

Model dyskursu o muzyce w ujęciu Philipa Tagga¹

Muzykologiczny dyskurs o muzyce naznaczony podejściem pozytywistycznym zdominowany został przez trójczłonowy schemat: kompozytor (proces twórczy) – dzieło muzyczne (poziom neutralny) – słuchacz (przeżycie estetyczne). Model ten sugeruje możliwość „neutralnej”, quasi-obiektywnej dyskusji o dziele muzycznym i oddzielenia jej od słuchacza i jego „subiektywności”², a zatem ignorowania nie tylko problemów związanych z mechanizmami percepcji i poznania zjawiska audytywnego, ale także pomijania w analizie dzieła muzycznego specyfiki ludzkiej osobowości, reagującej emocjonalnie na kontakt z muzyką oraz werbalizującej to doświadczenie w kategoriach aksjologicznych i w kontekście toposów danej kultury. Idea tzw. poziomu neutralnego, odnoszonego jedynie do tekstu muzycznej partytury, była inspiracją dla rozmaitych koncepcji sformalizowanej analizy muzykologicznej abstrahującej od świata ludzkich emocji i wartości, a także uniwersalnych mechanizmów warunkujących audytywne

¹ Philip Tagg (ur. 1944) – profesor muzykologii na uniwersytecie w Montrealu (od 2009 na emeryturze), kompozytor i organista, autor prac na temat muzyki popularnej, muzyki w mass mediach, a także semiotyki muzycznej. Jest on m.in. autorem obszernej pracy pt. *Introductory notes to the Semiotics of Music* (1999). Praca ta zamieszczona jest w Internecie (www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf) jako trzecia wersja planowanej, dotychczas niewydanej książki pt. *Semiotics of Music*.

² Według Leszka Kołakowskiego filozofię pozytywistyczną charakteryzuje „radykalna destrukcja subiektywności (...), rezygnacja z podmiotu, który uchodzi teraz za poza-doświadczalny konstrukt, bezprawnie lub tylko dla celów wygody myślowej przydawany do treści doświadczenia. Ów subiektywizm bez subiektywu próbuje nade wszystko sformułować idee doświadczenia oczyszczonego”. L. Kołakowski, *Filozofia pozytywistyczna. Od Hume’a do Koła Wiedeńskiego*, Warszawa 1966, s. 113.

poznanie. Dla jednych stała się bezpiecznym narzędziem indyferentnego opisu relacji między znakami muzycznej notacji, natomiast innych prowokowała do krytyki takiej sytuacji badawczej, czego świadectwem może być m.in. słynna praca Josepha Kermana zatytułowana *Jak doszliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*³. U progu dwudziestego pierwszego wieku Karol Berger, muzykolog i filozof, nie zawahał się stwierdzić, że tzw. formalna strategia analityczna zanotowanej partytury została stworzona po to, by zneutralizować jakąkolwiek krytykę i wyeliminować system wartości⁴.

Obserwowany w ostatnich latach dynamiczny rozwój kognitywistyki, określane mianem „rewolucji kognitywnej”, spowodował, że w centrum badań współczesnej humanistyki jest „czynnik ludzki”, tzn. podmiot posiadający uniwersalne mechanizmy poznawczo-emocjonalne i żyjący we wspólnocie akceptującej określony system wartości. Badania na temat funkcjonowania umysłu, pamięci, wyobraźni, akcentowanie znaczenia metafory w procesie konceptualizacji doświadczenia zmysłowego, mają istotny wpływ na przemiany w naukach humanistycznych. To odejście od pozytywistycznego podejścia badawczego w psychologii, językoznawstwie i innych naukach humanistycznych było inspiracją do poszukiwania nowego modelu dotyczącego dyskursu o muzyce.

Interesującym przykładem tej przemiany może być model muzycznej komunikacji zaproponowany przez Philipa Tagga⁵. Schemat ten jest znamieną modyfikacją wspomnianego trójczłonowego modelu Jean’a Molino⁶ (rozpropagowanego przez jego ucznia Jean-Jacques’a Nattiez⁷), w którym centralne miejsce zajmował „śląd” (*trace*), czyli muzyczna partytura uznana za „neutralny komunikat” nieodwołujący się do świata ludzkich zainteresowań i wartości, dlatego analizowany przez abstrakcyjnego („idealnego”) analityka, wykorzystującego wybrane teorie sformalizowanej analizy znaków muzycznej notacji.

Poietic Process		Esthetic Process
Composer (Producer)	Trace, the neutral level	Listener (Receiver)

Przykład 1: Model muzycznej komunikacji J.-J. Nattiez’a (wg *Music and Discourse*, 1990)

Natomiast według Tagga muzyczna kompozycja jest przede wszystkim doświadczeniem uporządkowanego czasu muzycznego, a także komunikatem nastrojów i emocjonalnych gestów oraz procesów związanych z naszym wewnętrznym życiem. Jego model muzycznej komunikacji jest zatem propozycją innej koncepcji dzieła muzycznego, polegającej na traktowaniu go jako zjawiska audytywnego nierozzerwanie związane go ze „słuchaczem”, który nigdy nie jest neutralny, ale emocjonalnie reaguje na muzykę

³ Por. J. Kerman, *Jak doszliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*, przeł. D. Maciejewicz, „Res Facta Nova” 1 (10), 1994, s. 84-100.

⁴ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.

⁵ Ph. Tagg, *op. cit.*

⁶ J. Molino, *Fait musicale et sémiologie de la musique*, „Musique en Jeu” 17, janvier 1975, s. 37-62.

⁷ J.-J. Nattiez, *Music and Discourse. Toward a semiology of Music*, przeł. na ang. C. Abbate, Princeton, New Jersey, 1990.

i interpretuje ją w kontekście jakiejś kultury. Jest to zatem koncepcja negująca ideę dzieła muzycznego jako jakiegoś „bytu intencjonalnego”, niezależnego od naszych mechanizmów percepcyjno-poznawczych oraz emocjonalno-aksjologicznych reakcji.

Podobną myśl głosi John Sloboda⁸, znany psycholog, a zarazem kompozytor, muzyk-wykonawca oraz wytrawny teoretyk muzyki, który uważa, że istotą wszelkiej aktywności muzycznej jest budowanie umysłowej reprezentacji muzyki i nadawanie sensu przebiegom dźwiękowym. Punkt wyjścia dla jego badań stanowi teza o ludzkiej potrzebie szukania ładu i sensu w otaczającym świecie. Wydaje się więc nieprawdopodobne – pisze autor *The Musical Mind* – by muzyka mogła dotrzeć do samego rdzenia tak wielu różnych kultur, gdyby nie istniała jakaś podstawowa, przekraczająca ich granice, głęboko ludzka wrażliwość na zorganizowane struktury dźwiękowe. Podstawowym pojęciem współczesnych psychologów zainteresowanych kwestią dyskursu o muzyce jest zatem „reprezentacja mentalna” lub „scena słuchowa”, która odwołuje się do mechanizmów funkcjonowania naszej pamięci i uwagi, wspartej zazwyczaj jakimś zapisem (partyturą)⁹.

Także K. Berger, muzykolog i filozof, autor inspirującej teorii sztuki, uważa, że dzieło muzyczne ma zmysłowo-mentalną naturę: z jednej strony jest to zjawisko słuchowe, zaś z drugiej – reprezentacja mentalna, która wymaga zinterpretowania czy „odczytania” przez odbiorców z punktu widzenia celu (estetyki), poetyki (zastosowanych środków) i hermeneutyki (znaczenia w danej kulturze)¹⁰. Przeznaczeniem dzieł muzycznych jest – zdaniem Bergera – wzbogacenie naszej wiedzy o doświadczenia innych osób oraz tworzenie wspólnoty. Autor *Potęgi smaku* nie akceptuje koncepcji Romana Ingardena związanej z pojęciem „bytu intencjonalnego” i zdecydowanie twierdzi, że „Dzieło muzyczne jest rzeczywistym (lub wyobrażonym) przedmiotem dźwiękowym, identycznym z tym, co zazwyczaj nazywa się wykonaniem”¹¹, a zatem zdarzeniem, „przedmiotem” nietrwałym. Dlatego uważa, iż „wszystkim, czym dysponujemy i czym prawdopodobnie zawsze będziemy dysponować, są (...) dzieła-wykonania oraz, ewentualnie, partytury-teksty. 'Dzieło' idealne jest rezultatem typowego uwiedzenia przez język, pojęciem nieużytecznym (z wyjątkiem dostarczania metafizycznych zagadek zawodowym filozofom i skrótu myślowego muzykom)”¹². Jednakże – w kulturze muzycznej XIX i XX wieku, gdy wyraźnie rozróżniano kompozytora i wykonawcę – pojęcie to zyskało wiarygodność. Dlatego, według Bergera, takie nieścisłe sformułowania nie są szkodliwe, dopóki „nie rzucimy się w beznadziejną pogoń za tą nieistniejącą istotą, dziełem idealnym odrębnym zarówno od wykonań, jak i od partytur”¹³.

Model Tagga, w którym pojawia się zróżnicowanie na *transmitter* – *channel* – *receiver*, nawiązuje wprawdzie do wspomnianego układu trzyczłonowego Nattie'za, ale istotny jest w nim „czynnik ludzki”: doświadczenie audytywne oraz potrzeba „odczytania” przez odbiorców muzyki owej „reprezentacji mentalnej” w kontekście danej kultury.

⁸ J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, przeł. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban, Warszawa 2002 (wyd. org. *The Musical Mind*, Oxford 1985); J.A. Sloboda, *Exploring the Musical Mind. Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford 2005.

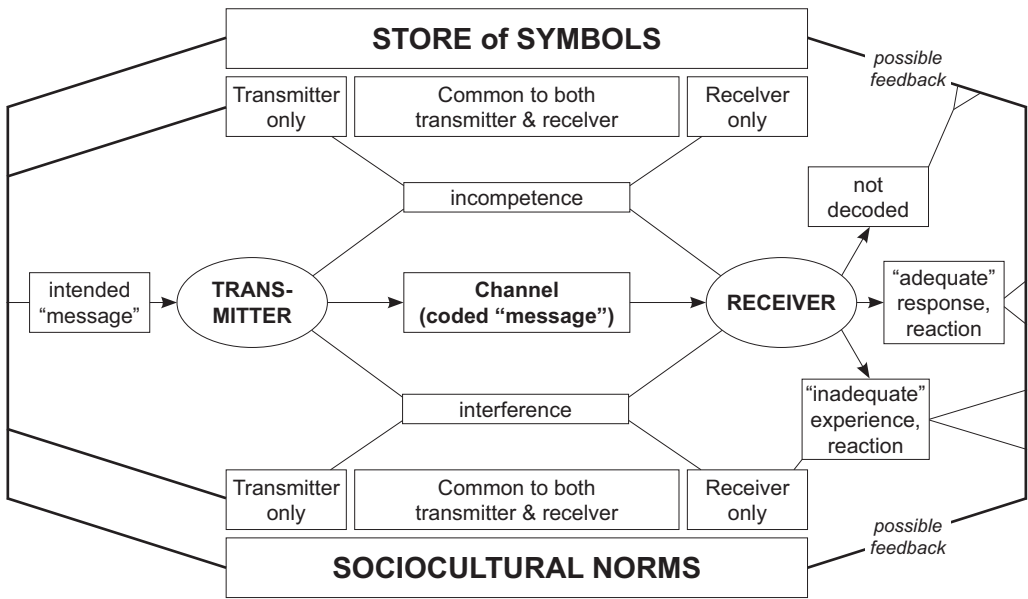
⁹ Por. A.S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge 1990.

¹⁰ K. Berger, *op. cit.*

¹¹ *Ibidem*, s. 115.

¹² *Ibidem*, s. 118.

¹³ *Ibidem*, s. 118.



Przykład 2: Model muzycznej komunikacji Ph. Tagga (wg *Introductory notes to Semiotics of Music*, 1999, s. 9)

Terminem „*transmitter*” określa autor tzw. „wytwórców muzyki”, do których zalicza nie tylko kompozytora, ale także aranżera, muzyka-wykonawcę, wokalistę, a nawet didżeja. Kolejne człony tego modelu nazwane są „*channel*” (lub „*coded message*”) oraz „*receiver*”. Pierwszy z nich odnosi się do jakiegoś zakomponowanego zjawiska dźwiękowego (dzieła muzycznego), traktowanego jako zakodowane przesłanie przeznaczone do „odczytania”, a termin „*receiver*” – do słuchacza danej muzyki, którym może być zarówno bierny jej „odbiorca”, jak i osoby kojarzone z pojęciem „*transmitter*”. Takie akcentowanie myśli, iż kompozytor jest także pilnym słuchaczem, przypomina wyznanie Witolda Lutosławskiego, który pisał, że:

Słowem „odbiorca” określam tu twór mej własnej wyobraźni, twór urobiony na podstawie własnego wieloletniego i stale wzbogacanego doświadczenia właśnie w dziedzinie słuchania muzyki. Zdaję sobie doskonale sprawę, że mój wymagowany odbiorca jest odbiorcą nietypowym, a nawet prawdopodobnie szczególnym. Ma on jednak dla mej pracy pewną nieocenioną zaletę: jest on mianowicie jedynym, o którym wiem naprawdę coś konkretnego. Jako taki, jest on elementem absolutnie dla mnie niezbędnym w komponowaniu muzyki. Nie wyobrażam sobie bowiem tego procesu inaczej, jak tylko w połączeniu ze stale wyobrażanym percypowaniem komponowanego utworu. W ten sposób tworzenie i odbiór przenikają się wzajemnie i są elementami tego samego złożonego zjawiska¹⁴.

Kompozytor podważał także teoretyczną koncepcję „poziomu neutralnego”. Uważał bowiem, że:

¹⁴ W. Lutosławski, *Kompozytor a odbiorca*, w: *Postscriptum*, opr. D. Gwizdalanka, K. Meyer, Warszawa 1999, s. 23.

Zasadniczym przeznaczeniem utworu muzycznego (...) jest przeżywanie go przez odbiorcę. Z tego wynika, że sztuka jest zespołem zjawisk, których zasadniczą część z przeznaczenia swego rozgrywa się na terenie psychiki ludzkiej. (...) Przyznanie prymatu psychologicznemu aspektowi sztuki stawia mnie w opozycji do tych wszystkich, którzy uznają samoistny, niezależny od aktu percepcji byt dzieła. (...) proces komponowania pojmuję przede wszystkim jako tworzenie kompleksów określonych doznań psychicznych mego odbiorcy (...). Z tego – jak mi się zawsze wydawało – oczywistego stanowiska wynikają pewne doniosłe konsekwencje dla samej kompozytorskiej pracy. Przykładem takiej konsekwencji może być stwierdzenie następujące: w utworze muzycznym tylko to jest ważne i celowe, co może służyć do wywołania określonego rezultatu w jego percepcji¹⁵.

W centrum modelu zaproponowanego przez Tagga jest także audytywno-mentalne „zjawisko muzyczne”, które może być powtarzane z zapisu fonograficznego lub z partyturowej notacji i komentowane zarówno z punktu widzenia konstrukcji muzycznego czasu (tzn. efektu cezury, podobieństwa i kontrastu wyodrębnianych całości brzmieniowych, ich symultaniczno-sukcesywnego układu), jak i muzycznej narracji oraz jej ideowego przesłania (tzn. werbalizowania doświadczanego brzmienia w kontekście toposów danej kultury i preferowanego systemu wartości). Tagg w swoim modelu muzycznej komunikacji nie odwołuje się – jak Nattiez – do procesu twórczego. Zakłada jedynie, że celem komponowania muzyki jest jakieś przesłanie (*intended message*) skierowane do odbiorcy i przekazywane mu jako zaplanowane przez kompozytora doświadczenie audytywne. Ale zamierzone przez kompozytora „przesłanie” zawarte w skomponowanym „zjawisku muzycznym” może być interpretowane zgodnie z jego intencją (*adequate response reaction*) lub w sposób niezgodny z planowaną reakcją odbiorców (*inadequate experience reaction*), ze względu na różny kontekst kulturowy i historyczny. Według Tagga podstawowym problemem muzycznej komunikacji jest bowiem „*codal incompetence*” i/lub „*codal interference*”, czyli niewłaściwe odczytanie zamierzonego przez kompozytora przesłania, na co ma wpływ zarówno kulturowa niekompetencja w ramach danego zespołu symboli (*store of symbols*), jak i preferowanie przez kompozytora i odbiorców jego muzyki odmiennego systemu wartości czy społeczno-kulturowych norm (*sociocultural norms*). Przykładem niekompetencji dotyczącej zwyczajów przyjętych w danej kulturze (*codal incompetence*) może być według niego fakt, iż w większości kultur pozaeuropejskich nie może on rozróżnić muzyki wykonywanej na tak odmiennych ceremoniach, jak wesele i pogrzeb¹⁶.

Autor omawianego modelu muzycznej komunikacji uważa, że pozakulturowe uniwersalia związane z „muzycznym kodem” (*the musical code*) mają charakter bio-akustyczny (np. efekt pulsu, szybkiego lub wolnego ruchu dźwięków, ich zróżnicowanej głośności i tembru, wrażenie krótko- lub długooddechowej frazy), dlatego prowokują podobne w różnych kulturach reakcje. Relacje między muzycznym pulsem a biciem

¹⁵ *Ibidem*, s. 21.

¹⁶ „Another, more common and obvious example of codal incompetence is the fact that I am sure I could not distinguish music for marriage and burial in the majority of the world's cultures. Mixing up funeral and wedding music because you can't hear the difference between them shows radical incompetence of musical code in the culture concerned”. Ph. Tagg, *Introductory notes to Semiotics of Music*, op. cit., s. 11. W tabeli zatytułowanej *Ethnocentric selection of possible connotative spheres* (s. 10) autor daje różnorodne przykłady możliwego, uwarunkowanego kulturowo zróżnicowania skojarzeń sugerowanych analogicznym rodzajem brzmienia.

naszego serca, szybkością następstw dźwiękowych a ruchem ciała (chodzenie, bieganie), czasem trwania muzycznych fraz i naszego oddechu – niewątpliwie inspirują do analogicznych, pozakulturowych skojarzeń, ale odwołują się one do najbardziej podstawowego poziomu naszych reakcji emocjonalnych. Tagg akcentuje jednak myśl, że wprawdzie relacje między jakością brzmienia i reakcjami naszego ciała mogą być pozakulturowe, ale to nie znaczy, że interpretacja emocjonalno-aksjologiczna sugerowanych przez jakość brzmienia skojarzeń będzie analogiczna nawet w tej samej kulturze. Przykładowo wyobrażenie szerokiej przestrzeni, kojarzone z jakimś typem brzmienia, może odwoływać się do przestrzeni „zimnej i samotnej” lub „wolnej i otwartej”, a efekty przypominające polowanie mogą wzbudzać przyjemne podniecenie kojarzone z dworską rozrywką lub odwoływać się do lęku ściganej zwierzyny itp. Dlatego – według Tagga – organizacja zmian wydarzeń dźwiękowych w planowym czasie muzycznym zakłada jakiś rodzaj społecznego porozumienia w ramach danej kultury, zanim utwór zostanie skomponowany¹⁷. Jest tak, ponieważ tylko najbardziej generalny bio-akustyczny typ konotacji można uznać za pozakulturowe muzyczne uniwersalia.

Dyskursu o muzyce nie można zatem sprowadzić do jakiegoś „neutralnego poziomu”, pomijającego zarówno uniwersalne mechanizmy poznawczo-emocjonalne jak i zakorzenione w danej kulturze znaczenia werbalizowane jako metafory lub metonimie. K. Berger, we wspomnianej teorii sztuki, uważa, że analiza muzyczna – jeżeli w ogóle ma uchwycić nasze doświadczenie muzyki – musi być całkowicie metaforyczna, bo iluzją jest przekonanie, że w interpretacji można zrezygnować z metafor, że istnieje coś takiego jak „dosłowny opis”, kojarzony przez muzykologów z analizą¹⁸. Zatem interpretacja muzyki, która wykorzystuje metafory i metonimie, to najbardziej podstawowy akt przemieniający dzieło w „świat przedstawiony”. Jednocześnie tak rozumiana interpretacja zjawiska muzycznego może być „prawomocna” tylko na poziomie praktyki społecznej¹⁹, natomiast w odniesieniu do skomponowanych dzieł może być jedynie przekonująca lub nie, ze względu na podobne lub różne poglądy filozoficzno-estetyczne akceptowane przez „wytwórców muzyki” i jej odbiorców. Autor *Potęgi smaku* uważa jednak, że „w pełni rozwinięte życie etyczne wymaga nie tylko wyboru określonych celów i środków naszych działań, ale także usprawiedliwienia najważniejszych wyborów”²⁰.

Czy zatem dyskurs o muzyce, uwzględniający szeroko rozumiany „czynnik ludzki”, akceptujący różnorodność kulturową i problemy związane z *codal incompetence* i *codal interference*, może odwoływać się do jakiejś uniwersalnej skali wartości? I na ile przekonujące mogą być argumenty zwolenników uniwersalnej skali wartości kojarzonej z pojęciem „kultury wysokiej”? Ph. Tagg, znawca muzycznej wielokulturowości i muzyki popularnej, nie rozwija tego zagadnienia. Dyskutuje je natomiast Roger Scruton w swej książce *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, gdzie pisze:

¹⁷ „Such musical organisation presupposes some sort of social organisation and cultural context before it can be created, understood or otherwise loaded with meaning. In other words: only extremely general bio-acoustic types of connotation can be considered as cross-cultural universals of music”. Ph. Tagg, *Introductory notes to Semiotics of Music*, *op. cit.*, s. 18.

¹⁸ K. Berger, *op. cit.*, s. 440.

¹⁹ Pojęcie „praktyki społecznej” łączy Berger z jakimś wzorcem doskonałości, a zatem rozumie go podobnie jak teoretycy komunitaryzmu, m.in. Ch. Taylor (*Philosophy and the Human Science*, 1985) i A. Macintyre (*After Virtue: A Study in Moral Theory*, 1984).

²⁰ *Ibidem*, s. 156.

Bronię w niej zachodniej „kultury wysokiej”, jak to się czasem nazywa. Dla mnie termin ten oznacza spuściznę literacką, artystyczną i filozoficzną nauczaną na wydziałach humanistycznych w Europie i Ameryce, a w ostatnich czasach z pogardą odrzucaną (zwłaszcza w Ameryce) jako wytwór „martwych białych europejskich samców”. Proponuję swoją definicję kultury i polemizuję z sugestią, że kultury nie można oceniać – od wewnątrz ani od zewnątrz – według obiektywnych kryteriów. Dowodzę, że kultura w pewnym sensie składa się z ocen i istnieje po to, żeby przekazywać zwyczaj oceniania z pokolenia na pokolenie. Ten zwyczaj oceniania jest niezbędnym elementem rozwoju moralnego i fundamentem rytuałów inicjacyjnych, pozwalającym młodym ludziom opuścić stan dojrzewania i wziąć na swoje barki brzemię dorosłego życia. Zdrowe społeczeństwo wymaga zatem zdrowej kultury, co pozostaje w mocy nawet w sytuacji, kiedy kultura – tak jak ja ją definiuję – jest domeną nielicznych. W przeciwieństwie do nauki kultura nie jest skarbnicą informacji o faktach ani prawd teoretycznych, nie jest też rodzajem szkolenia z umiejętności retorycznych i praktycznych. Kultura jest źródłem wiedzy: wiedzy emocjonalnej, dotyczącej tego, jak należy postępować i co należy czuć²¹.

Autor uważa, że znakiem rozpoznawczym tzw. zachodniej kultury jest dążenie do uniwersalnej prawdy, do spojrzenia na los człowieka z perspektywy religijnej zarysowanej w Biblii. Według niego kultura ta jest produktem oceny, a swoje zabytki i trwałe style zawdzięcza porównywaniami i wyborom, z których wyłania się kanon arcydzieł jako skutek wyborów dokonywanych w ciągu stuleci. I akcentuje myśl, że „choć takie pojęcia jak ‘ocena’ i ‘smak’ są trudne do zdefiniowania, nie można się bez nich obejść”²². Scruton twierdzi, że w dziełach kultury europejskiej zawarte są idealne wizje losu ludzkiego, nie tylko tego, kim jesteśmy, ale również, do czego jesteśmy zdolni, dążąc do ideału, co możemy odczuwać w kontakcie z zachwycającym dziełem biblijnego Stwórcy oraz świadectwem ludzkiej potrzeby tworzenia dzieła doskonałego. Krytyka powinna zatem dążyć do uzasadniania sądów estetycznych, a tym samym do odróżniania właściwych i niewłaściwych przedmiotów zainteresowania estetycznego. Według Scrutona „Kultura zachodnia jest naszą najcenniejszą skarbnicą moralną w świecie, który dotarł do nowoczesności. Zawiera wiedzę o tym, co czuć w świecie, w którym uczucie nieustannie grozi zgubieniem drogi”²³.

Model muzycznej komunikacji zaproponowany przez Tagga, muzykologa otwartego na współczesne dylematy kultury muzycznej, a także rozważania Scrutona, akcentującego potrzebę kontynuacji tzw. kultury wysokiej, mogą być zatem inspiracją do przewartościowania pozytywistycznego podejścia w badaniach muzykologicznych oraz formułowania takich zasad dyskursu o muzyce, które łączą rygor i dyscyplinę logicznego myślenia z wiedzą na temat wyników badań psychologów poznawczych, które uwzględniają pozakulturowe uniwersalia muzyczne oraz możliwość zróżnicowanej interpretacji muzyki ze względu na *codal incompetence* lub *codal interference*, ale jednocześnie odwołują się do jakiegoś wzorca doskonałości łączącego „zainteresowanie estetyczne” z uniwersalnymi normami etycznymi.

²¹ R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2010, s. 10 (wyd. oryg. *Culture Counts, Faith and Feeling in the World Besieged*, 2007).

²² *Ibidem*, s. 22.

²³ *Ibidem*, s. 106.

A Model of Discourse About Music As Presented by Philip Tagg

Musicological discourse about music has been dominated by a three-part pattern: composer (poietic process) – musical work (neutral level) – listener (aesthetic experience) suggesting the possibility of a “neutral”, quasi-objective discussion about a musical work and separating it from a listener and his/her “subjectivity”. A dynamic development of cognitivism, observed in the recent years and termed as “a cognitive revolution”, brought “the human factor” – i.e., a subject equipped in the universal, cognitive and emotional mechanisms and living in a community accepting a defined system of values—into the centre of studies of the contemporary humanities. This departure from a positivistic paradigm in psychology, linguistics and other human sciences was an inspiration for the search of a new model concerning the discourse in music. An interesting example of this transformation can be the model of musical communication proposed by the Canadian musicologist Philip Tagg in his work *Introductory Notes to the Semiotics of Music* (1999). The model of Tagg, which draws a division between transmitter – channel – receiver, although referring to the above-mentioned three-part pattern by Jean-Jacques Nattiez, emphasises the “human factor”: auditory experience and its mental representation as well as the need to “interpret” it in the context of a given culture. According to Tagg, the fundamental problem of musical communication is codal incompetence and/or codal interference, that is incorrect reading of the message intended by the composer, which is influenced both by the cultural incompetence within a framework of a particular store of symbols, and also, preference by the composer or the receivers of his/her music for a different system of values or social and cultural norms (sociocultural norms). The model of Tagg and the ponderings of Roger Scruton, underlying the need for continuation of the so-called high culture (comp. *Culture Counts, Faith and Feeling in the World Besieged*, 2007), may be the inspiration for re-evaluation of the positivistic approach in musicological studies and the formulation of such principles of discourse in music that combine the rigour and discipline of logical thinking with knowledge about the results of studies conducted by cognitive psychologists and non-cultural, musical, universal qualities, take into consideration the possibility of diverse interpretation of music due to codal incompetence or codal interference, but at the same time refer to some kind of a paradigm of perfection connecting “aesthetic interests” with universal ethical norms.