



Tomasz Sporyń

Uniwersytet Śląski w Katowicach



badyl89@interia.pl

<https://orcid.org/0000-0001-7981-0468>

Artyści czy propagatorzy? Twórcy najpopularniejszych pieśni okresu wojny secesyjnej

Abstrakt: Wojna secesyjna to okres rozkwitu amerykańskiej muzyki żołnierskiej. Tworzyli wówczas wybitni amerykańscy muzycy, m.in. Stephen Collins Foster, Daniel Decatur Emmett czy George Frederick Root. Artykuł przedstawia ich losy, procesy związania z armią oraz ich najpopularniejsze utwory, które wykorzystywano podczas wojny. Jedni twórcy pisali swoje dzieła specjalnie dla celów militarnych lub politycznych. Inni z kolei tworzyli utwory uniwersalne, po które sięgnęły armie Unii i Konfederacji. Coraz większą popularność zyskiwały marsze wojskowe oraz muzyka typu *blackface minstrels*.

Słowa kluczowe: wojna secesyjna, pieśń żołnierska, *blackface minstrels*, Stephen C. Foster, Dan Emmett, George F. Root

Wojny oraz wszelkiego rodzaju konflikty polityczne powodują nieodwracalne skutki nie tylko w życiu społecznym i politycznym obywateli, lecz także w sferze kultury i sztuki. Jednocześnie można też stwierdzić, że to właśnie odpowiednio kształtowana, choć nie zawsze z określonym zamiarem, kultura i sztuka wpływa na nastroje społeczno-polityczne, które mogą wywoływać wzburzenie w społeczeństwie lub utrzymywać je w stabilizacji. Z jednej strony ważne wydarzenia polityczne bywają często inspiracją dla wielu twórców, z drugiej natomiast — powstałe wcześniej utwory stają się popularne właśnie dzięki tym wydarzeniom i zostają wykorzystane w celach propagandowych lub służą kształtowaniu określonych postaw, np. podnosząc morale walczących żołnierzy. Jedni twórcy pisali swoje dzieła specjalnie w celach militarnych lub politycznych. Większość z nich nie była początkowo związana z żadną stroną konfliktu, a dopiero wykorzystanie, czy nawet przywłaszczenie, utworu powodowało jego upolitycznienie. Inni z kolei pisali utwory uniwersalne, które również wprzęgnięto w służbę ideologii. Należy zaznaczyć, że aby podkreślić

swoją rację i cele, walczące strony posługiwały się różnymi dziełami, czyniąc z nich narzędzie propagandy.

Jednym z elementów kultury, który był i jest nadal wykorzystywany w celu podniesienia morale żołnierzy, są pieśni żołnierskie. Dziś pieśni wojskowe i patriotyczne są częścią oprawy obchodów różnych uroczystości, jednak dawniej nieodłącznie towarzyszyły one żołnierzom idącym do walki lub odpoczywającym w obozie. Dla celów militarnych komponowano m.in. marsze, które swoim rytmem miały sprawić, że przemieszczające się kolumny wojsk maszerowały równym tempem. Najpopularniejszą muzyczną formą były żołnierskie pieśni oraz popularne piosenki dotyczące nieodległej przeszłości. Przykładów tego typu twórczości dostarcza okres wojny secesyjnej w Stanach Zjednoczonych. Popularne wówczas utwory można podzielić na dwa rodzaje:

- napisane przed wojną piosenki o wydźwięku lokalnym, patriotycznym, dowcipnym (choć czasem, zwłaszcza dzisiaj, uważane np. za rasistowskie lub nietetyczne), opowiadające o codziennym życiu mieszkańca tego czy innego stanu;
- napisane w czasie wojny pieśni podniosłe, nawołujące do walki lub opisujące bohaterskie czyny żołnierzy konkretnych oddziałów, pułków, brygad, dywizji, korpusów, armii i ich dowódców, pisane głównie na ich cześć.

W Polsce coraz bardziej interesujący staje się problem znaczenia muzyki, przede wszystkim muzyki żołnierskiej, dla podejmowanych działań wojennych. Powstają liczne albumy muzyczne, śpiewniki, opracowania, a także organizowane są różne okolicznościowe koncerty i przedstawienia popularyzujące tę tematykę. Muzyka okresu wojny secesyjnej dotychczas nie stanowiła problemu badawczego dla polskich historyków. Decydować o tym mogła pewnego rodzaju egzotyka tematu, odległość dzieląca oba kraje i wiążąca się z tym trudność z dostępem do źródeł. Obecna digitalizacja i upowszechnianie treści historycznych w Internecie w pewnej części problem braku dostępności źródeł niweluje, umożliwiając opracowanie także takiej tematyki. Dotychczas w kilku polskich podręcznikach dotyczących kultury i muzyki Stanów Zjednoczonych pojawiły się drobne wzmianki o pieśniach okresu wojny secesyjnej, natomiast brak jest szerszych opracowań tego tematu¹. W literaturze amerykańskiej najobszerniej zagadnienia te poruszają: I. Silber i J. Silverman w pracy *Songs of the Civil War* wydanej w 1995 roku w Nowym Jorku oraz W. Kaufman w książce *The Civil War in American Culture* z 2006 roku. Ciekawe informacje można znaleźć także w kilku szerokich opracowaniach z serii *Civil War: Untold Stories of the Blue and the Gray* autorstwa M. Amedeo. Najbardziej pomocne dla przygotowania tej tematyki są opracowania biograficzne artystów, takie jak J. O'Connell *Understanding Stephen Collins Foster His World and Music*, a także H. Natana Dan-

¹ Zob. M. GOŁĘBIEWSKI: *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*. Warszawa 2005; H. KATZ: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971; *Encyklopedia muzyki rockowej*. Warszawa 2000.

Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy. Warto nadmienić, że badania nie objęły wszystkich rodzajów źródeł. Natomiast kwerenda prasy („New York Times” i „New York Herald”) oraz kilka opracowań nutowych i śpiewniki *Lincoln Campaign Songster* i *The Good Old Songs* pozwoliły zebrać sporo dodatkowych informacji na temat twórców i ich dzieł. W związku z tym artykuł ma za zadanie jedynie zapoczątkować dyskusję na temat amerykańskiej pieśni żołnierskiej², natomiast nie jest jej gruntownym opracowaniem. Celem tekstu jest przybliżenie sylwetek twórców i ich najlepszych dzieł oraz próba odpowiedzi na postawione w tytule pytanie.

W twórczości z czasów wojny secesyjnej odbijają się wydarzenia społeczno-polityczne poprzedzające wojnę. Okres historii Stanów Zjednoczonych od uzyskania niepodległości w 1776 roku, kiedy to 13 angielskich kolonii ogłosiło Deklarację Niepodległości Stanów Zjednoczonych, do wybuchu wojny secesyjnej był niezwykle intensywny i obfitujący w wydarzenia polityczne, ekonomiczne, kulturowe i prowadzące do rozwoju kraju. Przede wszystkim w tym czasie liczba ludności USA zwiększyła się prawie dziesięciokrotnie, a terytorium — ponad trzykrotnie. Pokój wersalski z 1783 roku, kończący amerykańską wojnę o niepodległość, ustalał zachodnią granicę państwa na rzece Missisipi. Dalsze poszerzenie terytoriów odbywało się przez zakup Luizjany w 1803 roku, po wojnie z Wielką Brytanią w latach 1812—1814, oraz przez wykupienie Florydy. Wydarzenia polityczne w Meksyku (niepodległość od 1821 roku) w latach 1836—1848 (sprawa niepodległości Teksasu i wojna amerykańsko-meksykańska) doprowadziły do pozyskania przez USA terytoriów Teksasu, Nowego Meksyku i Kalifornii, powstało wówczas wiele utworów opiewających czyny żołnierzy biorących udział w tych wojnach³.

Gospodarowanie pozyskaną ogromną przestrzenią przysparzało Stanom Zjednoczonym wielu problemów; dwoma kluczowymi stały się kwestie ludności tubylczej Indian oraz sprowadzanych do południowych stanów niewolników z Afryki. Ten burzliwy okres w historii USA skutkował także niestabilnością ekonomiczną, na którą składały się częste cykle recesji powodowane wojnami z Wielką Brytanią i Meksykiem. Wówczas dopiero kształtowały się struktury amerykańskiej administracji ogólnopaństwowej, a problemy z Indianami i niewolnictwem oraz

² Za najwybitniejszego twórcę amerykańskiej muzyki żołnierskiej uważa się kompozytora Johna Philipa Souś (1854—1932), który skomponował ponad 130 marszów i dyrygował wieloma orkiestrami, w tym orkiestrą Korpusu Piechoty Morskiej USA. Jest autorem słynnego marszu *The Washington Post* (1889).

³ Wielokrotnie treści pieśni okresu wojny secesyjnej opiewały wyczyny żołnierzy amerykańskich w wojnach zwłaszcza z Wielką Brytanią i Meksykiem. Widać to szczególnie w twórczości S.C. Foster i G.F. Roota. Utwory te również wykorzystywane były w czasie wojny secesyjnej przez obie strony konfliktu. Znamienne jest, że ci dowódcy, którzy walczyli zwłaszcza w wojnach teksańskiej (1836) i z Meksykiem (1846—1848), stawali przeciwko sobie w roku 1861. Zob. P. JENKINS: *Historia Stanów Zjednoczonych*. Tłum. A. OKSIUTA. Kraków 2010, s. 52—56, 77—83, 100, 128; H. KATZ: *Historia Stanów Zjednoczonych...*, s. 171—187, 202—207.

niestabilna sytuacja w Europie, gdzie wojny napoleońskie, Wiosna Ludów i inne wydarzenia doprowadziły do kolejnych fal migracji do USA (imigrowali także późniejsi twórcy niektórych pieśni wojskowych), stanowiły kolejny sprawdzian dla społeczeństwa⁴.

Gospodarka amerykańska była podzielona na dwie strefy: przemysłową Północ i rolnicze Południe. Do produkcji zboża, bawełny, tytoniu, ryżu i ziemniaków na plantacjach kilkusethektarowych wykorzystywano czarnoskórych niewolników. Ponieważ rolnicze Południe bazowało głównie na produkcji rolnej i eksporcie swoich towarów do Europy (głównie bawełny do brytyjskich tkalni), wszelkie próby wprowadzenia ceł na handel z Europą przez północnych polityków (zwłaszcza po utworzeniu partii republikańskiej) spotykały się z zawziętą krytyką polityków z Południa, którzy obawiali się osłabienia gospodarki w ich stanach. Tymczasem Północ wprowadzała nowe rozwiązania technologiczne w przemyśle. Pojawiły się nowoczesne piece, maszyny parowe, kombajny, nastąpił także rozwój kolei żelaznych⁵. Wszystko to znalazło odbicie w tekstach i muzyce tego okresu.

Pierwsza połowa XIX wieku to przede wszystkim czas narodzin amerykańskiej kultury. Bez tła, jakie stanowiły wydarzenia polityczno-gospodarcze, kultura ta z pewnością rozwijałaby się w innym kierunku. Upowszechnienie muzyki przyczyniło się do opracowania nowej amerykańskiej formy przedstawień teatralnych — tzw. musicali. Upowszechnienie to było możliwe dzięki rozwojowi technologicznemu i różnym inicjatywom muzycznym. Wpływ na to miało także założenie w 1853 roku przez niemieckiego imigranta Heinricha Engelharda Steiwega, znanego później jako Henry Steinway, firmy produkującej fortepiany⁶. Podstawą musicalu był gatunek piosenki zwany *blackface minstrel* lub bardziej popularnie *minstrel*. Była to jedna z najpopularniejszych rozrywek społeczeństwa, gdzie piosenki wykonywali ubrani we fraki, meloniki i białe rękawiczki, z twarzami pomalowanymi na czarno aktorzy, piosenkarze, bardowie i tancerze, którzy wcielali się w fikcyjne role czarnoskórych panów. Rozwijała się ona od drugiej dekady XIX wieku (choć pierwsze występy miały miejsce jeszcze pod koniec XVIII stulecia), kiedy to nasilały się różne obawy Amerykanów. Niewolnicy ciemnoskórzy byli postrzegani przez obywateli USA, zarówno tych z Południa, jak i z Północy, jako zagrożenie dla ustalonego porządku społecznego i arystokratycznego, obawiano się miesza-

⁴ Największa fala imigrantów przybyła z Irlandii, gdzie polityka angielskich rządów oraz zaraza ziemniaczana doprowadziły do wielkiego głodu w latach 1845—1849. Irlandię opuścili wtedy prawie 2 mln mieszkańców. Zob. S. GRZYBOWSKI: *Historia Irlandii*. Wrocław 1977; P. JENKINS: *Historia Stanów Zjednoczonych...*, s. 84—86, 93—97, 105, 132—147.

⁵ P. JENKINS: *Historia Stanów Zjednoczonych...*, s. 86—89, 99—106, 142; H. KATZ: *Historia Stanów Zjednoczonych...*, s. 214—223, 228—234; H. BROGAN: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*. Tłum. E. MACAULEY. Wrocław 2004, s. 275—349.

⁶ J. O'CONNELL: *Understanding Stephen Collins Foster His World and Music*. [University of Pittsburgh] 2007, s. 8.

nia się ras i utraty pracy w przemyśle na rzecz tańszej siły roboczej. Początkowo obraźliwe utwory ukazujące czarnoskórych jako kaleki, z czasem stawały się coraz bardziej sentymentalne i opisywały nie tylko życie niewolników, lecz także cechy i przeżycia Amerykanów w ich rodzinnym domu. Ówczesnie tworząca się muzyka amerykańska łączyła w sobie wiele stylów, zauważalne w niej były wpływy zwłaszcza irlandzkie, ogólnoeuropejskie oraz z muzyki *blackface minstrel*, co widoczne jest w muzyce z czasu wojny secesyjnej⁷.

Stephen Collins Foster

Jednym z najwybitniejszych twórców pieśni tego okresu w Stanach Zjednoczonych był Stephen Collins Foster. Urodził się 4 lipca 1826 roku w Lawrenceville (dzisiaj część miasta Pittsburgh), w stanie Pensylwania. Napisał ponad 200 utworów o charakterze patriotycznym, lokalnym, domowym i folklorystycznym, dzięki czemu nazywany jest przez wielu tamtejszych muzyków „ojcem muzyki amerykańskiej”. Na temat jego twórczości i jej wpływu na różne środowiska i grupy społeczne powstało wiele prac naukowych i biograficznych. Z muzyków tego okresu to jego historia jest najlepiej udokumentowana — dzięki zachowanej kolekcji pamiątek, listów, ksiąg rachunkowych, czasopism, albumów, zeszytów nutowych oraz innych dokumentów znajdujących się w Uniwersytecie w Pittsburghu, w tzw. Foster Hall Collection. Na jego temat powstało też kilka filmów fabularnych. W 1935 roku wyprodukowano film *Harmony Lane*, w którym w rolę artysty wcielił się Douglass Montgomery. Obraz ten opowiada o jego życiu i twórczości, niespełnionej miłości, współpracy z E.P. Christym i problemie z alkoholem. Z kolei w 1939 roku w filmie *Swanee River* rolę S. Fostera zagrał Don Amache, a fabuła skupiła się wokół jego twórczości, przypominając wiele jego dzieł z czasów przed wojną secesyjną. Ostatni film o nim to *I dream of Jeanie* z 1952 roku. Wszystkie wyprodukowano w Hollywood⁸.

Stephen Collins Foster urodził się jako dziewiąte dziecko Williama Barclaya Fostera i Elizy Tomilson, oprócz niego małżeństwo miało jeszcze trzy córki i sześciu synów, jednak ostatnie dziecko, James, zmarło w 1829 roku kilka miesięcy po narodzinach. Fosterowie byli rodziną tzw. pionierów, którzy osiedlili się na tere-

⁷ Ibidem, s. 19–29; D.L. ROOT: *The “Mythtory” of Stephen C. Foster, or Why His True Story Remains Untold*. “American Music Research Center Journal” 2005, 15, s. 26–34; M. GOŁĘBIOWSKI: *Dzieje kultury...*, s. 240–241.

⁸ W. PANEK: *Stephen C. Foster*. W: *Encyklopedia muzyki rockowej*. Warszawa 2000; D.L. ROOT: *The “Mythtory”...*, s. 20–34; J. O’CONNELL: *Understanding Stephen Collins Foster...*, s. 1–29.

nach uzyskanych przez USA w wyniku traktatu pokojowego z Paryża z 1783 roku. William i Eliza byli jednymi z pierwszych osadników w miejscowości Lawrenceville, niedaleko strategicznego fortu w Pittsburghu, u zbiegu rzek Monongahela, Allegheny i Ohio. Było to doskonałe miejsce na rozpoczęcie pracy przy wysyłce towarów drogą rzeczną — statkami parowymi wzdłuż Missisipi. William szybko się na tym wzbogacił, zwłaszcza że Eliza miała znajomości wśród producentów statków parowych, takich jak Olivier Evans i jego Pittsburgh Steam Engine Company. W. Foster wybudował w 1815 roku swoją posiadłość, nazywaną Białym Domkiem, przyczynił się też do rozwoju miejscowości. W czasie wojny amerykańsko-brytyjskiej (1812—1814) sfinansował statek służący do transportu żołnierzy, dział i zaopatrzenia dla armii Andrew Jacksona walczącej pod Nowym Orleanem, za co jednak nie otrzymał godziwej odpłaty. Eliza i William należeli do wczesnych elit Pittsburgha, dzięki własnym wysiłkom zyskali nie tylko bogactwo, lecz także wdzięczność wyższych klas.

Fosterowie nie oszczędzili pieniędzy na edukację starszego potomstwa, jednak gdy w 1819 roku wybuchła panika finansowa, a Williamowi ok. 1826 roku skończyły się oszczędności, Bank Stanów Zjednoczonych odebrał im część majątku w Lawrenceville, w tym Biały Domek, który ostatecznie opuścili ok. 1830 roku. Na szczęście dzięki pomocy najstarszego syna (też Williama) rodzina stanęła na nogi i ostatecznie zamieszkała w Allegheny City (dziś północna część Pittsburgha). Reszta dzieci Fosterów, w tym Stephen, odstawała od najstarszego Williama pod względem osiągnięć. Ten bowiem dzięki pracy przy spekulacji gruntami, budowie sieci kanałów rzecznych oraz stanowisku wiceprezesa Pennsylvania Railroad zdobył wystarczającą fortunę, by zabezpieczyć rodzinę finansowo. W karierze Stephena rolę odegrali również jego inny brat Morrison, który pracował w dochodowej branży produkcji i sprzedaży bawełny⁹, oraz siostra Anna, która wyszła za mąż za Edwarda Buchanana, młodszego brata późniejszego prezydenta Stanów Zjednoczonych Jamesa Buchanana. Bliskie związki Fosterów z rodziną Buchananów i Partią Demokratyczną skutkowały dla nich lukratywnymi stanowiskami, zwłaszcza dla Henry’ego (starszego brata Stephena), którego obsadzono w administracji prezydenta J. Buchanana, ojciec z kolei w latach 40. XIX wieku pełnił funkcję burmistrza Allegheny City¹⁰.

Stephen Foster umiejętności muzyczne zdobywał w domu, prywatnej szkole w Allegheny, ale przede wszystkim u niemieckiego instruktora muzyki Henry’ego

⁹ To właśnie Morrison Foster zajął się popularyzacją utworów brata po jego śmierci. W 1890 roku opublikował jego biografię *Life and Works of Stephen C. Foster*, w której zawarł 279 stron opisujących jego życie i twórczość, wraz z nutami, ilustracjami i prywatnymi listami. Informacje te uzyskano z reklamy biografii, której oryginał znajduje się w muzeum rodziny Fosterów; D.L. ROOT: *The "Mythtory"...*, s. 24.

¹⁰ D.L. ROOT: *The "Mythtory"...*, s. 20—34; J. O’CONNELL: *Understanding Stephen Collins Foster...*, s. 30—41, 44, 46—49, 50—54, 70—79, 80—83, 86—95, 100.

Klebera. Lata młodości nie były dla niego łatwe, rodzina Fosterów mocno bowiem przeżyła utratę rodzinnego domu oraz śmierć najmłodszego dziecka. W wieku kilkunastu lat brat William zabrał Stephena na dalszą naukę do akademii w Atenach w Pensylwanii, gdzie tworzył swoje pierwsze utwory. Po powrocie zaprzyjaźnił się z artystą cyrkowym i piosenkarzem minstrelów Danem Ricem, a w 1846 roku, na polecenie ojca, musiał wyjechać do Cincinnati w Ohio i podjąć pracę jako księgowy. Wtedy też napisał swoje pierwsze utwory, dzięki którym zyskał renomę i rozpoczął karierę twórcy tzw. melodii plantacyjnych, etiopskich lub po prostu minstrelów. Powstały wówczas: *Louisiana Belle* (1847), *Oh! Susanna* (1848), *Old Uncle Ned* (1848), *Way down South in Alabama* (1848) i *Nelly was a Lady* (1849)¹¹. S. Foster w 1847 roku podpisał kontrakt z amerykańskim piosenkarzem, aktorem i producentem Edwinem P. Christym oraz rozpoczął współpracę z wytwórniami Firth, Pond & Co. i F.D. Benteen, publikującymi i dystrybuującymi zeszyty nutowe z jego utworami. Był to też okres trwania wojny amerykańsko-meksykańskiej, więc na fali doniesień o zwycięstwach wojsk amerykańskich nad Meksykiem Stephen napisał w 1848 roku utwór marszowy *Santa Anna's retreat from Buena Vista*¹².

Współpraca z E.P. Christym przyniosła S. Fosterowi krajową sławę. Minstrely stanowiły wówczas jedną z najpopularniejszych rozrywek, a Amerykanie w latach 30., 40. i 50. byli nimi zafascynowani. Niewolnicy z Afryki byli postrzegani przez społeczeństwo, a także wielu polityków amerykańskich (w tym samego Lincolna) jako zagrożenie. Minstrely stały się wówczas rozrywką wyśmiewającą, a czasem nawet obrażającą zwyczaje czarnoskórych. Artyści malowali się na czarno i wśród tańców i chórów śpiewali utwory lub opowiadali żartobliwe anegdoty¹³. Najśłynniejszymi zespołami wykonującymi minstrely były: Virginia Minstrels, Jump Jim Crow, Ethiopian Serenades i właśnie Christy Minstrels, z którym współpracował S. Foster. Szczyt jego kariery przypadł na pierwszą połowę lat 50. XIX wieku, kiedy powstały takie utwory, jak: *Angelina Baker* (1850), *Camptown Races* (1850), *I would not die in spring time* (1850), *Oh! Lemuel* (1850), *Old Folks at home* (1851, zwana też *Swanee River*), *Ring de banjo* (1851), *Cannot sing tonight* (1852), *Plantation Jig* (1853), *My Old Kentucky Home, good night* (1853), *Old dog tray* (1853), *Jeanie with the light*

¹¹ Tematyką przewodnią tych utworów było proste życie, tęsknota za miłością, rodzinnym domem i dawnymi przyjaciółmi. Większość utworów opowiada o życiu czarnoskórych Amerykanów na południowoamerykańskich plantacjach. Najbardziej upowszechnionym i rozpoznawalnym na świecie utworem stało się *Oh! Susanna* i refren brzmiący: „Oh, Susanna, Oh don't you cry for me. For I come from Alabama with my banjo on my knee”. A.E. WIER: *The songs of Stephen Foster*. New York 1935, s. 8, 12, 14, 26; S.C. FOSTER: *Oh! Susanna. Quick Step arranged for the piano forte*. New York 1848.

¹² J. O'CONNELL: *Understanding Stephen Collins Foster...*, s. 85, 101—110, 122—128, 135—154, 175, 186.

¹³ Podobny wymiar przybrały rewie cyrkowe i spektakle z lat 70. i 80. XIX wieku, obrazujące życie i zwyczaje Indian, np. w słynnej rewii *Wild West Show* Buffalo Billa z 1885 roku wystąpił wódz odłamu plemienia Siuksów — Siedzący Byk.

Brown Hair (1854), *Comrades, fill no glass for Me* (1855) i *Hard Times come again no more* (1855)¹⁴. S. Foster nieco zmienił wówczas charakterystykę minstrelów na sentymentalną, co wytworzyło rodzaj tzw. amerykańskich pieśni domowych i ludowych, które były nostalgiczne i odtwarzały obraz wiejskiej wspólnoty, zwłaszcza na Południu. Dzięki niemu wykonawcy, aktorzy mieli zapewniony zarobek, sam jednak nie zdobył na tym fortuny. W połowie lat 50. zaczęły się problemy w małżeństwie S. Fostera z Jeane McDowell, w którym role się odwróciły: Jeane stała się żywicielką rodziny, pracując i administrując budowę linii telegraficznych. Zaczęły się też uwidaczniać jego problemy z nadużywaniem alkoholu. Pod koniec lat 50. po kilku domowych awanturach Stephen opuścił żonę i przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie wrócił do pisania piosenek. Stworzył wówczas takie utwory, jak: *Gentle Annie* (1859), *The Glendy Burk* (1860) i *Old Black Joe* (1860). Szokiem dla niego był wybuch wojny secesyjnej. Tworzył wówczas o wiele więcej, ale z mniejszym powodzeniem, w związku z czym pisanie tekstów powierzył swojemu współpracownikowi Georgowi Cooperowi. Zauważalne było w tym okresie jego rozdarcie między tematyką wojenną, utwory: *I will be a Soldier* (1861), *We are coming Father Abraham, 300 000 more* (1862), *For the Dear Old Flag, I die* (1863), a tęsknotą za domem, starymi czasami i przyjaciółmi, utwory: *Little Jenny dow* (1862), *No home, no home* (1862), *There was a time* (1863)¹⁵. S. Foster pod koniec życia otworzył się na nowe rodzaje muzyki i tańca, na musicale i operetki. Twierdził, że przed wojną tworzył to, czego chciała publiczność, a później to, czego sam chciał i co uważał za pożyteczne, choć nostalgiczna przeszłość nadal odgrywała ważną rolę. W Nowym Jorku problem Stephena z nadużywaniem alkoholu był już na tyle zaawansowany, że doprowadził go na początku roku 1864 do poważnej choroby, w efekcie której 13 stycznia artysta zmarł w szpitalu w wieku zaledwie 37 lat¹⁶.

Rola, jaką odegrały utwory S. Fostera podczas wojny secesyjnej, była niebagatelna chociażby z uwagi na liczbę jego powszechnie znanych i śpiewanych przez

¹⁴ Piosenki te nawiązywały do prostego, wiejskiego życia, mówiły o trudach plantacyjnej pracy, niespełnionej miłości i wielkiej przyjaźni. Najbardziej upowszechniły się *Camptown Races* — czyli słynne *Oh doo dah day!*, oraz *Swanee River*. Utwór *Comrades, Fill no glass for Me* do dziś jest przestroga przed nadużywaniem alkoholu, z czym problem miał autor tej piosenki. Przeczytać można o tym więcej w: P.D. SANDERS: *Comrades, fill no glass for me: Stephen Foster's melodies as borrowed by the American Temperance Movement*. "Social History of Alcohol and Drugs" 2008, 23. Zob. też A.E. WIER: *The songs...*, s. 17—18, 19, 40—43, 58—59, 74, 77, 80, 88, 90, 98—99; O.H. OLDROYD: *The Good Old Song*. Springfield 1882.

¹⁵ W większości utworów dominowała tematyka wojenna, która nieodzownie towarzyszyła S. Fosterowi w tamtym okresie. Utwory wzywały do wstępowania w szeregi armii Unii oraz umierania za jedność kraju, czego najlepszym przykładem są dwie pieśni: *We are coming Father Abraham, 300 000 more* i *For the Dear Old Flag, I die*. Zob. A.E. WIER: *The songs...*, s. 158—159; *Lincoln Campaign Songster*. Published by Mason & CO. Philadelphia 1864; O.H. OLDROYD: *The Good Old...*, s. 19.

¹⁶ J. O'CONNELL: *Understanding Stephen Collins Foster...*, s. 169, 175, 187, 202—222, 478.

obie strony konfliktu piosenek. Wystarczy przytoczyć, że jednym z najpopularniejszych utworów wśród żołnierzy z pułków rekrutowanych ze stanu Kentucky była pieśń *My Old Kentucky home*, natomiast marynarze Południa walczący na rzece Missisipi, w Zatoce Meksykańskiej i wokół Nowego Orleanu uwielbiali piosenki *Glendy Burke* i *Gum tree canoe*¹⁷. Utwory S. Fostera można podzielić na te, które stworzył przed wojną secesyjną lub w jej trakcie, ale nie miały służyć celom militarnym, a jedynie zostały przez żołnierzy i polityków w ten sposób wykorzystane, oraz na te, które stworzył, pracując z G. Cooperem w Nowym Jorku, dla walczących żołnierzy Unii. Do tych pierwszych trzeba zaliczyć jego najsłynniejsze minstrely z okresu intensywnej współpracy z E. Christym, np. *Oh! Susanna* czy *Ring de banjo*. Druga strona medalu to utwory pisane „na zamówienie”, dla żołnierzy Unii w latach 1861—1863, spośród których należy wyróżnić dwie pieśni: *We are coming Father Abraham, 300 000 more* i *For the Dear Old Flag, I die*. Tytuł ostatniego utworu powstał na podstawie ostatnich słów wypowiedzianych przez młodego dobosza, który został śmiertelnie ranny w bitwie pod Gettysburgiem. Natomiast tytuł pierwszej pieśni jest odpowiedzią na wezwanie Lincolna do walki z 1 lipca 1862 roku, które prezydent wygłosił po nieudanej kampanii półwyspowej gen. Geoga McClellana¹⁸ w Wirginii¹⁹.

Na pytanie, czy S. Foster był wyjątkowym artystą tamtych czasów, czy też skrzyętym propagatorem jednej z przeciwstawnych idei (secesji lub zachowania jedności Unii), obierającym za cel swoich utworów podnoszenie morale żołnierzy walczących w wojnie secesyjnej, można odpowiedzieć: i jedno i drugie. Przede wszystkim był on artystą starannie dobierającym słowa i profesjonalnie komponującym muzykę. Czy w jakiejś mierze był propagatorem cudzych interesów? Nie można temu jednoznacznie zaprzeczyć, zwłaszcza jeśli porówna się utwory napisane przez niego w ostatnich latach życia. Natomiast jeśli chodzi o jego postawę, to raczej stawiał sobie za cel zbliżenie między społecznościami Północy i Południa oraz „białych”

¹⁷ A.E. WIER: *The songs...*, s. 122—123.

¹⁸ George B. McClellan był jednym z najważniejszych dowódców Unii podczas wojny secesyjnej. Po przegranej bitwie nad Bull Run, w lipcu 1861 roku, przyczynił się do sformowania Armii Potomaku, której był głównodowodzącym od lipca 1861 do listopada 1862 roku. Dowodził podczas kampanii półwyspowej, drugiej bitwy nad Bull Run, a także w bitwie nad Antietam. Choć G.B. McClellan był sprawnym organizatorem wojskowym, którego Unia potrzebowała, to jego dowodzenie taktyczne pozostawiało wiele do życzenia. Ze względu na jego odmienne od Lincolna poglądy polityczne oraz opieszałość w dowodzeniu został zastąpiony przez Ambrose Burnside'a, który poniósł porażającą klęskę pod Fredricksburgiem. Jego następnie zastąpiono Josephem Hookerem, który poniósł równie dotkliwą klęskę pod Chancellorsville. Wówczas naciskano, by przywrócić McClellana na stanowisko głównodowodzącego, jednak Lincoln zdecydował inaczej. Często pojawia się on w tekstach piosenek żołnierskich tego okresu.

¹⁹ I. SILBER, J. SILVERMAN: *Songs of the Civil War*. New York 1995, s. 12—13, 27—28, 87—93, 104, 301—310; J. O'CONNELL: *Understanding Stephen Collins Foster...*, s. 387—390, 395—399, 401, 450—458.

i „czarnych” Amerykanów, czego dowodem jest jego wczesna twórczość, choć dzisiaj częściowo uważana za rasistowską. Wydaje się też, że nie był do końca świadomy, iż jego utwory będą tak często wykorzystywane politycznie, a przede wszystkim dostosowywane do realiów wojny secesyjnej. Wiadomo jednak, że jego piosenki pozwalały żołnierzom w pewnym stopniu na upust swoich emocji i z pewnością stały się elementem codziennego życia zwykłych żołnierzy obu zwaśnionych stron. Życie i twórczość S. Fostera w naukowej literaturze amerykańskiej były i nadal są przedmiotem wielu badań, dzięki czemu jego działalność i twórczość jest dzisiaj dobrze znana. Nieco inaczej jest z biografiami innych twórców tamtego okresu, w przypadku których wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi.

Dan Emmett

Jednym z najważniejszych muzyków tego okresu był Daniel Decatur Emmett, twórca najsłynniejszego utworu kojarzonego z wojną secesyjną — *Dixie*. Jego życiorys również opisano w wielu książkach i pracach naukowych, stworzono o nim także biograficzny film pt. *Dixie* z 1943 roku. Film w reżyserii A.E. Sutherlanda, w którym główne role zagrali Bing Crosby i Doroty Lamour, przedstawia biografię D. Emmetta oraz opowiada o jego współpracy z wieloma artystami i grupami *minstrel show*, podróży po południowych stanach, pracy w teatrze w Nowym Orleanie, oszustwach, miłości i trudnościach z publikacją jego najbardziej rozpoznawalnego utworu. D. Emmett napisał ponad pięćdziesiąt piosenek typu *blackface minstrel*, ale przede wszystkim dokonał pewnej zmiany charakteru tego nowego gatunku muzyczno-tanecznego. Jego twórczość jest przykładem zafascynowania minstrelami, jakie zapanowało w społeczeństwie amerykańskim w pierwszej połowie XIX wieku. Początek tego zjawiska sięga ok. 1815 roku, skutecznie rozpowszechnione zostało natomiast przez Thomasa „Dady” Rice’a²⁰ — jego sukcesem zafascynowany był D. Emmett, który stworzył nową wizję minstrelów.

Daniel Decatur Emmett urodził się 29 października 1815 roku w rodzinie irlandzkich imigrantów w miejscowości Mount Vernon²¹, w stanie Ohio. Jego rodzice, Abraham i Sarah, podobnie jak rodzina Fosterów, byli pionierami, „zdobywcami” terenów, które dopiero po rewolucji amerykańskiej stały się częścią USA. Ojciec

²⁰ Thomas Dartmouth Rice był jednym z pierwszych artystów minstrelowych, dzięki któremu zostały one spopularyzowane w społeczeństwie USA. Największą popularność zdobył w latach 1832—1844 utworem *Jump Jim Crow*. Był nie tylko komikiem, lecz także dramaturgiem i aktorem teatrów dramatycznych.

²¹ Miejscowość Mount Vernon założona została w 1805 roku, a nazwę zawdzięcza posiadłości Georga Washingtona w Wirginii.

trudnił się kowalstwem, a młodszy brat Lafayette został prawnikiem i pełnił bardzo ważną funkcję, tworząc prawo w Minnesocie, w 1858 roku został przewodniczącym Sądu Najwyższego stanu Minnesota. D. Emmett naukę muzyki rozpoczął w miejscowej szkole, ale to utalentowana muzycznie matka sumiennie uczyła go gry na skrzypcach. Jego zainteresowanie nie skończyło się na muzyce klasycznej. Nowy gatunek minstrelsów, rozpowszechniony przez wędrowną trupę Jump Jim Crowa (T.D. Rice), wyzwolił u D. Emmetta talent twórczy — już w wieku 15 lat stworzył on swój pierwszy utwór *Old Dan Trucker*. Młody muzyk interesował się również wojskiem, do którego wstąpił w wieku 17 lat i pełnił funkcję dobosza w 6. pułku piechoty. Tam też uczył się gry na innych instrumentach, opanowując m.in. banjo, flet i bębny, sporo dowiedział się również o tańcu. Po powrocie z wojska w 1835 roku zainteresował się cyrkiem Spalding and Rogers w Cincinnati, gdzie pracował, grając na banjo i innych instrumentach. Tam zaprzyjaźnił się z młodym tancerzem Frankiem Browerem, z którym wspólnie koncertował na trasach w stanach północnych i w Nowym Orleanie. Wówczas hitami stały się jego utwory *Old Dan Trucker* (1835), *Polly Wolly Doodle* (1840) i *Blue Tail fly* (1840).

Na fali pierwszych sukcesów zdecydował się wraz z Frankiem Browerem, Dickiem Pelhamem i Billym Whithcokiem otworzyć własną artystyczną grupę prezentującą minstrelsy. 31 stycznia 1843 roku w Teatrze Chatham grupa zaprezentowała nowy rodzaj minstrelsów. W przeciwieństwie do innych wykonawców, którzy występowali pojedynczo, stworzyła ona prawdziwe show, występując razem i prezentując swoje „etiopskie serenady”, piosenki i tańce. Faktyczna premiera Virginia Minstrels odbyła się 6 lutego 1843 roku w Amfiteatrze Browery w Nowym Jorku, a już na początku marca wystąpili w Cyrku Olimpijskim Welch. Po sukcesie w Nowym Jorku grupa wyruszyła na tournée po stanach, zyskując sławę zwłaszcza na Południu, w tym w Nowym Orleanie. Wówczas oprócz nowej aranżacji dla starych utworów D. Emmett stworzył nowe piosenki: *The Boatman's dance* (1843), *My Old Aunt Sally* (1847), *Jordan is a hard Road to Travel* (1853)²². Następnie grupa Virginia Minstrels zorganizowała wyjazd do Wielkiej Brytanii, który był dla niej sporym wyzwaniem finansowym i organizacyjnym. Niestety wyprawa okazała się artystyczną porażką. To, co podobało się w USA, nie przyjęło się w Anglii. Grupa wróciła nie tylko bez sukcesu, lecz także ze sporym długiem, a to spowodowało jej rozpad²³.

D. Emmett w międzyczasie ożenił się z Catherine Rives, ale to zamięłowanie do muzyki było dla niego priorytetem. Wraz z F. Browerem w 1858 roku przyłączył

²² Były to utwory typowo komercyjne o niezobowiązującej treści, ale zachęcające do śpiewu, tańca i innych zabaw. Podobną treść niosą z sobą wydane wcześniej *Old Dan Trucker*, *Polly Wolly Doodle* i *Blue Tail fly*.

²³ H. NATAN: *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. [University of Oklahoma] 1963, s. 110—115, 126, 227—230, 245—262; *Virginia Minstrels*. “The New York Herald” z 6 lutego 1843, s. 3; “The New York Herald” z 1 marca 1843, s. 3; <http://www.songwritershalloffame.org> (dostęp: 1.09.2018).

się do nowo powstałej grupy Bryant's Minstrels. Tam D. Emmett pisał i komponował kolejne utwory, jeden z nich stał się szczególnie. Po raz pierwszy utwór *Dixie* zaprezentowano 4 kwietnia 1859 roku w Mechanics Hall w Nowym Jorku i już po pierwszych przedstawieniach okazał się hitem, minstrelem idealnym. Utwór ten przyniósł grupie ogromną popularność i sukces finansowy, stając się jednocześnie symbolem lub nawet synonimem Południa USA, czyli *Dixie Land*. Nie brakowało jednak kontrowersji w związku z publikacją *Dixie* i potyczek między P.P. Werleinem²⁴ a Firth Pond & Co., z którym to wydawnictwem współpracował D. Emmett. W roku 1860 piosenka biła rekordy popularności, zainteresował się nią nawet Abraham Lincoln, który wykorzystał ją w kampanii wyborczej. Szybko powstało też wiele wersji tekstu: *Dixie Land*, *I wish I was in Dixie*, *War song of Dixie*, *Dixie for Union*, *The Union Dixie* — to tylko kilka z nich. *Dixie* zostało w pewien sposób zawłaszczone przez południowców; grano ten utwór w trakcie głosowania nad secesją Karoliny Południowej w Charleston 20 grudnia 1860 roku, grano go również na inaugurację prezydenta CSA Jeffersona Davisa. *Dixie* stało się najważniejszym i najpopularniejszym utworem we wszystkich armiach Południa i grane było w trakcie obozowania, podczas marszów i walk. D. Emmett nie był z tego faktu zadowolony, miał nawet stwierdzić, że będzie teraz przeklęty. Tak się jednak nie stało i D. Emmett kontynuował swoją karierę twórcy i aktora aż do 1878 roku. Następnie drugi raz się ożenił i powrócił do rodzinnej miejscowości Mount Vernon, gdzie w 1904 roku zmarł²⁵.

Dana Emmetta nie można sklasyfikować jako twórcę tworzącego na rzecz wojny, był on raczej zwyczajnym artystą, choć wojsko było jedną z jego pasji. Jednakże z czasem zamiłowanie do muzyki i aktorstwa przekształciło się w zawód, który wykonywał aż do emerytury, a nawet w jej trakcie. *Dixie* rozślawiło go na cały świat, choć nie tak to sobie wyobrażał. Utwór ten miał być jedynie kolejnym jego „minstrelowym” hitem, a stał się symbolem secesji i praktycznie hymnem nowego państwa. D. Emmett całe życie tworzył, grał, aranżował i, co ważne, nie angażował się politycznie; postrzegał swoją pracę jako artystyzm, nie zaś jako środek do osiągnięcia celów politycznych lub wojskowych. Mimo że jego utwór najczęściej kojarzony jest z wojną secesyjną, to muzyk był raczej przeciwieństwem artystów, którzy tworzyli na potrzeby wojska. Podsumowując, D. Emmett był ówczesnym komikiem, a większość jego utworów (poza *Dixie*) wykorzystywano w celach artystycznych — w teatrach, kabaretach, filmach i telewizyjnych programach rozrywkowych, jak np. w latach 1965—1966 w stacji CBS przez The Smothers Brothers, którzy dowcipnie przedstawili piosenkę D. Emmetta *The Boatman's dance*.

²⁴ Amerykański wydawca, organizator i twórca z Nowego Orleanu.

²⁵ H. NATAN: *Dan Emmett...*, s. 245—267; I. SILBER, J. SILVERMAN: *Songs of the Civil...*, s. 47—52; M. GOŁĘBIEWSKI: *Dzieje kultury...*, s. 240.

George Frederick Root

Po przedstawieniu życiorysów dwóch bardzo ważnych twórców omawianego okresu można odnieść wrażenie, że nowa rozrywka, jaką były minstrelsy, kreowała wszystkich wybitniejszych artystów i była z nimi nierozzerwalnie związana, a każdy, kto tworzył utwory dla żołnierzy, musiał mieć wcześniej do czynienia z *minstrel show*. Jest to jednak wrażenie mylne, gdyż wielu twórców praktykowało wówczas wyłącznie muzykę klasyczną. Jednym z nich był chyba najwybitniejszy w armii stanów północnych muzyk George Frederick Root.

George F. Root urodził się 30 sierpnia 1820 roku w Sheffield w stanie Massachusetts, gdzie początkowo wychowywał się na rodzinnej farmie. Cała rodzina była uzdolniona muzycznie i charakteryzowały ich europejskie tradycje muzyczne. Wyrazem tego było nadanie mu imion George Frederick — na cześć słynnego niemieckiego kompozytora muzyki klasycznej Georga Friedricha Haendla. Podobną karierę chcieli zapewnić młodemu Georgowi jego rodzice, wysyłając go na nauki do miejscowej orkiestry, w której był flecistą. W wieku 18 lat udał się do Bostonu z nadzieją na zarobek, pracując w teatrze lub orkiestrze. Poznał tam nauczyciela muzyki Georga Webba, który szkolił go w śpiewie i, co ważniejsze, nauczył go znakomicie grać na fortepianie. Dzięki jego pomocy G.F. Root znalazł pracę jako organista w kościele w Old Park w Bostonie. Jego kariera muzyczna nabrała tempa w połowie lat 40. XIX wieku. W 1845 roku przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie był nauczycielem muzyki w szkole dla młodych dam, założonej przez pastora J. Abbota. W tym samym roku ożenił się z Mary Woodman, z którą miał sześcioro dzieci. Wraz z innymi twórcami układał wówczas swoje pierwsze piosenki. Mimo że nie odniósł wtedy sukcesu, nabrał niezbędnego doświadczenia i zyskał szacunek innych amerykańskich muzyków. Najwięcej doświadczenia zdobył w 1850 roku, koncertując po Europie w dobie oper i operetek, m.in. w Wiedniu, Paryżu i Londynie. Po powrocie podjął pracę w Bostonie w Akademii Muzycznej, gdzie komponował muzykę oraz pisał teksty do różnych utworów, także minstrelowych, te jednak nie były jego domeną. Efektem jego europejskich koncertów, wytrwałej nauki i pracy nad udoskonalaniem melodii i tekstów były pierwsze piosenki, które przyniosły mu spory dochód. *The Hazell Dell* (1853) i *Rosalie, the Prairie Flower* (1855) przyczyniły się do bogactwa i sławy G.F. Roota (nakład *The Hazel Dell* przekroczył 200 tys. egzemplarzy zeszytów nutowych). W latach 1853—1858 G.F. Root współpracował — pod pseudonimem George Wurzel — z wieloma artystami przy tworzeniu m.in. musicali, operetek, minstrelsów, czego efektem był kolejny spektakularny utwór, potwierdzający jego umiejętności kompozytorskie — *There's Music in the Air*²⁶. To wszystko było jednak dopiero przedsmakiem sukcesu, który osiągnął parę lat później.

²⁶ <http://www.songwritershalloffame.org> (dostęp: 1.09.2018); Dr. George F. Root Dead. "New York Times" z 8 sierpnia 1895.

George F. Root od 1852 roku współpracował razem z Lowellem Masonem, Williamem Bradburym i Thomasem Hastingsem przy założeniu szkoły kształcącej przyszłych nauczycieli muzyki. Na kanwie działalności tej szkoły powstał Instytut North Reading, będący źródłem inspiracji muzycznych w Nowej Anglii, a nawet w pozostałych północnych stanach. G.F. Root publikował wówczas nie tylko utwory rozrywkowe, lecz także sakralne, chociażby *The Haymakers* i *The Flower Queen* (1854), które ukazywały wszechstronność autora. Następnie w 1859 roku G.F. Root wyjechał do Chicago i pracował w wydawnictwie Root & Cady. Wówczas rozpoczął się jego najbardziej twórczy okres. Kiedy 12 kwietnia 1861 roku konfederaci zaatakowali garnizon Fortu Sumter w Charleston, rozpoczynając tym samym wojnę domową w USA, rozwinęło się w nim swoiste poczucie patriotyzmu, czemu dał wyraz w pieśniach pisanych dla żołnierzy armii Unii. Już dwa dni po ataku na Fort Sumter G.F. Root opublikował swoją pierwszą wojskową pieśń *The First Gun is Fired*, w której apelował o lojalność wobec kraju. Niedługo potem napisał pieśń dla ochotników, których wezwał Abraham Lincoln²⁷, *Forward, Boys Forward!*, zachęcając w niej ludzi do walki o zachowanie jedności Unii. W czasie wojny G.F. Root ujawnił swój niezwykły talent do komponowania melodii żołnierskich oraz mobilizowania walczących słowami pieśni. Jeszcze tego samego roku stworzył muzykę do piosenki *The Vacant Chair*, a w późniejszych latach napisał *Just after the battle*, *Just before the battle*, *Mother* (1863), *On, on, on The Boys came marching* (1864) i *Goodbye, Old Glory* (1865). Spośród wszystkich wojskowych pieśni G.F. Roota dwie zajmowały miejsce szczególnie: *The Battle Cry of Freedom* (1862) i *Tramp, Tramp, Tramp* (1864)²⁸. Obie przyjęto z dużym entuzjazmem, a w gazecie „New York Times” opisano emocje, jakie budziły one w żołnierzach: „Wielu żołnierzy wspomina dziś, że podczas długiego marszu kompania najlepiej czuła się, śpiewając marszowe pieśni w stylu *Tramp, Tramp, Tramp*. Każda kolejna grupa żołnierzy zarażała się entuzjazmem tej pieśni... Kulminacja następowała gdy chóralnie śpiewano słowa

²⁷ Chodzi o powołanie przez prezydenta Stanów Zjednoczonych Abrahama Lincolna w kwietniu 1861 roku 75 tys. ochotniczej milicji, której celem miał być atak na stolicę Konfederacji — Richmond w Wirginii. Miało być to odpowiedzią na atak konfederatów na Fort Sumter w Karolinie Południowej. W rzeczywistości stany północne powołały pod broń ponad 90 tys. żołnierzy. Po tej decyzji od Unii odłączyły się stany: Arkansas, Tennessee i Północna Karolina, natomiast w Maryland, Kentucky, Missouri i Delaware doszło do protestów, tam również zagrożono secesją. Zob. P. JENKINS: *Historia Stanów Zjednoczonych...*, s. 148.

²⁸ Refren utworu *Tramp, Tramp, Tramp* brzmiał: „Tramp, tramp, tramp, the boys are marching, Cheer up comrades they will come, And beneath the starry flag We shall breathe the air again, Of the freeland in our own beloved home”. Natomiast w *Battle Cry of Freedom* miał on postać: „The Union forever! Hurrah, boys, hurrah! Down with the traitors, and up with the stars; While we rally round the flag, boys, we rally once again, Shouting the battle cry of freedom!”. Zob. <http://www.songwritershalloffame.org> (dostęp: 1.09.2018); Dr. George F. Root Dead. “New York Times” z 8 sierpnia 1895; I. SILBER, J. SILVERMAN: *Songs of the Civil...*, s. 47—56; Lincoln Campaign Songster...; O.H. OLDROYD: *The Good Old...*, s. 23—24, 29.

refrenu”²⁹. Podobne reakcje wywoływała *The Battle Cry of Freedom*, która była rekordy popularności nie tylko w USA, lecz od 1867 roku także w Anglii.

Po wojnie G.F. Root kontynuował pracę w wydawnictwie Root & Cady, był też zapraszany na liczne uroczystości państwowe, a w 1872 roku Uniwersytet w Chicago przyznał mu honorowy tytuł doktora nauk muzycznych. Muzyk zmarł w Bailey Island w Maine 6 sierpnia 1895 roku.

George F. Root jest przedstawicielem grupy autorów, którzy swoją sławę zawdzięczali twórczości z okresu wojny secesyjnej, kiedy tworzyli na potrzeby jednej ze stron konfliktu (w przypadku G.F. Roota na rzecz Unii). Jego utwory można sklasyfikować jako pieśni żołnierskie mające charakter podniosły i pompatyczny. Zachęcały one młodych mężczyzn z Północy do wstępowania w szeregi stanowych regimentów, dopingowały ich w walce o jedność Unii oraz stawiały za przykład ich poprzedników. G.F. Roota można zatem określić jako krzewiciela idei utrzymania Unii, jako propagatora walki na rzecz jej jedności i wizji politycznej, który świadomie czerpał zyski ze swej działalności twórczej. W gazecie „New York Times” pisano, że dzięki pieśniom żołnierskim w czasie wojny secesyjnej osiągnął on więcej, niż mógłby osiągnąć w innych okolicznościach³⁰. G.F. Root pieśni pisał na potrzeby wojska, można nawet stwierdzić, że temu się poświęcił. Natomiast nie jest zasadne stwierdzenie — inaczej niż w przypadku Fostera czy Emmetta — że armia wykorzystwała jego utwory do swoich potrzeb. Utwory G.F. Roota powstały specjalnie w tym celu, co jednak nie odbiera im walorów artystycznych. G.F. Roota można określić jako znakomitego kompozytora, specjalistę w swoim fachu — artystę. Żaden żołnierz nie mógł obojętnie przejść obok jego pieśni, o czym świadczy chociażby liczba wersji pieśni *The Battle Cry of Freedom*, które powstawały nawet wśród konfederatów. W końcu jego działalność miała też wpływ na rozwój muzyki wojskowej. To na jego utworach wzorowali się tacy amerykańscy kompozytorzy, jak John Philip Sousa, twórca słynnego marszu *The Washington Post*.

Harry McCarthy i Patrick Gilmore

Pisząc o muzyce okresu wojny secesyjnej, nie można zapomnieć o dwóch Irlandczykach, których losy potoczyły się podobnie, choć stanęli po przeciwnych stronach konfliktu. Obaj byli autorami popularnych utworów, które dla unionistów i konfederatów stały się kultowe, obaj przybyli do USA wraz z irlandzkimi emigrantami w latach 1847—1849, co było spowodowane wielkim głodem, obaj

²⁹ *Dr. George F. Root Dead...*

³⁰ *Ibidem*; M. GOŁĘBIEWSKI: *Dzieje kultury...*, s. 240.

byli też specjalistami w swoim fachu i swoją pracą twórczą zasadniczo wpłynęli na charakter amerykańskiej muzyki.

Harry McCarthy urodził się w 1834 roku w hrabstwie Ulster w Wielkiej Brytanii. W 1849 roku wraz z rodziną wyemigrował do USA, osiedlając się w Arkansas. Powodem emigracji była panująca w kraju od kilku lat zaraza ziemniaczana oraz wprowadzane przez Wielką Brytanię reformy agrarne. W Stanach Zjednoczonych rozpoczął karierę piosenkarza, występując m.in. w Arkansas Comedian. Następnie jeździł wraz z żoną po stanach południowych, propagując kulturę irlandzką, zwłaszcza jej muzyczny aspekt. Jego występy charakteryzował irlandzki taniec i muzyka oraz słowa w różnych dialektach, ale przede wszystkim ekstrawaganckie kostiumy i oprawa sceniczna. Na przełomie lat 1860 i 1861 H. McCarthy zaczął tworzyć utwory wspierające sprawę Południa. Napisał wówczas *Three cheers for Jeff Davis!*, *Missouri and The Volunteer* oraz *It is My Courty's Call*, ale największym hitem stała się piosenka w stylu irlandzkim — *The Bonnie Blue Flag*. Okazała się ona niewątpliwym sukcesem młodego artysty, słuchana i śpiewana nie tylko przez żołnierzy Południa, lecz także przez cywilów, stała się równie ważna dla konfederatów jak *Dixie*. Premiera *The Bonnie Blue Flag* odbyła się wiosną 1861 roku w Jackson w Missisipi, a następnie H. McCarthy zaprezentował ją na koncercie dla żołnierzy w Nowym Orleanie. W czasie wojny wielokrotnie występował z koncertami dla żołnierzy Konfederacji, zwłaszcza w okresach wstrzymania działań wojennych na zimę lub święta, na których ten utwór stanowił główny punkt programu. Piosenka złożona jest z kilku zwrotek i opowiada o procesie powstawania Skonfederowanych Stanów Ameryki, o tym jak kolejne stany opuszczały Unię oraz jak wybrano prezydenta Jeffersona Daviesa. Po przegranej wojnie H. McCarthy zamieszkał w Filadelfii i, borykając się z wieloma trudnościami, starał się kontynuować karierę piosenkarza. Zmarł w 1888 roku³¹.

Patrick Sarsfield Gilmore urodził się 25 grudnia 1829 roku w Ballygar w hrabstwie Galway w Irlandii. Już jako młodzieniec pokochał muzykę i wspomagał ojcowski zespół muzyczny na wiecach protestacyjnych przeciwko rządowi Anglii. Następnie pracował w różnych zespołach muzycznych i uczył się muzyki klasycznej od Patricka Keatinga, a ponieważ przejawiał też pasję wojskową, to jego zainteresowania podążyły w kierunku orkiestr wojskowych. W 1848 roku Gilmoreowie opuścili Irlandię, przenosząc się do USA, do Bostonu, gdzie Patrick kontynuował swoją karierę muzyka, grając w takich zespołach, jak Boston Brigade Band i Charlestown Band. Sławę zaczął osiągać od 1853 roku, grając w zespole Salem Brigade Band, który był wówczas jedną z najlepszych kapel wojskowych w USA, natomiast w 1858 roku usamodzielniał się, zakładając własną grupę Patrick Gilmore's Band. W ciągu następnych lat P. Gilmore napisał kilka marszowych piosenek (często pod pseudonimem Louis Lambert), w tym: *Good News From Home*, *Seeing Nellie Home*,

³¹ *Lincoln Campaign Songster...*; <http://www.civilwar.org> (dostęp: 1.09.2018).

22nd Regiment March, *The Everlasting Polka* i *Music Fills My Soul With Sadness*. Jego największym hitem stał się utwór napisany po zwycięskiej dla Unii bitwie pod Gettysburgiem — *When Johnny Comes Marching Home*³². Zespół P. Gilmore'a od 1861 roku był częścią armii Unii i, podobnie jak H. McCarthy, koncertował w czasie wojny dla żołnierzy wojsk Północy. Po zakończeniu wojny zaangażował się w pojednawcze uroczystości na cześć zakończenia wojny w Nowym Orleanie, a później w tzw. pokojowe festyny. P. Gilmore z sukcesem kontynuował swoją powojenną karierę w zespole 22nd Regiment Band aż do śmierci w 1892 roku³³.

Porównując obu twórców, należy stwierdzić, że elementem ich wyróżniającym była szeroko rozumiana irlandzkość. Wiązało się to niewątpliwie z pracowitością, oddaniem dla sprawy, talentem oraz chęcią zyskania sławy. Ich determinacja była wzmocniona faktem opuszczenia przez nich rodzinnego domu. Obaj jednak stali się narzędziami propagandy wojennej: H. McCarthy — konfederatów, a P. Gilmore — unionistów. Irlandczycy walczyli po obu stronach konfliktu. Po stronie konfederatów trzeba wspomnieć 24. pułk z Georgii, który przez wiele godzin powstrzymywał ataki kolejnych fal żołnierzy Unii w bitwie pod Fredricksburgiem 13 grudnia 1862 roku. Z kolei po stronie Unii walczyła słynna Brygada Irlandzka, w której skład wchodziły pułki 63., 69. i 88. z Nowego Jorku oraz 28. pułk z Massachusetts i 116. z Pensylwanii. Sam P. Gilmore wielokrotnie przybywał koncertować do swojego ulubionego 28. pułku z Massachusetts.

Pozostali twórcy

Jak zauważono, przybliżając sylwetki Dana Emmetta i Stephena Fostera, utwory typu *blackface minstrel* stanowiły sporą część „przebojów” granych w czasie wojny secesyjnej. Innym przykładem potwierdzającym, że minstrely były głównym gatunkiem muzyki okresu wojny, jest *Buffalo Gals* — napisany i opublikowany w 1844 roku najprawdopodobniej przez Johna Hodgesa, artystę cyrkowego i minstrelsowego, pracującego dla cyrków Spalding & Rogers, Sam Sanford's Minstrels i Virginia Serenades. Utwór opowiada o pięknych kobietach z miejscowości Buffalo w stanie Nowy Jork. Podczas wojny służył głównie prostym żołnierzom przebywającym w wojskowych obozach. Piosenka ta była wielokrotnie przerabiana przez obie strony

³² Utwór ten opowiadał o powrocie w rodzinne strony Johnny'ego, który dzięki udziałowi w wojnie secesyjnej stał się miejscowym bohaterem. Zob. *Lincoln Campaign Songster...*; O.H. OLDROYD: *The Good Old...*, s. 30.

³³ <http://www.civilwar.org> (dostęp: 1.09.2018); <http://www.songwritershalloffame.org> (dostęp: 1.09.2018); *Patrick Sarsfield Gilmore Dies in St. Louis*. "New York Times" z 25 września 1892; M. GOŁĘBIEWSKI: *Dzieje kultury...*, s. 240.

konfliktu, w ten sposób powstały m.in.: *New York Gals* czy *Alabama Gals*. Inny minstrel — *The yellow rose of Texas*, którego autor pozostaje nieznany — ukazał się ok. 1853 roku w zbiorze utworów prezentowanych przez Edwina P. Christy'ego w *Christy Minstrels* i stał się ulubionym utworem żołnierzy z Brygady Teksasńskiej dowodzonej przez gen. Johna Bella Hooda. Brygada Teksaska, w skład której wchodziły pułki 1., 4. i 5. z Teksasu oraz 18. pułk z Georgii, a później 3. z Arkansas, była zaliczana do najdzielniejszych jednostek, obok Brygady Stonewall³⁴ i Brygady Tygrysów z Luizjany³⁵. Swjej waleczności dowiodła w bitwie nad Antietam, gdzie Teksaszczyk dokonali udanego kontrataku, zatrzymując natarcie unijnej Żelaznej Brygady³⁶, a następnie rozbijając dwie brygady z dywizji J.B. Rickettsa. Kiedy J.B. Hooda awansowano na dowódcę armii Tennessee, kazał utwór przerobić na marsz wojskowy, jednak po jego klęsce pod Nashville w 1864 roku żołnierze zmieniali tekst utworu tak, że otwarcie krytykował jego porażkę. Z Teksaszką Brygadą związana jest również melodia *The Arkansas Traveler*, którą skomponował płk Stanford C. Faulkner z 3. pułku z Arkansas³⁷.

Niektóre pieśni niezwykle lubiane przez daną stronę konfliktu lub konkretne formacje wojskowe pisali działacze polityczni lub szeregowi żołnierze. W 1861 roku abolicjonistka i działaczka Partii Republikańskiej Julia Howe napisała utwór, który stał się pieśnią reprezentacyjną armii Unii. *The Battle hymn of the Republic* (czyli słynne *Glory, Glory, hallelujah!*) opublikowano w miesięczniku „*The Atlantic Monthly*” 1 lutego 1862 roku i bardzo szybko uznano ją za jedną z najważniejszych pieśni Unii. J. Howe napisała utwór właściwie na zamówienie armii, konkretniej żołnierzy z 6. pułku piechoty z Wisconsin, który wchodził w skład osławionej Żelaznej Brygady. W tym celu J. Howe przerobiła pieśń abolicjonistów *John Brown Song* i dostosowała słowa do potrzeb wojska. Później powstały jeszcze inne na bazie tego utworu, w których nieznacznie zmieniano tekst. I tak żołnierze Unii śpiewali nie tylko *John Brown Song* i *The Battle hymn of the Republic*, lecz także *The Presidents*

³⁴ Została uformowana w 1861 roku na samym początku wojny. Stanowiły ją pułki: 2., 4., 5., 27. i 33. z Wirginii, a pierwszym dowódcą został gen. Thomas Jackson. Sławę zdobyła swoją bohaterską obroną wzgórza Henry House podczas pierwszej bitwy nad Bull Run 21 lipca 1861 roku. Według licznych relacji gen. Bernard Bee zawołał do rozproszonych żołnierzy ze swojej brygady: „Spójrzcie na Jacksona, stoi jak kamienny mur! Zbierajcie się!”, co miało być początkiem legendy tej brygady jako Brygady Stonewall.

³⁵ Brygadę utworzono z pułków: 5., 6., 7., 8. i 14. z Luizjany (później 9. zamiast 14.). Charakterystyczne były stroje noszone przez niektóre jednostki tej brygady przypominające stroje jednostek francuskich żuawów. Później „Tygrysami Luizjany” nazywano wszystkie jednostki bojowe z tego stanu. P. GROBLEWSKI: *Antietam 1862*. Warszawa 2013, s. 161–165.

³⁶ Brygada składała się z ochotników ze stanów północno-zachodnich. W jej skład wchodziły pułki: 2., 6. i 7. z Wisconsin oraz 19. z Indiany, a po 8 października 1862 roku także 24. z Michigan. Nazywana też *The Black Hat* — od charakterystycznych kapeluszy, które nosili jej żołnierze.

³⁷ P. GROBLEWSKI: *Antietam...*, s. 167–170; I. SILBER, J. SILVERMAN: *Songs of the Civil...*, s. 56–57.

Proclamation i *Marching Song of the First Arkansas (Negro) Regiments*, oczywiście wszystkie służyły celom propagandy wojennej. Warta uwagi jest również twórczość pochodzącego ze stanu New Hampshire Waltera Kittredge'a, a zwłaszcza jego naj-słynniejszy utwór *Tenting on the Old Camp Ground*³⁸. Konfederaci również mieli pieśni, które nawoływały do chwycenia za broń i obrony ojczyzny. Hymnem Konfederacji stała się przeróbka pieśni angielskiej *God save the South*, ale największą popularność, zaraz po *Dixie*, zyskała piosenka *Jine the Cavalry*. Utwór zachęcał młodych mieszkańców Południa do wstąpienia w formacje kawalerii, którymi dowodził gen. J.E.B. Stuart. Choć autor piosenki pozostaje nieznan, nie wyklucza się, że mógł ją napisać sam Stuart lub jego osobisty bandzysta — szeregowy Sam Sweeney. Doskonale skomponowana, żywa i skoczna melodia oraz dobrze dobrane słowa refrenu:

If you want to have a good time,
 Jine the Cavalry, Jine the Cavalry, Jine the Cavalry
 If you want to catch the Devil, if you want to have fun
 If you want to smell hell, Jine the Cavalry!

przyciągnęły do kawalerii Południa wielu wiernych żołnierzy. Inne utwory również opisywały czyny formacji dowodzonych przez wybitnych dowódców, np. *Riding a Raid*, traktujący o działaniach kawalerii J.E.B. Stuarta, czy *Stonewall Jackson's Way* i *Stonewall in the Walley* o poczynaniach wojsk gen. Thomasa Jacksona w dolinie Shenandoah³⁹. Wart uwagi jest również napisany pod koniec wojny przez Henry'ego C. Worka, opublikowany w 1865 roku, utwór *Marching Through Georgia*⁴⁰. Opisywał on kampanię wojsk gen. Williama Shermana w Georgii, czyli tzw. marsz Shermana ku morzu. Po wojnie utwór, który na Północy odbierany był jako gloryfikacja gen. W. Shermana za zwycięski rajd, na Południu stał się symbolem okrucieństw, jakich dopuściły się wojska generała w Tennessee, Georgii i Karolinie Południowej, stosując taktykę spalonej ziemi⁴¹.

Podczas wojny wykorzystywano również utwory, które zupełnie się z nią nie kojarzyły, np. po przegranej bitwie pod Gettysburgiem żołnierze dywizji gen. Georgea Picketta śpiewali pieśń religijną *Nearer, My God, to Thee* (*Być bliżej Ciebie chcę*). Inną ciekawostką jest fakt, że autorem jednego z wojskowych marszy Południa *We conquer or die* jest urodzony w Bostonie James Pierpont. Po rozpoczęciu działań wojennych udał się on na rodzinne Południe, by wspierać konfederatów.

³⁸ I. SILBER, J. SILVERMAN: *Songs of the Civil...*, s. 10—12, 165.

³⁹ M. AMEDEO: *Civil War: Untold stories of the Blue and the Grey*. [West Side Publishing] 2007, s. 76—104; I. SILBER, J. SILVERMAN: *Songs of the Civil...*, s. 57.

⁴⁰ *Lincoln Campaign Songster...*

⁴¹ Ibidem, s. 15—16, 43—45; M. GOŁĘBIOWSKI: *Dzieje kultury...*, s. 240.

Jego najpopularniejszym utworem jest napisana w 1857 roku piosenka kolędowa *Jingle Bells*⁴².

Przedstawione życiorysy najwybitniejszych twórców okresu wojny secesyjnej oraz okoliczności, w jakich powstały ich utwory, pozwalają na sformułowanie kilku wniosków:

- muzyka minstrelki, rozpowszechniona przez Thomasa Rice'a (*Jump Jim Crow*) i zmodyfikowana przez Dana Emmetta i Stephena Fostera, choć obaj zapewne nie mieli takiego zamiaru, pogłębiała istniejące animozje w społeczeństwie USA;
- muzyka S. Fostera, D. Emmetta, G.F. Roota i innych znanych ówczesnie twórców często utrzymywała społeczeństwo w pewnym stanie napięcia;
- muzyka sentymentalna wprowadzała nastrój tęsknoty za dawnym życiem i porządkiem, który został zachwiany przez politykę i ekonomię krajową tego ćwierćwiecza;
- melodie podniosłe wyzwały w ludziach nastroje rewolucyjne, a muzyka do zabawy i tańca pozwalała chwilowo zapomnieć o problemach, które jednak wracały, coraz trudniejsze do rozwiązania.

Obwinianie jednak tych twórców o świadome działanie na rzecz wojny byłoby zwyczajnie nadużyciem. Po pierwsze, społeczeństwo USA potrzebowało nowego rodzaju rozrywki dostępnej nie tylko dla zamożnych, jak to było do tej pory; po drugie, rzeczą, którą ci artyści potrafili robić najlepiej, było pisanie i prezentowanie swoich utworów; po trzecie, żyli oni z tworzenia, pisania, grania, komponowania i występowania; po czwarte, gdy już tworzyli utwory dla społeczeństwa lub na cele wojny, nierzadko kierowali się patriotyzmem — chcieli ulżyć żołnierzom w obozach i na polach bitew, a także zwykłym mieszkańcom USA pracującym w fabrykach lub na farmach i czekającym na swoich bliskich.

Dziś w USA działają różne grupy rekonstrukcyjne, które dbają o kulturę, historię i tradycję amerykańską. Ze szczególnym pietyzmem odtwarzają kostiumy, uczestniczą w inscenizacjach bitew z tamtego okresu i organizują pikniki przy okazji rocznic związanych z takimi wydarzeniami, jak bitwa pod Gettysburgiem, Antietam czy Manassas. Wówczas pojawiają się też zespoły muzyczne uatrakcyjniające pikniki wykonaniem pieśni i piosenek z okresu wojny secesyjnej. Jednym z takich zespołów jest 2nd South Carolina String Band, którego członkowie wiernie odtwarzają zarówno melodie, teksty, jak i klimat ówczesnych piosenek.

⁴² I. SILBER, J. SILVERMAN: *Songs of the Civil...*, s. 56.

Bibliografia

- AMEDEO M.: *Civil War: Untold stories of the Blue and the Grey*. [West Side Publishing] 2007.
- BROGAN H.: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*. Tłum. E. MACAULEY. Wrocław 2004.
- Encyklopedia muzyki rockowej*. Warszawa 2000.
- FOSTER S.C.: *Oh! Susanna. Quick Step arranged for the piano forte*. New York 1848.
- GOŁĘBIEWSKI M.: *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*. Warszawa 2005.
- GROBLEWSKI P.: *Antietam 1862*. Warszawa 2013.
- GRZYBOWSKI S.: *Historia Irlandii*. Wrocław 1977.
- <http://www.civilwar.org>.
- <http://www.songwritershalloffame.org>.
- JENKINS P.: *Historia Stanów Zjednoczonych*. Tłum. A. OKSIUTA. Kraków 2010.
- KATZ H.: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971.
- Lincoln Campaign Songster*. Published by Mason & CO. Philadelphia 1864.
- NATAN H.: *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. [University of Oklahoma] 1963.
- O'CONNELL J.: *Understanding Stephen Collins Foster His World and Music*. [University of Pittsburgh] 2007.
- OLDROYD O.H.: *The Good Old Song*. Springfield 1882.
- ROOT D.L.: *The "Mythtory" of Stephen C. Foster, or Why His True Story Remains Untold*. "American Music Research Center Journal" 2005, 15.
- SANDERS P.D.: *Comrades, fill no glass for me: Stephen Foster's melodies as borrowed by the American Temperance Movement*. "Social History of Alcohol and Drugs" 2008, 23.
- SILBER I., SILVERMAN J.: *Songs of the Civil War*. New York 1995.
- WIER A.E.: *The songs of Stephen Foster*. New York 1935.

Tomasz Sporyń

Artists or propagators?

Authors of the most popular songs from the period of the American Civil War

Summary

The article presents the most popular authors of American military songs whose musical pieces were to a greater or lesser degree utilised during the American Civil War. Biographies of five among them, namely: Stephen Collins Foster, Daniel Decatur Emmett, George Frederick Root as well as Harry McCarthy and Patrick Gilmore are the main focus of this article. In addition, other creators are mentioned, the ones who were less known, and therefore contributed to the development of American war music slightly less. Foster and Emmett are rather associated with the so-called Blackface minstrel's music, Root — with typical soldiers' songs, whereas McCarthy and Gilmore — with musical Irish influences. The article contains descriptions of such songs as: *Dixie*, *Ring de banjo*, *Oh! Susanna*, *We are coming Father Abraham*, *300 thousand more*, *The Battle cry of Freedom*, *Tramp, Tramp, Tramp*, *Marching through Georgia*, *Bonnie Blue Flag*, *When Johnny Comes Marching Home*.

Key words: American Civil War, military song, blackface minstrels, Stephen C. Foster, Dan Emmett, George F. Root