

Anna Pawlak

<https://orcid.org/0009-0007-2149-3253>

paw.an@o2.pl

Początki kontredansów w Europie

The beginnings of contradances in Europe

Abstrakt

Celem artykułu jest syntetyczne przedstawienie początków historii kontredansów w Europie. Przedstawione informacje są wynikiem badań źródłowych i szerokiej kwerendy literaturowej. Tematyka ta jest popularna wśród badaczy angielskich i amerykańskich. Brak jest w Polsce syntetycznego opracowania zbierającego wiedzę dotyczącą tego zagadnienia. Kontredans to figurowy taniec towarzyski popularny w XVIII i na początku XIX wieku. W artykule opisany został okres formowania się stylu od końca XVI do połowy XVII wieku oraz pierwsze dokumenty źródłowe zawierające opisy choreografii pochodzące z lat 1651–1728, ukazujące się w Anglii oraz Francji. Ogromną rolę w rozwoju tego stylu tańca odegrała rodzina Playfordów, która na ponad siedemdziesiąt lat praktycznie zmonopolizowała w tym temacie rynek wydawniczy w Anglii. Pod koniec XVII wieku styl ten dotarł na dwór francuski, skąd rozprzestrzenił się w całej Europie. W artykule zebrano cechy charakterystyczne wyodrębniające kontredans od innych stylów tańca oraz przedstawiono zmiany stylistyczne, jakim podlegał wraz z ich uzasadnieniem w zmianach społeczno-kulturowych tamtego okresu.

Słowa kluczowe:

taniec dawny, taniec historyczny, kontredans, taniec barokowy, John Playford

Abstract

The aim of the article is to present the beginnings of contradances in Europe. It presents the results of extensive data analysis and library research. This topic is popular among researchers, especially in England and North America. In Poland, however, there are no synthetic studies of contradances. Contradance is a figure ballroom dance popular mostly in the 18th and early 19th centuries. The article presents the formation of the style from the end from the end of the 16th century to the mid-17th century. The first source documents containing a description of the choreographies originate from the years 1651–1728,

Informacja o artykule / Article information

Otrzymano (Received): 11.07.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 31.01.2024

when they were appearing in England and France. A huge role in the development of this dance style was played by the Playford family, who practically monopolized the publishing market of dance manuals in England for over seventy years. The article discusses the history of publications, the historical background and the substantive content of subsequent editions of *The English Dancing Master*. It also shows how this style reached the French court, from where it spread throughout Europe. The article summarizes the characteristics distinguishing contredances from other styles of dance and presents the stylistic changes they underwent along with their justification in the socio-cultural changes of that period.

Keywords:

early dances, historical dances, country dances, contredances, baroque dances, John Playford

Wstęp

„Tańce historyczne” bądź też „tańce dawne” to takie, co do których istnieją przesłanki do ich odtworzenia, a równocześnie same są martwe. Jednocześnie tańce te były związane z kulturą wysoką i korespondującą z nią modą, czyli ulegały zmianom w czasie, w rytm zmian w kulturze, czym odróżniają się od tańców ludowych, niezmiennych przez wieki. Czemu służy rekonstrukcja owych tańców? Są one niezaprzeczalnie elementem kultury. Jak pisał Tomasz Nowak¹ za Roderykiem Lange:

W odniesieniu do tańca wartości wynikające z funkcji zabawy, sytuacji obcowania z drugą płcią, doświadczania ruchu i muzyki (...) ustępują różnorodnym wartościom powiązanim z życiem społecznym, np. kształtowaniem i doznawaniem uczucia spójni, podkreślaniem struktury społecznej, wdrażaniem młodego pokolenia w pożądaną w danej społeczności formy zachowań w relacjach interpersonalnych czy rolę płci.

W artykule skupiono się na kontredansie, czyli figurowym tańcu towarzyskim, którego popularność datuje się na XVIII i początki XIX wieku. Źródłosłów angielski (ang. *country dances*) podkreśla wiejskie (w rozumieniu ziemiańskie) pochodzenie. Gdy pod koniec XVII wieku styl ten został zaadaptowany we Francji jego nazwa nie uległa zmianie, ale zmieniło się znaczenie. We francuskiej nazwie *contredanse* przedrostek *contre* oznacza „naprzeciw” i podkreśla inną ważną cechę tego stylu, w którym uczestnicy stoją naprzeciw sobie. Według Dezaisa, XVIII-wiecznego choreografa, kontredanse złożone były z powtarzalnych sekwencji (zarówno choreograficznych, jak i muzycznych), dzięki czemu mogły być wykonywane przez

¹ T. Nowak, *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2016, nr 14, s. 217.

dowolną liczbę osób, gdyż ilość powtórzeń w utworze była łatwo dostosowywana do liczby tańczących².

Rozwój tego stylu tańca można podzielić na cztery okresy. Pierwszy okres formowania się stylu, z którego pochodzą głównie wzmianki, trwał od końca XVI do połowy XVII wieku.

W historii kontredansów jedną z najistotniejszych dat jest rok 1651, w którym ukazał się w Anglii pierwszy drukowany zbiór choreografii. Stał się on bardzo popularny w Anglii, a dodatkowo dotarł również do Francji i został tam zaadaptowany w 1685 roku. Za datę krańcową tego okresu można umownie uznać rok 1728, tj. ostatnie wydanie dzieł Playforda. To czas, w którym styl ten jest już uformowany, a historycy dysponują bogatym materiałem źródłowym opisującym jego cechy charakterystyczne.

Kolejną fazą jest okres rozprzestrzeniania się stylu. Od około 1720 roku kontredanse docierają i zdobywają salony w kolejnych państwach Europy, a także w Ameryce. Ten okres kończy się około 1770 roku.

Końcowa faza trwała do około połowy XIX wieku. Faza schyłkowa to moment, w którym popularność zyskują tańce, takie jak: kotylion, kadryl, a także walc, co nie pozostaje bez wpływu na formę kontredansów, które ze stylów tych przejmują różne elementy. W artykule skupiono się na dwóch pierwszych okresach.

Celem artykułu jest syntetyczne przedstawienie początków historii kontredansów w Europie. Przedstawione informacje są wynikiem badań źródłowych i szerokiej kwerendy literaturowej. Tematyka ta jest popularna wśród badaczy angielskich i amerykańskich. W Polsce brak jest syntetycznego opracowania zbierającego wiedzę dotyczącą tego stylu. Lukę tę warto uzupełnić, ponieważ w różnych źródłach historycznych z rejonu Rzeczypospolitej pojawiają się w XVIII i XIX wieku wzmianki dotyczące tańców określanych jako kontredanse lub anglezy. Badacze wciąż poszukują informacji, jakie konkretnie choreografie były tańczone na ziemiach polskich. Jest ich niestety niezmiernie mało, dlatego pragnąc zrozumieć ten aspekt kultury, pozostaje stosowanie metody dedukcyjnej na podstawie istniejących źródeł europejskich, śledzenie historii rozprzestrzeniania się stylu oraz porównywanie jego lokalnych wariantów.

Tło historyczne — Anglia w XVII wieku

Warto zauważyć, że XVII wiek był okresem burzliwym w historii Anglii, skąd pochodzą kontredanse. Po panowaniu Tudorów władzę objęła szkocka dynastia Stuartów. Zarówno „flirt” z katolickimi częściami Europy, jak

² A. Kent, *Country dancing in the French style at the beginning of the 18th century*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 43, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Kent.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.].

i dążenia absolutystyczne monarchów doprowadziły do sporu z parlamentem, w którym władzę przejęła w znacznej mierze purytańska opozycja pod wodzą Olivera Cromwella. Termin „purytanie” określa tych członków angielskiego Kościoła, którzy uważali reformację za niewystarczającą i domagali się oczyszczenia Kościoła anglikańskiego z pozostałości katolickich³. To czas nie tylko zawirowań politycznych, ale i ograniczeń w sferze kultury. Purytanie głosili koncepcję „człowieka poczciwego”, którego cechować miała bogobojność, pracowitość, wstrzemięźliwość i oszczędność. Z jednej strony byli praktyczni, wskazując, że wszyscy ludzie potrzebują relaksu, aby odświeżyć swoje ciało i duszę. Zawsze jednak podkreślali, by w rekreacji nie pójść za daleko w bezbożne, nieproduktywne działania. Ostatecznie tylko nieliczne formy przyjemności zostały kategorycznie potępione. Jedną z nich był teatr, jako marnujący zasoby pracy i prowadzący do rozwiązłości. Ideologia purytańska potępiała również muzykę, za wyjątkiem religijnej, sztukę i taniec, choć w tym wypadku z drobnymi odstępstwami. W 1642 roku Długi Parlament zamknął teatry. Ich funkcjonowanie przywrócono dopiero wraz z monarchią w 1660 roku⁴. W 1643 wprowadzono *Rozporządzenie w sprawie regulacji druku* (ang. *Ordinance for Regulation of Printing*), które sankcjonowało cenzurę. Wyłącznie prace zaakceptowane przez Stationery Company (cech regulujący zawody związane z przemysłem wydawniczym, w tym drukarzy, intrologatorów, księgarzy i wydawców) oraz wpisane wcześniej do rejestru mogły być opublikowane. Pozostałe mogły podlegać konfiskacie, a na wydawcę była nakładana kara. Rezolucja ta wygasła dopiero po Chwalebnej Rewolucji w 1695 roku⁵.

Pojawienie się kontredansów w Anglii

Nazwa *country dance* po raz pierwszy została odnotowana w sztuce *Misogonus* z 1577 roku⁶. Z okresu panowania Elżbiety I (1559–1603) zachowało się kilka wzmianek o kontredansach. W korespondencji hrabiów Leicester, pochodzącej ze stycznia 1601 roku, napisano: „Królowa jest w bardzo dobrym zdrowiu i często wychodzi w te święta, prawie każdej nocy jest obecna, aby oglądać damy tańczące stare i nowe kontredanse (*country dances*),

³ J. Basista, *Kim byli purytanie i czy w ogóle istnieli?*, „Studia Historyczne” 2014, t. 57, nr 1 (225), s. 91–102.

⁴ B.C. Daniels, *Sober Mirth and Pleasant Poisons: Puritan Ambivalence Toward Leisure and Recreation in Colonial New England*, „American Studies” 1993, 34, no. 1, s. 125–129; E.S. Morgan, *Puritan Hostility to the Theatre*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 1966, 110, nr 5, s. 340–341.

⁵ D.R. Como, *Print, Censorship, and Ideological Escalation in the English Civil War*, „Journal of British Studies” 2012, t. 51, nr 4, s. 821–825.

⁶ J.P. Cunningham, *The Country Dance: Early References*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1962, 9, no 3, s. 148.

z fletem i bębniem”⁷. W 1602 roku hrabia Worcester pisał w liście: „Oddajemy się igraszkom tu na dworze; dużo tańczymy, w prywatnych komnatach kontredanse (*country dances*) przed Jej Wysokością Królową, która jest niezmiernie z tego zadowolona”⁸.

J.P. Cunningham zebrał aż pięćdziesiąt jeden wzmianek datowanych na lata 1529–1654 i zawierających odniesienia do kontredansów lub tańców o nazwie tożsamej z choreografiami opublikowanymi później. Niestety oprócz zdawkowych wzmianek nie mamy przesłanek, by stwierdzić, czy były to faktycznie te same tańce i jak one wyglądały⁹. Dopiero na początku 1651 roku zostały wydane drukiem w *The English Dancing Master* pierwsze choreografie wraz z muzyką. Autor tego dzieła, John Playford Starszy, był urodzonym w 1623 roku londyńskim wydawcą i księgarzem, specjalizował się w publikacji książek z zakresu teorii muzyki, nauki gry na instrumentach oraz psalterzy z pieśniami śpiewanymi w kościołach. Około połowy XVII wieku praktycznie zmonopolizował rynek wydawnictw muzycznych w Anglii. Swoje publikacje muzyczne kierował do coraz szerszego kręgu muzyków-amatorów, szczególnie tych mieszkających poza Londynem, którzy jak sam wskazywał, nie mieli równie łatwego dostępu do nauczycieli¹⁰. Nie był on ani choreografem, ani kompozytorem opublikowanych tańców, a jednak w pierwszym wydaniu zebrał ich ponad sto.

Najczęściej były to popularne melodie znane od lat. *The English Dancing Master* to skarbiec niepublikowanych nigdy wcześniej melodii popularnych w XVI, XVII i XVIII wieku¹¹. Część badaczy gloryfikowała Playforda, jako zbieracza tańców utożsamianych ze złotym wiekiem Tudorów przed zagrożeniem purytanizmem, który był ideologią w powszechnym pojęciu zakazującą zabawy, a tańca w szczególności. Jednakże bardziej szczegółowe analizy odróżniają tutaj taniec związany z teatrem od tańca wykonywanego w prywatnym zaciszu. Zasadność domowej rozrywki pozostawiona została ocenie własnego sumienia. Wraz z objęciem przez Cromwella pozycji Lorda Protektora tradycyjne dworskie przedstawienia, tzw. maski, na nowo pojawiły się na dworze¹².

⁷ M. Wood, *Some Notes on the English Country Dance before Playford*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1937, t. 3, nr 2, s. 94.

⁸ Tamże, s. 94.

⁹ J.P. Cunningham, *The Country Dance: Early...*, s. 148–154; J. Casazza, *Evidence for English Country Dances in the Sixteenth Century*, „Letter of Dance”, 1991–1993, t. 2, http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/ecd_16th.html [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].

¹⁰ S. Carter, „*Yong beginners, who live in the country*”: *John Playford and the printed music market in seventeenth-century England*, „Early Music History” 2016, no 35, s. 111.

¹¹ F. Kidson, *John Playford, and 17th-Century Music Publishing*, „The Musical Quarterly” 1918, t. 4, nr 4, s. 519.

¹² M. Dean-Smith, E.J. Nicol, „*The Dancing Master*”: 1651–1728, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1943, t. 4, nr 4, s. 168.

Powiązanie kontredansów z tzw. maskami

Maski (ang. *masques*) to rodzaj rozrywki, który rozwinął się w Anglii w XVI i XVII wieku wokół tanecznych maskarad, podejmujących głównie mitologiczną tematykę, pełnych alegorii i złożonej symboliki. Przedstawienia te były połączeniem poezji, muzyki i tańca, a z czasem coraz bardziej rozbudowanych środków przekazu (np. scenografii). Za szczytowy okres rozwoju tej formy uważa się działalność poety Bena Jonsona we współpracy z architektem scenicznym Inigo Jonesem w latach 1605–1631. W ramach tej formy scenicznej wydzieliły się stałe części, tzw. biesiady (ang. *revels*), podczas których do wspólnej zabawy (w tym tańców) byli zapraszani widzowie, oraz tzw. antymaski, czyli komiczny lub groteskowy taniec prezentowany między kolejnymi częściami maski¹³.

Właśnie popularność w pierwszej połowie XVII wieku masek i antymasek może stanowić odpowiedź na pytanie o pochodzenie choreografii w dziele Playforda. Zawodu wydawcy uczył się on u Johna Bensona, wydawcy tekstów maski Jonsona. Dodatkowo Benson był zamieszany w spór z innym wydawcą o prawo do rękopisów dzieł Jonsona, który ciągnął się od 1640 do 1648 roku, a może nawet dłużej. Benson wszedł w posiadanie, być może w sposób nielegalny, kopii tekstów masek wraz z notatkami reżyserskimi, na których rozpisane były m.in. uwagi co do choreografii tańców, niebędące częścią publikowanego wcześniej tekstu literackiego¹⁴. Jak wskazuje zarówno Dean-Smith¹⁵, jak i Withlock¹⁶ bardzo wiele melodii występujących w pierwszym wydaniu Playforda było popularnymi balladami wykorzystywanymi również w tańcach wspomnianych masek i antymasek. Dodatkowo wiele tytułów tańców jest zbieżnych z tytułami i tematyką masek prezentowanych w pierwszej połowie XVII wieku lub spektakli teatralnych z tego okresu¹⁷. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że Playford opublikował choreografie tańców wykorzystywanych przez Jonsona w swoich maskach, a spisane w posiadanych przez Bensona rękopisach.

Whitlock wskazuje, że we wstępie do *The English Dancing Master* Playford, pisząc, że asystował mu „znający się na temacie Przyjacieli” mógł mieć

¹³ M. Wolska, *Staroangielskie Masque w kontekście specyfiki brytyjskiej kultury dworskiej XVI i XVII wieku*, „Our Europe. Ethnography – Etnology – Anthropology of Culture” 2018, t. 7, s. 41–52.

¹⁴ K. Whitlock, *John Playford's the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics*, „Folk Music Journal” 1999, t. 7, nr 5, s. 552–557.

¹⁵ M. Dean-Smith, E. J. Nicol, *'The Dancing Master': 1651–1728: Part III. 'Our Country Dances'*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1945, t. 4, nr 6, s. 215–217; *Playford's English Dancing Master 1651*, red. M. Dean-Smith, London 1957, s. XVI–XX, <https://archive.org/details/playfordsenglish0000marg/mode/2up> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].

¹⁶ K. Whitlock, *John Playford's the English...*, s. 552–557.

¹⁷ Tamże, s. 557–565.

na myśli kompozytora muzyki do tego typu spektakli – Henriego Lawesa (1596–1662, ojciec chrzestny syna Playforda), który ze względu na swoją funkcję asystował przy przygotowywaniu i widział wiele realizacji, lub Richarda Brome (1590–1652, klient drukarni Bensona) – służącego Bena Jonsona, a później także aktora i dramatopisarza. Brome zaaranżował na nowo wiele dzieł Jonsona. Wiele tytułów tańców u Playforda nawiązuje do jego sztuk teatralnych, a jeden nosi nawet nazwę *Broome*. Ze względu na zamknięcie teatrów w tym okresie Brome cierpiał na niedostatek środków do życia i tym bardziej mógł być zainteresowany spieniężeniem posiadanych umiejętności i wsparciem Playforda swoją wiedzą i doświadczeniem w zakresie tańca¹⁸.

Pierwsze źródła z choreografiami kontredansów

W latach 1651–1728 w wydawnictwie Johna Playforda, a następnie od 1684 roku jego syna Henriego Playforda oraz od 1706 roku bratanek Johna Playforda Młodszego ukazało się osiemnaście edycji *The Dancing Master* (osiemnaści pierwszego tomu, cztery drugiego oraz dwie trzeciego)¹⁹. W kolejnych edycjach tańce zmieniały się, znikaly te już niemodne, a w ich miejsce pojawiały się nowe. W sumie opublikowano ponad tysiąc (1053) różnych choreografii. Wyłącznie 18 tytułów pojawia we wszystkich osiemnastu edycjach²⁰.

Z około połowy XVII wieku pochodzi kilka manuskryptów, w tym *Manuskrypt Lovelace* datowany między 1621 a 1649 rokiem, pisany ręcznie, zawierający choreografie trzydziestu trzech tańców przeplatanych m.in. wierszami. Część tańców pojawia się potem u Playforda, często, chociaż nie zawsze w zbieżnej formie²¹. W ostatnim czasie odnaleziono również manuskrypt w Kolekcji Warda. Zawiera on łącznie siedemnaście choreografii. Trzydzieści choreografii pokrywa się z Playfordem, dodatkowo jedna w wydaniu z 1686 r. pojawia się jako melodia bez choreografii, dwie zbieżne są z manuskrytem Lovelace. Manuskrypt z Kolekcji Warda jest datowany na około 1660 rok²².

¹⁸ Tamże, s. 552–563.

¹⁹ Henry Playford rozszerzył działalność wydawniczą na inne publikacji niż tylko druki muzyczne, John Playford Młodszy dodatkowo był wytwórcą instrumentów muzycznych oraz uczniem innego drukarza Williama Godbida, po śmierci którego prowadził drukarnię wraz z wdową po nim, zob. M. Dean-Smith, E. J. Nicol, *'The Dancing Master': 1651–1728...*, s. 131–132.

²⁰ S. Pfitzinger, *Playford's Dancing Master: The Compleat Dance Guide An exhaustive collection, catalogue, and index of all dances published in editions of the Dancing Master, 1651–1728*, <http://playforddances.com/indexes/dances-continually-published/> [dostęp: 21 marca 2023 r.].

²¹ C. G. Marsh, *The Lovelace Manuscript. A preliminary Study*, [w:] *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert, Rothenfelser Tanzsymposium*, red. U. Schlottermüller, M. Richter, Freiburg 2004, s. 81–90.

²² A. Macks, *The Ward Dance Manuscript: A new source for seventeenth-century English country dance*. „Harvard Library Bulletin” Fall 2016, 27, 3, s. 147.

Wykorzystane we wszystkich tych dokumentach słownictwo oraz zbieżność form pokazują, że 1651 rok nie jest początkiem rozprzestrzeniania się nowego stylu tańca, a opisuje styl dobrze zadomowiony i powszechnie znany w Anglii.

Wskazuje się, że Playford pospieszył się ze swoim wydaniem, czując oddech konkurencji na plecach. Sam pisze we wstępie do pierwszego wydania, że nie podjąłby się tego, gdyż czas był nieodpowiedni, gdyby nie fakt, że w drukarniach były już „fałszywe i potajemne” kopie²³. 7 listopada 1650 roku książka została zarejestrowana w Stationers' Hall²⁴, w celu zapobieżenia publikacji pirackich kopii²⁵. Playford zapłacił przy tym karę-karę (sześć pensów) za złamanie regulacji nakazujących rejestrację przed publikacją, co znaczy, że książka była już w trakcie drukowania, w czym dodatkowo Withlock dostrzeża próbę obejścia cenzury²⁶.

Być może ze względu na ten pośpiech, książka zawiera sporo oczywistych błędów. Są to drobne nielogiczności względem ogólnego charakteru tańców, niedopasowanie do muzyki, a przede wszystkim błędy w zapisie muzycznym, które mogły wynikać z braków ilościowych ruchomych czcionek ze znakami muzycznymi. W pierwszej edycji brakuje krzyżyków oraz wszystkich nut wychodzących poza pięciolinie²⁷.

W tytule pierwszego wydania dodano *English*, przymiotnik ten dopisany jest w rejestrze nad tytułem *The Dancing Master* i wciśnięty z zastosowaniem znaku korektorskiego²⁸. Hugh Stewart²⁹ uważa, że dodanie tego przymiotnika było żartem, wszak największym uznaniem cieszyli się wówczas francuscy i włoscy nauczyciele tańca³⁰. Mogło być to również

²³ J. Playford, *The English Dancing Master Or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance*, Londyn 1651, http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/ [dostęp: 21 marca 2023 r.].

²⁴ Stationers' Hall – cech handlowy, dysponujący od 1557 r. królewskim przywilejem regulującym różne zawody związane z przemysłem wydawniczym, w tym drukarzy, introligatorów, księgarzy i wydawców w Anglii. Wszystkie nowe publikacje wpisywane były do rejestru, The Stationer's Company miała prawo do poszukiwania i przejmowania nielegalnych lub pirackich wydawnictw, <https://www.stationers.org/company/history-and-heritage>. [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

²⁵ M. Dean-Smith, E. J. Nicol, 'The Dancing Master': 1651–1728: Part II. Country Dance and Revelry before 1651. „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1944, t. 4, nr 5, s. 168.

²⁶ K. Whitlock, *John Playford's the English ...*, s. 552–557.

²⁷ J. Barlow, *Tunes in The English Dancing Master, 1651: John Playford's accidental misprints?*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 21–28, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Barlow.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

²⁸ K. Whitlock, *John Playford's the English...*, s. 552–553.

²⁹ H. Stewart, *What are Playford dances?*, The Round Cambridge University's English Country Dance Society, <https://round.soc.srcf.net/playford> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].

³⁰ Na podobny problem wskazywał niemiecki nauczyciel tańca z początku XVIII wieku – Gottfried Taubert, przez 13 lat prowadzący szkołę tańca w Gdańsku. W swoich publikacjach wielokrotnie odnosi się do mody na francuskich mistrzów tańca, którzy emigrowali

nawiązaniem do krótkiej komicznej formy teatralnej (tzw. ang. *droll*) pt. *The French Dancing Master*, w której Monsieur Galliard nauczał tańca. Ukazała się ona w latach 1639–1640, wydana została w 1649 roku, ale dzięki wzmiankom w pamiętnikach, wiemy, że była popularna jeszcze w 1662 roku³¹. Wybór tego tytułu mógł mieć również podtekst polityczny, oto rodzima tradycja tańca praktykowanego w domach ku prywatnej ucieście zostaje przeciwstawiona rozwiązłym, zdegenerowanym francuskim wpływom łączonym z dworem Stuartów³². Kolejne wydania nosiły już tytuł *The Dancing Master*.

W XVIII wieku wyraźnie widać dumę z faktu, że jest to styl rodzimy. Jak pisze we wstępie do swojego dzieła wydanego w 1710 roku John Essex³³: „każdy kraj ma swój styl tańca, ale kontredanse są produktem tego Narodu, a tańczą je na wszystkich dworach w Europie”.

Po wycofaniu się Johna Playforda Starszego z działalności wydawniczej i przekazaniu biznesu synowi zaczęła pojawiać się konkurencja. W 1686 i 1699 roku ukazały się reklamy dzieła *The Compleat Dancing-Master*, a w 1719 roku John Walsh wydał dzieło, które jest prawie dokładną kopią drugiego tomu *The Dancing Master*, wydanego przez Johna Playforda Młodszego w 1710 roku³⁴.

Wracając do dzieł Playfordów – publikacja ta nie była podręcznikiem, nie została pomyślana z założeniem uczenia się z niej tańca od podstaw. Jej rozmiar – poziome *quattro*³⁵ (11 cm x 20 cm) – jest odpowiednio mały, tak aby nauczyciel tańca lub inny odbiorca łatwo mógł ją ukryć w ubraniu i w odpowiednim momencie skorzystać. Dodatkowo układ – na każdej stronie inny taniec, u góry zapis nutowy, poniżej skrótowy opis słowny – wskazuje, że została pomyślana z nastawieniem na przypomnienie³⁶.

i cieszyli się w Europie estymą, podczas gdy ich umiejętności była często marne. Jak pisał Taubert: „Niemiec może tańczyć z taką samą gracją jak urodzony Francuz”, zob. G. Bennett, *Gottfried Taubert and Chorégraphie – New insight into the life and works of an early pioneer of dance notation*, [w:] *Reading a Dance or Two, Papers of the York European Association of Dance Historians Conference, York 2008*, Londyn 2008, s. 41.

³¹ *Playford's English Dancing...*, s. XV.

³² K. Whitlock, *John Playford's the English ...*, s. 553.

³³ J. Essex, *For the furthur improvement of dancing: a treatis of chorography or ye art of dancing country dances after a new character, in which the figures, steps & manner of performing are describ'd, & ye rules demonstrated in an easie method adapted to the meanest capacity. Translated from the French of Monsr. Feuillet, and improv'd wth. many additions, all fairly engrav'd on copper plates, and a new collection of country dances describ'd in ye same character by John Essex, dancing master*, London 1710, <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100095/?sp=1> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].

³⁴ H. Thurston, *The Development of the Country Dance as Revealed in Printed Sources*, „*Journal of the English Folk Dance and Song Society*” 1952, 7, no. 1, s. 29.

³⁵ Późniejsze wydania to poziome *duodecimo*, M. Dean-Smith, E. J. Nicol, *'The Dancing Master': 1651–1728...*, s. 133.

³⁶ F. Kidson, *John Playford, and 17th-Century...*, s. 517; [Playford H.], *The dancing master; or, Directions for dancing country dances with the tunes to each dance, for the treble-violin*, Prin-

Ziemiański charakter kontredansów i ich popularność

Kontredanse, ze względu na źródłosłów często łączy się z tańcami wiejskimi, jednakże nie były to tańce wiejskie w rozumieniu warstwy chłopskiej. To tańce dobrze wyedukowanej części społeczeństwa³⁷. Teza Whitlocka o pochodzeniu kontredansów od antymasek, w których występowały takie postaci, jak m.in. służący, wieśniacy, cyganie, uzasadnia wykorzystanie tradycyjnych, folkowych wzorców, figur i melodii, pomimo że zazwyczaj w antymaskach wykonywali je profesjonalni aktorzy, w maskach zaś występowali arystokraci³⁸. Dopiero około połowy XIX wieku kontredanse stały się popularne wśród niższych warstw³⁹.

XVII wiek to początek rewolucji przemysłowej w Anglii. Jedną z istotnych zmian, był wzrost liczby warstwy właścicieli ziemskich połączony z równoczesnym wzrostem ich zamożności. Nowe ziemiaństwo niezwiązane tak mocno z dworem, a jednocześnie zajęte różnorodną działalnością, nie miało czasu, by poświęcać go na nauczanie się bardziej wymagających „tańców barokowych”. Dodatkowo zgodnie z ideologią purytańską, taniec miał być co najwyżej elementem rekreacji, nie zaś publicznym popisem. Popularności kontredansów upatruje się w znudzeniu społeczności zbyt skomplikowanymi i trudnymi do nauczenia formalnymi tańcami tamtych czasów (na dworach były to głównie tańce dla pary, mające na celu pokazanie się). Kontredanse tańczono dla rozrywki.

Playford we wstępie zachwalał taniec jako doskonałą formę rekreacji po bardziej poważnych studiach, która sprawia, że ciało jest aktywne i mocne, pełne wdzięku w zachowaniu, cechy te zaś bardzo przystają dżentelmenom. John Essex zaś wskazywał, że popularność tego stylu w Europie wynika z faktu, że tańce te są przyjemniejsze i bardziej rozrywkowe, a dzięki temu odpowiedniejsze dla publicznych bali. Dodatkowo są łatwiejsze i każdy, bez względu na swoje umiejętności, może się ich nauczyć i znaleźć przyjemność w tej sztuce.

Kontredanse we Francji

W XVII wieku następuje zwrot w historii tańca, prymat w jego rozwoju przejmuje Francja, w związku z umocnieniem swej politycznej roli w Europie i upadkiem znaczenia Włoch⁴⁰. Francja jest kolebką tzw. tań-

ted by J. Heptinstall, for H. Playford, London 1698, <https://www.loc.gov/item/11030463/>. [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

³⁷ H. Stewart, *What are Playford dances?*, dz. cyt.

³⁸ K. Whitlock, *John Playford's the English...*, dz. cyt., s. 536.

³⁹ G.W. Williams, *Country Dances Ancient and Modern*, <https://www.upadouble.info/notes/historicalNotes.php> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

⁴⁰ M. Goff, 'The art of dancing, demonstrated by characters and figures': *French and English sources for court and theatre dance, 1700-1750*, „The British Library Journal” 1995, t. 21,

ców barokowych”. Ogromny wpływ na ich rozwój miał Ludwik XIV, który w 1661 roku utworzył Królewską Akademię Tańca (fr. Académie Royale de Danse) i zlecił jej stworzenie uniwersalnego systemu notacji ruchu. Dokończył tego Raoul Auger Feuilleta w swoim dziele *Choreografie* w 1700 roku⁴¹.

W 1685 roku francuski mistrz tańca André Lorin został wysłany do Anglii ze specjalną, otrzymaną od króla misją przyjrzenia się nowym, popularnym angielskim tańcom, którymi zainteresował Ludwika XIV przebywający wcześniej na dworze angielski mistrz tańca – Mr. Isaac⁴².

Lorin po powrocie do Paryża podarował królowi dwa dzieła: *Livre de Contredance présenté au Roy* (1685) oraz *Livre de la Contredance du Roy présenté à Sa Majeste* (1688). W pierwszym przedstawił szesnaście choreografii, kroki oraz zasady obowiązujące w kontredansach. Spośród szesnastu tańców dziewięć było choreografiami opublikowanymi u Playforda, siedem zaś jego własnymi pomysłami⁴³. W drugim Lorin opisał z detalami zasady obowiązujące w kontredansach i bardzo dokładnie omówił kolejne figury jednego z nich: *Les Cloches ou Le Carillon*, który jest wersją playfordowskiego *Christchurch Bells*⁴⁴. Oryginalna choreografia została opisana w siedmiu wersjach, podczas gdy Lorin rozpiisał ją, a w zasadzie rozrysował, na osiemdziesięciu jeden stronach⁴⁵.

Warto zwrócić uwagę, że wśród choreografii z Playforda Lorin wybrał cztery opublikowane w 1670 roku, cztery zostały opublikowane rok po jego wyjeździe (1686), jedna zaś dopiero w 1698 roku. Wskazuje to, że Lorin był zainteresowany wyłącznie najnowszymi choreografiami⁴⁶.

Pokazuje to również, że zapis u Playforda nie był początkiem życia danej choreografii, ale jej ukoronowaniem. Choreografia zyskiwała popularność (Lorin musiał widzieć jak tańczono je w Anglii), po czym trafiała

nr 2, s. 205.

⁴¹ Tamże, s. 202–203.

⁴² J. Sutton, *Lorin and Playford: Connections and Disparties*, w: *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 135–137, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Sutton.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.]; M. Goff, *The art of dancing, demonstrated...*, s. 202–203; L. Pilling, J. Pilling, *The Rehabilitation of André Lorin*, „Historical Dance” 1979, t. 1, nr 8, s. 21.

⁴³ J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 135–137; A. Daye, *A Valentine for the King*, „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research” 1997, t. 15, nr 2, s. 63–65; K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected in the Dancing Master*, Washington Library, Colonial Music Institute, Essays, 2001, <https://www.mountvernon.org/library/digitalhistory/colonial-music-institute/essays/social-change-as-reflected-in-the-dancing-master/> [dostęp: 15 kwietnia 2023 r.].

⁴⁴ L. Pilling, J. Pilling, *The Rehabilitation of André Lorin...*, s. 22–24.

⁴⁵ J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 135–137; A. Lorin, *Livre de la contredance du roy, présenté à Louis XIV (1688) et retranscrit pour Louis XV (1721)*, rkps, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc467150> [dostęp: 24 marca 2023 r.].

⁴⁶ K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected...*

do kolejnego wydania, w którym utrzymywała się, aż jej popularność nie przeminęła.

Zainteresowanie kontredansami angielskimi we Francji na przełomie wieków nie zmalało. W 1706 roku w Paryżu Raoul-Auger Feuillet opublikował *Recueil de Contredanse*. Do opisu choreografii wykorzystał uproszczoną metodę swojej notacji. W ten sposób zaprezentował trzydzieści dwie choreografie, z czego część była odwzorowaniem tańców z Playforda. Pojawiła się choreografia *La Carillon d'Oxford*, również będąca wersją playfordowskiego *Christchurch Bells*, tym razem Feuillet do jej opisu potrzebował tylko sześciu stron (w porównaniu z playfordowskimi siedmioma wersjami i ponad osiemdziesięcioma stronami Lorina)⁴⁷.

Kontredanse we Francji wykonywane były z użyciem barokowych kroków, za najważniejsze uznawano *pas de bourrée*, ale kontredanse w typie menueta były tańczone krokiem menueta⁴⁸.

Od 1702 roku aż do swojej śmierci w 1710 roku Feuillet wydawał numerowaną serię *Recueil de dances pour l'anne...* (*Kolekcja tańców na rok...*). Po jego śmierci prawo do wydawania corocznej kolekcji przypadło jego uczniowi Dezeisowi, który kontynuował ją do 1725 roku. W corocznych kolekcjach pojawiały się również choreografie kontredansów. Dodatkowo Dezais w 1712 roku wydał *II. recueil de contredances* zawierający dwadzieścia siedem choreografii. W tym okresie druk choreografii z wykorzystaniem systemu notacji był we Francji reglamentowany przywilejem królewskim. Wyłącznie wskazani wydawcy mogli je publikować – początkowo byli to Feuillet i Pecour, a potem Dezeis i Gaudrau⁴⁹.

Przełom XVII i XVIII wieku w Anglii

W 1699 roku ukazało się dzieło Thomasa Braya *Country Dances*⁵⁰, zawierające dwadzieścia choreografii. Bray był tancerzem, a potem nauczycielem tańca w różnych teatrach w Londynie. Wiele z jego choreografii wykorzystywało muzykę przygotowaną na potrzeby spektakli, a analizując charakter choreografii, być może one same zostały stworzone i wykorzystane jako element spektaklu, podczas zwyczajowego tańca kończącego przedstawienie. Opublikowane choreografie są trudniejsze ze względu na swoją przestrzenność, autor tak komponował rysunek tańca, aby był on rozpo-

⁴⁷ A. Kent, *Country dancing in the French...*, s. 44–46.

⁴⁸ Tamże, s. 44; J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 136.

⁴⁹ M. Goff, *The art of dancing, demonstrated...*, s. 206–208.

⁵⁰ T. Bray, *Country dances being a composition entirely new; and the whole cast different from all that have yet been publish'd; with bass and treble to each dance. Also, the newest French dances in use, entrees, genteel and grotesque, chacons, rigodoons, minuets, and other dancing tunes*. London 1699, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A77272.0001.001?view=toc>. [dostęp: 24 kwietnia 2023 r.].

znawalny i interesujący dla widzów oglądających go z łóż teatru, a więc z góry⁵¹.

Z doświadczeń teatralnych korzystał również inny angielski mistrz tańca – John Essex, urodzony w 1680 roku. Pierwsze wzmianki o jego działalności jako tancerza pochodzą z 1702 roku, gdy pojawia się w spisach Teatru Drury Lane. Z pracy w teatrze zrezygnował w 1703 roku i rozpoczął działalność już tylko jako nauczyciel tańca i muzyki⁵².

W 1710 roku Essex przetłumaczył dzieło Feuilleta *Recueil de Contredances* (1706) i wydał w Anglii jako *For the Further Improvement of Dancing*. Nie było to tłumaczenie pełne, zawierało wstęp teoretyczny dotyczący systemu uproszczonej notacji, zaś w części zawierającej choreografię Essex skopiował z francuskiego oryginału jedynie trzy choreografie, dodał dwie z innego dzieła Feuilleta oraz trzy własne kompozycje, których tytuły nawiązują do różnych sztuk granych w Drury Lane od 1699 roku. Jedna choreografia pochodzi z wydania Playforda z 1701 roku⁵³.

Cechy charakterystyczne wczesnych kontredansów

Traktaty Playforda ukazywały się na przestrzeni prawie 80 lat, a same kontredanse popularne były przez około 200 lat. W tym czasie zmieniały się trendy w kulturze, zmieniała się moda, zmianom podlegał też taniec.

Bez względu na to czy rozpatrywać będziemy genezę opublikowanych choreografii w antymaskach, wykonywanych przez ograniczoną liczbę tancerzy, czy jako rozrywkę wykonywaną w towarzystwie domowników, sąsiadów i znajomych w dobie purytańskich ograniczeń, w pierwszych wydaniach Playforda występowały, oprócz longwayów, choreografie na dwie, trzy lub cztery pary, wykonywane na płaskim koła lub w kwadracie. Między 1675 (od szóstej edycji) a 1700 rokiem, wszystkie nowe choreografie przybierały formę longway'a, czyli ustawienia na dowolną liczbę par. Forma ta dostosowana była do przywróconych, publicznych bali odbywających się w odpowiednio dużych przestrzeniach, w których brała udział znaczna liczba osób. W longwayach dzięki tranzycji pierwszej, znającej choreografię pary (tj. na koniec figury para przesuwawała się o jedną pozycję dalej w rzędzie ze szczytu sali w „dół”⁵⁴), pary stojące niżej nie musiały

⁵¹ D. Cruickshank, *Circling the Square*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 35-42, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Cruickshank.pdf>, [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].

⁵² M. Goff, *Country Dancing Improved*, “Dance in History. Dance in Western Europe, from the 17th to the 19th century”, blog, <https://danceinhistory.com/2015/12/26/country-dancing-improved/> [dostęp: 20 kwietnia 2023 r.].

⁵³ Tamże.

⁵⁴ W traktatach tanecznych najdalszy koniec sali określano fr. *la haut* – szczyt; ang. *upper end* – górny koniec, w przeciwieństwie do fr. *le bas* i ang. *lower end* – dołu sali, zob. R.A. Feuillet,

znać tak dobrze choreografii, mogły się przygotować, obserwując innych i tańcząc z bardziej doświadczonymi tancerzami⁵⁵.

Oryginalnie aż do 1858 roku taniec rozpoczynała pierwsza i druga para, następnie pierwsza para przemieszczała się o jedną pozycję dalej w rzędzie ze „szczytu” sali w „dół” i ten sam układ wykonywała z kolejną parą (druga para czekała u szczytu i włączała się w kolejnym powtórzeniu muzyki). Kolejne pary rozpoczynały taniec, dopiero kiedy dotarła do nich oryginalna para pierwsza. Pierwsza para tańczyła daną figurę do końca setu (tj. ciągu par) i wracała ku szczytowi sali, gdzie rozpoczynała kolejną figurę. Metoda tańczenia angażująca od razu wszystkie pary została opisana po raz pierwszy dopiero w dziele Eliasa Howe, *The Complete Ball-Room Hand-Book* w Bostonie w 1858 roku⁵⁶.

Playford o krokach i technice nie pisał wiele. Jedynie w wyjaśnieniu zastosowanych skrótów wymienione są kroki Double i Single. Double to „cztery kroki do przodu lub do tyłu, zakończone zamknięciem (tzn. dostawieniem)”, Single to „dwa kroki zakończone zamknięciem”. Kroki te są reliktem wcześniejszego stylu (późnorennesansowego) i zgodne są z tradycją bassadanzy. Opis ten występuje w każdej edycji, jednakże po 1700 roku w opisach choreografii skrót i jakiegokolwiek odniesienia do kroku Double przestają być używane (zanika w nowych choreografiach od 1675 roku). Badacze wskazują, że w okresie tym została zaadaptowana tradycja kroków francuskich⁵⁷.

W opinii Lorina kroki w angielskich kontredansach były ekscentryczne, ponieważ ich wykonanie nie zostało dokładnie skodyfikowane i każdy „tańczy jak chce (jeden robi podskok podczas, gdy jego partner zwykły krok)”⁵⁸. Lorin dokładnie opisuje kroki, których należy użyć — są one zażyczone z francuskiego tańca barokowego⁵⁹.

Recueil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie par Mr. Feuillet, maître et compositeur de dance, Paris 1706, s. 3 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30432729t> [dostęp: 3 marca 2023 r.]; R.A. Feuillet, J. Weaver, *Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures. Wherein the whole art is explain'd; with compleat tables of all steps us'd in dancing, and rules for the motions of the arms, & c. Whereby any person who understands dancing may of himself learn all manner of dances, being an exact and just translation from French of Mounsier Feuillet by John Weaver, Dancing-Master, London 1706, s. 3*, <https://www.gutenberg.org/files/9454/9454-h/9454-h.htm> [dostęp: 3 marca 2023 r.].

⁵⁵ K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected...*

⁵⁶ G.W. Williams, *Country Dances Ancient...*

⁵⁷ A. Daye, *Taking the Measure of Dance Steps 1650-1700, Thorough the publication of John Playford*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 13-18, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Daye.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.]

⁵⁸ J. Sutton, *Lorin and Playford...*, s. 135.

⁵⁹ Tamże, s. 135-136; A. Kent, *Country dancing in the French style...*, s.44.

W 1710 roku Essex w swoim dziele wskazuje, że w kontredansach najpowszechniejsze są kroki charakterystyczne dla Gavotta, *chassé* do boku, *pas des bourée* i małe skoki do przodu. Trzeba mieć jednak na uwadze, że nie jest to część własnych obserwacji autora, a dość dokładne tłumaczenie francuskiego dzieła Feuilleta⁶⁰.

Dowodem na zaadaptowanie wpływów francuskich są pojawiające się od wydania siódmego kontredanse nawiązujące do tańców barokowych – Rigadoon, Passapied, Minuet, Bourée, Courant. W *Mr Lane's Trumpet Minuet* (1696) Playford wskazuje, że kontredansa należy tańczyć krokiem menueta, zaś w *Lady Mary's Courant* (czwarte wydanie drugiego tomu), pojawia się wzmianka, że powinien być tańczony krokiem *couranta*, jeśli tancerze go potrafią⁶¹.

Zmienia się forma okazania honorów na początku tańca. W latach 1651–1665 królowała triada przez badaczy określana mianem tzw. układu USA, nazwanego od następujących po sobie zwrotek: *Up-a-Double* (dwa kroki Double, jeden do przodu w kierunku szczytu sali, drugi do tyłu), *Siding* (krok Double do przodu do prawego boku partnera, powrót Doublem do tyłu, następnie do lewego boku partnera/ prawego boku osoby z pary obok), *Arming* (podanie ręki i pełen obrót z partnerem). Źródła tego układu są wcześniejsze, występuje on w choreografiach tańców typu *measure* z 1594 roku zapisanych w *The Inns of Court Manuscripts*⁶². Większość badaczy wskazuje, że układ ten był formą okazania szacunku uczestnikom zabawy, najpierw witano osoby zgromadzone u szczytu sali, następnie partnera i parę obok. Układ ten zostaje zarzucony w nowych tańcach w latach 1675–1679. W miejsce *Up-a-Double* pojawia się ukłon do widowni (po raz pierwszy w edycji z 1675 roku) oraz ukłon do partnera (po raz pierwszy w 1679 roku), w większości przypadków nie uwzględnione w muzyce⁶³.

Podsumowanie

Okres od końca XVI wieku do połowy XVII wieku to czas, gdy z wcześniejszych stylów tańca wyłania się forma kontredansa i kształtują się cechy charakterystyczne, wyróżniające je spośród innych. Okres 1651–1728 to lata kiedy ustalona forma kontredansów zostaje skodyfikowana i rozpowszechniona w rodzimej Anglii dzięki opublikowanym zbiorom choreo-

⁶⁰ R.A. Feuillet, *Recüeil de contredances mises...*, [s. 25 nienumerowana]; J. Essex, *For the furthur improvement of dancing...*, s. 15

⁶¹ A. Kent, *Country dancing in the French...*, s. 46–47.

⁶² J. Kiek, 'That againe' – an exploration of the formulaic sequences in early English country dance, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 137–139, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/conferences/OnCommonGround3-Kiek.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].

⁶³ K. van Winkle Keller, *Social Change as Reflected...*; A. Daye, *Taking the Measure of Dance...*, s. 16.

grafii. Ogromną rolę odegrała w tym rodzina Playfordów, która na ponad siedemdziesiąt lat praktycznie zmonopolizowała w tym temacie rynek wydawniczy w Anglii. Kontredanse szybko dotarły do Francji, kraju o wysoko rozwiniętej kulturze tanecznej w tym okresie, wywierającym ogromny wpływ na technikę tańca w całej Europie.

W omawianym okresie styl ten formujący się od przełomu XVI i XVII wieku jest już jednorodny i można wyodrębnić jego cechy charakterystyczne. Jest to taniec zbiorowy, zawsze na więcej niż jedną parę, z czasem, wraz z zapotrzebowaniem na choreografie wykonywane na publicznych balach, rozwijający się w stronę formacji na dowolną ilość par (tzw. longway). Same choreografie podlegały zmianom zgodnie z panującą modą.

Kontredanse w pierwszej połowie XVII wieku rozprzestrzeniły się w Europie głównie dzięki francuskim wzorcom, m.in. w 1717 roku w Wolfenbüttel (Dolna Saksonia) ukazało się dzieło *Recueil de Contredances* autorstwa Ernesta Augusta Jayme'a, publikacja zawiera kompilację teorii Feuilleta oraz 119 choreografii, w większości skopiowanych z francuskich źródeł, m.in. Feuilleta, Dezaisa (1712) oraz propozycji własnych autora. Jest to jedna z dróg, którymi kontredanse mogły dotrzeć na ziemię polskie wraz z dworem Saskim.

Również dzieła Playforda mogły docierać na ziemię Rzeczypospolitej. Gottfried Tauberta był aktywnym nauczycielem tańca w Gdańsku w latach 1702–1715, tutaj napisał swoje dzieło *Rechtschaffener Tantzmeister*, które wydał w Lipsku w 1717 roku. W publikacji tej bezpośrednio wspomina trzynaste wydanie *The Dancing Master* Playforda z 1706 roku. W swoich podręcznikach tańca Taubert odnosi się do bieżących druków francuskich, co pokazuje na zasięg i obieg tego typu źródeł⁶⁴.

Liczba wzmianek dotyczących kontredansów lub, jak je zwano, angielsów na ziemiach Rzeczypospolitej zwiększa się od połowy XVIII do połowy XIX wieku. Jak już wspomniano na wstępie wzmianki te pojawiają się również w drugiej połowie XIX wieku. Dlatego niewątpliwie warto w przyszłości pochylić się nad kontredansami i prześledzić kolejne okresy ich rozwoju.

Bibliografia

Barlow J., *Tunes in The English Dancing Master, 1651: John Playford's accidental misprints?*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651 Conference paper DHDS March 2001*, s. 26, <https://historicaldance.org.uk/>

⁶⁴ B. Hoffmann-Cabenda, *English Country Dances in Northern Germany around 1800*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651 Conference paper DHDS March 2001*, s. 71, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-HoffmannCabenda.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.]; G. Bennett, *Gottfried Taubert and Chorégraphie...*, s. 39–41.

- wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Barlow.pdf [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Basista J., *Kim byli purytanie i czy w ogóle istnieli?*, „Studia Historyczne” 2014, t. 57, nr 1 (225), s. 91–102.
- Bennett G., *Gottfried Taubert and Chorégraphie – New insight into the life and works of an early pioneer of dance notation*, [w:] *Reading a Dance or Two, Papers of the York European Association of Dance Historians Conference, York 2008*, Londyn 2008, s. 39–54.
- Carter S., *‘Yong beginners, who live in the countrey’: John Playford and the printed music market in seventeenth-century England*, „Early Music History”, 2016, nr 35, s. 95–129.
- Casazza J., *Evidence for English Country Dances in the Sixteenth Century*, Letter of Dance, 1991–1993, Vol. 2, http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/ecd_16th.html [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].
- Como D.R., *Print, Censorship, and Ideological Escalation in the English Civil War*, „Journal of British Studies” 2012, t. 51, nr 4, s. 820–857.
- Cruickshank D., *Circling the Square*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 35–42, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Cruickshank.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Cunningham J.P., *The Country Dance: Early References*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1962, t. 9, nr 3, s. 148–154.
- Daniels B.C., *Sober Mirth and Pleasant Poisons: Puritan Ambivalence Toward Leisure and Recreation in Colonial New England*, „American Studies” 1993, t. 34, nr 1, s. 121–137.
- Daye A., *A Valentine for the King*, „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research” 1997, t. 15, nr 2, s. 63–83.
- Daye A., *Taking the Measure of Dance Steps 1650–1700, Thorough the publication of John Playford*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 13–20, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Daye.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].
- Dean-Smith M., Nicol E.J., *‘The Dancing Master’: 1651–1728: Part III. ‘Our Country Dances’*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1945, t. 4, nr 6, s. 211–231.
- Dean-Smith M., Nicol E.J., *‘The Dancing Master’: 1651–1728: Part II. Country Dance and Revelry before 1651*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1944, t. 4, nr 5, s. 167–179.
- Dean-Smith M., Nicol E.J., *‘The Dancing Master’: 1651–1728*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1943, t. 4, nr 4, s. 131–145.
- Essex J., *For the furthur improvement of dancing: a treatis of chorography or ye art of dancing country dances after a new character, in which the figures, steps & manner of performing are describ’d, & ye rules demonstrated in an easie method adapted to the meanest capacity. Translated from the French of Monsr. Feuillet, and improv’d*

- wth. many additions, all fairly engrav'd on copper plates, and a new collection of country dances describ'd in ye same character by John Essex, dancing master, London 1710*, <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100095/?sp=1> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].
- Feuillet R.A., Weaver J., *Orchesography; or, The art of dancing by characters and demonstrative figures. Wherein the whole art is explain'd; with compleat tables of all steps us'd in dancing, and rules for the motions of the arms, & c. Whereby any person who understands dancing may of himself learn all manner of dances, being an exact and just translation from French of Mounsier Feuillet by John Weaver, Dancing-Master, London 1706*, <https://www.gutenberg.org/files/9454/9454-h/9454-h.htm> [dostęp: 3 marca 2023 r.].
- Feuillet R.A., *Recueil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie par Mr. Feuillet, maître et compositeur de dance, Paris 1706*, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30432729t> [dostęp: 3 marca 2023 r.].
- Goff M., 'The art of dancing, demonstrated by characters and figures': French and English sources for court and theatre dance, 1700–1750, „The British Library Journal” 1995, t. 21, nr 2, s. 202–231.
- Goff M., *Country Dancing Improved*, „Dance in History. Dance in Western Europe, from the 17th to the 19th century”, blog, <https://danceinhistory.com/2015/12/26/country-dancing-improved/> [dostęp: 20 kwietnia 2023 r.].
- Hoffmann-Cabenda B., *English Country Dances in Northern Germany around 1800*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 71–78, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-HoffmannCabenda.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.].
- Kent A., *Country dancing in the French style at the beginning of the 18th century*, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651* Conference paper DHDS March 2001, s. 43–49, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Kent.pdf> [dostęp: 3 kwietnia 2023 r.].
- Kidson F., *John Playford, and 17th-Century Music Publishing*, „The Musical Quarterly” 1918, t. 4, nr 4, s. 516–534.
- Kiek J., 'That againe' – an exploration of the formulaic sequences in early English country dance, [w:] *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 135–137, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/conferences/OnCommonGround3-Kiek.pdf> [dostęp: 10 kwietnia 2023 r.].
- Lorin A., *Livre de la contredance du roy, présenté à Louis XIV (1688) et retranscrit pour Louis XV (1721)*; rkps, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc467150> [dostęp: 24 marca 2023 r.].
- Macks A., *The Ward Dance Manuscript: A new source for seventeenth-century English country dance*, „Harvard Library Bulletin” Fall 2016, t. 27, nr 3, s. 141–166.

- Marsh C.G., *The Lovelace Manuscript. A preliminary Study*, [w:] *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert, Rothenfelser Tanzsymposium*, red. U. Schlottermüller, M. Richter, Freiburg 2004, s. 81–90.
- Morgan E.S., *Puritan Hostility to the Theatre*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 1966, t. 110, nr 5, s. 340–347
- Nowak T., *Polskie tańce narodowe – emblemat polskości czy zjawisko pogranicza europejskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2016, ty. 14, s. 215–235.
- Pfritzinger S., *Playford’s Dancing Master: The Compleat Dance Guide An exhaustive collection, catalogue, and index of all dances published in editions of the Dancing Master, 1651–1728*, <http://playforddances.com/indexes/dances-continually-published/> [dostęp: 21 marca 2023 r.].
- Pilling L., Pilling J., *The Rehabilitation of André Lorin*, „Historical Dance” 1979, t. 1, nr 8, s. 21–25.
- Playford H., *The dancing master; or, Directions for dancing country dances with the tunes to each dance, for the treble-violin*, printed by J. Heptinstall, for H. Playford, London 1698, <https://www.loc.gov/item/11030463/> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Playford J., *The English Dancing Master Or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance*, Londyn 1651, http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/ [dostęp: 21 marca 2023 r.].
- Playford’s English Dancing Master 1651*, red. M. Dean-Smith, London 1957, <https://archive.org/details/playfordsenglish000marg/mode/2up> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].
- Stewart H., *What are Playford dances?*, The Round Cambridge University’s English Country Dance Society, <https://round.soc.srcf.net/playford> [dostęp: 5 kwietnia 2023 r.].
- Sutton J., *Lorin and Playford: Connections and Disparties*, w: *On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master, 1651*, Conference paper DHDS March 2001, s. 135–137, <https://historicaldance.org.uk/wp-content/uploads/2020/06/OnCommonGround3-Sutton.pdf> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Thurston H., *The Development of the Country Dance as Revealed in Printed Sources*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1952, t. 7, nr 1, s. 29–35.
- Whitlock K., *John Playford’s the English Dancing Master 1650/51 as Cultural Politics*, „Folk Music Journal” 1999, t. 7, nr 5, s. 548–578.
- Williams G.W., *Country Dances Ancient and Modern*, <https://www.upadouble.info/notes/historicalNotes.php> [dostęp: 7 kwietnia 2023 r.].
- Winkle Keller K. van, *Social Change as Reflected in the Dancing Master*, Washington Library, Colonial Music Institute, Essays, 2001, <https://www.mountvernon.org/library/digitalhistory/colonial-music-institute/essays/social-change-as-reflected-in-the-dancing-master/> [dostęp: 15 kwietnia 2023 r.].
- Wolska M., *Staroangielskie Masque w kontekście specyfiki brytyjskiej kultury dworskiej XVI i XVII wieku*, „Our Europe. Ethnography – Etnology – Antropology of Culture” 2018, t. 7, s. 41–52.
- Wood M., *Some Notes on the English Country Dance before Playford*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society” 1937, t. 3, nr 2, s. 93–99.