen dragen al naar gelang de ceremonie waar hij deel van uitmaakt. Zo spreken de Saramaka tot op heden van de *apinti* als deze fungeert als 'talking drum' bij vergaderingen of belangrijke rituelen, maar hij heet *tumau* als hij een speciale functie heeft in de drumkoren bij een bepaalde vrouwendans (Price & Price, *Afro-American arts*, 178-179).
- 42 Stedman, *Narrative*, 538.
- 43 Zowel Stedman (*Narrative*, 540) als Teenstra (*Landbouw II*, 191) spreken van een *saka saka*, waarover Focke (*Negermuzyk*, 96-97) terecht opmerkt dat het droesem, bezinksel of ontuig betekent (ook nu nog wordt het als scheldwoord gebruikt) en dat het alleen *saka* moet zijn. Een ander woord voor deze rammelaar is *sek'-seki* (Eng.: shake) wat de auteurs misschien in verwarring heeft gebracht. P.J. Benoit (*Reis door Suriname; beschrijving van de Nederlandse bezittingen in Guyana* (Brussel 1839) geredigeerd door S.W. de Groot (Zutphen 1980) 36) beschrijft waarschijnlijk hetzelfde instrument, maar noemt het *makari*, een naam die verder nergens voorkomt.
- 44 A. von Sack, *A narrative of a voyage to Surinam; of a residence there during 1805, 1806 and 1807; and the author's return to Europe by the way of North America* (London 1810) 62; Lammens, *Bijdragen*, 180; Teenstra, *Landbouw II*, 191.
- 45 Bij de Bosnegers zijn nog wel enkelbanden van een soort notedoppen in gebruik tijdens bepaalde dansen (zie Price & Price, *Afro-American arts*, 174).
- 46 Ook het feit dat het bij Stedman niet Creoolse *Saka* wordt genoemd is al een indicatie dat dit instrument al vroeg bij alle etnische groepen gemeengoed was.
- 47 Teenstra, *Landbouw II*, 191.
- 48 Zie Price & Price, *Afro-American arts*.
- 49 Stedman, *Narrative*, 540.
- 50 Ook op Aruba en Bonaire is dit instrument onder die naam bekend, maar daar is het waarschijnlijk pas in de jaren 1920/1930 geïntroduceerd vanuit Cuba. Verder komt het voor in delen van Venezuela en Colombia, op Haïti, Santo Domingo en Puerto Rico (Gansemans, *Volksmuziekinstrumenten*, 67-80).
- 51 Von Sack, *Voyage to Surinam*, 82-83.
- 52 Maar ook bij de Saramaka werd deze naam voor twee zeer verschillende instrumenten gebruikt, namelijk de *papai-benta* (vingerpiano) en de *golu-benta* (boog) (Price & Price, *Afro-American arts*, 182). In het district Para, ten zuiden van Paramaribo, was tot voor kort ook een *benta* in gebruik, die bestond uit een 'kist of bakje waarover snaren waren gespannen' (Wooding, *Winti*, 266). Dit 'tokkelinstrument' zou een gecreoliseerde vorm van de *Loango banja* kunnen zijn geweest.
- 53 Stedman, *Narrative*, 540. Ook op Curaçao en Jamaica was dit instrument bekend (Gansemans, *Volksmuziekinstrumenten*, 80-87; Price & Price, *Afro-American arts*, 221).
- 54 Price & Price, *Afro-American arts*, 221. Bij de Surinaamse Saramaka was het instrument ook duidelijk gecreoliseerd, want inmiddels bestond het uit een kalebas waar niet minder dan drie bogen doorheen gestoken waren, dat tussen de knieën werd vastgehouden en waarvan de snaren met de vingers werden 'geplukt' (zie ibidem, 182-183).
- 55 Stedman, *Narrative*, 540.
- 56 Bijvoorbeeld Ph. Fermin, *Nieuwe algemeene beschrijving van de Colonie van Suriname* (Harlingen 1770) 127-128 en Nepveu, *Annotaties*, 233. De laatste schreef over de *banja*: 'hierop weeten eenige jonge Slaavens zeer aartig te speelen met de duym en de vingers; ik heb jonge Heeren gezien, die daar meede zeer wel wisten om te gaan, en alle de Airtjes zo als op een Citter wisten te speelen'.
- 57 Benoit, *Reis door Suriname*, 36.
- 58 Zo beschrijft Nepveu een dans van de creoolse slaven die wordt begeleid door de *banja* en *Antigo* wordt genoemd, 'omdat het zelve van daar [dat wil zeggen het eiland Antigua], of van St

- Eustachius [Sint Eustatius] overgebracht is, door zekere Slaavinnen, die met hun Meesteresse van laatstgemelde Yland in Suriname zyn gekomen' (Nepveu, *Annotaties*, 230).
- 59 Handler & Frisbie, *Aspects of slave life*, 20-21.
- 60 Alleen in de Verenigde Staten, waar het eveneens bekend was onder de slaven, is de banjo een populair Afro-Amerikaans instrument gebleven, met name in de zogenaamde dixieland-bands.
- 61 Stedman, *Narrative*, 538-540.
- 62 Benoit, *Reis door Suriname*, afb. 91.
- 63 Van Breugel, *Journal*, z.p.
- 64 O'Bryan, *Afro-Surinaamse muziek*, 27.
- 65 Price & Price (*Afro-American arts*, 183) merken op dat in een boek uit 1919 sprake is van fluitmuziek als onderdeel van een achttiende-eeuws marronfeest.
- 66 Wooding, *Winti*, 267.
- 67 Gansemans, *Volksmuziekinstrumenten*, 62-65.
- 68 Van Stipriaan, *Surinaams contrast*, 33-37, 438-439.
- 69 Teenstra (*De landbouw I*, 260-261) beschreef dat als volgt: 'Dit stampen geschiedt ten allen tijde na afloop van het gewone dagwerk, en om het stelen te beletten, worden de Negers merendeels in de loods opgesloten, zoodat men onder eene allergeurigste zweetlucht bijna geen adem kan halen, en als in het fijne stof verstikt [...] en desniettegenstaande gaat dit stampen ten allen tijde met een Negergezang, of liever gejoel en gedruisch gepaard'.
- 70 Zie Wooding, *Winti*, 267.
- 71 Het varend equivalent van een karos.
- 72 Gemeente Archief Rotterdam, Archief Hudig, 7.
- 73 Benoit, *Reis door Suriname*, afb. 21.
- 74 Focke, *Negermuzyk*, 98.
- 75 Zie J. IJzermans, 'Ontstaan en ontwikkeling van de Creoolse populaire muziek in Suriname: 1800-1940', *Oso* 6 (1987) nr. 1, 49-66, aldaar 53-57.
- 76 G.P.C. van Breugel, *Dagverhaal van eene reis naar Paramaribo en verdere omstreken in de kolonie Suriname* (Amsterdam 1842) 75.
- 77 Teenstra, *De landbouw II*, 191.
- 78 Ibidem, 192-193.
- 79 Zie Fermin, *Nieuwe algemeene beschrijving*, 127
- 80 Von Sack, *Voyage to Surinam*, 62.
- 81 Dat wil overigens niet zeggen dat er geen specialisten geweest zouden zijn. Wat dat betreft zal er geen verschil zijn geweest met de observaties van de Prices bij de Saramaka: 'Most Maroon men acquire a basic proficiency in the most common drum rythms, but - in contrast to most artistic talents- drumming is often spoken of as a natural "gift", and there is clear recognition of the "masters" in any village or region. Skill in drumming, as in other performing arts, brings a strong measure of prestige.' (Price & Price, *Afro-American arts*, 178)
- 82 Handler & Frisbie, *Aspects of slave life*, 13.
- 83 J.D. Kunitz, *Surinam und seine bewohner [...]* (Erfurt 1805) 287; zie ook noot 68.
- 84 Ibidem, 305.
- 85 Zie Focke, *Negermuzyk*, 95; Th. Comvalius, *Krioro; een bijdrage tot de kennis van het lied, de dans en de folklore van Suriname* (Paramaribo 1948/49) 20-23.
- 86 Wanneer zulke equipages elkaar op de rivier tegenkwamen daagden zij elkaar vaak uit tot een wedstrijd om uit te maken wie de snelste was. Verschillende waarnemers constateerden dat het vooral de roeiers zelf waren die hier een sport van maakten, want 'er heerst eene eerzucht onder hen, om elkanderen voorbij te varen, en hiertoe aangevuurt, zullen zij eer bezweijken, dan het opgeven: -er zijn voorbeelden van, dat zij zich, bij zo eene gelegenheid, zodanig overwerkten, dat zij het met den dood bekoopten' (Lammens, *Bijdragen*, 107; zie ook Van Breugel, *Dagverhaal*, 31 en Von Sack, *Voyage to Surinam*, 52).
- 87 Focke, *Negermuzyk*, 93.
- 88 Lammens, *Bijdragen*, 179.
- 89 Zo was ook al in die tijd het Surinaamse spraakgebruik doorspekt met honderden zogenaamde *odo's*, uitdrukkingen en gezegdes met een diepere betekenis, of dubbele bodem.
- 90 De rivieren in Suriname staan tot ver landinwaarts onder invloed van de getijden in de Atlantische Oceaan.
- 91 Von Sack, *Voyage to Surinam*, 77-78.
- 92 Deze roeiers moeten dus dezelfde etnische achtergrond hebben gehad om samen op een Afrikaanse taal te kunnen overschakelen. Dit duidt erop dat zij óf nog weinig gecreoliseerd waren (geëmotioneerd zingen zij dus geen Afro-Surinaams, maar een Afrikaans lied), óf het tegenovergestelde is het geval, namelijk dat het hier gaat om een van de esoterische talen die juist kenmerkend zijn voor Afro-Surinaamse (religieuze) cultuur (zie verderop). In het geval van de Saramaka wijzen de Prices erop dat bij bepaalde zware fysieke arbeid ook speciale liederen in zo'n esoterische taal worden gezongen. 'Only small bits of the lyrics are in the language of everyday speech; more is expressed in phrases used to communicate with forest spirits or in other esoteric languages, and there are many words which are used exclusively for these [...]

- types of singing. These long, linguistically complex songs summon a variety of ancestors and gods [...], and ask them to give the men strength, to lighten the work, and to provide protection against injury' (Price & Price, *Afro-American arts*, 177).
- 93 J.A. Schiltkamp & Th. de Smidt, *West Indisch Plakaatboek; plakaten, ordonnantiën en andere wetten uitgevaardigd in Suriname 1667-1816*. II (2 dln., Amsterdam 1973) 767-768.
- 94 Blom, *Verhandeling van den landbouw*, 388.
- 95 Nepveu, *Annotaties*, 227.
- 96 Nepveu, *Annotaties*, 231 en Von Sack, *Voyage to Surinam*, 82.
- 97 Stedman, *Narrative*, 292.
- 98 Teenstra, *De landbouw* II, 193-194.
- 99 Mijn cursivering. Nepveu doelt hiermee op het verschijnsel dat een persoon tijdens het dansen in trance raakt en door een godheid in bezit wordt genomen. Onder Afro-Surinamers staat dit bekend als 'winti krijgen'; Nepveu is de eerste in de geschiedenis die dit fenomeen als zodanig beschrijft en benoemt.
- 100 Nepveu, *Annotaties*, 251.
- 101 Mijn cursivering; Blom, *Verhandeling van den landbouw*, 389.
- 102 Schiltkamp & De Smidt, *West Indisch Plakaatboek* II, 896.
- 103 Blom schreef dat de *watramamadans* 'hunne verbeelding meer dan gemeen verhit, en dat wanneer een of ander van hun eene roekeloze onderneeming in den zin heeft, by in zwym valt, en weder by zyne zinnen komende verhaalt dat hy met zyn' God gesproken heeft, die hem bevolen heeft zulk eene onderneeming te doen; en al ware het dat zulk een neger of negerin hun gelastte de plantagie afteloopen [plunderen] en de blanken te vermoorden, zouden de aanwezenden, veelligt zonder nadenken, bereid zyn om het te onderneemen' (Blom, *Verhandeling van den landbouw*, 389).
- 104 Nepveu, *Annotaties*, 235.
- 105 Benoit, *Reis door Suriname*, 64.
- 106 R. van Lier, *Bonuman, een studie van zeven religieuze specialisten in Suriname* (Leiden 1983) 21.
- 107 Zie Van Stipriaan, *Surinaams contrast*, 369-408 en Van Stipriaan, *Het dilemma van plantageslaven*, 131-137.
- 108 Zo spreken de Price & Price (*Afro-American arts*, 179) van drumstijlen bij de Saramaka die van dorp tot dorp verschillen en ook niet door 'vreemden' gespeeld kunnen worden. En ook anderen constateren dat '[i]n former times there was some specialization on different plantations. The local priest achieved some fame for curing specific illnesses or organizing specific cults. Fairly recent urbanization has nearly destroyed this geographic diversity' (J. Voorhoeve and U.M. Lichtveld, *Creole drum: an anthology of Creole literature in Surinam* (New Haven 1975) 51-52). Zie verder ook Wooding, *Winti*, 259-260 en P.E. Schoonheym, *Je geld of...je leven; een sociaal-economische benadering van de religie der Para-Creolen in Suriname* (Utrecht 1980) 54.
- 109 Teenstra, *De landbouw* II, 191-192.
- 110 Focke, *Negermuzyk*, 95-101.
- 111 De ontwikkeling van de positie van de *watramama* is een opvallend voorbeeld van sociaalculturele verandering. Tegenwoordig is namelijk de *watramama* helemaal niet meer zo belangrijk als vroeger in het wintigeloof en in plaats van zeer dreigend wordt zij nu gezien als een 'rather harmless creature' (Voorhoeve & Lichtveld, *Creole drum*, 51). Tegenwoordig is de godin van de aarde veel belangrijker. Die wisseling is zeer begrijpelijk in het licht van de dominante rol dat 'het water' voorheen speelde in het leven van de slaven. Zij waren over water naar Suriname gekomen; alle plantages lagen aan rivieren, dus zij woonden aan het water; water vormde de enige transportweg en vaak ook een belangrijke route voor communicatie met andere slaven; het vormde zodoende voor weglopers (marrons) ook een belangrijke vluchtroute; en tenslotte speelde in de dagelijkse plantagearbeid de strijd tegen het eeuwig opdringende water -plantages waren eigenlijk polderseen alles overheersende rol (zie Van Stipriaan, *Surinaams contrast*, 100-107). Kortom, het water domineerde het slavenleven. Later ging dat onder meer door urbanisatie veranderen en werd bovendien grondbezit een belangrijke factor in de bestaansstrijd van de exslaven. Dit kan verklaren dat de aardgoden steeds meer aan belang gewonnen hebben en de *watramama* enigszins marginaliseerde.
- 112 Nepveu, *Annotaties*, 245.
- 113 Zo schreef Blom (*Verhandeling van den landbouw*, 388): 'Hunne geheimen zyn ondoorgrondelyk, vooral voor de blanken; en hierin zyn ze elkander gemeenlyk trouw; zy zullen zelve liever een geheim van een ander niet weeten, als de blanken aanleiding geeven om het te ontdekken'. En Kunitz liet enige decennia later weten: 'Ihre Priester verrichten den Gottesdienst nie anders als bei Nacht, es ist daher auch wenig oder nichts von den dabei vorfallenden Ceremonien bekannt' (Kunitz, *Surinam und seine Bewohner*, 104).
- 114 Focke was bijvoorbeeld de samensteller van het 'Neger-Engelsch woordenboek' (1858). Over de winti-religie liet hij echter weten: 'Van de afgoderij-dansen en de lijk- en rouwfeesten der heidenen, waarbij ook gezongen en getrommeld wordt, kan ik niets met zekerheid melden. Deze

toch, door de wetten van oudsher strengelijk verboden, worden, wanneer zij plaats vinden, zoo geheim en in zoo afgelegene of verborgene schuilhoeken bij nacht en ontijde gehouden, dat het schier ondoenlijk is, daarvan ooggetuige te zijn. Het gebeurt soms, dat men, op eene plantage zijnde, in de stilte van den nacht, het zonderlinge gebrom van een verre verwijderd trommelen hoort; dan wordt er hier of daar een afgodendans uitgevoerd, of, zoo als de negers zeggen, er wordt “winti” gedanst’ (Focke, *Negermuzyk*, 101).

115 O'Bryan, *Afro-Surinaamse muziek*, 29.

116 Wooding, *Winti*, 260; Price & Price, *Afro-American arts*, 178.

117 Wooding, *Winti*; H.J.M. Stephen, *Winti; Afro-Surinaamse religie en magische rituelen in Suriname en Nederland* (Amsterdam z.j.); Voorhoeve and Lichtveld, *Creole drum*, 51-52.

118 Alle informatie over kawina is gebaseerd op IJzermans, *Creoolse populaire muziek*, 51-52; O'Bryan, *Afro-Surinaamse muziek*, 35-36; Livio Sansone, *Schitteren in de schaduw; overlevingsstrategieën, subcultuur en etniciteit van Creoolse jongeren uit de lagere klassen in Amsterdam 1981-1990* (Amsterdam 1992) 155-156; en op eigen waarneming.