Praca jest próbą zrozumienia społecznego świata muzyki improwizowanej na przykładzie Trójmiasta. W centrum zainteresowania znalazły się pytania o to, czym dla uczestników jest improwizacja, w jaki sposób ją postrzegają, jakie znaczenia jej przypisują i jaki charakter relacji społecznych z niej wynika. Trójmiejska scena muzyki improwizowanej będąca przedmiotem tego badania jest niezwykle różnorodna. Obejmuje ona środowiska akademickie, przestrzenie eksperymentalne oraz rozmaite, oddolne inicjatywy. W każdym z tych środowisk organizuje się odmienne życie badanego świata społecznego.

Pierwszy rozdział jest dogłębnym opisem przyjętej ramy teoretycznej, która jest fundamentem całego projektu badawczego (zob. Clarke 1991; Kacperczyk 2016; Konecki 2015; Shibutani 1955; Strauss 1978, 1982, 1984, 1993; Unruh 1979, 1980). To w nim przedstawione są kluczowe definicje, kategorie analityczne oraz różnorodne perspektywy badawcze. Rozdział ten ma charakter wprowadzający, ale jednocześnie porządkujący. Jego celem jest wyjaśnienie tego, czym są społeczne światy, ale również, dlaczego ta perspektywa okazała się najbardziej adekwatna do badania środowiska muzyków improwizujących. Rozdział pierwszy ukazuje tym samym teoretyczny kontekst dla części empirycznej.

Kolejny rozdział jest wprowadzeniem do specyfiki przedmiotu badań, czyli muzyki jako zjawiska społecznego. W drugim rozdziale punkt ciężkości przesunięty jest w stronę samej muzyki i jej miejsca w refleksji socjologicznej (zob. Benson 2003; Hunt 2017; Jabłońska 2014, 2016; Mika 2019; Roy, Dowd 2010; Socha 2011, 2012, 2017; Supičić 1969). Celem jest tu pokazanie, w jaki sposób muzyka może być analizowana jako praktyka społeczna. W rozdziale tym przywołane są istotne nurty badań z zakresu socjologii muzyki, które ukształtowały tę subdyscyplinę.

W dalszej części rozdziału przedstawione są dwie perspektywy teoretyczne w badaniach nad muzyką, które stanowią kluczowe ramy interpretacyjne badania: fenomenologiczna oraz interakcjonistyczna. Fenomenologia pozwala uchwycić muzykę jako część świata przeżywanego, nierozerwalnie związaną z doświadczeniem chwili obecnej oraz intersubiektywnością (por. Benson 2003; Husserl 2008; Jabłońska 2014; Schütz 1967, 2008; Venturini 2016). Interakcjonizm symboliczny natomiast dostarcza narzędzi do analizy muzyki jako przestrzeni negocjacji znaczeń, autoprezentacji oraz wspólnego konstruowania rzeczywistości opartej o warstwę symboliczną (Blumer 1969; Goffman 1967, 1983, 2000; Mead 1975).

Ostatnia część rozdziału drugiego poświęcona jest koncepcji Howarda S. Beckera (1976, 1982), która stała się teoretycznym pomostem między socjologią muzyki a teorią społecznych światów. Becker, analizując społeczne światy artystyczne – lub też światy sztuki – wskazuje, że każde dzieło artystyczne powstaje w wyniku współpracy wielu działań, które wytwarzają określone konwencje, a więc sposoby organizacji poszczególnych światów. Co więcej, Becker

Dokument zanonimizowany za pomocą UG DLP Anonimizator, 2026-11-12 09:21:22

podkreśla typologię artystów pisząc, że dzielą się oni na artystów naiwnych, ludowych, zintegrowanych profesjonalistów oraz nonkonformistów. Typologia ta pozwala spojrzeć na zjawisko muzyki improwizowanej w szerszym kontekście, ukazując specyfikę przebiegu interakcji pomiędzy różnymi środowiskami muzyków improwizujących. Rozdział ten jest więc próbą połączenia refleksji nad muzyką z analizą jej społecznego wymiaru, przygotowując tym samym grunt pod dalsze, empiryczne rozpoznanie społecznego świata trójmiejskiego środowiska muzyki improwizowanej.

Rozdział trzeci jest formą spowiedzi, opowieści o procesie metodologicznym, który towarzyszył powstawaniu całego projektu badawczego (por. Konecki 2000). Jego celem było zarówno opisanie przebiegu badań, jak i odsłonięcie refleksyjnego zaplecza, z którego wyrastała praca. W tym sensie rozdział ten nie ogranicza się jedynie do przedstawienia technicznych aspektów projektu, lecz stanowi próbę zrozumienia i pokazania drogi badacza-uczestnika (ale także uczestnika-badacza), który porusza się pomiędzy dwoma światami: naukowej analizy i praktyki muzycznej improwizacji (por. Anderson 2014; Hammersley, Atkinson 2001). Ukazane są w nim kulisy badań terenowych oraz napięcia i dylematy, które pojawiły się na styku tożsamościowej roli badacza, socjologa oraz muzyka improwizującego. Rozdział ten jest również przestrzenią, w której uchwycona zostaje emocjonalna i etyczna sfera badań jakościowych, opartych na długotrwałej obecności w terenie i współuczestnictwie w badanych praktykach.

W kolejnych częściach rozdziału trzeciego przedstawione zostają wykorzystane narzędzia badawcze, tj. obserwacje uczestniczące, indywidualne wywiady pogłębione oraz elementy autoetnografii a także sposób ich zastosowania w odniesieniu do badania społecznego świata muzyki improwizowanej. Na koniec omówiony zostaje proces analizy zebranego materiału empirycznego, który został zrealizowany w duchu refleksyjnej analizy tematycznej (zob. Braun, Clarke 2024), łącząc go z abdukcyjnym tokiem rozumowania (zob. Timmermans, Tavory 2012). Opisane zostaje, jak krok po kroku powstawały kategorie i tematy analityczne, w jaki sposób połączone zostały dane z teorią oraz jak doświadczenie uczestnictwa wpłynęło na ostateczne interpretacje.

W rozdziale czwartym opisana zostaje interpretacja zebranego materiału empirycznego, odwołując się do ustaleń teoretycznych przedstawionych w rozdziale pierwszym i drugim. To właśnie w tym rozdziale podjęta zostaje próba socjologicznego uchwycenia społecznego świata muzyki improwizowanej w Trójmieście. Rozdział rozpoczyna się od zdefiniowania działania podstawowego, jakim jest granie muzyki improwizowanej. Analizie poddane zostaje także to, w jaki sposób badacze interpretują pojęcie improwizacji w muzyce (Cobussen 2017; Ferand 1940; Monson 1996) oraz w jaki sposób sami badani rozumieją improwizację, jakie znaczenia jej

przypisują i jak opisują doświadczenie wspólnego tworzenia dźwięku w czasie rzeczywistym. W tym miejscu szczególna uwaga jest poświęcona fenomenologicznemu wymiarowi improwizacji, czyli tego jak zadziewa się ona „tu i teraz" (por. Husserl 2008). Następnie przedstawiony zostaje opis przestrzeni, w której ma miejsce muzyka improwizowana, czyli tzw. *jam session* (por. Berendt 1992; Berliner 1994; Cameron 1954; Cobussen 2017) oraz tego czym przestrzeń *jam session* jest w odbiorze badanych. Ponadto poddane jest również refleksji znaczenie *jam session* dla samego istnienia społecznego świata.

Kolejna część rozdziału poświęcona jest analizie różnych sposobów grania muzyki improwizowanej, które – w nawiązaniu do teorii społecznych światów – są technologiami działania podstawowego (Kacperczyk 2016; Konecki 2015; Strauss 1993). Wyróżnione zostaje siedem kluczowych modeli improwizacji: etno, rockowo-popularna, bluesowa, be-bop, free jazz, elektroniczna oraz hip-hopowa. Każda z nich reprezentuje inny sposób rozumienia wolności artystycznej determinując odmienne konwencje oraz różne formy interakcji między uczestnikami społecznego świata (por. Becker 1982). Analiza i indukcyjne wyszczególnienie tych technologii pozwoliło zaobserwować, w jaki sposób różnorodność praktyk muzycznych przekłada się na segmentację świata społecznego i kształtowanie się subświatów o odmiennych zasadach działania (por. Kacperczyk 2016; Strauss 1982, 1984, 1993).

W nawiązaniu do rozdziału czwartego, w rozdziale piątym wyszczególniona zostaje część subświatów muzyki improwizowanej, które funkcjonują na terenie Trójmiasta. Celem tego rozdziału jest pogłębienie zrozumienia różnorodności praktyk, strategii działania i organizacji życia muzycznego w ramach badanego świata społecznego. Opierając się na założeniach teorii społecznych światów (Becker 1976, 1982; Clarke 1991; Kacperczyk 2016; Konecki 2005, 2015; Strauss 1978, 1982, 1984, 1993), analizie poddane zostało to, w jaki sposób poszczególne wspólnoty muzyczne – działające w odmiennych kontekstach przestrzennych i estetycznych – konstruują własne formy działania podstawowego, tworząc tym samym subświaty o określonych tożsamościach. Każdy z opisanych subświatów stanowi odrębną konfigurację nadawanych praktyce improwizacji znaczeń. Ich analiza pozwala dostrzec, jak różne sposoby improwizowania realizują wspólny paradygmat działania. W tym sensie muzyczna improwizacja jawi się jako złożony krajobraz praktyk społecznych, w którym spotykają się różne strategie komunikacyjne, lub też „języki improwizacji" (por. Jabłońska 2014). Strategie te wyznaczają zaś tożsamość poszczególnych subświatów, profesjonalizując jednocześnie ich działanie podstawowe. Podkreślenia wymaga natomiast to, że wyszczególnione w rozdziale piątym subświaty ukazują jedynie fragmentaryczny obraz wszystkich subświatów działających na terenie Trójmiasta. Subświaty bowiem nieustannie przechodzą procesy charakterystyczne dla społecznych światów,

gdzie stale pojawiają się nowe społeczności dążące do legitymizacji swojej działalności w społecznym świecie (por. Kacperczyk 2016; Strauss 1982).

W rozdziale szóstym ma miejsce analiza wybranych trzech studiów przypadku, które stanowią kluczowe miejsca społecznego świata muzyki improwizowanej w Trójmieście. Wszystkie te miejsca pełnią podobne funkcje w sensie teoretycznym: są arenami, czyli miejscami przecięć i sporów; centrami komunikacyjnymi; a także infrastrukturą umożliwiającą wykonywanie działania podstawowego (por. Kacperczyk 2016; Zwarycz 2024). To w tych przestrzeniach praktyka muzyczna przybiera konkretne formy organizacyjne ukazując napięcia oraz granice uczestnictwa w społecznym świecie.

W dalszej części ma miejsce opis kim w oczach badanych jest muzyk improwizujący, nakreślając czytelnikowi charakter tej tożsamości. Dalej zaś ma miejsce szczegółowa analiza poszczególnych studiów przypadku. Ukazany tym samym zostaje obraz szeregu różnic w każdym z nich, które determinują po pierwsze obowiązujące konwencje regulujące interakcje między uczestnikami, a po drugie to, jakie subświaty przecinają się w tych miejscach, generując tym samym napięcia i negocjacje wokół sposobów wykonywania działania podstawowego (por. Becker 1982; Clarke 1991; Strauss 1978, 1993).

W ostatniej części rozdziału nacisk kładziony jest na komunikacyjne granice uczestnictwa w badanym świecie (por. Shibutani 1955). Analizie zostają poddane m.in. sytuację, w których konwencja muzyczna staje się barierą uczestnictwa oraz gdzie odmienne sposoby rozumienia improwizacji prowadzą do nieuchronnych konfliktów pomiędzy różnymi środowiskami. Ponadto wskazane zostaje, jak istotna w procesie komunikacyjnym jest uważność na współuczestników improwizacji oraz to, jak skupienie się na sobie utrudnia udaną interakcję z innymi. Ważnym wątkiem w kontekście komunikacji stał się także stosunek do używek oraz sposób, w jaki różne grupy interpretują ich wpływ na proces twórczy.

Wreszcie, w zakończeniu pracy wyszczególnione zostają najważniejsze wnioski płynące z badania, które stanowią podsumowanie zarówno części empirycznej, jak i teoretycznej. W tej części ma miejsce powrót do pytań badawczych oraz refleksyjne ujęcie procesów i zjawisk, które zostały zaobserwowane w procesie badawczym. Ukazane są jednocześnie potencjalne kierunki dalszych badań, które mogłyby pogłębić refleksje nad muzyczną improwizacją, jak i muzyką *per se*. Autor przyznaje się w tym miejscu do ograniczeń projektu badawczego, które mogły doprowadzić do niepełnego obrazu badanego świata. Podkreślone zostają także implikacje teoretyczne wynikające z zastosowania teorii społecznych światów, gdzie wskazane zostają kategorie analityczne, które mogą posłużyć wzbogaceniu przyszłych badań nad społecznymi światami.