

Lakoff og Johnsons metafor-teori og musikalsk terminologi

**En undersøgelse af forholdet mellem sprog og oplevelse i
forbindelse med beskrivelsen og analysen af det
klassisk/romantiske repertoire**

Speciale af Kristoffer Brinch Kjeldby

Afleveret den 1/9 2007

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab

Afdeling for Musikvidenskab

Københavns Universitet

Vejleder: Jens Hesselager

Opgavens omfang er 155106 anslag

Indholdsfortegnelse

Indholdsfortegnelse	2
1. Indledning.....	4
1.1. Metaforteorien.....	5
1.2. Problemformulering	6
1.3. Oversigt	8
1.4. Praktiske bemærkninger.....	10
2. Lakoff og Johnson.....	14
2.1. Baggrund.....	15
2.1.1. Perception og konception	16
2.1.2. Embodiment.....	17
2.2. Begrebsmetaforer	19
2.2.1. Begrebsområder	21
2.2.2. Primære begrebsmetaforer.....	23
2.2.3. Komplekse begrebsmetaforer.....	24
2.2.4. Konventionelle begrebsmetaforer	25
2.3. Billedskemaer	27
2.4. Fremhævelse.....	29
2.5. Egenstruktur og inkonsistente begrebsmetaforer	30
2.5.1. Lakoff og Johnsons sandhedsbegreb	31
2.6. Invarianshypotesen	32
2.7. Metode	36
3. Metaforteori i forbindelse med musikalsk terminologi	41
3.1. Janna Saslaw	42
3.2. Candace Brower.....	49
3.2.1. Teoretisk grundlag	50
3.2.2. Model	51
3.2.3. Melodik	55
3.2.4. Harmonik.....	58
3.2.5. Frasestruktur	59

3.2.6. Musik som fortælling.....	61
3.3. Sammenfatning	63
3.3.1. Sammenhæng mellem begreber og oplevelse.....	64
4. Diskussion	68
4.1. Produktionsorienteret terminologi	69
4.1.1. Udførelsessituationer	70
4.1.2. Kompositionssituationer	73
4.1.3. The musical fabric	74
4.1.4. Visuel oplevelse	75
4.2. Præskriptiv terminologi	76
4.2.1. Formelle teorier.....	81
4.3. Saslaw og Browsers empiri	83
4.3.1. Hverdagssprog	84
4.3.2. Musikværket som en rejse	87
4.4. Udvidelse af Johnsons model.....	92
5. Konklusion	95
English summary	98
Litteraturliste	100

1. Indledning

Dette speciale handler om brugen af Lakoff og Johnsons *metafor-teori* i forbindelse med det sprog og de begreber, der bruges til at beskrive og analysere musik med. Dette sprog, inklusiv de mange musikspecifikke begreber, der ofte bruges heri, vil jeg under en samlebetegnelse kalde for musikalsk terminologi. Dette speciale begrænser sig til den terminologi, der normalt benyttes til at beskrive og analysere det klassisk/romantiske repertoire med.

Metafor-teorien er en kognitiv semantisk teori, der blandt andet bruges til at kortlægge, hvordan forskellige begreber forståelsesmæssigt forbinder sig til hinanden og hvilke kropslige forudsætninger, de bygger på.

Lakoff og Johnsons metafor-teori blev udviklet for cirka 30 år siden, og er siden blevet brugt talrige gange til at undersøge forskellige dele af den musikalske terminologis forståelsesstruktur. Konklusionerne på disse undersøgelser, hvoraf jeg vil gennemgå to, er interessante: Typisk konkluderer sådanne undersøgelser, at musikalske strukturer, som f.eks. melodier og harmoniske progressioner opleves, forstås og beskrives ved hjælp af kropslige ikke-musikalske erfaringer: Melodier forstås og beskrives f.eks. som fysiske bevægelser i et imaginært tonerum: Melodier kan stige og falde, springe op og ned, være livlige eller stillestående osv. Og harmoniske progressioner beskrives ofte som rejser i et harmonisk 'landskab'.

Men samtidigt mener jeg at resultater som disse, og specielt fortolkningen af dem, rummer en problematisk opfattelse af musikalsk terminologis virkemåde: Nemlig en opfattelse af at musikalsk terminologi enten tilhører hverdagsproget eller er en videreudvikling af hverdagsproget - altså at musikalsk terminologi har rod i 'almindelige' lytteres beskrivelser af oplevelser i koncertsalen eller hjemme ved stereoanlægget. Og at analyser af denne terminologi derfor uproblematisk kan give et indblik i hvordan 'almindelige' lyttere oplever musik.

Denne opfattelse af musikalsk terminologi ønsker jeg at problematisere. Jeg vil vise, at dele af den musikalske terminologi er produktionsorienteret og andre dele er didaktiske og præskriptive - idet dele af den musikalske terminologi stammer fra produktionssituationer og andre dele stammer fra analyser, der beskæftiger sig med, hvordan lyttere *burde* opleve musik frem for med, hvordan lyttere egentlig oplever musik.

Dette speciale er derfor først og fremmest en konkret gennemgang og efterfølgende problematisering af brugen af Lakoff og Johnsons teori i forbindelse med beskrivelser af musik og den heri brugte musikalske terminologi. Men det er også en mere generel undersøgelse af, hvorfra musikalsk terminologi stammer, hvordan den forholder sig til lytteres oplevelser, og hvordan den kan analyseres ved hjælp af metafor teorien.

1.1. Metafor teorien

Lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson foreslår i bogen *Metaphors We Live By* fra 1980, at en omfattende del af menneskelig tænkning er metaforisk. Lakoff og Johnson har opdaget, at når mennesker taler om abstrakte begreber, benytter de ofte metaforer, og at denne sprogbrug udviser en systematik. F.eks. undersøger Lakoff og Johnson en række udsagn om diskussioner (*arguments*):

"Your claims are *indefensible*.
He *attacked every weak point* in my argument.
His criticisms were *right on target*.
I *demolished* his argument.
I've never *won* an argument with him.
You disagree? Okay, *shoot!*
If you use that *strategy*, he'll *wipe you out*.
He *shot down* all of my arguments."¹

¹ Lakoff & Johnson (1980), side 4.

Alle de ovenstående udsagn er metaforiske fordi de omtaler begreber vedrørende diskussioner, som om det var noget andet. En metafor består af en sammenstilling mellem en *tenor* og et *vehikel* (sagsled og billedled).² Og i alle ovenstående tilfælde er *vehikel* systematisk valgt fra, hvad Lakoff og Johnson kalder krigens begrebsområde (*conceptual domain*). Altså er der tale om en række udsagn, der sammenstiller begreber vedrørende diskussioner, f.eks. *argumenter* og *påstande* med begreber fra krigens område, f.eks. *skud* og *forsvarsværker*.

Lakoff og Johnson foreslår, at der bag sådanne grupper af metaforiske udsagn, ligger en dybereliggende forståelsesmæssig forbindelse. Sådanne dybereliggende forbindelser kalder Lakoff og Johnson for begrebsmetaforer (*conceptual metaphors*). Begrebsmetaforer er forståelsesmæssige forbindelser mellem begrebsområder, som f.eks. mellem begrebsområdet 'krig' og 'diskussion'. Og sådanne forbindelser påvirker ifølge Lakoff og Johnson ikke alene den måde mennesker taler på – men også den måde mennesker tænker, oplever og handler på.³

1.2. Problemformulering

Det er ikke svært at finde lignende systematiske metaforer i forbindelse med musikalsk terminologi. Ofte er sådanne metaforer fuldstændig integreret i vores sprog om musik, f.eks. når et musikstykke i den vestlige verden beskrives som hurtigt eller langsomt. Andre gange springer metaforerne mere i øjnene, f.eks. når Anton Webern beskriver modulation som en rejse:

"I set out, climb up to the tram, and then to the train, depart, and finally arrive – In America! That is modulation!"⁴

² Michelsen (1997), side 66. Begrebet *metafor* kommer fra det græske ord *metaphora* som betyder *overføren*.

³ Lakoff & Johnson (1980/2002), side 13.

⁴ Dette og lignende eksempler findes hos Saslaw (1996), side 229.

Dette speciale omhandler de begrebsmetaforer, der optræder i musikalsk terminologi - og specielt de begrebsmetaforer, der ofte optræder i beskrivelser og analyser af det klassisk/romantiske repertoire. Det heri brugte sprog lader sig ofte analysere ud fra metafor-teorien. F.eks. bruges Anton Weberns sammenstilling af modulationer og fysiske rejser ofte. Men hvad betyder det, at sådanne musikalske begreber er begrebsmetaforisk forstået?

En af metafor-teoriens pointer er, at mennesker ikke forstår på *trods* af metaforer, men ved *hjælp* af metaforer: Når mennesker f.eks. omtaler diskussioner, som om de var krigssituationer, sker dette, fordi mennesker på nogle måder forstår det at diskutere som en 'krigssituation': Deltagerne bliver ophidsede - føler, at de vinder eller taber - og nogle gang udvikler diskussioner sig endda korporligt. Deltagerne er selvfølgelig ikke i tvivl om, at der er tale om en diskussion og ikke en krig, men en stor del af deltagerens handlinger, oplevelser og tanker er faktisk, ifølge Lakoff og Johnson, metaforisk forstået ud fra krigens begrebsområde. Lakoff og Johnsons første bog hedder ikke uden grund *Metaphors We Live By*.

I forbindelse med musikalsk terminologi er dette perspektiv, som Mark Johnson selv opridses det i artiklen *Embodied Musical Meaning* (1997-1998), lovende: For hvis det er muligt at identificere de begrebsmetaforer, der ligger bag musikalsk terminologi, vil disse begrebsmetaforer, ifølge Johnson, give et indblik, ikke alene i sprogets systematik, men også i vores måde at forstå, og måske endda opleve, musik på.

Når jeg f.eks. beskriver et stykke musik som hurtigt, skyldes det, at jeg, ifølge Johnson, på mange måder oplever musikstykket som om, det vitterlig *er* hurtigt - i ordets konkrete fysiske forstand. Men hvad med mere musikspecifik terminologi, der ofte bruges i den mere 'tekniske' beskrivelse og analyse af musik? F.eks. begreberne *kadence* og *modulation*. Er disse begrebers begrebsmetaforiske fundering (f.eks. gennem rejser) ligeledes et 'vindue' ind i den musikalske oplevelse?

Målet med dette speciale er at forfølge og problematisere dette perspektiv: Den grundlæggende problemstilling er: *I hvor høj grad er musikalsk terminologis metaforiske struktur udtryk for en begrebsmetaforisk forståelse af den musikalske oplevelse?* Mit mål er at vise, at der er flere kilder end den musikalske oplevelse til de begrebsmetaforer, der benyttes i musikalsk terminologi. Dette, mener jeg, nødvendiggør en bredere fortolkning af musikalsk terminologis begrebsmetaforer, end den, der til tider praktiseres i fagkredse, f.eks. hos Mark Johnson selv: Her opfattes begrebsmetaforer i musikalsk terminologi som indirekte udtryk for *oplevelsen* af musik.

1.3. Oversigt

Jeg vil starte dette speciale med en gennemgang af Lakoff og Johnsons metafor-teori (afsnit 2).

Derefter følger en læsning af to musikvidenskabelige artikler, der bruger Lakoff og Johnsons teori (afsnit 3.1. og 3.2.). Begge artikler er fra *Journal of Music Theory*, nemlig Janna Saslaws *Forces, Containers and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music* fra 1996 og Candace Browsers *A Cognitive Theory of Musical Meaning* fra 2000.⁵ Efter en gennemgang af disse to artikler, vil artiklerne blive sammenholdt med de overordnede betragtninger i Mark Johnsons artikel *Embodied Musical Meaning*.

Grunden til at jeg har lagt hovedvægten på disse to artikler, og ikke Mark Johnsons artikel er, at de begge præsenterer en både meget dybdegående og ambitiøs anvendelse af Lakoff og Johnsons teori. Sammenlignet med disse bærer Johnsons artikel præg af at være en oversigtsartikel, der mere opridser mulighederne for at bruge metaforteorien i forbindelse med musikvidenskabelig forskning, end egentlig udfolder dem.

⁵ Det amerikanske *Journal of Music Theory* er et af de organer hvori Lakoff og Johnsons teori er blevet flittigt brugt og diskuteret.

Samtidig repræsenterer Saslaw og Browsers artikler to forskellige måder at bruge Lakoff og Johnsons teori: Janna Saslaws artikel er en begrebsmetaforisk analyse af Riemanns modulationslære. Saslaw identificerer en række begrebsmetaforer i Riemanns måde at beskrive kadencer og modulationer på gennem sproget - f.eks. at Riemann i høj grad omtaler og forstår kadencen som en beholder, og modulationen som en rejse.

Derimod har Candace Browsers artikel selve de musikalske strukturer, kaldet mønstre (*patterns*), som sit objekt. Således søger Brower at finde de begrebsmetaforer der strukturerer oplevelsen af f.eks. melodiske og harmoniske progressioner.

I deres udgangspunkt har de to artikler altså ikke meget tilfælles: Saslaws artikel er en tekstanalyse af Riemanns skrifter, mens Browsers er en undersøgelse af lytteres oplevelse og forståelse af musik som klingende fænomen.

Alligevel vil jeg (i afsnit 3.3.) vise at Lakoff og Johnsons teori fungerer som en centripetal kraft, der trækker begge artikler i retning af samme grundforudsætninger: For selvom Lakoff og Johnsons teori ikke er tænkt som isoleret til sproglige fænomener, fungerer sproglige udsagn i praksis som den primære empiri i Lakoff og Johnsons teori. Og selvom man kan finde og beskrive begrebsmetaforer i et tekstmateriale, uden derfor af drage konklusioner om deres oplevelses- og forståelsesmæssige relevans, ligger denne forbindelse alligevel implicit i Lakoff og Johnsons teori. Med andre ord er det svært for Saslaw ikke at drage forbindelser fra Riemanns begrebsmetaforer til lytteres oplevelser. Og det er ligeledes svært for Brower ikke at benytte et sprogligt materiale, der på mange måder minder om Saslaws.

Jeg vil (i afsnit 4) argumentere for at en sådan brug af Lakoff og Johnsons teori kan være problematisk i forhold til musikalsk terminologi - dels i forhold til valget af empiri, dels i forhold til fortolkningen af dens resultater. Jeg vil, inspireret af den

engelske musikforsker Nicholas Cook, argumentere for at musikalsk terminologi ikke blot omhandler lytteres oplevelser af musik, men også musikkens produktionssituationer (afsnit 4.1.) og lytteres *mulige* oplevelser af musik (afsnit 4.2.). Der er mere på spil i musikalsk terminologi end den blotte beskrivelse af lytteres oplevelser. Jeg vil desuden (i afsnit 4.3.) påpege, at der er forskel på Lakoff og Johnsons undersøgelser af 'almindelige' menneskers veludviklede hverdagsprog om f.eks. diskussioner, og Saslaw og Browsers undersøgelser af et teoretisk sprog omkring musikalske begreber som 'kadence' og 'modulation'.

Jeg vil derfor (i afsnit 4.4.) foreslå, at begrebsmetaforer fra musikalsk terminologi fortolkes bredere end som udtryk for musikalske oplevelser. Jeg slutter dette speciale med at foreslå en model, hvor musikalsk terminologi fortolkes i forhold til to akser: Som produktions/receptionsorienteret og som præskriptiv/deskriptiv. Musikalsk terminologi er ikke en uniform størrelse og består, som jeg vil vise i afsnit 4, af mange forskellige terminologityper, der ofte bruges i forskellige kombinationer. En af udfordringerne ved at benytte Lakoff og Johnsons metafor-teori i forbindelse med musikalsk terminologi består netop, som jeg vil vise, i at udskille forskellige typer terminologi fra hinanden på en fornuftig måde. Dette formål mener jeg min model opfylder.

1.4. Praktiske bemærkninger

Lakoff og Johnsons teori indeholder et omfattende begrebsapparat. At indarbejde dette apparat har været en udfordring: På den ene side har jeg været interesseret i en læsevenlig tekst, der ikke konstant må ty til engelske gloser. Men på den anden side har jeg været opmærksom på at bibeholde Lakoff og Johnsons begrebsapparat så præcist så muligt.

Som udgangspunkt for mine oversættelser har jeg benyttet Ulrik Hvilshøj og Hanne Salomonsens danske oversættelse af *Metaphors We Live By* fra 2002. I denne bog oversættes en del af Lakoff og Johnsons terminologi til dansk, og disse

oversættelser har jeg overtaget. Vigtigst er i den forbindelse oversættelsen af *concept* til begreb og oversættelsen af *meaning* til betydning.

Men en hel række begreber, som spiller en central rolle i f.eks. Lakoff og Johnsons nyere *Philosophy in the Flesh*, findes ikke i *Metaphors We Live By*. Det drejer sig f.eks. om nøglebegreber som *conceptual metaphor* (der i *Metaphors We Live By* kun optræder som *metaphorical concept*), *conceptual domain* og *image schema*.

Her har jeg ladet mig inspirere af andre danske fremstillinger (f.eks. Morten Michelsens ph.d. afhandling *Sprog og lyd i analysen af rockmusik*) der ligeledes benytter Lakoff og Johnsons terminologi. Her synes der at være konsensus om at oversætte *conceptual metaphor* til begrebsmetafor. Denne oversættelse har jeg valgt at benytte, og jeg mener dermed, at det også vil være passende at oversætte *conceptual domain* til begrebsområde. Begrebet *image schema* oversætter jeg til billedskema. Første gang jeg benytter disse og andre oversættelser, angiver jeg det oprindelige engelske ord i kursiv efter det oversatte ord.

Derudover optræder der i denne tekst en række begreber, som jeg har valgt ikke at oversætte. F.eks. begrebet *mapping*. Her benytter jeg mig, i mangel på et bedre alternativ, af den lidet skønne fordanskning: At *mappe*. En række billedskemaer, som f.eks. billedskemaer som SOURCE-PATH-GOAL og LINK lader sig kun dårligt oversætte til dansk. Derfor har jeg, i så vidt muligt omfang valgt ikke at oversætte billedskemaernes navne.

Lakoff og Johnsons teori er blevet brugt i forbindelse med meget forskelligartet musik og terminologi fra mange forskellige musikalske sammenhænge. Jeg har overordnet afgrænset min emnekreds til terminologi, der er relevant i forbindelse med Janna Saslaws og Candace Browsers artikler. Det er primært terminologi, der benyttes i forbindelse med det klassisk/romantiske repertoire, og specielt i forbindelse med beskrivelsen og analysen af dette repertoire, således som den f.eks. praktiseres i Den danske Gymnasieskole og på grunduddannelsen i

Musikvidenskab. Dette er imidlertid ikke helt strengt gennemført, idet jeg i min diskussion bruger et enkelt eksempel fra guitarpædagogikken - det skyldes, at jeg selv spiller guitar, og at eksemplet viser en pointe klart og tydeligt, som jeg mener, har relevans indenfor alle repertoarer, også det klassisk/romantiske.

Jeg vil i dette speciale bruge termen *musikalsk terminologi* om de begreber og det sprog, der bruges til at beskrive musik med. På grund af denne opgaves fokus vil termen primært være rettet mod den terminologi, der generelt benyttes i beskrivelsen og analysen af det klassisk/romantiske repertoire. Dette sprog består både af egentlige musikteoretiske begrebsapparater som f.eks. Schenkers eller Riemanns (herunder teorispecifikke begreber som *Ursatz*, *Haupttone* osv.) og af generelle musikalske begreber, der ikke direkte lader sig knytte til et enkelt teoretisk begrebsapparat (f.eks. akkord, kadence, modulation, ledetoner, dominant, tonika, sonateform osv.). Disse begreber benyttes ofte på tværs af diverse teorier, og beskrives i grundbøger om musikalsk analyse, f.eks. Jens Brinkers udbredte *Musiklære og musikalsk analyse*.

Desuden har jeg afgrænset min emnekreds i forhold til vokal og programmusik, i det denne type musiks tekstlige materiale slører og komplicerer forholdet mellem sprog og musik betydeligt. Det gør disse typer musik, fordi musikken nu også, så at sige, sætter 'ord på sig selv'.

Dette betyder, at jeg, i gennemgangen af Candace Browsers artikel, springer over en analyse af Franz Schuberts lied *Du bist die Ruh*. Denne analyse omhandler i høj grad forholdet mellem Friedrich Rückerts tekst og Schuberts musik, hvilket ikke er direkte relevant i forhold til min problemformulering, der omhandler forholdet mellem de ord, vi beskriver musik med, og musikoplevelsen.

Dette skal ikke forstås således, at analyser af vokal- eller programmusik ikke kan uddybe denne opgaves problemfelt, ved at inkludere et helt nyt tekstmateriale, der kan give en indsigt i, hvordan komponisten havde 'tænkt' musikken i forhold til

musikkens tekst. Det er imidlertid et spørgsmål om, at jeg har villet begrænse opgaven, og ikke villet komplicere problemstillingen yderligere ved at tilføje endnu et 'betydningslag' i opgavens fokus.

Kristoffer Brinch Kjeldby

2. Lakoff og Johnson

Mark Johnson og George Lakoff præsenterer i bogen *Metaphors We Live By* fra 1980 en kognitiv semantisk teori om begrebsmetaforer. Teorien beskriver en række kognitive mekanismer, der gør det muligt for mennesker at danne betydning.

Teorien er siden blevet udbygget i en række bøger og artikler, blandt andet George Lakoffs *Women, Fire, and Dangerous Things* og Mark Johnsons *The Body in The Mind*, begge fra 1987, og ikke mindst Lakoff og Johnsons *Philosophy in the Flesh* fra 1999.

Forfatterne kalder selv deres teori for ”a theory of conceptual cross-domain mapping” eller simpelthen ”a theory of metaphor”.⁶ Teoriens hovedpointer er, at en stor del af den menneskelige betydningsdannelse er:

- Metaforisk
- Ubevidst (*unconscious*)
- Kropsligt (*embodied*)⁷

For at forstå disse pointer, og deres vidtrækkende konsekvenser, er det nødvendigt at se nærmere på metafor-teoriens baggrund.

⁶ Lakoff & Johnson (1999), side 10. Jeg vil benytte termen *metafor-teori*, underforstået at der er tale om Lakoff og Johnsons metafor-teori.

⁷ Lakoff & Johnson (1999), side 3 og side 10.

2.1. Baggrund

Metafor-teorien har sit udgangspunkt i Lakoff og Johnsons undersøgelse af, hvordan den menneskelige krop, herunder hjernens funktionsmåde og det sensomotoriske system, påvirker menneskers måde at opleve og begribe verden på.

Inden for filosofien betegner *realisme* det synspunkt, at verden eksisterer uafhængigt af, om den erfares eller kan erfares. Den *naive realisme* er den position, at sanserne giver en direkte og objektiv tilgang til virkeligheden.⁸

Lakoff og Johnson foreslår, hvad de kalder en *embodied realism* - en realisme, der ikke afviser tilgangen til verden, men samtidig påpeger, at denne tilgang altid vil ske igennem et menneskeligt sensomotorisk apparat. Det betyder, at menneskers begreber aldrig kun vil afspejle verden, men også menneskets krop:

”Our concepts cannot be a direct reflection of external, objective, mind-free reality because our sensorimotor system plays a crucial role in shaping them. On the other hand, it is the involvement of the sensorimotor system in the conceptual system that keeps the conceptual system very much in touch with the world”.⁹

Der er derfor, ifølge Lakoff og Johnson, ikke muligt for mennesker at have absolut viden om verden. Men på den anden side advokerer Lakoff og Johnson ikke for en ekstrem subjektivism: Stabil viden er mulig, både indenfor videnskab og hverdagslivet, men denne viden vil altid delvist være formet af den menneskelige krop og dens sensomotoriske systems struktur.¹⁰ Og da dette system er fællesmenneskeligt, vil en del af vores viden også være det.¹¹

⁸ Politikens filosofi leksikon, side 362.

⁹ Lakoff & Johnson (1999), side 44.

¹⁰ Lakoff & Johnson (1999), side 96.

¹¹ Lakoff & Johnson (1999), side 6.

2.1.1. Perception og konception

Ifølge Lakoff og Johnson opdeler store dele af den vestlige filosofiske tradition mennesket i en sansende og en rationel del. I løbet af historien antager denne dualisme forskellige former, og beskrives i forskellige termer: Johnson sporer opdelingen tilbage til den jødisk/kristne opdeling af mennesket i *krop* og *ånd*, og genfinder denne opdeling, f.eks. i Descartes opdeling af mennesket i *res extensa* og *res cogitans* og i Kants opdeling af menneskets kognitive evner i *materielle* og *formale*.¹²

Lakoff og Johnson tolker denne dualisme som en adskillelse af perception og konception. Mens perceptionen opfattes som subjektiv og kropsligt forankret, opfattes konceptionen, altså evnen til at forstå, erkende og begrebsliggøre, som objektiv og uafhængig af kroppen.¹³ Dette giver sig udslag i ideen om, at menneskers fornuft kan transcendere kroppen og formulere tanker, ideer og begreber, der er uafhængige af mennesket selv. Altså at mennesket, ved hjælp af sin konception, kan få adgang til et aprioriske eller objektivt perspektiv.¹⁴

Men Lakoff og Johnson afviser denne opdeling: Ifølge Lakoff og Johnson, er det ikke alene perceptionen, der er formet af det menneskelige sensomotoriske apparat. Den menneskelige krop former også konceptionen.

Hos Lakoff og Johnson adskilles perception ikke fra konception, hvilket betyder, at perception hos Lakoff og Johnson opfattes som i hvert fald delvis betinget af menneskets begreber. Meget tyder nemlig på, ifølge Lakoff og Johnson, at hjernen benytter de *samme* strukturer til perception og konception.¹⁵ Med andre ord svarer det traditionelle skel mellem perception og konception højst sandsynlig ikke til

¹² Johnson (1987), side XXVI.

¹³ Lakoff & Johnson (1999), side 36-37.

¹⁴ Johnson (1987), side XXVI.

¹⁵ Lakoff & Johnson (1999), side 38.

hjernens faktiske funktionsmåde. Dette betyder på den ene side, at konceptionens begrebsapparat påvirker perceptionen:

"We cannot, as some meditative traditions suggest, "get beyond" our categories and have a purely uncategorized and unconceptualized experience. Neural beings cannot do that"¹⁶

Og omvendt påvirker perceptionen og det sensomotoriske system konceptionen. Et oplagt eksempel på dette er menneskets hyppige brug af kropslige projektioner:

"Bodily projections are especially clear instances of the way our body shape conceptual structure. Consider examples such as *in front of* and *in back of*. The most central senses of these terms have to do with the body. We have inherent fronts and backs [...] We project fronts and back onto objects. What we understand as the front of a stationary artifact, like a TV or a computer or a stove, is the side we normally interact with using our fronts."¹⁷

Og, viser Lakoff og Johnsons undersøgelser, denne brug af kropslige begreber er helt central for menneskets måde at forstå sin omverden på.

2.1.2. Embodiment

Menneskets evne til at tænke er således, ifølge Lakoff og Johnson, bundet til den menneskelige krop og dens sensomotoriske system. Menneskelig tænkning er med andre ord kropslig (*embodied*). Denne sammenknytning af tanke og krop sker på flere forskellige planer:

For det første er kroppen og dens sensomotoriske system simpelthen 'lavet' på en bestemt måde, hvilket f.eks. gør at øjet er i stand til at opfatte lys i bestemte bølgelængder på en bestemt måde. Denne type kropslighed kalder Lakoff og Johnson for neural kropslighed (*neural embodiment*).¹⁸ Den fremkommer direkte

¹⁶ Lakoff & Johnson (1999), side 16.

¹⁷ Lakoff & Johnson (1999), side 34.

¹⁸ Lakoff & Johnson (1999), side 36 og 23.

og automatisk, og behandles ikke særligt omfattende i Lakoff og Johnsons undersøgelser.

På det fænomenologiske plan fremkommer kropsligheden derimod ikke nødvendigvis direkte som følge af kroppens funktionsmåde, men også fordi mennesket, ifølge Lakoff og Johnson, benytter kropslige begreber til at begribe verden med. Denne kropslighed kalder Lakoff og Johnson for fænomenologisk kropslighed (*phenomenological embodiment*). Når mennesker f.eks. tænker og taler om et fjernsyn eller om en computers forside og bagside, er der, ifølge Lakoff og Johnson, tale om fænomenologisk kropslighed, fordi disse begreber oprindeligt stammer fra kropslige erfaringer.¹⁹ Da denne brug af kropslige begreber ofte sker ubevidst, er den let at overse: Et fjernsyn præsenterer sig simpelthen for bevidstheden med en forside og en bagside. Men uden den menneskelige krop, ville begreberne *forside* og *bagside*, ifølge Lakoff og Johnson, slet ikke eksistere:

”[...] spatial-relations concepts like front and back are not characterized by some abstract, disembodied mental capacity but rather in terms of bodily orientation. In these cases, the body is not merely somehow involved in conceptualization but in shaping its very nature”.²⁰

Under fænomenologisk kropslighed ligger en tredje type kropslighed - et kognitivt kompleks, som Lakoff og Johnson kalder *the cognitive unconscious*. Groft sagt repræsenterer *the cognitive unconscious* en del af hjernes funktionsmåde, nemlig de ikke-bevidste kognitive operationer, der gør det muligt for mennesker overhovedet at have bevidste oplevelser.²¹ Disse operationer er ikke 'neutrale' eller 'gennemsigtige' - de påvirker den måde, mennesket tænker på - f.eks. menneskets evne til og muligheder for at danne kategorier og begreber og danne betydninger ud fra disse.

¹⁹ Lakoff & Johnson (1999), side 36.

²⁰ Lakoff & Johnson (1999), side 37.

²¹ Lakoff & Johnson (1999), side 103.

Ifølge Lakoff og Johnson fungerer *the cognitive unconscious* derfor som 'en skjult hånd', der ubemærket former menneskelige oplevelser og tanker. Denne del af de kognitive processer er svært tilgængelig, fordi disse processer, ifølge Lakoff og Johnson, ikke er direkte tilgængelig gennem introspektion (og altså ikke er tilgængelig for bevidstheden), og således bedst påvises og undersøges gennem empiri, f.eks. gennem undersøgelser af sprogbrugeres systematiske brug af metaforer.²² Og det er specielt disse ikke-bevidste processer, som Lakoff og Johnson forsøger at beskrive, herunder specielt menneskets evne til at danne begrebsmetaforer.

2.2. Begrebsmetaforer

Metaforer har generelt været anset for at være et rent sprogligt fænomen - et 'litterært' kunstgreb med det formål at skabe fantasifulde men upræcise billeder.²³ For at forstå en sætning måtte modtageren 'oversætte' eller 'afkode' dens metaforer - og metaforer hørte ikke hjemme i videnskabelig eller eksakt sprogbrug. Lakoff og Johnson påpeger derimod, at metaforer spiller en langt større rolle i vores hverdag, end vi er klar over. Mennesker forstår i høj grad ved hjælp af metaforer - ikke på trods af dem.

Når Lakoff og Johnson taler om metaforer, er det ikke metaforer i gængs forstand: Lakoff og Johnson skelner mellem sproglige metaforer og begrebsmetaforer. Sproglige metaforer er konkrete sproglige udsagn med en tenor og et vehikel, f.eks.: "Hvis du *giver* mig fem minutter, vil jeg ikke *spilde* din tid" eller "Han har *opbrugt* sin tid". Disse ytringer er metaforiske fordi de omtaler tiden som noget man kan *give væk, spilde* og *opbruge*.

²² Lakoff & Johnson (1999), side 15-16. Lakoff og Johnsons bøger indeholder omfattende reference til og diskussion af denne empiri.

²³ Lakoff & Johnson (1980/2002), side 13.

Bag disse sproglige ytringer ligger ifølge Lakoff og Johnson én samlet begrebsmetafor, nemlig en forståelsesmæssig sammenkædning af begrebsområdet TID og begrebsområdet RESSOURCE, eller begrebsmetaforen TIDEN ER EN RESSOURCE.²⁴

Grunden til at Lakoff og Johnson kalder sådanne forbindelser for begrebsmetaforer er, at begreber i Lakoff og Johnsons terminologi ikke kun er sproglige fænomener. Et begreb er i Lakoff og Johnsons terminologi først og fremmest en neural struktur:

”What we call *concepts* are neural structures that allow us to mentally characterize our categories and reason about them.”²⁵

En begrebsmetafor er således en forbindelse mellem to neurale strukturer: For at forstå et abstrakt begrebsområde som TID, vil mennesker typisk bruge forståelsesstruktur fra et mindre abstrakt begrebsområde, f.eks. viden om begrebsområdet RESSOURCER. Begrebsmetaforen er den bagvedliggende neurale forbindelse der gør, at mennesker (i den vestlige verden) både tænker, taler og handler, som om tiden var en ressource.

Men mens sproglige metaforer, hos Lakoff og Johnson, opfattes som et ’symptom’ på en bagvedliggende begrebsmetafor, *behøver* en begrebsmetafor ikke at blive udtrykt sprogligt:

”It is also important to stress that not all conceptual metaphors are manifested in the words of a language. Some are manifested in grammar, others in gesture, art, or ritual. These

²⁴ En begrebsmetaforer er ikke-sproglig – det er den forståelsesmæssige forbindelse, der ligger bag de ytringer og handlinger, hvorigennem begrebsmetaforen spores. Når man alligevel nedskriver begrebsmetaforer sker det hos Lakoff og Johnson med kapitæler eller med store begyndelsesbogstaver. Det samme gælder begrebsområder og billedskemaer. Begrebsområde TID dækker således ikke alene over begrebet tid, men også over beslægtede begreber, vores viden om tid osv. Begrebsområder vil blive gennemgået i afsnit 2.2.1.

²⁵ Lakoff og Johnson, side 19.

nonlinguistic metaphors may, however, be secondary expressed through language and other symbolic means.”²⁶

Selve begrebsmetaforen er altså et kognitivt fænomen, som kan give sig udslag i sproglige ytringer.

Fordi begrebsmetaforer er en del af Lakoff og Johnsons *cognitive unconscious* behøver brugen af begrebsmetaforer ikke være bevidst - og er det oftest ikke. Lakoff og Johnsons pointe er, at mennesker ofte ikke alene taler ud fra begrebsmetaforer, men også tænker ud fra dem, uden at være klar over det. Når mennesker således tænker og taler om f.eks. tiden som en ressource, gør de sig ikke klart, at denne forståelse af tiden er metaforisk. Således former begrebsmetafor, som del af *the cognitive unconscious*, ikke alene menneskets sprog, men også menneskets tanker, oplevelser og handlinger.

2.2.1. Begrebsområder

Begrebsmetaforer binder ikke blot enkelte begreber sammen. Eksempelvis er det ikke blot begrebet *tid* der bindes sammen med begrebet *ressource* i begrebsmetaforen TID ER EN RESSOURCE. Derimod er der tale om, at et helt kompleks af viden omkring tid, bindes sammen med et kompleks af viden omkring ressourcer. Disse komplekser kalder Lakoff og Johnson for begrebsområder (*conceptual domains*).²⁷ Begrebsområder er organiseret hierarkisk, og omfatter ofte en række underbegreber og underbegrebsområder, samt en viden om, hvordan disse er struktureret i forhold til hinanden. Denne struktur kalder Lakoff og Johnson for begrebsområdets topologi - begrebsområdets forståelsesstruktur.²⁸ I begrebsmetaforen ET LAND ER EN FAMILIE, overføres der således både en mængde

²⁶ Lakoff & Johnson (1999), side 57. Jeg vil senere kalde en sådan artikulering af en allerede eksisterende begrebsmetafor for en *sekundær artikulering*.

²⁷ Begrebsområder vil i denne opgave blive skrevet med kapitæler.

²⁸ Johnson (1987), side 22.

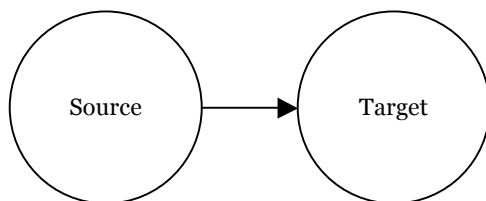
begreber (f.eks. far, mor og børn) og en topologi (f.eks. at moderen og faderen bestemmer over børnene) fra begrebsområdet FAMILIE til begrebsområdet LAND.

Det er netop disse begreber og denne topologi, der benyttes i udsagn som f.eks. ”George Washington er USA’s landsfader” eller ”Vi er alle børn af den moderne stat”.

Begrebsmetaforer gør hermed mennesket i stand til at udnytte erfaringer og viden om et (eller flere) begrebsområder til at forstå og strukturere et andet begrebsområde. Ofte er der derfor tale om, at et abstrakt begrebsområde struktureres ud fra et mere håndgribeligt. Denne proces kalder Lakoff og Johnson *cross-domain mapping* eller blot *mapping*:

”A conceptual metaphor is a cross-domain conceptual mapping of entities and structures from a source domain onto a target domain”.²⁹

En begrebsmetafor er således defineret som en *mapping* mellem to begrebsområder, hvor det ene (*target domain*) forstås ud fra det andet (*source domain*). Grafisk illustreres en mapping mellem to begrebsområder således:



Figur 1: Mapping mellem to begrebsområder.

Ifølge Lakoff og Johnson er langt de fleste abstrakte menneskelige begreber faktisk mere eller mindre metaforisk forstået. Begrebsmetaforer er således helt centrale for menneskets evne til at tænke abstrakt. Dette rejser spørgsmålet om, hvorledes sådanne begrebsmetaforiske forståelser er funderet, altså hvilke begrebsområder

²⁹ Johnson (1997-98), side 98.

og hvilken topologi der i første omgang danner udgangspunkt for forståelsen af andre. For at svare på dette spørgsmål, opdeler Lakoff og Johnson begrebsmetaforer i primære og komplekse begrebsmetaforer.

2.2.2. Primære begrebsmetaforer

Lakoff og Johnson påpeger at subjektive oplevelser og erfaringer, hvortil kroppen ikke har nogen direkte sensomotorisk adgang, ofte begrebsliggøres ud fra forståelsesstrukturer fra sensomotoriske 'begrebsområder'.³⁰ Sensomotoriske 'begrebsområder' er som udgangspunkt ikke-metaforiske, fordi kroppen har en direkte adgang til, og forståelse for deres struktur.

En sådan forbindelse mellem et sensomotorisk 'begrebsområde' og et abstrakt begrebsområde kalder Lakoff og Johnson for en *primær begrebsmetafor*.³¹ Sensomotoriske 'begrebsområder' udgør dermed det ikke-metaforiske fundament for abstrakt tænkning:

”Even our most abstract concepts (as well as the language that expresses those concepts) have ties to our bodily experience. [...] The principal cognitive mechanism for such embodied structures of meaning to abstract concepts and reasoning is known as conceptual metaphor.”³²

Et eksempel på en primær begrebsmetafor er metaforen AT VIDE/FORSTÅ ER AT SE. Denne primære begrebsmetafor findes blandt andet i sproglige udsagn som ”Jeg kan ikke se hvad du mener”, ”Vil du ikke gøre det helt klart for mig?” og ”Det er tågesnak”. Her forstås den subjektive erfaring af *at forstå* ud fra den sensomotoriske oplevelse af *at se*. Et andet eksempel er den primære begrebsmetafor OMSORG ER VARME som findes bag udsagnet ”vi har et varmt

³⁰ Disse sensomotoriske erfaringer struktureres ikke i egentlige begrebsområder, men i strukturer som Lakoff og Johnson kalder billedskemaer (*image schemas*). Se afsnit 2.3.

³¹ Lakoff & Johnson (1999), side 58.

³² Johnson (1997-98), side 98.

forhold" eller "Han gav mig den kolde skulder", hvor det abstrakte begrebsområde OMSORG forstås ud fra den sensomotoriske oplevelse af varme.

Der findes ifølge Lakoff og Johnson talrige primære begrebsmetaforer.³³ Lakoff og Johnson foreslår, at disse indlæres i barndommen gennem talrige overensstemmelser mellem en sensomotorisk oplevelse og en subjektiv erfaring. Barnet oplever f.eks. at *få af vide*, hvad der i en kasse ved at *se* ned i den, eller børn oplever *omsorg*, ved at det *holdes varmt*.

Barnet er ikke i stand til at differentiere disse to oplevelser fra hinanden. Rent neurologisk dannes der, ifølge Lakoff og Johnson, formodentligt fysiske forbindelser i hjernen, der senere, selv efter at barnet har lært at adskille f.eks. varme og omsorg, stadig vil forbinde disse to oplevelser forståelsesmæssigt.³⁴

Der er derfor, ifølge Lakoff og Johnson, god grund til at tro, at de samme primære begrebsmetaforer, skønt de er tillærte, er meget udbredte og måske endda universelle: At mange mennesker, med udgangspunkt i deres krop og fundamentale levebetingelser, forbinder de samme subjektive oplevelser med den samme sensomotoriske erfaring, f.eks. forbinder varme med omsorg, også selv hvis dette ikke manifesterer sig i konkret sprogbrug.³⁵

2.2.3. Komplekse begrebsmetaforer

En begrebsmetafor behøver ikke at være mellem et sensomotorisk 'begrebsområde' og et abstrakt begrebsområde, men kan være mellem to abstrakte begrebsområder. En sådan begrebsmetafor kalder Lakoff og Johnson for en kompleks begrebsmetafor (*complex conceptual metaphor*). Primære metaforer fungerer nemlig, ifølge Lakoff og Johnson, som byggeklodser, der kan samles til mere

³³ Se liste i Lakoff & Johnson (1999), side 50-54.

³⁴ Lakoff & Johnson (1999), side 55.

³⁵ Lakoff & Johnson (1999), side 57.

abstrakte metaforiske forståelsesstrukturer. Som eksempel nævner Lakoff og Johnson den komplekse metafor ET MENINGSFULDT LIV ER EN REJSE:

“The result is a complex metaphor that affects us all, the metaphor A Purposeful Life Is A Journey, which is build up out of primary metaphors in the following way. Start with the cultural belief: People are supposed to have purposes in life, and they are supposed to act so as to achieve those purposes.

The primary metaphors are:

Purposes Are Destinations

Actions Are Motions

Turn this into a metaphorical version of that cultural belief: People are supposed to have destinations in life, and they are supposed to move so as to reach those destinations.

These are then combined with a simple fact, namely, A long trip to a series of destinations is a journey. When these are taken together, they entail a complex metaphorical mapping: A PURPOSEFUL LIFE IS A JOURNEY METAPHOR.”³⁶

Således kan komplekse begrebsmetaforer defineres som en *cross-domain mapping* mellem begrebsområder, der i sig selv er metaforisk forstået. Som det ovenstående citat viser, er mange komplekse begrebsmetaforer typisk forholdsvis konventionelle indenfor en given kultur. Derfor indfører Lakoff og Johnson begrebet konventionelle begrebsmetaforer (*conventional conceptual metaphor*).

2.2.4. Konventionelle begrebsmetaforer

Medlemmer af en given kultur deler typisk en lang række begrebsmetaforer. Typiske konventionelle begrebsmetaforer indenfor den vestlige kultur er f.eks. de tidligere nævnte eksempel TIDEN ER EN RESSOURCE og ET MENINGSFULDT LIV ER EN REJSE.³⁷ Disse metaforer bruges dagligt indenfor vores kultur i begreber som *Curriculum Vitae* og udsagn som ”han mangler retning i sit liv”. En anden

³⁶ Lakoff & Johnson (1999), side 61.

³⁷ Begge hentet fra Lakoff & Johnson (1999), side 61-64.

konventionel metafor er ET KÆRLIGHEDSFORHOLD ER EN REJSE, der giver sig udslag i udsagn som ”vi er kommet til en blindgyde i vores forhold”.

Faktisk kan man spørge, om den slags konventionelle metaforer overhovedet fungerer som metaforer? Måske har udsagnet ”vi er kommet til en blindgyde i vores forhold” været metaforisk engang - men nu kan den gentagende brug have gjort, at ordet *blindgyde* i forbindelse med kærlighedsforhold rent faktisk ikke betyder blindgyde i ordets oprindelige forstand længere. En sådan metafor kaldes en *død metafor* – altså en metafor hvor den oprindelige betydning af metaforens vehikel ikke mere har betydning for forståelsen af metaforen.

Lakoff og Johnson påpeger at konventionelle begrebsmetaforer generelt ikke er døde metaforer. For selvom disse begrebsmetaforer til dagligt bruges fuldstændig konventionelt og sprogbrugerne sjældent er bevidste om udsagnetenes metaforiske karakter (og de altså således kan forveksles med døde metaforer), kan de konventionelle begrebsmetaforer til enhver tid udvides, og dermed udnyttes i nye retninger.

F.eks. citerer Lakoff og Johnson en sangtekst, der udnytter begrebsmetaforen ET KÆRLIGHEDSFORHOLD ER EN REJSE: ”We're driving in the fast lane on the freeway of love”³⁸. Den lethed hvormed lyttere forstår den slags nye sproglige udsagn, tyder ifølge Lakoff og Johnson på, at den grundlæggende begrebsmetafor allerede findes, og at den - på trods af at den ikke benyttes bevidst - ikke er død.³⁹

Med andre ord kan konventionelle metaforer altid udvides, således at nye begreber fra *source domain* inddrages i forståelsen af *target domain*. Dette sker uden at den metaforiske *mapping* skal foretages 'forfra' - og ofte virker den nye sprogbrug da heller ikke hverken specielt overraskende eller ukonventionel.

³⁸ Lakoff & Johnson (1999), side 66.

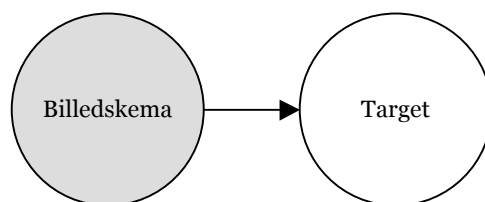
³⁹ Lakoff & Johnson (1999), side 66.

2.3. Billedskemaer

Når forståelsen af langt de fleste erfaringsområder foregår gennem begrebsmetaforer, bliver funderingen af de grundlæggende begreber gennem primære begrebsmetaforer vigtig.

Når Lakoff og Johnson opererer med primære begrebsmetaforer, er der som sagt tale om *mappings* fra sensomotoriske 'begrebsområder' til abstrakte begrebsområder. Men hvordan, og i hvilken form optræder sådanne kropslige erfaringer i metaforiske *mappings*? Hvordan kan sensomotoriske erfaringer indtræde i *mappings* på lige linje med begrebsområder?

Dette spørgsmål har været studeret intenst, ikke mindst af Mark Johnson. Mark Johnsons teori er, at sensomotoriske erfaringer danner amodale (tværsanselige) gestalt-strukturer, som Mark Johnson kalder billedskemaer (*image schematas* eller blot *image schemas*), og som kan indgå på samme måde som begrebsområder gør det i begrebsmetaforer:



Figur 2: Billedskemaer optræder som *source domain* i primære begrebsmetaforer.

Selvom billedskemaer udnyttes forskelligt indenfor forskellige kulturer, er grundtanken, at alle metaforer må have sit udgangspunkt i primære begrebsmetaforer med en række amodale førbegrebslige universelle, men yderst fleksible kropslige billedskemaer som *source domain*:

”Image schemas like compulsive force, source-path-goal, balance iteration, linkage, containment and verticality are essential to our ability to have any meaningful experience at

all, since they give us recurrent patterns and structures processes that we need to survive and flourish in our world.”⁴⁰

Lakoff og Johnson gennemgår selv talrige billedskemaer. Et simpelt eksempel på et billedskema er UP/DOWN eller VERTICALITY billedskemaet, der opstår gennem menneskers gentagende erfaringer med vertikalitet i den fysiske verden. Dette betyder, at mennesker tilegner sig en dyb kropslig og tværsanselig forståelse for op og ned i form af et billedskema. Dette billedskema benyttes konventionelt til at strukturere en lang række abstrakte begrebsområder, som strengt taget ikke i sig selv har noget med fysisk vertikalitet at gøre. F.eks. tonehøjder i sætningen "Melodien gik *opad*", volumen i "Du spiller for højt", renten i sætningen "Er du også bange for at renten *stiger*?" eller moral i sætningen "Vi må *hæve* moralen!".

Et beslægtet billedskema, GRAVITY, opstår gennem menneskers erfaring med tyngdekraft, og bruges metaforisk, f.eks. i sætning "Du virker ophidset - *fald* ned.", samt BALANCE billedskemaet, der stammer fra menneskers erfaring med balance, men igen bruges metaforisk, f.eks. i sætning "Du er mentalt i balance".

Af andre relevante billedskemaer findes SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet, der opstår gennem menneskers oplevelser af forskellige målrettede handlinger. Dette billedskema bruges til at strukturere en række lang række begrebsområder, f.eks. REJSE, FORTÆLLING, HISTORIE, DRAMA OSV.⁴¹

Desuden findes CYCLE billedskemaet, som opstår gennem menneskers erfaringer med forskellige cykler (vejrtrækning, ting der ruller osv.) og CONTAINER billedskemaet, der opstår gennem menneskers oplevelse af at ting kan være inde i

⁴⁰ Johnson (1997-98), side 97.

⁴¹ Det er vigtigt ikke at forveksle begrebsområdet REJSE med billedskemaet SOURCE-PATH-GOAL, selvom sprogbbruken omkring dette billedskema i mange fremstillinger er uklart. SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet er et amodal billedskema der bruges til at strukturere en lang række målrettede handlinger i tid, blandt andet rejser.

hinanden, men bruges metaforisk, f.eks. i sætningerne "Jeg kan ikke få det ind i hovedet" eller "Jeg føler mig fanget af mit arbejde".

Kropslige billedskemaer står altså hos Lakoff og Johnson som fundament for abstrakt forståelse. Ved at fundere vores begrebsliggørelse af verden i en række grundlæggende og fleksible amodal billedskemaer, søger metafor-teorien desuden at forklare dels hvorfor kulturer er så forskellige, og dels hvorfor det alligevel er muligt at 'oversætte' og forstå andre kulturer, nemlig ved at sætte sig ind i den realisering af de grundlæggende metaforer, som kulturen benytter. Jo længere man, indenfor en kultur, bevæger sig fra de primære til de komplekse begrebsmetaforer, jo mere kulturspecifikke konventionelle metaforer finder man selvfølgelig. Men disse er også, i bund og grund, sammensat af universelle billedskemaer og primære begrebsmetaforer.

2.4. Fremhævelse

Når mennesker benytter begrebsmetaforer, er det ikke altid, at den forståelsesstruktur, der overføres fra *source domain*, er i stand til at dække hele *target domain*. Begrebsmetaforen DISKUSSION ER KRIG strukturerer således kun en del af begrebsområdet DISKUSSIONER med topologi fra begrebsområdet KRIG.

Dette betyder, at begrebsmetaforen automatisk fremhæver (*highlights*) visse sider af diskussioner og skjuler andre. F.eks. fremhæves diskussionens 'kamp mellem viljer', hvorimod det, at diskussioner kan være frugtbare, spændende og konstruktive skjules. Således vil enhver metafor fremhæve visse sider af *target domain* og skjule andre. Dette kan betyde, at et begrebsområde indenfor samme kultur bliver nødt til at struktureres gennem flere forskellige og indbyrdes inkonsistente begrebsmetaforer.⁴²

⁴² Lakoff & Johnson (1999), side 71.

2.5. Egenstruktur og inkonsistente begrebsmetaforer

Fordelen ved begrebsmetaforer er ifølge Lakoff og Johnson, at abstrakte begrebsområder kan håndteres kognitivt ved hjælp af topologi fra mindre abstrakte begrebsområder. Men Lakoff og Johnson afviser på den anden side ikke, at abstrakte begreber i sig selv har en ikke-metaforisk egenstruktur. Men denne struktur er i sig selv så sparsom, at den ikke i sig selv muliggør abstrakt tænkning:

”Many, if not all, of our abstract concepts are defined in significant part by conceptual metaphor. Abstract concepts have two parts: (1) an inherent, literal, nonmetaphoric skeleton, which is simply not rich enough to serve as a full-fledged concept; and (2) a collection of stable, conventional metaphorical extensions that flesh out the conceptual skeleton in a variety of ways (often inconsistently with one another).”⁴³

Lakoff og Johnson illustrerer dette med kærlighedsforholdet: For det første indeholder begrebsområdet ikke-metaforisk egenstruktur, f.eks. en elskende og en elsket, kærlighedsfølelsen osv. Men det er først gennem metaforiske *mappings* (som f.eks. ET KÆRLIGHEDSFORHOLD ER EN REJSE) at det begrebsmæssige skellet udfyldes og dermed kan bruges til abstrakt tænkning.⁴⁴

På den anden side forstås kærlighedsforholdet – selv indenfor den samme kultur – ud fra forskellige begrebsmetaforer, som kan være indbyrdes inkonsistente. Som eksempel på dette nævner Lakoff og Johnson de to begrebsmetaforer: ÆGTESKABET SOM ET FORRETNINGSFORHOLD og ÆGTESKABET SOM ET FORÆLDRE-BØRN FORHOLD. Begge disse metaforer findes i den vestlige kulturs måde at tale om og tænke over ægteskabet.⁴⁵

⁴³ Lakoff & Johnson (1999), side 128.

⁴⁴ Lakoff & Johnson (1999), side 70.

⁴⁵ Lakoff & Johnson (1999), side 127.

Dette betyder, at der ofte benyttes flere begrebsmetaforer til at forstå et begrebsområde. Således skriver Lakoff og Johnson om forskellige forståelser af kærlighedsforholdet:

”Each mapping is rather limited: a small conceptual structure in a source domain mapped onto an equally small conceptual structure in the target domain. For a rich and important domain of experience like love, a single conceptual mapping does not do the job of allowing us to reason and talk about the experience of love as a whole. More than one metaphorical mapping is needed.”⁴⁶

Således fremhæver de forskellige *mappings*, som nævnt i afsnit 2.4. hver især forskellige aspekter af et begrebsområde, og skjuler andre.⁴⁷

2.5.1. Lakoff og Johnsons sandhedsbegreb

Samlet set betyder Lakoff og Johnsons metaforteor, at sandhedsbegrebet ikke lader sig definere ud fra korrespondanceprincippet, der defineres således:

”A statement is true when it fits the way things are in the world. It is false what it fails to fit the way things are in the world.”⁴⁸

Ifølge Lakoff og Johnson stammer korrespondanceprincippet fra opfattelsen af konceptionen som adskilt fra perceptionen og kroppen. Herfra stammer opfattelsen af, at begreber objektivt kan korrespondere med ting i verden.⁴⁹

Denne opfattelse stemmer overens med de oplevelser, mennesker gør sig i simple hverdagssituationer. Her har evolutionen, ifølge Lakoff og Johnson, tvunget mennesker til at have et meget præcist og entydigt begrebsapparat.⁵⁰

⁴⁶ Lakoff & Johnson (1999), side 71.

⁴⁷ Lakoff & Johnson (1980), side 13.

⁴⁸ Lakoff & Johnson (1999), side 98.

⁴⁹ Lakoff & Johnson (1999), side 94.

⁵⁰ Lakoff & Johnson (1999), side 91.

Således oplever mennesker at sætninger som ”Der er et æble på bordet” udtrykker og betinges af en entydig korrespondance med tingenes tilstand; at sætningen og dens led korresponderer med virkelige og selvstændige ting i verden.

Men så snart mennesket benytter begrebsmetaforer til at forstå mere abstrakte begrebsområder, kan korrespondanceprincippet ikke opretholdes: Et kærlighedsforhold er *ikke* en rejse, og et ægteskab er *ikke* et forretningsforhold. Der er derfor svært at tale om, at en begrebsmetaforisk forståelse er mere sand end en anden ud fra korrespondanceprincippet. Men ved at undersøge de begrebsmetaforiske konstruktioner, der ligger bag menneskers begreber, kan Lakoff og Johnson undersøge, ikke alene hvordan mennesker taler om abstrakte begreber, men hvordan de tænker og handler i forbindelse med sådanne begreber - og derigennem nå frem til en forståelse for, hvordan menneskers begreber er struktureret. Men selvom en begrebsmetafor ikke kan være sand, foretages *mappings* på den anden side ikke fuldstændigt vilkårligt. Dette søges blandt andet forklaret ved hjælp af invarianshypotesen.

2.6. Invarianshypotesen

I artiklen *The Invariance Hypothesis* fra 1990 præsenterer George Lakoff en hypotese, der dels forklarer, hvordan begrebsmetaforiske *mappings* struktureres, og dels løser en række problemer, som metaforteorien er stødt ind i. Disse problemer har at gøre med hvilke topologielementer, der *mappes* på hvilke i en begrebsmetafor, og hvorfor nogle begrebsmetaforer synes at fungere bedre end andre.

I begrebsmetaforen DISKUSSIONER ER KRIG forstås debattørerne som de krigsførende parter, diskussionensforummet som slagmarken, og argumenter og modargumenter som angreb og modangreb. Men hvorfor netop denne udnyttelse af topologien fra begrebsområdet KRIG? Hvorfor ikke f.eks. forstå argumenter som slagmarken, eller diskussionsforummet som en krigsførende part?

Sådanne mappings forekommer intuitivt ulogiske, og det er blandt andet dette invarianshypotesen søger at forklare:

”The Invariance Hypothesis: Metaphorical mappings preserve the cognitive topology (this is, the image-schema structure) of the source domain.”⁵¹

Invarianshypotesen er vigtig i forbindelse med den praktiske undersøgelse af begrebsmetaforer, fordi den forklarer, hvorfor nogle typer metaforiske *mappings* virker mere intuitive end andre. I forbindelse med primære begrebsmetaforer, altså *mappings* mellem billedskemaer og abstrakte begrebsområder, betyder invarianshypotesen simpelthen, at den billedskematiske topologi bevares. Når UP-DOWN billedskemaet f.eks. bruges i forskellige sammenhænge, bevares den billedskematiske topologis logik, f.eks. at hvis A er højere end B og B er højere end C, så er A højere end C. Dette gælder uanset hvilket begrebsområde billedskemaet strukturerer.

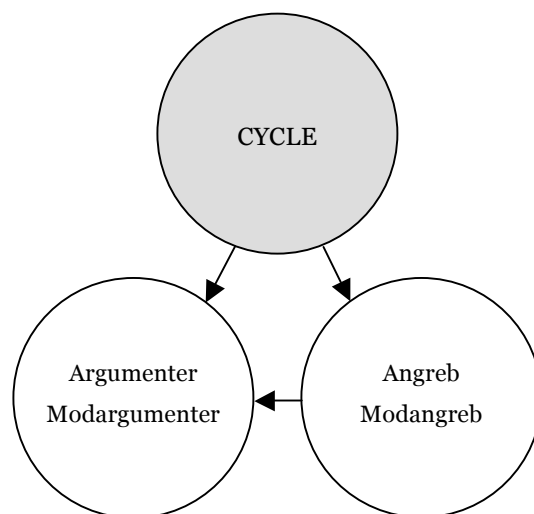
I forbindelse med komplekse metaforer er invarianshypotesens betydning knapt så synlig men ligeså vigtig. Den komplekse metafor DISKUSSIONER ER KRIG *mapper* således ikke direkte fra et billedskema til et abstrakt begrebsområde, men derimod mellem to abstrakte begrebsområder.

Men de to begrebsområder DISKUSSIONER og KRIG indeholder alligevel en billedskematiske topologi, fordi de begge individuelt forstås ud fra billedskemaer. F.eks. kan både en krig og en diskussion forstås som en række handlinger og modhandling gennem CYCLE billedskemaet.

Således indeholder både begrebsområdet DISKUSSIONER og KRIG en cyklisk struktur, hvor en række handlinger koordineres i par, som perler på en snor. Invarianshypotesen forudsiger at sådanne begreber vil blive *mappet* på hinanden.

⁵¹ Lakoff (1990), side 54.

Således kan CYCLE billedskemaets forståelsesstruktur kun bibeholdes hvis krigens *angreb* og *modangreb* mappes på diskussionens *argumenter* og *modargumenter*.



Figur 3: Argumenter forstås som angreb, fordi både argumenter og angreb struktureres efter CYCLE billedskemaet

Dette er da også den konventionelle brug af begrebsmetaforen. Hvis man derimod *mapper* f.eks. krigens *slagmark* på f.eks. diskussionens *argumenter* (der forstås ud fra henholdsvis CONTAINER og CYCLE billedskemaet) med sætningen ”Hans argument var en slagmark”, får man en metafor der enten er svært forståelig, eller (som i dette tilfælde) opfordrer til at *argument* og *slagmark* forstås ud fra samme billedskema: Således kan sætningen ”Hans argument var en slagmark” forstås således at både argument og slagmark struktureres efter CONTAINER billedskemaet - f.eks. således at argumentet er ligeså rodet som en slagmark.

Dermed er invarianshypotesen et forsøg på at forklare, hvorfor bestemte dele af ét begrebsområde *mappes* på bestemte dele af et andet.

Men invarianshypotesen formuleres også, f.eks. af den amerikanske lingvist Mark Turner, der ved flere lejligheder har arbejdet tæt sammen med George Lakoff, på en anderledes måde:

"In metaphoric mapping, for those components of the source and target domains determined to be involved in the mapping, preserve the image-schematic structure of the target, and import as much image-schematic structure from the source as is consistent with that preservation."⁵²

Forskellen i de to formuleringer er, at det hos Turner er *target domains* billedskematiske struktur der 'styrer' *mappingen*. Dette giver naturligvis kun mening i de tilfælde, hvor *target domain* allerede besidder en billedskematisk topologi, som f.eks. i ovenstående tilfælde, hvor CYCLE billedskemaet i forvejen var *mappet* på de to begrebsområder KRIG og DISKUSSION, før KRIG blev mappet på DISKUSSION.

Men denne formulering af invarianshypotesen peger også på, at der findes flere fortolkninger af, hvorledes en begrebsmetafor egentlig fungerer: Spørgsmålet er grundlæggende, om en begrebsmetaforisk *mapping* danner ny struktur i *target domain*, eller om den etablerer en forståelsesmæssig korrespondance med en allerede eksisterende rudimentær struktur (en proces der f.eks. hos Candace Brower kaldes *matching*). Er *target domain*, ladt alene, blottet for struktur?

Dette er et kompliceret spørgsmål, hvorom der, så vidt jeg kan se, ikke hersker konsensus: Lakoff og Johnson påpeger, som det blev vist i afsnit 2.5. at selv abstrakte *target domains* ikke er blottet for struktur, men besidder en ikke-metaforisk egenstruktur. Den amerikanske musikforsker Lawrence Zbikowski har beskæftiget sig med spørgsmålet om egenstruktur i artiklen *Des Herzraums Abschied: Mark Johnson's Theory of Embodied Knowledge and Music Theory* fra 1997-1998. Zbikowski spørger hvorfor *mappingen* af UP/DOWN billedskemaet fungerer så godt på begrebsområdet TONEHØJDE, altså hvorfor det virker intuitivt og konsistent at beskrive toner som høje og lave. På den ene side er denne *mapping* ikke universel:

⁵² Her citeret efter Zbikowski (1997-1998), side 7.

"Greek music theorists of antiquity spoke not of "high" and "low" but of "sharpness" and "heaviness;" in Bali and Java pitches are not "high" and "low" but "small" and large;" and among Suyá of the Amazon basin, pitches are not "high" or "low" but "young" and old."⁵³

Men på den anden side opfylder *mappingen* fra UP/DOWN billedskemaet til TONEHØJDE, sammen med de andre begrebsliggørelser, en egenskab, der tilsyneladende styres af en ikke-metaforisk struktur i *target domain*, nemlig at de beskriver et kontinuum. Dette betyder, ifølge Zbikowski, at *mappings* på tonehøjder fra et *source domain*, der ikke strukturerer et eller andet kontinuum, vil virke ulogisk og kompliceret.⁵⁴

I den forbindelse er det interessant at bemærke, at der tilsyneladende er *mere* ikke-metaforisk struktur i oplevelsen af tonehøjder end det blotte kontinuum, som i hvert fald spiller en stor rolle i den vestlige terminologi, nemlig oplevelsen af oktavslægtskab. Dette ses f.eks. i navngivningen af toner med bogstaver, eller trintal, og i solmisation, systemer der ikke alene strukturerer et kontinuum, men også en cyklus. Dette behandles nærmere i afsnit 3.2.1.

2.7. Metode

Lakoff og Johnson benytter deres teori på en række forskellige måder, men primært til metafor-teoretiske analyser af sproglig empiri. Denne empiri kan omhandle alt fra hverdagsemner til politik, filosofi og matematik.⁵⁵

Denne analyse foregår typisk, som med eksemplet med begrebsmetaforen DISKUSSION ER KRIG, ved at indsamle et sprogligt materiale, f.eks. fra avisartikler,

⁵³ Zbikowski (1997-1998), side 5.

⁵⁴ Zbikowski (1997-1998), side 7.

⁵⁵ Se f.eks. Lakoff, G. (2002). *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think* og Lakoff, G. (2001). *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*.

filosofiske tekster eller løsrevne sætninger. Dette sproglige materiales systematik undersøges, og den bagvedliggende topologi kortlægges og analyseres: Hvilke begrebmetaforer benyttes der i det sproglige materiale, hvorledes spiller disse begrebmetaforer sammen, hvorledes er de funderet i kroppen?

Lakoff og Johnson er i *Philosophy in the Flesh* primært interesseret i, hvad forfatterne kalder grundlæggende filosofiske begreber, som f.eks. tid, kausalitet, moral osv. I *Philosophy in the Flesh* beskriver Lakoff og Johnson deres fremgangsmåde således:

”If you’re going to reopen basic philosophical issues, here’s the minimum you have to do. First, you need a method of investigation. Second, you have to use that method to understand basic philosophical concepts. Third, you have to apply to previous philosophies to understand what they are about and what makes them hang together. And fourth, you have to use that method to ask the big questions: What it is to be a person? What is morality? How do we understand the causal structure of the universe? And so on.”⁵⁶

Lakoff og Johnson benytter både deres teori på begreber, således som de bruges af almindelige sprogbrugere, og på forskellige filosofiske systemers begreber, i form af analyser af filosofiske tekster, f.eks. af Aristoteles, Kant og Chomsky. Disse to analysetyper kalder Lakoff og Johnson for henholdsvis ”the cognitive science of _____” (f.eks. tid, kausalitet og moral osv.) og for ”the cognitive science of philosophical theories”.⁵⁷

Denne opdeling er konkret gennemført i Lakoff og Johnsons *Philosophy in the Flesh* (og desuden i *Metaphors We Live By*). Således omhandler bogens andet hovedafsnit, ”The cognitive science of basic philosophical ideas”, og bogens tredje hovedafsnit ”The cognitive science of philosophy”.

⁵⁶ Lakoff & Johnson (1999), side 8.

⁵⁷ Lakoff & Johnson (1999), side 134.

Analysen af almindelige sprogbrugeres begreber, "the cognitive science of _____", er en undersøgelse af, hvordan relevante begreber konventionelt forstås i forskellige kulturer, primært den vestlige: Hvordan taler og tænker almindelige mennesker om tid, kausalitet, sindet, selvet osv.

Almindelige mennesker har, ifølge Lakoff og Johnson, en lang række mere eller mindre ubevidste konventionelle filosofiske ideer om, hvordan verden hænger sammen. Lakoff og Johnson kalder sådanne ideer for "Folk Theories".⁵⁸ F.eks. har langt de fleste mennesker en ide om, hvad tid er, hvad der kendetegner viden eller den menneskelige natur. Disse ideers grundlag er konventionelle begrebsmetaforer som, f.eks. TID ER EN RESSOURCE. Disse teorier, og de bagvedliggende begrebsmetaforer, er for en stor dels vedkommende kulturelt bestemte og artikuleres sjældent eksplicit.⁵⁹ Det er disse ideer og de bagvedliggende begrebsmetaforer, Lakoff og Johnson undersøger, når de undersøger almindelige menneskers hverdagssprog.

Analysen af filosofiske teorier, "the cognitive science of philosophical theories", adskiller sig ikke væsensforskelligt fra tilgangen til almindelige sprogbrugeres begreber:

"When philosophers construct their theories of being, knowledge, mind, and morality, they employ the very same conceptual resources and the same basic conceptual system shared by ordinary people in their culture. Philosophical theories may refine and transform some of these concepts, making the ideas consistent, seeing new connections and drawing out novel implications, but they work with the conceptual materials available to them within their particular historical context".⁶⁰

⁵⁸ Lakoff & Johnson (1999), side 352.

⁵⁹ Lakoff & Johnson (1999), side 539.

⁶⁰ Lakoff & Johnson (1999), side 338.

Også filosofiske teorier, der påstår at beskrive virkeligheden objektivt og uafhængigt af mennesket, er ifølge Lakoff og Johnson bundet til kroppen, hvilket skyldes at konceptionen ikke er i stand til at transcendere kroppen:

”When philosophers throughout history have inquired about time, events, causes, the mind, and so on, they have asked what these things are in themselves, metaphysically. Take time as an example [...] The question of how people conceptualize time is taken to be irrelevant to what time *really* is”.⁶¹

Ontologiske spørgsmål som disse, der har optaget den klassiske filosofi, giver nemlig, ifølge Lakoff og Johnson, ikke mening:

”Consider the classic ontological question: Does time exist independent of minds, and if so, what are its properties? We reject the question. It is a loaded question. The word *time* names a human concept [...] partly characterized via the correlation of events and partly characterized via metaphor.”⁶²

Dette skyldes, at begreber som f.eks. tid, ifølge Lakoff og Johnson, er skabt med udgangspunkt i den menneskelige krop. Begrebet tid transcenderer derfor ikke den menneskelige forståelse, og spørgsmålet om, hvad tid er uafhængigt af mennesket, giver ikke mening. På den måde vil filosofiske teorier, som al anden menneskelig konception, være bundet til kroppen og benytte begrebsmetaforer.

Men filosofiske teorier adskiller sig fra hverdags sproget og dets *Folk Theories* ved at være bevidste og systematiske forsøg på at udvikle sammenhængende viden om verden:

”Philosophical theories are our conscious, systematic attempts to develop coherent, rational views about our world and our place in it. They help us understand our experience, and they

⁶¹ Lakoff & Johnson (1999), side 135.

⁶² Lakoff & Johnson (1999), side 167.

also make it possible for us to reflect critically on our views and to see where and how they ought to be changed.”⁶³

Så selvom der altså ikke er en væsensforskel mellem hverdags sproget og filosofiske teorier, er der dog, ifølge Lakoff og Johnson, forskelle på den måde hverdags sproget og filosofiske teorier strukturerer deres viden på. Hverdags sproget benytter sig af et system af implicitte *Folk Theories*, der struktureres af en række konventionelle begrebsmetaforer. Derimod er filosofiske teorier eksplicitte forsøg på at forstå verden, selvom de også struktureres af begrebsmetaforer. Lakoff og Johnson påpeger desuden, at grundlæggende begreber i daglig tale ofte begrebsliggøres ud fra flere indbyrdes modstridende metaforer, hvorimod filosofiske teorier ofte benytter færre og mere grundlæggende begrebsmetaforer.⁶⁴

Det er også værd at påpege, at de begrebsmetaforer, der undersøges i forbindelse med filosofiske teorier, til tider ligger meget langt fra de konventionelle begrebsmetaforer, almindelige mennesker taler og tænker ved hjælp af. F.eks. analyserer Lakoff og Johnson begrebsmetaforen VERDEN ER EN SÆTTEORETISK STRUKTUR i forbindelse med analytisk filosofi.⁶⁵

⁶³ Lakoff & Johnson (1999), side 539.

⁶⁴ Lakoff & Johnson (1999), side 135.

⁶⁵ Lakoff & Johnson (1999), side 446.

3. Metafor-teori i forbindelse med musikalsk terminologi

Siden Lakoff og Johnsons metafor-teori fremkom i starten af 80'erne, er teorien talrige gange blevet brugt i forbindelse med musikvidenskabelige problemfelter, blandt andet af Janna Saslaw (1996), Lawrence M. Zbikowski (1997-1998), (2001) og (2006), Andrew Mead (1999) og Candace Brower (2000). I nogle fremstillinger er metafor-teoriens begrebsapparat centralt, men ligeså ofte sammenkobles metafor-teorien med andre teoridannelser, f.eks. hos Lawrence M. Zbikowski.

Jeg har valgt at gennemgå to artikler, der på forskellige måder benytter Lakoff og Johnsons metafor-teori i forbindelse med det klassisk/romantiske repertoire: Janna Saslaws artikel *Forces, Containers and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music* fra 1996 og Candace Browsers artikel *A Cognitive Theory of Musical Meaning* fra 2000.

Janna Saslaws artikel tager udgangspunkt i en allerede eksisterende musikteori, nemlig Hugo Riemanns modulationslære. Her benyttes metafor-teorien som "a method of using theoretical statements to illuminate the cognitive organization underlying the theory".⁶⁶ Således kommer Lakoff og Johnsons metafor-teori i denne artikel til at fungere som en metateori, altså en teori, der forklarer, hvordan en allerede eksisterende teori er konstrueret og virker.

Modsat undersøger Candace Brower i artiklen *A Cognitive Theory of Musical Meaning* fra 2000, hvordan grundlæggende musikalske begreber om melodik, harmonik og frase konventionelt forstås ud fra *cross-domain mappings* fra billedskemaer. Her knyttes metafor-teorien direkte på det musikalske materiale, og metafor-teorien danner derfor udgangspunkt for en analysemetode der forklarer, hvordan musik danner mening.

⁶⁶ Saslaw (1996), side 217.

3.1. Janna Saslaw

Janna Saslaws artikel *Forces, Containers and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music* fra 1996 er en analyse af Hugo Riemanns modulationsteori ud fra Lakoff og Johnsons metaforsteori. Som udgangspunkt for artiklen bruger Saslaw Riemanns *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre* fra 1887. Saslaws beskriver sin analyse således:

When we read music-theoretical text, we often focus on the nature of the systems they present, separated from the aims and understanding of their authors. In this essay, I will outline a method of using theoretical statements to illuminate the cognitive organization underlying the theory. Specifically, I will focus on image schemas, which are abstract cognitive structures. By examining this organization, we not only gain understanding of the authors' thought processes but also of our own."⁶⁷

Med andre ord læser Saslaw Hugo Riemanns begrebsliggørelse af harmoniske strukturer som en begrebsmetaforisk konstruktion.⁶⁸ Således er dele af Riemann forståelsesstruktur, ifølge Saslaw, overført fra andre begrebsområder gennem begrebsmetaforer. Dette ses f.eks. ved at Riemann konsekvent omtaler kadencer og modulationer i termer der er lånt fra andre begrebsområder. Disse *source domains* udgøres hos Saslaw af en række billedskemaer, som hentes fra Lakoff og Johnson.⁶⁹

Saslaw opdeler disse billedskemaer i to grupper: Billedskemaer, der stammer direkte fra kroppen og billedskemaer, der stammer fra kroppens orientering i, og relationer til omverdenen:

⁶⁷ Saslaw (1996), side 217.

⁶⁸ Saslaw (1996), side 218.

⁶⁹ Saslaw (1996), side 218.

Kroppen:

CONTAINER

CENTER-PERIPHERY

FRONT-BACK

PART-WHOLE

Orientering og relationer:

LINK

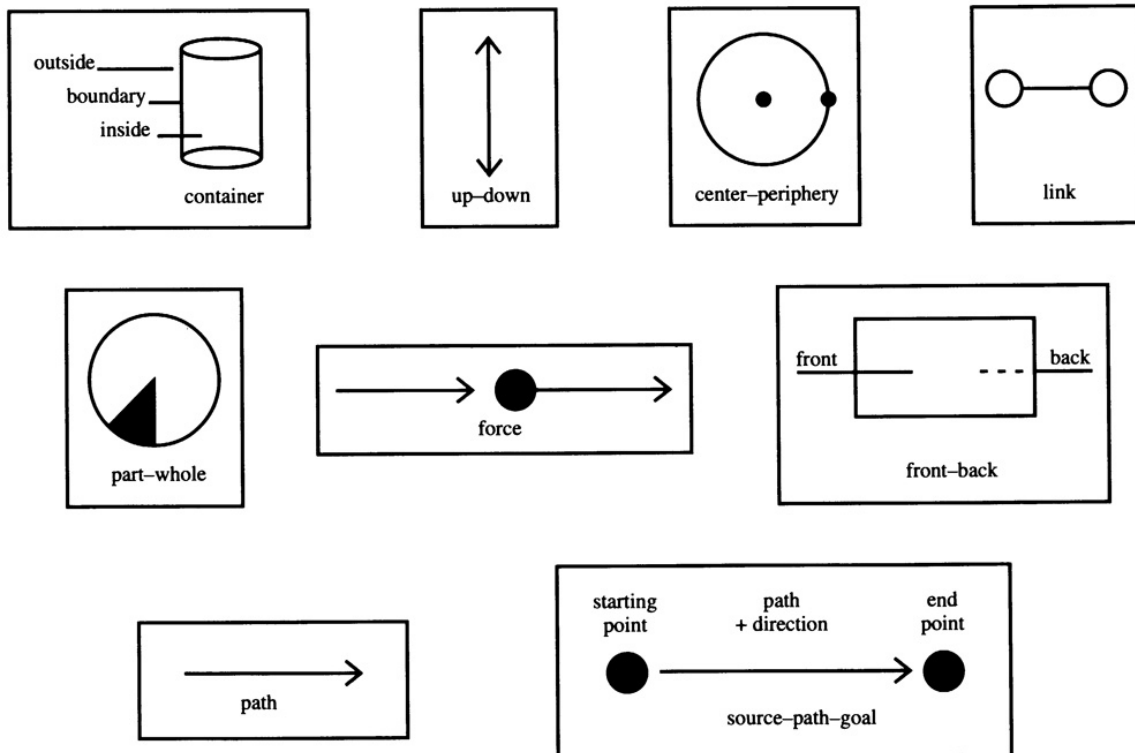
FORCE

PATH

SOURCH-PATH-GOAL

NEAR-FAR

Saslaw illustrerer de relevante billedskemaer med simple grafiske modeller, men pointerer samtidig, at abstrakte amodale strukturer som billedskemaer strengt taget ikke lader sig indfange i visuelle præsentationer:



Figur 4: Visuelle repræsentationer af billedskemaer. Saslaw (1996), side 219.

Saslaw begynder sin analyse med en gennemgang af Riemanns begrebsliggørelse af harmoniske relationer. Riemanns grundlæggende harmoniske model er symmetrisk, idet dur og mol-akkorden opfattes som spejlbilleder af hinanden.

Dette betyder at dur-akkorden opfattes som en opadgående struktur, mens mol-akkorden opfattes som en nedadgående struktur. Mol-akkorden navngives således i Riemanns terminologi ud fra akkordens (i moderne terminologi) kvint.

Denne symmetriske opfattelse betyder, at Riemanns begrebsliggørelse af harmoniske 'afstande' gennem NEAR-FAR billedskemaet bliver markant anderledes end den begrebsliggørelse, der normalt benyttes idag. Dette betyder, at en dur-akkord og dens mol-subdominant (f.eks. E-dur og a-mol) opfattes som nærtbeslægtede, idet de begge genereres ud fra tonen e. Modellen betyder således, at skiftet mellem E-dur og a-mol (i Riemanns terminologi E og e) hos Riemann er et udtryk for harmonisk stilstand, et såkaldt *Seitenwechselschritt*. Derimod er skiftet fra E-dur til e-mol (hos Riemann E og h) udtryk for en bevægelse fra et harmonisk sted til et andet.⁷⁰

Derefter bevæger Saslaw sig videre fra de enkelte harmoniske relationer og undersøger, hvorledes Riemann begrebsliggør længere harmoniske forløb. Her undersøger Saslaw primært forholdet mellem to centrale begreber, nemlig begreberne *cadence* og *modulation*.

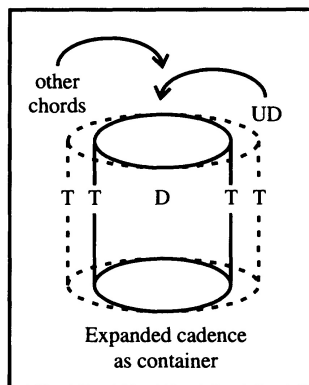
Saslaw identificerer to centrale begrebsmetaforer hos Hugo Riemann: EN KADENCE ER EN CONTAINER og MODULATION ER EN REJSE struktureret efter SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet.⁷¹ De to begrebsmetaforer giver sig hos Riemann udslag i, hvad man kunne kalde en statisk og en dynamisk tonalitetsopfattelse (Saslaw bruger ikke selv disse betegnelser).

På den ene side identificerer Saslaw begrebsmetaforen EN KADENCE ER EN CONTAINER. Dette betyder, at Riemann omtaler kadencer, som om de var containere. Denne kadencecontainer indeholder i sin grundform den harmoniske

⁷⁰ Saslaw (1996), side 225.

⁷¹ Saslaw (1996), side 222.

progression **T S D T**.⁷² Ved at 'skyde' yderligere akkorder ind i kadencen, kan containeren udvides - så længe det kun sker i et omfang, hvor fornemmelsen af tonika bibeholdes.



Figur 5: Visual repræsentation af begrebsmetaforen EN KADENCE ER EN CONTAINER. Saslaw (1996), side 226.

På den måde bliver EN KADENCE ER EN CONTAINER et billede på tonalt stabile områder, det vil sige områder med en klar toneartsfornemmelse:

“In other words, the cadence container, viewed here as synonymous with the key container, can only hold a certain amount before the content overflows their boundaries.”⁷³

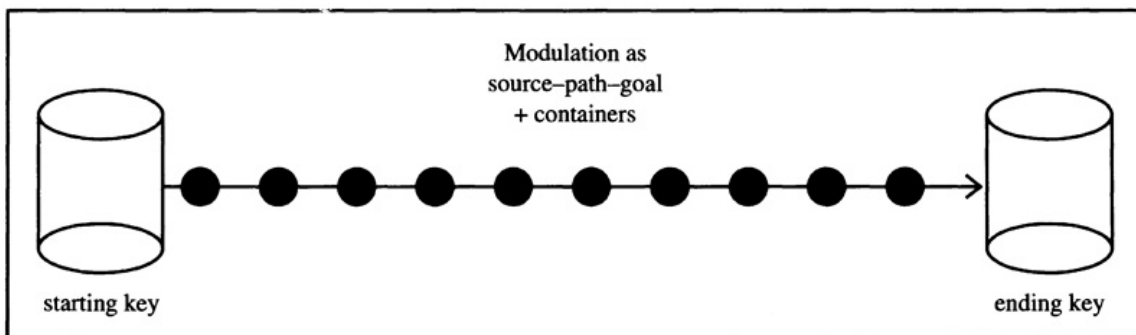
På den anden side står begrebsmetaforen MODULATION ER EN REJSE efter SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet. Modsat kadencen, der forbliver indenfor 'tonearts-containeren', leder modulationen væk fra tonika, og over i en anden toneart. Hermed bliver modulationen udtryk for en dynamisk kraft, der bryder ud af en container for at havne i en anden:

“Riemann’s characterization of modulation as forcing us away from the tonic key invokes a force schema. He implies the existence of a force that prevents the escape of the contents of the container, that is, the tones in the key, a force that modulation somehow counteracts

⁷² I Riemanns terminologi *Tonika, Unterdominante, Oberdominante, Tonika*.

⁷³ Saslaw (1996), side 226.

and overcomes with its own force, allowing the contents out and into the container of another key.”⁷⁴

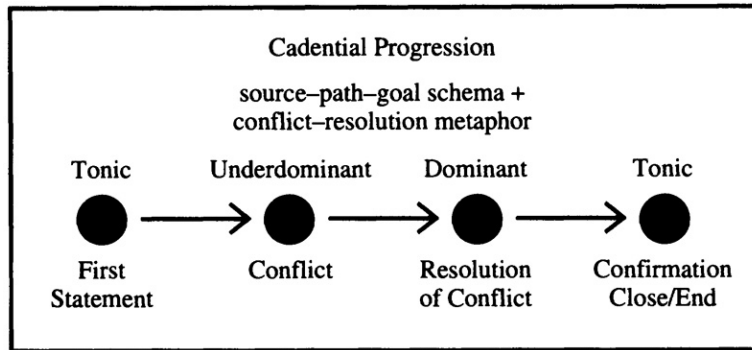


Figur 6: Kombinationen af begrebsmetaforerne EN KADENCE ER EN CONTAINER og EN MODULATION ER EN REJSE betyder, at et musikstykkets harmoniske udvikling kan beskrives som en rejse mellem tonale containere. Saslaw (1996), side 231.

Imidlertid er den begrebsmæssige opdelingen mellem metaforen EN KADENCE ER EN CONTAINER og EN MODULATION ER EN REJSE ikke konsekvent gennemført hos Riemann. Dette skyldes, at begreberne kadence og modulation ikke er begrebsmæssigt klart adskilte. Dette ses blandt andet ved, at den tonale kadence også beskrives ud fra SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet - som en konflikt og dens løsning. Dette sker gennem en opfattelse af tonika som "første udsagn", subdominanten som "konflikt" [sic], dominanten som "resolution af konflikt" og den sidste tonika som "konfirmation eller slutning".⁷⁵

⁷⁴ Saslaw (1996), side 229.

⁷⁵ Saslaw (1996), side 225.



Figur 7: Visual repræsentation af begrebsmetaforen EN KADENCE ER EN REJSE. Saslaw (1996), side 226.

På den måde taler Riemann om kadencen som en tilbagevenden. Dette sker ifølge Saslaw ud fra en opfattelse af kadencen som en blød tilbagevending, og indirekte af modulationen som en ujævn rejse til tonika:

”However, when Riemann says that the Return leads us home, smoothing the way that we wish to go, he is extending the source-path-goal schema in a way that is not standard parlance. He has created a new metaphor: RETURN IS A SMOOTH PATH, and perhaps by implication, MODULATION IS A BUMPY PATH.”⁷⁶

Altså benyttes både metaforen EN KADENCE ER EN CONTAINER og metaforen EN KADENCE ER EN REJSE side om side hos Riemann. Samtidig knyttes modulationen til CONTAINER billedskemaet. Dette sker gennem en udvidelse af ’kadence-containeren’ gennem indsættelsen af harmonier på en sådan måde at containeren udvides mod modulationen:

”In other words, if the cadence is expanded enough by the insertion of chromatic harmonies, then it can actually encompass a modulation. We see that a cadence container is even more expandable than Riemann had intimated earlier in the book.”⁷⁷

⁷⁶ Saslaw (1996), side 229.

⁷⁷ Saslaw (1996), side 235.

På den måde bliver modulationen både beskrevet ved hjælp af metaforen EN MODULATION ER EN CONTAINER og metaforen EN MODULATION ER EN REJSE.

De forskellige måder at forstå kadencen og modulationen kan synes selvmodsigende, men indebærer ifølge metafor-teorien ikke et problem, da SOURCE-PATH-GOAL og CONTAINER billedskemaerne blot fremhæver forskellige sider af de tonale fænomener:

“The reader may have noted in the course of this discussion that Riemann metaphorically applies the source-path-goal, container, and force schemas alternately, and sometimes in combination. This does not in itself constitute a contradiction of confusion on Riemann’s part. All metaphorical mappings emphasize particular aspects of a phenomenon at the expense of others [...]”⁷⁸

På den måde kan man sige, at CONTAINER billedskemaet strukturerer de statiske og selvopretholdende sider af den tonale harmonik, mens SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet strukturerer de dynamiske og ekspanderende sider af samme fænomen. FORCE billedskemaet fungerer som medierende mellemlid mellem de to beskrivelsestyper; som den kraft der tvinger kadencecontaineren til at udvides, og sprænges.

Brugen af CONTAINER, SOURCE-PATH-GOAL og FORCE billedskemaerne i beskrivelsen af tonal harmonik er ifølge Saslaw så overbevisende, at de også bruges i moderne teoretiske konstruktioner:

”Let us now make some general statements about the use of image schemas in Riemann’s theory of modulation. We have seen that the source-path-goal and container schemas are pervasive in the theory, as they are in present-day theoretical statements. His [Riemann’s] conception of modulation as involving opposing forces acting upon a container, with the

⁷⁸ Saslaw (1996), side 235.

forces of expansion overpowering those of containment, is one that is also pervasive in theoretical language.”⁷⁹

Dette får Saslaw til at foreslå at denne begrebsliggørelse ikke alene er en teoretisk konstruktion, men også er medkonstituerende for selve den musikalske oplevelse. Altså at denne terminologi er udtryk for den musikalske oplevelse.

”If composers and listeners conceive of tones as objects that move in space, then these conceptual objects can have the attributes of real-world objects: weight, speed, force, direction of motion, etc. If these tone-objects have corporeal attributes, then, by metaphorical extension, there may be harmony or conflict between them. We also have a sense of the emotional associations of harmony or conflict. A scenario in which a person surmounts obstacles to achieve a goal has a certain emotional climate. Perhaps this emotional climate is created when we conceive of a modulation as the surmounting of the force keeping a set of tone-objects in the tonic container by the chords that achieve the goal of modulating to the dominant.”⁸⁰

Ideen er selvfølgelig nærliggende, og koblingen er interessant, men den uddybes desværre ikke, og Saslaw afslutter sin artikel med følgende ord:

”In conclusion, language about music is a significant indicator of conceptual and perceptual structures. The view of embodied metaphor proposed by Lakoff, Johnson, Turner, and others, guided by biological approaches to cognition, can held open windows into the minds of those who create and write about music, including our own.”⁸¹

3.2. Candace Brower

Den amerikanske musikforsker Candace Brower præsenterer i artiklen *A Cognitive Theory of Musical Meaning* fra 2000 en omfattende implementering af Lakoff og Johnsons metafor-teori i en teori om musikalsk betydning, primært rettet mod det klassisk/romantiske repertoire:

⁷⁹ Saslaw (1996), side 235.

⁸⁰ Saslaw (1996), side 235.

⁸¹ Saslaw (1996), side 236.

"This article presents the outlines of a theory of musical meaning that draws upon two ideas that have recently emerged in the cognitive sciences. First is the notion that thinking consists, at least in part, of matching patterns of thought to patterns of experience. Second is the notion that much of our thinking consists of mapping patterns of bodily experience onto pattern in other domains. Although the theory draws upon work carried out across the cognitive sciences, it focuses upon the work of two writers - social scientist Howard Margolis and philosopher Mark Johnson."⁸²

3.2.1. Teoretisk grundlag

Som teoretisk grundlag benytter Brower, udover metafor-teorien, også amerikaneren Howard Margolis beslægtede teori om *pattern matching*: Howard Margolis teori beskriver, hvordan mennesker forstår verden, ved at *matche* perciperede mønstre med mønstre gemt i hukommelsen.

Pattern matching kan både være ligetil, som f.eks. i genkendelsen af et velkendt mønster. Men *pattern matching* kan også være en mere krævende proces, hvor stimuli kun genkendes delvist gennem en sammenligning (*checking*) af ligheder og forskelle. Denne proces kan betyde, at et givent mønster forstås ud fra en kombination af ligheder og forskelle mellem flere forskellige kendte mønstre:

"Checking may then give rise to higher levels of meaning, as we initiate a search for a higher-level pattern to account for similarities and differences found in patterns matched at a lower level".⁸³

Denne teori om *pattern matching* kombineres hos Brower med metafor-teoriens begreb om *cross-domain mappings*. I Browsers fremstilling bruges *cross-domain mappings* til at forklare *mappings* mellem konventionelle musikalske mønstre (*musical schemas*) og billedskemaer og fungerer som den mekanisme, der forbinder musik til den menneskelige krop. Det er værd at bemærke, at sådanne

⁸² Brower (2000), side 323.

⁸³ Brower (2000), side 324.

mappings, i Browsers fremstilling, også forstås som mønstergenkendelse, i dette tilfælde mellem et givent musikalsk mønster og et kropsligt billedskema:

”Pattern matching also plays an important role in Mark Johnson’s theory of embodied meaning (Johnson 1987). Johnson claims that much of our thinking is metaphorical in that it involves a mapping of patterns from one domain of human experience to another.”⁸⁴

Altså fremstår metafor-teoriens *mapping* som en udvidet *matching* mellem ikke beslægtede begrebsområder.⁸⁵ De to teorier danner tilsammen det teoretiske fundament for musikalsk mønstergenkendelse hos Brower, hvor Margolis teori beskriver *matching* mellem musikalske mønstre indbyrdes, og metafor-teorien beskriver *mapping* mellem musikalske mønstre og andre (primært kropslige) mønstre. I praksis flyder de to begreber dog sammen, f.eks. når Brower skriver at:

”Margolis’s theory of pattern matching suggests that music takes on meaning with respect to itself as a result of our mapping the musical patterns that we hear onto those stored in memory.”⁸⁶

Denne sammensmeltning vil præge den følgende gennemgang, hvor *matching* og *mapping* vil opfattes som ensbetydende (Brower bruger i høj grad termen *mapping* om begge processer).

3.2.2. Model

Et givent musikalsk mønster forstås, ifølge Brower, gennem *matching* eller *mapping* fra tre forskellige typer mønstre:

⁸⁴ Brower (2000), side 324. Er i Browsers artikel forsynet med note, der ud over at henvise til Mark Johnsons *The Body in the Mind*, også henviser til bl.a. *Metaphors We Live By* og *Philosophy in the Flesh*.

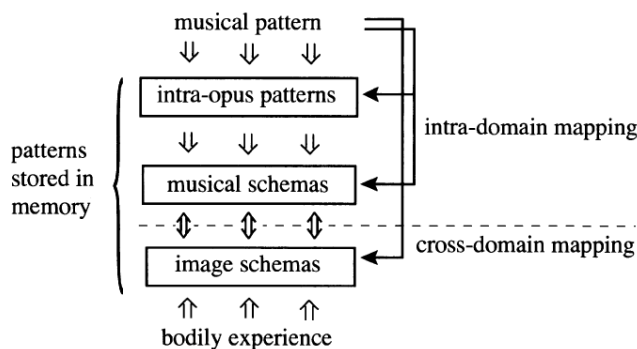
⁸⁵ Brower (2000), side 324. Se desuden afsnit 2.6.

⁸⁶ Brower (2000), side 324.

1. *Intra-opus patterns*, mønstre indenfor det specifikke musikalske værk.
F.eks. værkspecifikke melodiske, harmoniske og rytmiske vendinger.
2. *Musical schemas*, konventionelle musikalske mønstre.
3. *Image schemas*. Billedskemaer.

Intra-opus mønstre er således musikalske mønstre, der allerede er blevet præsenteret i det pågældende værk, f.eks. temaer og motiver. *Musical schemas* er derimod konventionelle musikalske mønstre, der er dannet kognitivt gennem abstraktion fra talrige konkrete musikalske oplevelser. Der er tale om, hvordan tonal musik 'plejer at gøre' i forskellige situationer herunder konventionelle melodiske, harmoniske eller rytmiske forløb som f.eks. kadencen, modulationen, frasen osv.⁸⁷

Mappings mellem et givent musikalsk mønster og allerede præsenterede *intra-opus patterns* eller konventionelle *musical schemas* kalder Brower *intra-domain mappings*, idet der er tale om *mappings* mellem mønstre, der befinder sig indenfor samme overordnede område. *Mappes* der derimod til musik fra billedskemaer, er der tale om en metaforisk forståelse, og altså *cross-domain mapping*.⁸⁸ Brower illustrerer denne proces med følgende figur:

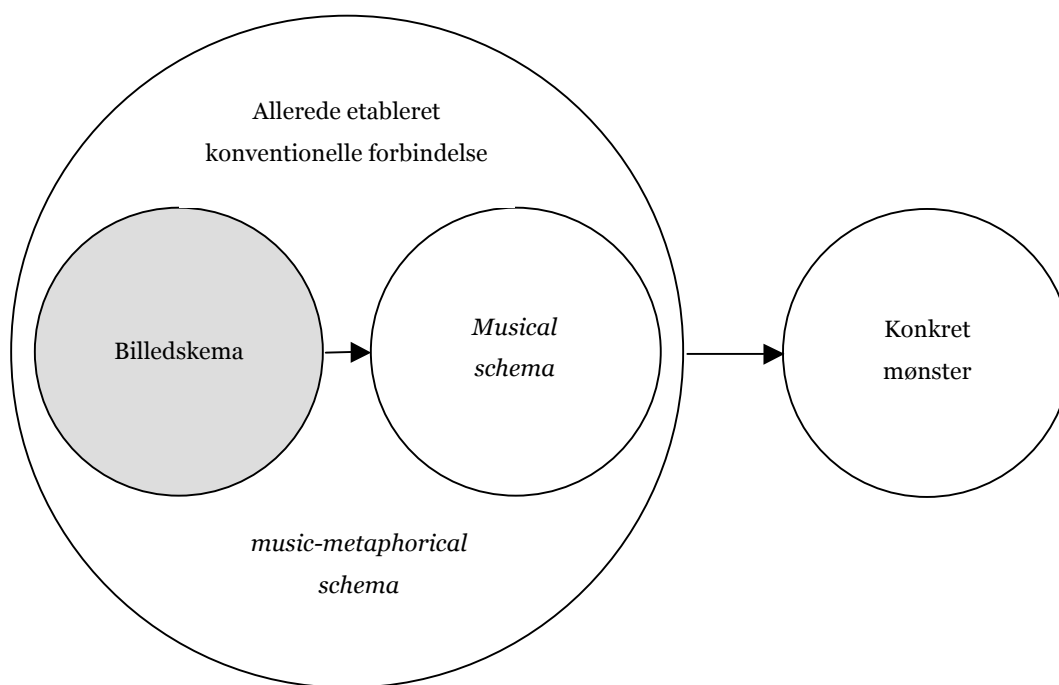


Figur 8: Browsers model for mappings mellem billedskemaer og musikalske mønstre. Brower (2000), side 325.

⁸⁷ Brower (2000), side 324

⁸⁸ Brower (2000), side 324

En central pointe hos Brower er, at det er gennem *musical schemas* - altså de konventionelle mønstre - at et konkret musikalsk mønster (det der spilles) forbindes med billedskemaer: Når et konkret musikalsk mønster forstås ud fra et konventionelt *musical schema*, forstås dette konventionelle mønster nemlig gennem *cross-domain mappings* til billedskemaer.⁸⁹ *Mappings* mellem konkrete musikalske mønstre og kropslige billedskemaer sker indirekte gennem *mappings* fra allerede etablerede forbindelser mellem konventionelle musikalske mønstre og billedskemaer:



Figur 9: Et konkret mønster forstås ud fra en allerede etableret forbindelse mellem billedskemaer og *musical schema*.

Sådanne allerede etablerede forbindelser mellem billedskemaer og konventionelle musikalske mønstre, kalder Brower for *music-metaphorical schemas*:

“Conventional cross-domain mappings – the everyday metaphors of tonal music – can be represented in the form of music-metaphorical schemas. These schemas show in a general

⁸⁹ Brower (2000), side 325

way how the various aspect of tonal organization is shaped by the image schemas that underlie them. [...] Each musical schema serves as a template upon which can be mapped the concrete patterns of musical work. Correspondences between concrete pattern and musical schema yield generic-level metaphorical meanings, which then serve as the backdrop for the interpretation of their differences on the basis of more complex metaphorical projections.”⁹⁰

Det er altså igennem forskelle og ligheder mellem et konkret musikalsk mønster og generelle konventionelle mønstre, og de dertil knyttede billedskemaer, at et konkret musikalsk mønster tilskrives mening hos lytteren.

F.eks. *mappes* en konkret udformning af en kadence på det abstrakte *music-metaphorical schemas* 'kadence', der består af en allerede etableret forbindelse mellem et abstrakt musikalsk skema, f.eks. den harmoniske progression (f.eks. **D7 T**) og et billedskema (f.eks. TENSION-RELEASE).

Altså undersøger Candace Brower, hvorledes konventionelle musikalske mønstre er forbundet med billedskemaer. Med andre ord kortlægger hun en række *music-metaphorical schemas* indenfor melodi, harmonik, frasering og form.

I praksis optræder de enkelte *music-metaphorical schemas* dog ikke 'ren' form. Konventionerne indenfor tonal musik er med andre ord ikke en række enkeltstående og uafhængige mønstre, men optræder kombineret, således at mønstre indenfor melodik, harmonik osv. spiller sammen. Samtidig forstås *musical schemas* ud fra flere forskellige billedskemaer. Dette betyder, at Browsers artikel ikke blot bliver en opremsning af enkeltstående *music-metaphorical schemas*, men derimod en beskrivelse af *music-metaphorical schemas* og deres samspil.

Musikalske konventionelle mønstre forstås i Candace Browsers gennemgang ud fra fire overordnede begreber:

⁹⁰ Brower (2000), side 325.

1. Musikalsk rum
2. Musikalsk tid
3. Musikalsk kraft
4. Musikalsk bevægelse

Alle disse begreber er ifølge Candace Brower metaforiske, idet de repræsenterer *cross-domain mappings* fra kropslige erfaringer.⁹¹ Altså er den overordnede oplevelse af musikalsk rum, tid, kraft og bevægelse metaforisk forstået ud fra oplevelsen af fysisk rum, tid, kraft og bevægelse. Det betyder, at de billedskemaer, der strukturerer oplevelsen af fysisk rum, tid, kraft og bevægelse, nemlig CONTAINER, CYCLE, VERTICALITY, BALANCE, CENTER-PERIPHERY, and SOURCE-PATH-GOAL også strukturerer oplevelsen af de tilsvarende musikalske begreber.⁹² Den konkrete forståelse af en musikalsk konvention inkorporerer flere af de overnævnte billedskemaer samtidig:

”For example, our experience of an ordered relationship among stable and unstable tones appears to result from the simultaneous mapping of pitches onto three different image schemas – CENTER/PERIPHERY, VERTICALITY, and BALANCE – reflection our association of bodily stability with centeredness uprightness, and balance.”⁹³

3.2.3. Melodik

Den tonale melodi indarbejder en række konventionelle mønstre, hvoraf Brower nævner følgende:

1. Den tonale melodi bevæger sig primært diatonisk, sekundært kromatisk eller som arpeggio.
2. En ustabil melodisk tone opløses normalt nedad og/eller til den nærmeste stabile nabo.

⁹¹ Brower (2000), side 327.

⁹² Brower (2000), side 326-327.

⁹³ Brower (2000), side 327.

3. Melodier slutter normalt på tonika.⁹⁴

Disse konventioner har, ifølge Brower, en kropslig fundering. De kombinerer musikalske konventioner med billedskemaer, og danner et system af *music-metaphorical schemas*. Disse skemaer kommer til udtryk gennem det sprog, melodiske forløb normalt beskrives med.⁹⁵

Candace Browsers redegørelse for disse skemaer er omfattende: Først og fremmest er der en musik-metaforisk opfattelse af, at ET MELODISK FORLØB ER EN BEVÆGELSE GENNEM DET MUSIKALSKE RUM. Dette *music-metaphorical* skema struktureres blandt andet gennem SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet, således at toner opfattes som objekter på målrettet rejse.

Men undervejs kan toner udsættes for forskellige kræfter i dette rum.⁹⁶ Her spiller VERTICALITY billedskemaet en rolle: Den melodiske rejse ikke blot en horisontal bevægelse, men også en vertikal bevægelse op og ned i et musikalsk tyngdefelt, hvor tonika og dennes overtoneserie udgør en tonal stabil *grund*, på samme måde som jordoverfladen udgør en stabil overflade. Således beskrives ustabile melodiske toners tendens til opløsning som en 'falden tilbage' eller en 'genvindelse af balance'.

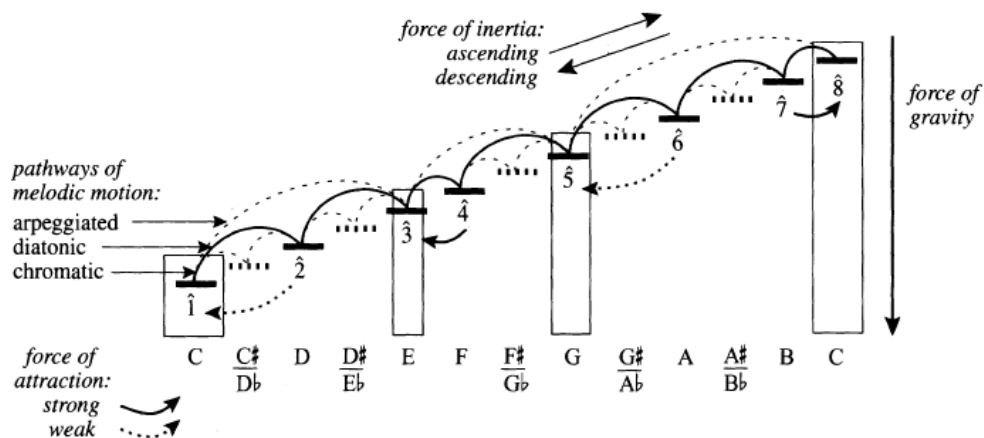
Ligeledes har melodiske forløb inertie, altså en tendens til at 'fortsætte i samme retning'.⁹⁷ Brower illustrer dette system med følgende model:

⁹⁴ Brower (2000), side 333.

⁹⁵ Brower (2000), side 333.

⁹⁶ Brower (2000), side 334.

⁹⁷ Brower (2000), side 333-334.



Figur 10: Browsers fremstilling af durskalaen. Brower (2000), side 325.

Modellen fremstiller bevægelsen i durskalaen som underlagt en musikalsk tyngdekraft, en tiltrækningskraft mellem de stabile søjler, der udgøres af grundtonen og dennes nære overtoner og et inertimoment. Brower bemærker, at sådanne 'kræfter' altid må virke i spændingsfeltet mellem den lokale harmoni og den overordnede tonart.⁹⁸ Toner, der opfattes som stabile i en specifik akkord, kan således opfattes som ustabile en større kontekst.

Samtidig med at inkorporere vertikalitet, inkorporerer den stigende melodiske bevægelse også billedskemaet CYCLE. Dette skyldes, ifølge Brower, oplevelsen af oktaven som identisk. Dette giver sig udslag i den bemærkelsesværdige oplevelse af den opadgående bevægelse som en art spiral (opad og rundt), hvor oktaver hele tiden er identiske og dog forskellige.⁹⁹

⁹⁸ Brower (2000), side 338.

⁹⁹ Brower (2000), side 339. Dette udnyttes f.eks. i den såkaldte Shepard skala, et glissando der falder/stiger i det 'uendelige', fordi den ene oktav kan 'overtage' den anden, uden at lytteren bemærker det.

3.2.4. Harmonik

Tonal harmonik er, ifølge Brower, på mange måder struktureret parallelt med tonal melodik. Altså er SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet også grundlæggende for oplevelsen af harmonisk bevægelse. Hvad der derimod adskiller den melodiske og den harmoniske bevægelse, er opfattelsen af *nær* og *ffjern* gennem NEAR-FAR billedskemaet: Hvor toner opfattes som nærtliggende, hvis de har nærtliggende frekvenser (som f.eks. c og des), opfattes harmoniske klange som nærtliggende, hvis de ligger en eller nogle få kvinter fra hinanden. Dette betyder, at kvintcirklen udspænder et harmonisk rum, på samme måde som skalaen udspænder et melodisk. Begge rum er underlagt oktaven, således at de begge kan opfattes enten som en trappe, som en cirkel eller som en spiral.¹⁰⁰

Den simpleste *mapping* mellem SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet og harmonik er ifølge Brower I-V-I. Ikke alene inkorporerer denne *mapping* SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet – den *matcher* også beslægtede billedskemaer som TENSION-RELAXTION og DEPARTURE-RETURN. Kropsligt forbindes SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet ofte med en stigende spænding når målet nærmes, samt en afspænding idet målet er nået. Dette ses f.eks. i åndedraget, mange bevægelser osv.¹⁰¹ Denne tonale rejse kan udvides ud fra I-V-I formlen. Dette sker grundlæggende gennem en bevægelse længere væk i kvintcirklen. Men rejsen tilbyder, ifølge Brower, også en række genveje samt mulighed for modbevægelser i subdominantretning.¹⁰²

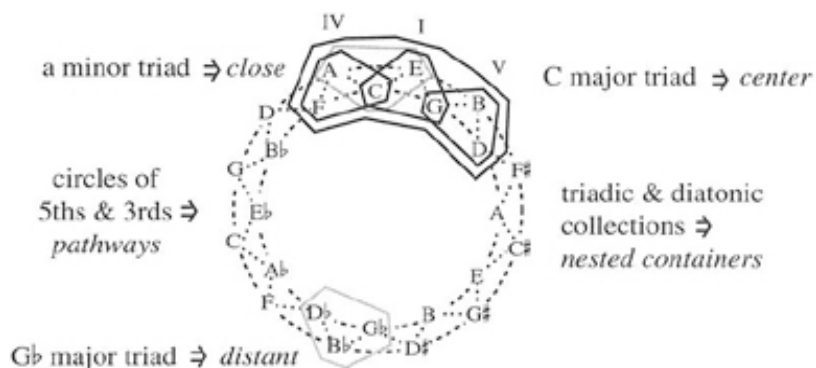
Candace Brower opererer med en række kvintcirkler, der dels illustrerer, hvordan det harmoniske rum udspændes, og dels illustrerer, hvorledes bevægelse foregår deri. I den traditionelle kvintcirkel illustreres modulation og harmonisk bevægelse som en bevægelse af det tonale center opad mod venstre og nedad mod højre.

¹⁰⁰ Brower (2000), side 339.

¹⁰¹ Brower (2000), side 331-332.

¹⁰² Brower (2000), side 341.

Udvides kvintcirklen imidlertid med de imellem liggende tertser, kan tonal bevægelse og modulation imidlertid forstås efter en CONTAINER metafor:



Figur 11: Tonale containere i kvintcirklen. Brower (2000), side 346.

Således udgør det tonale centrum ikke alene et punkt på en spiral, men lige så meget et centrum i et tonalt landskab og et stabilt midtpunkt. Ved at flytte dette centrum, ændres indholdet af den tonale container – ligesom containerens nærtliggende toner kan bruges (i ovenstående tilfælde $f\#$ og d i henholdsvis D^7 og S^6).

3.2.5. Frasestruktur

Beskrivelsen af melodik og harmonik leder frem til Candace Browsers redegørelse for tonal musiks frasestruktur - hvorledes lokale melodiske og harmoniske forløb konventionelt artikulerer større forløb indenfor tonal musik.

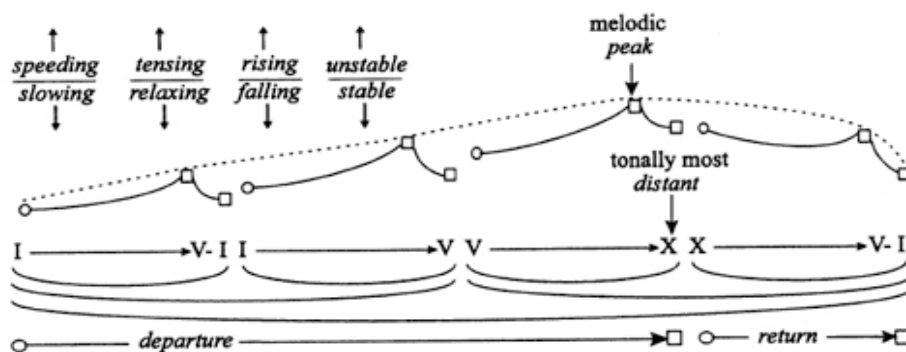
Den metaforiske opfattelse af melodik og harmonik (og rytmik¹⁰³) betyder overordnet to ting: For det første kan melodiske og harmoniske *music-metaphorical schemas* artikulere *bevægelse* - og for det andet kan de artikulere *ude* og *hjemme*. Dette sker, som beskrevet ovenfor, på forskellige måder indenfor

¹⁰³ Browsers gennemgang af rytme er meget kortfattet, og derfor ikke medtaget her. Rytmer opfattes, ifølge Brower, gennem lighed med kroppens rytmer, og forbindes dermed med grader af spænding (rolig gang, hurtigt løb). Se Brower, side 351.

melodikken og harmonikken - men i sammensætningen af fraser arbejder denne artikulering konventionelt set sammen.

”Together, the music-metaphorical schemas [...] show that the bodily metaphors that underlie tonal convention are both complex and systematic. They show that the basic metaphor of goal-directed motion is supported by mappings of tonic as center and ground, triads and keys as nested containers, scales and arpeggios as pathways for motion, and tonal motion as subject to forces of gravity, inertia, and tonal attraction. These basic-level metaphors may undergo extensive elaboration in the context of a musical work organized according to narrative principles.”¹⁰⁴

Et musikstykkets frasestruktur forstås, ifølge Brower, gennem CYCLE og SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet. Således vil fraser og afsnit overordnet forstås som målrettede bevægelser, der artikuleres melodisk, rytmisk og harmonisk. Disse bevægelser vil i sig selv bestå af en række delmål, der udgør en cyklisk oscillation mellem ude og hjemme:



Figur 12: Musikværket som en målrettet bevægelse. Brower, side 350.

Disse delmål artikuleres rytmisk, melodisk og harmonisk gennem en vekslen mellem hurtigt/langsomt, spænding/afspænding, stigende/faldende og stabilt/ustabilt og ude/hjemme.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Brower (2000), side 351.

¹⁰⁵ Brower (2000), side 351.

3.2.6. Musik som fortælling

Dette får Candace Brower til at sammenfatte rækken af *music-metaphorical schemas* indenfor melodik, harmonik og form, i en samlet metaforisk forståelse af MUSIK SOM FORTÆLLING.¹⁰⁶

Som musikalsk fortælling har et musikværk, ifølge Brower, en *plot-struktur*. Denne struktur formuleres gennem lokale *music-metaphorical schemas*, der således danner indhold og forudsætning for den musikalske fortælling.¹⁰⁷

Candace Brower beskriver en lang række musikalske plot-strukturer. Den simpleste plot-struktur er container-strukturen. Denne plot-struktur kan formuleres ved hjælp af lokale melodiske eller harmoniske *music-metaphorical schemas*. Dette kan f.eks. ske ved at lade en melodi blive indenfor et fast melodisk rum, eller ved lade harmonikken holde sig indenfor én tonal container.¹⁰⁸

Men lokale *music-metaphorical schemas* kan også bruges til at formulere dynamiske musikalske plot-strukturer. Som dynamiske forløb igennem tid, antager disse strukturer form som en fremadskridende fortælling forstået gennem SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet. I disse forløb formuleres mål og bevægelse ved hjælp af *music-metaphorical schemas* i kombination med *intra-domain mappings*.

”In order to experience melodic motion as departing form and returning to a pathway [...] the completed pathway must first be constructed in imagination. To experience motion as blocked [...] one must first imagine the goal toward which motion is directed.”¹⁰⁹

I dynamiske plot-strukturer træder *intra-domain mappings* til og formulerer helt konkret veje og mål:

¹⁰⁶ Brower (2000), side 351. MUSIC-AS-NARRATIVE.

¹⁰⁷ Brower (2000), side 352.

¹⁰⁸ Brower (2000), side 352.

¹⁰⁹ Brower (2000), side 355.

”Mappings involving intra-opus patterns and tonal schemas often work together, the mapping of intra-opus patterns making overt those based on tonal convention. That is, they make it possible for us to hear literally what we would otherwise only imagine”.¹¹⁰

Dette muliggør at musikken ikke alene kan formulere bevægelse og mål, men undervejs også kan udsætte en sådan bevægelse for blokeringer, overvinde disse, eller finde alternative veje.

Brower konkluderer, at en vigtig følgevirkning af funderingen af den musikalske oplevelse i kropslige billedskemaer er, at al musik således må referere til de samme kropslige billedskemaer, skønt dette naturligvis kan ske på mange forskellige måder. I forbindelse med det klassisk/romantiske repertoire medieres dette, som Brower har vist, gennem en række konventionelle *music-metaphorical schemas*.

Men andre musikkulturer må forventes at have andre konventionelle forbindelser mellem musikalske mønstre og billedskemaer. Ved at sætte sig ind i disse konventionelle skemaers topologi åbner der sig en række muligheder for at forstå andre kulturer og tiders musik på en helt ny måde: Hvorledes strukturerer sådan kulturer deres tonerum og musikalske forløb gennem kropslige billedskemaer som BALANCE, UP/DOWN, SOURCE-PATH-GOAL osv. Brower slutter sin artikel med ordene:

”Music speaks to us with an immediacy that leaves us largely unconscious of the means by which it achieves its effects. Yet the fact that it is capable of evoking such powerful and varied emotions suggests that it reflects upon embodied experience at a very deep level. By extending our explanations of musical structure into the metaphorical domain, we can better understand music's capacity - long recognized but little understood - to convey the innermost realms of human experience.”¹¹¹

¹¹⁰ Brower (2000), side 355.

¹¹¹ Brower (2000), side 371-372.

Gennem beskrivelser af de metaforiske forbindelser mellem billedskemaer og musikalske mønstre er det altså muligt, i følge Brower, at få adgang til, og beskrive de kropslige strukturer, der er medkonstituerende for oplevelsen af musik.

3.3. Sammenfatning

Ved hjælp af Lakoff og Johnsons metafor-teori er det muligt for Janna Saslaw og Candace Brower at kortlægge forståelsesmæssige forbindelser mellem billedskemaer og henholdsvis begreber og *musical schemas* - altså konventionelle musikalske mønstre.

Hos Saslaw er der tale om en undersøgelse af forståelsesstrukturen bag Riemanns brug af begreberne modulation og kadence, hvorimod Candace Brower direkte søger at kortlægge billedskemaers rolle i den musikalske oplevelse, blandt andet gennem det sprog, der benyttes til at beskrive denne oplevelse med.

Hos begge forfattere foregår den metafor-teoretiske analyse på to niveauer: Et lokalt niveau og et overordnet niveau. På det lokale niveau kortlægges en række *mappings* mellem billedskemaer og konventionelle musikalske begreber eller mønstre: Hos Saslaw er det primært samspillet mellem to begrebsmetaforer, nemlig KADENCE SOM CONTAINER og MODULATIONEN SOM REJSE, der kortlægges. Hos Brower formuleres en omfattende række *music-metaphorical schemas*, der omfatter konventionelle *mappings* mellem billedskemaer og musikalske mønstre, f.eks. MELODISK AMBITUS ER ET TYNGDEFELT, NEAR-FAR i forbindelse med melodier og harmonier og FRASEN SOM SPÆNDING/AFSPÆNDING.

Konventionelle musikalske begreber eller mønstre spiller altså i begge artikler en fundamental rolle på det lokale niveau - som *target domain* for de billedskematiske topologier.

Den konkrete udformning af et musikværks betydning sker dog først gennem en konkretisering af de konventionelle musikalske mønstre og gennem en sammenkædning af disse mønstre i et længere musikalsk forløb.

Musikkens overordnede niveau forstås i begge artikler gennem SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet. Altså forstås musikværkers overordnede niveau som en målrettet bevægelse eller rejse. Ideen i begge artikler er, at de musikalske strukturer på det lokale niveau udnyttes til at formulere dette overordnede niveaus 'narrative' eller 'dramatiske' plot-struktur eller forløb. Musikken opfattes altså gennem kropslige erfaringer med bevægelse, modstand, målrettethed, osv.

Begge forfattere foreslår endvidere, at et musikstykkets emotionelle resonans, altså den emotionelle oplevelse lytteren får gennem lytteoplevelsen, netop skyldes, at musikværket på det overordnede niveau forstås gennem SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet. Denne musikalske 'rejse' formuleres på det lokale plan ved hjælp af *mappings* mellem musikalske strukturer og billedskemaer, der tillader formulering af modstand, gennembrydning, konflikt, genveje og omveje, forhindringer og disses overvindelse. Det er elementer, der muliggør, at den musikalsk 'rejse' kan spejle kropslige erfaringer. Musikalsk forståelse og oplevelsen af musik er således, i begge artikler, funderet i kroppen gennem billedskemaer og knyttes til de konkrete musikalske mønstre gennem konventionelle forbindelser. Disse strukturer genfindes både i oplevelsen af musik og i begrebsliggørelsen af den.

3.3.1. Sammenhæng mellem begreber og oplevelse

Den metafor-teoretiske analyse af musikalsk terminologi åbner altså, hos både Saslaw og Brower, et 'vindue' til oplevelsen og forståelsen af musik. Der er næppe tvivl om, at denne tilgang er konsistent med Lakoff og Johnsons metafor-teori. Mark Johnson har selv, i artiklen *Embodied Musical Meaning*, advokeret for en sådan tilgang. I denne artikel skriver Johnson:

"My hypothesis is that the very same patterns of bodily perception, activity, and feeling that structure our musical experience also structures our conceptualization of it [...] I argue that musical meaning is embodied via "image schemas" and various patterns of emotional experience."¹¹²

Denne sammenkædning af musikoplevelse, billedskemaer og begreber kan forstås på to måder: Enten således at billedskemaer generelt strukturerer både lytteoplevelsen og begrebsliggørelsen af musik. Eller således at det er de *samme* billedskemaer, der strukturerer både lytteoplevelse og begrebsliggørelsen.

Den første fortolkning er en direkte konsekvens af Lakoff og Johnsons *embodiment*: Konceptionen kan ikke transcendere kroppen og må derfor nødvendigvis benytte begrebsmetaforer til at begribe omverdenen, herunder musikalske mønstre. Og da alle begrebsmetaforer er funderet i primære begrebsmetaforer, vil alle begreber i bund og grund være baseret på kropslige billedskemaer.

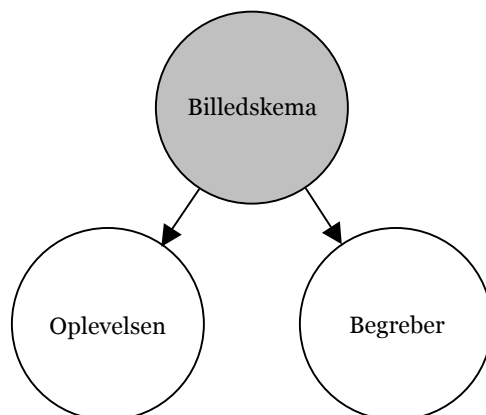
Den anden fortolkning er en skærpelse af den første og har mere vidtrækkende konsekvenser. Denne fortolkning genfindes hos Brower og i hvert fald til dels hos Saslaw: Nemlig, at det er de samme billedskematiske *mappings*, der danner grundlag for både oplevelsen og begrebsliggørelsen af musik, og at disse *mappings* derfor kan spores i det sprog, vi beskriver musik med. Det er i den forbindelse vigtigt at bemærke, at det netop er denne fortolkning, som Mark Johnson, i hvert fald i artiklen *Embodied Musical Meaning*, primært hælder til:

"Thus, the way we conceptualize our musical experience is anything but arbitrary and ungrounded. Our musical concepts and the language we use to communicate them is not different in kind from our other concepts. *We think and talk about music in the ways we do precisely because of the embodied ways we experience music.* Music theories, consequently, will make use of these metaphors grounded in embodied experience."¹¹³

¹¹² Johnson (1997-98), side 95.

¹¹³ Johnson (1997-98), side 99. Min fremhævnings.

Johnsons model, hvor både oplevelse og begrebsliggørelse benytter samme billedskematiske topologi, kan illustreres sådan:



Figur 13: Samme forståelsesstruktur benyttes i både oplevelsen og begrebsliggørelsen.

Konsekvensen af denne model er, som det ses hos Saslaw og Brower, at en metafor-teoretisk undersøgelse af, hvordan mennesker taler om musik, samtidig vil være en undersøgelse af, hvordan mennesker oplever og forstår musik, og omvendt.

Denne model betyder nemlig, at metafor-teoretiske analyser af begreber og af lytteoplevelser kommer til at pege tilbage på den samme bagvedliggende metaforiske forståelsesstruktur. Netop dette er Johnson selv inde på i sin beskrivelse af Saslaws tilgang:

”Janna Saslaw shows concretely how the structural characteristics of certain prototypical schemas for physical force are clearly present in our experience and conceptualization of music and consequently, in our discourse about music [...] Although she focuses specifically on theoretical writings by Schenker and Schoenberg, her observations apply generally to

our experience and understanding of forces at work in music itself, as well as our theories about it".¹¹⁴

Johnsons model virker i første omgang fornuftig: Når mennesker f.eks. beskriver en modulation som en bevægelse fra et sted til et andet, en symfoni som en musikalsk fortælling, eller en kadence som en afspænding, er der vel god grund til at tro at disse ord vælges, fordi de på en eller anden måde beskriver oplevelsen af disse ting? Men som jeg vil vise, kan modellen ikke opretholdes i forbindelse med al musikalsk terminologi. Dette skyldes, at beskrivelser af musik kommer fra mange forskellige situationer og ikke udelukkende forholder sig til, hvordan musik opleves.

¹¹⁴ Johnson (1997-98), side 99. Johnson henviser her til andre artikler af Saslaw, hvor hun i stedet for Riemann behandler Schönberg og Schenker.

4. Diskussion

Det er netop Mark Johnsons models tætte sammenkædning af lytteoplevelser og terminologi, jeg ønsker at problematisere: Det skyldes, at jeg mener, at den bygger på en forsimplet forståelse af musikalsk terminologi, og ikke er en nødvendig konsekvens af Lakoff og Johnsons metafor-teori.

Denne problematisering er blandt andet inspireret af den engelske musikforsker Nicholas Cooks bog *Music, Imagination, and Culture* fra 1990, der, uden at forholde sig til Lakoff og Johnsons metafor-teori, omhandler forholdet mellem sprog og musik på en relevant måde. Cook indfører nogle begreber, der vil blive videreført i denne diskussion, specielt begreberne *the musical fabric* og *formelle teorier*.

Grundlæggende kan min pointe sammenfattes således: Beskrivelser af musik og den brugte terminologi forholder sig ikke udelukkende til, hvordan musik opleves af lyttere. Derfor inkorporerer sådanne beskrivelser forståelsesstrukturer og benytter begrebsmetaforer, der ikke stammer fra lytteres oplevelser af musik. Når dette sprog analyseres ud fra Johnsons model, bliver disse begrebsmetaforer afdækket. Men fordi disse begrebsmetaforer kan stamme fra andre situationer end lyttesituationen, kan man ikke være sikker på, at disse begrebsmetaforer har relevans i forhold til lytteren, altså siger noget om, hvordan lyttere oplever eller forstår musik.

Jeg mener, at der i forbindelse med det klassisk/romantiske repertoire især er to grunde til, at musikalsk terminologi kan benytte andre begrebsmetaforer end de lytterorienterede. Det er at:

1. Musikalsk terminologi kan være *produktionsorienteret*: Musikalsk terminologi stammer fra andre situationer end lyttesituationen, herunder

specielt fra produktionssituationer. Dette vil blive gennemgået i afsnit 4.1.

2. Musikalsk terminologi kan være *præskriptiv*: Der er derfor ikke altid overensstemmelse mellem begreber og lytteoplevelse, fordi den musikalske terminologi ikke altid er deskriptiv - det vil sige søger at beskrive, hvad lyttere hører. Dette vil blive gennemgået i afsnit 4.2.

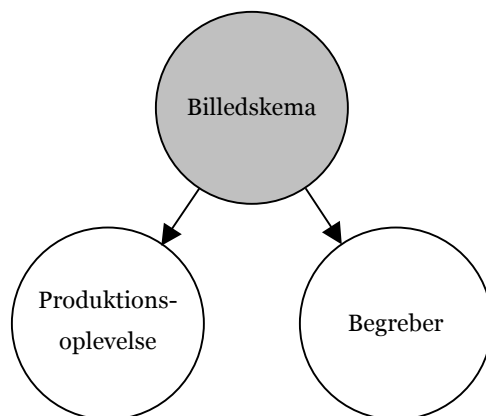
Begge disse punkter vedrører Johnsons overordnede model, der sammenkæder lytteoplevelsen med begrebsliggørelsen, således som beskrevet i afsnit 3.3.1. I afsnit 4.1. og 4.2. vil jeg derfor gennem en række eksempler vise, at denne model ikke kan opretholdes i forbindelse med *al* musikalsk terminologi, og at modellen kun kan beskrive en delmængde af den musikalske terminologi.

I afsnit 4.3. vil jeg vende tilbage til Saslaw og Browsers konkrete analyser for at diskutere disse artiklers terminologiske empirigrundlag ud fra den foregående problematisering. Jeg vil desuden undersøge en central begrebsmetafor, der afdækkes i begge artikler, nemlig begrebsmetaforen MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE

I afsnit 4.4. vil jeg vise, hvordan analyser baseret på Johnsons model kan udvides, således så Lakoff og Johnsons teori kan benyttes på en langt større mængde musikalsk terminologi, herunder produktionsorienteret og præskriptiv terminologi.

4.1. Produktionsorienteret terminologi

I den første del af min problematisering ønsker jeg at påpege, at musikalske begreber ofte stammer fra produktionssituationer, og derfor kan være helt eller delvise udtryk for en begrebsmetaforisk forståelse af produktionsoplevelsen. Med andre ord benytter både udøvende musikere og komponister begrebsmetaforiske *mappings* for at forstå deres arbejdssituationer, *mappings* der ofte påvirker det sprog og de begreber, musik beskrives med.



Figur 14: Produktionsoplevelse og produktionsbegreb forstås ud fra samme billedskematisk topologi.

4.1.1. Udførelsessituationer

Når mennesker spiller musik, bruger de deres krop på forskellige måder. Ofte kræver disse udførelsessituationer en række specialiserede bevægelsesmønstre, og disse bevægelsesmønstre forstås og begrebsliggøres ofte gennem metaforer. En række musikalske begreber er således skabt og bruges af mennesker, der spiller musik, og er således først og fremmest udtryk for en begrebsmetaforisk forståelse af den musikalske udførelsessituation:

Dette kan anskueliggøres med følgende eksempel: En guitars seks strenge nummereres normalt fra 1-6. Dette kan gøres, og gøres faktisk, på to forskellige måder: Enten således, at den streng, der klinger højest (men befinder sig længst nede når guitaren holdes i normal spilleposition), kaldes streng nummer 6 eller således, at samme streng kaldes streng nummer 1.¹¹⁵

¹¹⁵ En diskussion af disse to systemer kan findes her: <http://www.thecipher.com/string-numbers.html> (Hentet den 21. august 2007).

Den første nummerering er, set fra lytterens synspunkt, konsistent med den måde hvorpå vi, i den vestlige musikkultur, taler om toner på: Den højest klingende streng tildeles det højeste nummer.

Men denne nummerering er ikke nødvendigvis intuitiv for guitaristen. Her vil en instruks om at "tage tonen på strengen over" betyde, at guitaristen skal bevæge hånden nedad mod gulvet. Derfor nummereres guitarstrengene også omvendt, således at springet fra 5. til 6. streng for guitaristen også fysisk bliver et spring opad.

Det er vigtigt at pointere, at denne forskel mellem terminologi og oplevelse ikke betyder, at Lakoff og Johnson nødvendigvis tager fejl i deres afvisning af et skel mellem konception og perception: Når en guitarist producerer musik vha. sin guitar og begriber dette gennem en (for lytteren kontraintuitiv) nummerering, er der jo netop tale om, at den billedmetaforiske oplevelse af produktions-situationen videreføres i begrebsliggørelsen (fingrenes bevægelse på gribe-brættet struktureres gennem UP/DOWN billedskemaet).

Det er i denne sammenhæng ikke relevant, om det ene system er 'bedre' eller mere sandt end det andet. Pointen er blot at påpege, at begge disse systemer findes, og at begge er analyserbare ud fra Lakoff og Johnsons metafor-teori. I det første tilfælde *mappes* OP/NED billedskemaets topologi på begrebsområdet TONERUM, og i det andet *mappes* samme billedskema på oplevelsen af gribebrættet, således som det fremtræder for guitaristen der spiller - *mappingen* foretages her ikke på samme måde, men 'omvendt'.

Der er i begge tilfælde tale om en korrelation mellem konception og perception, men der er tale om to forskellige perceptionssituationer. Hvis man vil skelne

mellem de to systemer, kan man derfor kalde det første system *receptionsorienteret* og det andet system for *produktionsorienteret*.¹¹⁶

Faktisk findes der, indenfor guitarterminologien en hel række begreber, som først og fremmest er beskrivelser af produktionsoplevelsen, f.eks. *hammer-ons*, *pull-offs*, *tapping*, *palm mute*, *slides*, *barréakkord*, *pinch harmonics* osv. Alle disse begreber fortæller (ofte metaforisk) om, hvordan musikken produceres, men siger kun lidt eller intet om, hvordan musikken opleves.

Nogle gange glider disse begreber fra produktionssituationen over i lytterens og specielt i analytikerens terminologi. Her kan f.eks. nævnes begrebet orgelpunkt (på engelsk *pedal point*) - en vedholdt tone, typisk i bassen, hvorover forskellige harmonier udfolder sig. Begrebet knytter sig til orglet, da netop orglet er i stand til at holde sådanne toner, og det engelske begreb henviser sågar til orglets pedal (et klaviatur der betjenes med fødderne), da disse toner typisk bliver spillet på pedalet.

Lytteoplevelsen af et orgelpunkt er karakteristisk, men den tilsvarende beskrivelse stammer fra en produktionssituation, og er ikke særligt dækkende for lytteoplevelsen - specielt fordi termen ofte bruges i forbindelse med musik, f.eks. symfonisk musik, helt uden orgel!

Dette betyder imidlertid ikke at en 'dannet' lytter ikke kan høre og identificere et orgelpunkt og netop beskrive oplevelsen vha. dette begreb. Metafor-teoretiske analyser af en sådan sprogbrug vil pege på den kropslige forståelse af produktionssituationen, der er 'nedlagt' i begrebet, og vil således tillægge lytteren en forståelse af lytteoplevelsen, som svarer til oplevelsen af produktionssituationen.

¹¹⁶ *Receptionsorienteret* skal i denne sammenhæng forstås som lytterorienteret. Jeg har valgt dette begreb for at gøre min terminologi konsistent med Nicholas Cooks, hvis terminologi jeg vender tilbage til.

Det er muligt at en lytters brug af en sådan produktionsorienteret terminologi i nogle tilfælde vil foranledige, at lytteren rent faktisk hører disse produktionsorienterede begrebsmetaforers topologi (f.eks. hører et orgelpunkt som 'orgelartigt', eller måske endda instinktivt træder foden mod jorden, som om lytteren spillede på et imaginært pedal). Men i mange tilfælde mener jeg, at sådanne ord bruges som døde metaforer, altså som specifikke fagtermer, fordi lyttere generelt ikke har noget kropsligt forhold til produktionssituationen.

4.1.2. Kompositionssituationer

Produktionsorienterede begreber kan også stamme fra komponistens produktionssituation, altså f.eks. være en begrebsmetaforisk forståelse af en kompositionspraksis. Analyserer man f.eks. begrebet *pivotakkord* (*pivot* er fransk og betyder *tap hvorom noget drejer*) er det svært at se den direkte forbindelse til receptionsoplevelsen, fordi overgange fra en toneart til en anden i det klassisk/romantiske repertoire ofte forsøges 'skjult': Begrebet *pivotakkord* kan, som de andre produktionsorienterede begreber, analyseres gennem metafor-teorien: I forlængelse af Riemanns opfattelse af kadencen som container, og tonearten som en udvidet container, er det klart at simple musikværkers tonale forløb analytisk kan opfattes som en række beholdere på række: Hvor en toneart slutter, begynder den næste. Der, hvor beholderens vægge støder op mod hinanden, ligger det tonale omdrejningspunktet - *pivotakkorden*, der netop tilhører begge beholdere.

Som begrebsmetaforisk model er der intet som helst i vejen med denne opfattelse - og for komponisten er der tale om et nyttig og intuitivt billede. Men ligesom tilfældet er med orgelpunktet, mener jeg ikke, at der er tale om receptionsorienteret terminologi, selvom dette begreb ligeledes kan 'glide' ind i almindelige lytteres, og specielt musikanalytikerens, sprog. Her mener jeg igen, at termen ofte benyttes som en død metafor: Jeg har selv ingen problemer med at bruge begrebet, og har brugt det igennem hele min uddannelse, selvom jeg rent faktisk ikke viste, hvad det franske ord betød, før jeg slog det op i en ordbog! Jeg

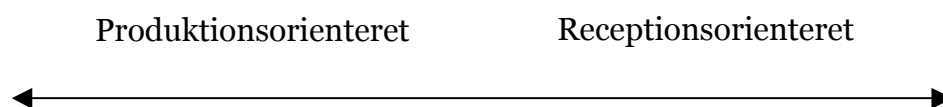
brugte simpelthen ordet som en fagspecifik term. Men selvom jeg nu ved hvilken begrebsmetaforisk model, der ligger bag begrebet, har jeg stadig svært ved at høre, hvor en toneart slutter og en anden begynder, selv ved brug af en enkelt pivotakkord. Jeg hører med andre ord generelt ikke musik som en række tydeligt afgrænsede toneartsbeholdere, således som min sprogbrug ellers, set fra Johnsons models synspunkt, antyder.

Det skyldes at modulationer, i hvert fald indenfor det klassisk/romantiske repertoire, som sagt tit 'skjules': Den ene toneart glider simpelthen over i den anden. I denne praksis er pivotakkord et oplagt *produktionsorienteret* begreb: Tænk blot på interessen for flertydige akkorder som formindskede firklange, forstørrede treklange, dobbeltaltererede vekseldominanter og andre 'klassiske' pivotakkorder, der netop kan flytte lytteren ubemærket fra en toneart til en anden - og god brug af pivotakkorder er måske netop en brug, lytteren *ikke* er opmærksom på.

En analyse af min sprogbrug omkring pivotakkorder som receptionsorienterede begreber vil derfor pege på en forståelse af den musikalske oplevelse, som jeg rent faktisk ikke besidder - en forståelsesstruktur der er mere nyttig i forbindelse med produktionen af f.eks. koraler, end den er til at beskrive min lytteoplevelse med.

4.1.3. The musical fabric

Umiddelbart tyder det altså på at visse begreber (og deres metaforiske fundering) er overordnet *produktionsorienterede*, og andre er overordnet *receptionsorienterede*. Situationen kan indtil videre illustreres som følger:



Figur 15: Nogle begreber er overvejende produktionsorienterede og andre er overvejende receptionsorienterede.

Jeg har overtaget denne opdeling fra Nicholas Cook. Hans bog *Music, Imagination, and Culture* fra 1990 handler netop om forholdet mellem oplevelsen af musik på den ene side og de tanker og ord, som vi beskriver musik med på den anden side.¹¹⁷

Cook opererer med et begreb, som han kalder *the musical fabric*: Et musikalsk tæppe, hvor der på forsiden høres et 'mønster', og der på bagsiden ses en konstruktionen, med tråde på kryds og tværs, blandt andet igennem den visuelle notation.¹¹⁸

Almindelige lyttere kan sagtens værdsætte musikkens forside, uden af have begreb om musikkens bagside. Men Nicholas Cook pointerer at komponisten på produktionssiden af *the musical fabric* ikke udelukkende er optaget af musikkens lyd. Komponisten forholder sig selvfølgelig til, hvordan musikværket lyder, men benytter sig også af en række andre måder at forestille sig musik på:

”Now in professional composition there are certain situations where music is in effect calculated without any direct consideration of how it sounds. For instance, there are strict canons in Schoenberg’s ‘Farben’, but everybody hears the music as a study in changing timbres (the ‘colours’ of the title);”¹¹⁹

Eksemplet er interessant, fordi det viser at flere forskellige *mappings* kan beskrive samme stykke musik. På produktionssiden er Schönbergs værk struktureret som en kanon. Men på receptionssiden hører lytteren, ifølge Cook, forskellige klange gennem en farvemetafor.

4.1.4. Visuel oplevelse

Denne forskel mellem produktionssiden og receptionssiden muliggøres blandt andet af at musikeren, komponisten og analytikeren for det meste har adgang til

¹¹⁷ Dette sker ikke ud fra Lakoff og Johnsons metafor-teori.

¹¹⁸ Cook (1990), side 122 ff.

¹¹⁹ Cook (1990), side 198.

musikken i noteret form, og således kan forholde sig til musikken både auditivt og visuelt. Den visuelle 'oplevelse' af musik er på mange punkter anderledes end lytterens oplevelse, men forstås ikke desto mindre også ved hjælp af begrebsmetaforer. Den visuelle oplevelse spænder ikke i tid, og er ikke forløbende. Dvs. at musikeren, komponisten og analytikeren kan betragte værket udenfor det tidsforløb som den almindelige lytter ellers er tvunget til at opleve musikken i. Det gør det meget let for musikeren, komponisten og analytikeren at se f.eks. storformale strukturer, f.eks. i form af gentagelser af materiale over lange tidsrum, fordi nodebilledet visuelt kan sammenlignes. Modsat kan det, ifølge Cook, være vanskeligt på samme måde auditivt at identificere sådanne gentagelser.¹²⁰

4.2. Præskriptiv terminologi

En vigtig forudsætning for Lakoff og Johnsons teori er afvisningen af skellet mellem perception og konception. Denne afvisning betyder på den ene side, at perceptionen påvirkes af menneskets begreber og på den anden side, at menneskers begreber påvirkes af perceptionen og derfor af den menneskelige krop. Menneskets begreber transcenderer ikke kroppen og vil altid benytte kroppen som fundament for begreber og ideer.

Afvisningen betyder, at man ikke kan forestille sig en objektiv begrebsliggørelse af f.eks. musikalske mønstre, således som de findes i verden. Dette følger af Lakoff og Johnsons *embodied realism*. En begrebsliggørelse og forståelse vil altid, ifølge Lakoff og Johnson, være funderet i grundlæggende kropslige erfaringer, f.eks. billedskemaer. Det er muligt, at et konkret musikalsk mønster besidder en ikke-metaforisk egenstruktur, men alene abstraktionen i kategorier som konventionelle musikalske mønstre er afhængig af *the cognitive unconscious*.

¹²⁰ Cook (1990), side 45.

Denne afvisning kunne tolkes som om, der altid var overensstemmelse mellem begreber og *receptionsoplevelse* - og denne fortolkning mener jeg, som nævnt ovenfor, ligger i Johnsons model.

Men som jeg har vist i forbindelse med produktionsorienteret terminologi, findes der situationer, hvor musikalske mønstre i lyttersammenhæng forstås ud fra én begrebsmetaforisk topologi og beskrives ud fra en anden. Dette skyldes at musik behandles kognitivt i mange forskellige perceptionssituationer: I receptionssituation, produktionssituationer og i analysesituationer - og både visuelt og auditivt.

Jeg vil nu vende mig mod analysesituationen: Som Cook bemærker, er de færreste musikanalytikere interesseret i, hvordan almindelige lyttere rent faktisk hører musik. Cook påpeger, at opfattelsen af analytikeren som en 'social scientist', altså som en videnskabsmand der objektivt observerer og beskriver hvordan almindelige mennesker oplever musik, ikke er dækkende for den måde, de fleste musikanalytikere arbejder på:

"By and large, music theorists regard themselves not as theorists in a scientific sense, but as musicians: the purpose of their formulations and explanations of musical phenomena is to contribute to the musical culture within which they work."¹²¹

Musikanalysen arbejder indenfor en musikkultur, og beskriver den ikke udefra. Meget af den gængse musikteori er slet ikke specielt interesseret i, hvordan almindelige mennesker lytter til musik, og er således ikke deskriptivt receptionsorienteret:

"Now it is undeniable that, if music theorists are social scientists, then they are generally very bad ones, in that they produce explanations of people's responses to music without ever properly establishing the facts of the matter."¹²²

¹²¹ Cook (1990), side 70.

¹²² Cook (1990), side 70.

Dette ses f.eks. hos Schenker, som karakteriserer den almindelige lytter således:

”Alas, what a curse hangs over the average person: to be forced to take, without being *able* to take!”¹²³

Den almindelige lytter er her, hos Schenker, nærmest antitesen til Schenkers projekt. Schenker er således mere interesseret i at beskrive hvad lyttere *burde* høre end hvad lyttere rent faktisk hører. Schenkers teori er således ikke deskriptiv ud fra et receptionssynspunkt, men didaktisk eller *præskriptiv*.¹²⁴

En lignende præskriptiv terminologi findes efter min mening hos Riemann, f.eks. i Riemanns system, hvor mol-akkorden navngives ud fra akkordens kvint, således som Saslaw gennemgår det. For at forstå denne terminologis præskriptive karakter, er det nødvendigt at se på den centrale rolle, akkorden, i form af dur-treklagen, spiller hos Riemann.

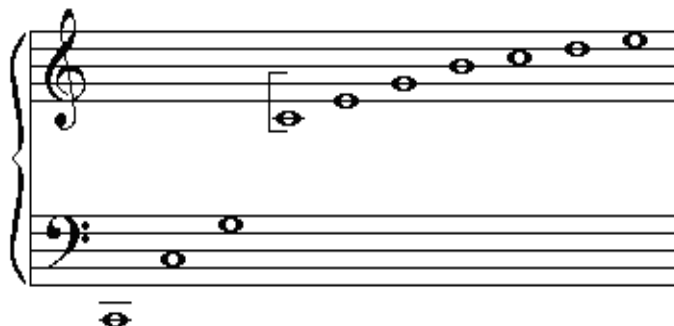
Akkorden er udgangspunkt for Riemanns teoretiske konstruktion, f.eks. er konsonanser og dissonanser hos Riemann harmonisk funderede, og opstår som et resultat af akkorder.¹²⁵ Dissonanser optræder, ifølge Riemann, når funktionsfremmede toner optræder i forbindelse med en af de tre funktioner **S**, **D** og **T**. Således defineres dissonans ikke, som hos mange andre teoretikere, ud fra dissonerende intervaller, men i forbindelse med harmoniske funktioner. Dette giver sig blandt andet udslag i Riemanns begreb *Scheinkonsonanz*. *Scheinkonsonanz* opstår når akkordtoner fra f.eks. **S** og **D** blandes i en akkord, der tilsyneladende konsonerer, men, set fra et harmonisk synspunkt, dissonerer. Således er d-mol i tonearten C-dur en dissonerende akkord, fordi akkorden indeholder toner fra subdominanten (f

¹²³ Schenker (1910/1987), xx.

¹²⁴ *Præskriptiv* skal i denne forbindelse forstås i forhold til produktions- og receptionssituationen. Musikanalysen kan, i sig selv, forstås som en deskriptiv beskrivelse af musikværket, uafhængigt af både produktion og reception. Men i forhold til musikkens reception og produktion vil en sådan beskrivelse være præskriptiv.

¹²⁵ Mickelsen (1977), side 57.

og a) og fra dominanten (d).¹²⁶ Ligeledes er dominantseptimakkorden i samme toneart dissonerende, fordi den indeholder toner fra **D** (g-h-d) og fra **S** (f). Akkorden spiller denne centrale rolle hos Riemann, fordi den optræder naturligt i overtonerækken:



Figur 16: Overtonerækken. Dur-akkorden opstår mellem overtonerækkens 4. 5. og 6. harmoni.

Akkorden er derfor lige så grundlæggende for musik som tonen - så snart der er toner, er der akkorder. Men dette gælder kun dur-treklngen. Mol-treklngen, hvis toner ikke optræder så direkte i overtonerækken, er i den forbindelse i fare for at blive opfattet som et vilkårligt 'kunstprodukt'. Derfor bliver det, for Riemann magtpåliggende at vise, at dur og mol er *ligeværdige* spejlbilleder af hinanden, og at mol er lige så 'naturlig' som dur.

Dette begrundes af Riemann i undertonerækken - et (tænkt) spejlbillede til overtonerækken, der udspænder sig *under* enhver tone (og således blandt andet indeholder en molakkord en oktavomlagt kvint under grundtonen, f.eks. f-mol under tonen c). Riemann går langt for at fastholde denne dualisme, og det ses blandt andet i Riemanns terminologi, hvor en dur-akkord og dens mol-subdominant opfattes som nært beslægtede, fordi de netop genereres ud fra samme *Haupttone*. C-dur og f-mol er således nærtliggende klange, fordi de begge genereres ud fra tonen c, den ene opad (c e g) og den anden nedad (c ab f).¹²⁷

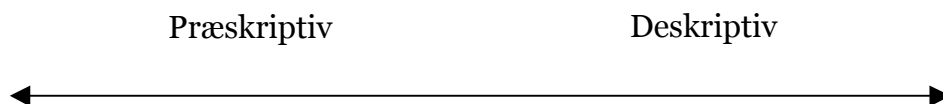
¹²⁶ Mickelsen (1977), side 32.

¹²⁷ Riemanns undertonerække og dens konsekvenser beskrives i detaljer hos Mickelsen (1977).

Riemanns begrebsliggørelse af harmoniske fænomener lader sig, som også Saslaw er inde på, analysere begrebsmetaforisk. Det skyldes, at Riemann benytter en mængde begrebsmetaforer til at forstå de harmoniske fænomener, specielt begrebsmetaforer DUR/MOL ER SPEJLBILLEDER og billedskemaet NEAR-FAR. I det hele taget inkorporerer Riemanns harmonilære en række begrebsmetaforer og billedskemaer, der får teorien til at have indre struktur, f.eks. skelnen mellem naturlig og kunstig osv.

Problemet er, som det er beskrevet i W. C. Mickelsens bog *Hugo Riemann's Theory of harmony: A Study* fra 1977, at denne teori og den medfølgende navngivning er spekulativ, og trods Riemanns ihærdige arbejde, ikke er slået an.

Dette skyldes, så vidt jeg kan se, at Riemanns harmoniske teori i høj grad er *præskriptiv*. Riemann beskæftiger sig med hvad musik er, og dermed hvordan musik *burde* høres, frem for hvordan lyttere rent faktisk hører musik, og er derfor ikke receptionsorienteret. Terminologien er heller ikke udpræget produktionsorienteret: Den ikke er særlig praktisk, idet de samme harmoniske progressioner i dur og mol ikke fortolkes ens. Analytikeren er i dette tilfælde 'hævet' over både musikkens produktions- og den receptionssituation. Udover at skelne mellem produktionsorienteret og receptionsorienteret terminologi, mener jeg derfor også at det er nødvendigt at skelne mellem præskriptiv og deskriptiv terminologi. Dette kan illustreres således:



Figur 17: Nogle musikalske terminologier er overvejende præskriptive og andre er overvejende deskriptive.

4.2.1. Formelle teorier

Men hvad kendetegner så normalt præskriptiv terminologi, og hvorledes forholder præskriptiv terminologi sig til på den ene side produktionssituationen og på den anden side receptionssituationen? Riemann er, så vidt jeg kan se, interesseret i, ikke alene at beskrive hvordan lytteren *burde* lytte til musik, men også hvad musik objektivt og uafhængigt er. Derfor forlader Riemanns terminologi både produktions- og receptionssituationen til fordel for et helt tredje perspektiv, der blandt andet opererer på begge sider af *the musical fabric*. Denne 'objektive' interesse er, ifølge Mark Evan Bonds, generelt kendetegnende for analysen efter cirka 1850, i hvert fald i forbindelse med musikalsk form:

"Since around 1850, most serious analyses of form have tended to focus on the work itself. The eighteenth century's rhetorical concept, by contrast, had considered the technical structure of a work not so much in terms of the work itself as in terms of its effect upon the listener."¹²⁸

Dette perspektiv er, set fra Lakoff og Johnsons *embodied realism*, uopnåeligt. At tale om hvad musik er uafhængigt af den menneskelige krop og forståelse lader sig ikke gøre. Og som det ses, benytter Riemann da også en række billeder i sin harmoniske teori, billeder der er funderet i kroppen og dens sensomotoriske apparat. Men disse begrebsmetaforer kan ikke desto mindre hverken tilskrives receptions- eller produktionssituationen, da Riemann som sagt opererer fra et præskriptivt perspektiv.

Det Riemann forsøger at skabe er, hvad Nicholas Cook kalder, en formel musikteori: En formel teori er, i følge Cook, en teori, der forestiller sig produktionsprocessen som en fiksering af en struktur, f.eks. mellem toner eller intervaller, der kommunikerer gennem lyd, hvorigennem lytteren oplever samme struktur.¹²⁹ Dette synspunkt artikuleres hos Riemann således:

¹²⁸ Bonds (1991), side 181-182.

¹²⁹ Cook (1990), side 233.

"The alpha and omega of music are not to be found in actual musical performance, but are to be found in the newly arising tonal relationships in the musical phantasy of the composer before they are notated, and again in the musical phantasy of the listener. The notation of a musical composition and even the actual performance are only expedients for transplanting the musical experience from the mind of the composer into that of the listener."¹³⁰

En sådan teori danner udgangspunkt for *formel musikanalyse*, altså en analyse hvor lytterens oplevelse (i hvert fald den oplevelse lytteren *burde* have) svarer overens med den struktur, som komponisten har 'nedlagt' i værket. Denne struktur kan beskrives objektivt, og vil derfor dække begge sider af *the musical fabric*, fordi den vil være en beskrivelse af både komponistens intention og lytterens oplevelse. En formel analyse anerkender hermed ikke forskellen på produktions- og receptionsorienterede begreber:

"The entire theory of practical composition and form is concerned only with those elements conceived and combined by the composer. Musical understanding must, therefore, be trained to grasp all rhythmic, metrical, melodic, and harmonic concepts in familiar music, as well as in strange and exotic music. Each misinterpretation of the composer's intent destroys to an extent the eminent logic and distorts more or less the artistic product."¹³¹

Cook modsætter sig imidlertid muligheden for *formelle musikanalyser*: For selvom analytikerens nok forestiller sig, at den objektive beskrivelse af et musikværks struktur, svarer til hørbar virkelighed for lytteren, argumenterer Cook for, at de måder musikanalytikerens forestiller sig musikken på, aldrig udelukkende vil svare til en hørbar virkelighed for den almindelige lytter.¹³²

¹³⁰ Riemann: "Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen", her efter Mickelsen, side 88.

¹³¹ Riemann: "Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen'", her efter Mickelsen, side 86.

¹³² Cook (1990), side 215.

”A formal model of music, it seems to me, should be valued in the same way as any other metaphorical construction: for its usefulness, for its heuristic value, and perhaps for the intellectual satisfaction that it affords, but not for its truth.”¹³³

Som eksempel nævner Cook storformale sammenhænge, f.eks. tonalt eller tematisk, som spiller en stor rolle i mange analyser af det klassisk/romantiske repertoire. Som nævnt identificeres sådanne forbindelser nemt visuelt. Men det er, ifølge Cook, overordentlig svært for almindelige lyttere at høre den slags sammenhænge.¹³⁴ Enhver teoretisk beskrivelse af musik opererer ifølge Cook med begreber, der ikke beskriver en virkelighed i receptionssituationen. De storformale sammenhænge som Cook nævner ’findes’ naturligvis i musikkens lyd, og kan af en trænet lytter identificeres gennem en nøje gennemlytning. Men selv mennesker med denne evne, viser Cook, benytter den ikke ved ’almindelig’ musiklytning, og der er derfor ingen grund til at tro, at disse sammenhænge er af væsentlig betydning for den almindelige lytters musikoplevelse.¹³⁵

4.3. Saslaw og Browsers empiri

Al musikalsk terminologi er således ikke receptionsorienteret. Når musikalsk terminologi bruges som empiri i forbindelse med Lakoff og Johnsons metafor-teori, er det altså vigtigt at skelne mellem forskellige typer empiri: Hvilken terminologi ligger der til grund for den metafor-teoretiske analyse, og hvorfra stammer den? Denne skelnen er relevant for fortolkningen af den metafor-teoretiske analyse: Hvilken stammer de afdækkede begrebsmetaforer - fra musikeren, komponisten, analytikeren eller lytteren?

Som vi har set, er det nødvendigt at undersøge hvert enkelt begreb nøje, før det lader sig gøre at svare på disse spørgsmål. Musikalsk terminologi er, som jeg har vist, ikke et uniformt begrebsapparat, men en samling begreber der stammer fra

¹³³ Cook (1990), side 235-236.

¹³⁴ Cook (1990), side 55.

¹³⁵ Cook (1990), side 46. Jeg vil vende tilbage til denne empiri.

forskellige situationer. Det er derfor relevant at opdele musikalsk terminologi i forskellige empirityper, receptionsorienteret/perceptionsorienteret terminologi og deskriptiv/præskriptiv terminologi.

Jeg vil derfor vende tilbage til Saslaw og Browsers konkrete artikler, og undersøge deres empiri: Først og fremmest er det vigtigt at slå fast, at Saslaw og Brower begge benytter sproglige udsagn som empiri. Dette er eksplicit hos Saslaw, der arbejder direkte med et skriftlig materiale, men også hos Candace Brower spiller musikalsk terminologi en vigtig rolle i den metafor-teoretiske analyse. Således henter Brower materiale og struktur fra generel musikalsk terminologi og fra forskellige specifikke musikteoretiske begrebsapparater, f.eks. Schenkers. Brower beskriver sin artikels evidensbaserings således:

”Bodily image schemas – especially those involving force and motion – appear to underlie our understanding of music as well. We find evidence of this in the language used to describe it: *strong* and *weak* beats, *rising* and *falling* lines, *voice leading*, *leading* tones, *harmonic goals*, and so on.”¹³⁶

Det er ikke overraskende, at det netop er sproglige udsagn, der benyttes som empiri i begge artikler. For selvom Lakoff og Johnson ikke udelukker at begrebsmetaforer kan identificeres og undersøges ikke-sprogligt, står sproglige undersøgelser alligevel som en helt central del af Lakoff og Johnsons eget forfatterskab og dermed som den mest oplagte indgangsvinkel til deres teori.

4.3.1. Hverdagssprog

Betragter man Janna Saslaw og Candace Browsers artikler ud fra Lakoff og Johnsons empiriopdeling i henholdsvis ”the cognitive science of _____” og ”the cognitive science of philosophical theories” er det oplagt til dels at overtage denne opdeling. Således kan man opfatte Saslaws undersøgelse af Riemann som udtryk for, hvad man med en omformulering af Lakoff og Johnsons ord kunne kalde, ”the

¹³⁶ Brower (2000), side 324.

cognitive science of musicological theories” og Browsers artikel som udtryk for ”the cognitive science of basic musical concepts”.

Med dette menes, at Janna Saslows undersøgelse af Riemanns modulationsteori på mange måder minder om Lakoff og Johnsons undersøgelse af forskellige filosofiske teoridannelser. Der er i begge tilfælde tale om en undersøgelse af, hvorledes en given teori ’virker’ – altså hvilke metaforer teorien benytter sig af, og hvorledes disse er knyttet sammen. Og som vi har set er Riemanns begrebsapparat, i hvert fald i nogen grad, præsriptivt.

På samme måde minder Candace Browsers teori om tonal musik om Lakoff og Johnsons undersøgelser af begreber som tid, kausalitet osv. Målet for begge undersøgelser er at kortlægge hvordan almindelige mennesker begrebsmetaforisk forstår relevante begreber.

Men der er, efter min mening, en væsentlig forskel mellem empirigrundlaget i Candace Browsers behandling af grundlæggende musikalske begreber indenfor melodik, harmonik og form og Lakoff og Johnsons behandling af begreber i hverdags sproget: I Lakoff og Johnsons behandling af grundlæggende filosofiske begreber benyttes helt konkrete eksempler fra hverdags sproget; enten i form af enkeltsætninger eller i form af f.eks. avisartikler eller lignende. Der er altså ubetinget tale om en undersøgelse af almindelige menneskers hverdags sprog.

I Browsers behandling af musikalske begreber som melodik, harmonik og musikalsk form undersøges således begreber, der ofte kommer fra konventionel musikteoretisk terminologi - som f.eks. de allerede nævnte eksempler:

“We find evidence of this in the language used to describe it: *strong* and *weak* beats, *rising* and *falling* lines, *voice leading*, *leading* tones, *harmonic goals*, and so on.”¹³⁷

¹³⁷ Brower (2000), side 324.

Jeg mener at det vil være problematisk at kalde sådanne begreber for 'hverdagssproglige begreber', i hvert fald set fra et receptionsperspektiv, idet de fleste almindelige musiklyttere formodentlig kun besidder et sparsomt eller slet intet kendskab til disse begreber. Det vil være mere korrekt, mener jeg, at opfatte denne terminologi som et musikteoretisk 'fællesgods'.

Browers artikel indeholder desuden også analyser af specifikke musikteoretiske begreber som f.eks. i nedenstående eksempel, hvor Schenkers *Ursatz* forstås ud fra billedskemaer:

"Figure 16 shows how Schenker's interpretation of the fundamental structure can be represented image-schematically as a single goal-directed motion from 3 to 1 in the upper voice accompanied by two goal-directed motions – from 1 to 5 and back to 1 – in the bass."¹³⁸

Dette peger på et helt centralt problem i brugen af Lakoff og Johnsons metafor-teori i forbindelse med "the cognitive science of basic musical concepts". For når Lakoff og Johnson f.eks. undersøger hverdagssprogets begrebsmetaforer i forbindelse med et "basic philosophical concept" som tid, har de en stor mængde sprogligt materiale til rådighed, fordi alle mennesker taler om, og har et veludviklet sprog om tid. Men hvad med analysen af et "basic musical concept" som harmonik? I den forbindelse mener jeg, at det er svært at finde et tilsvarende veludviklet hverdagssprog herom.

Stillet over for denne udfordring, mener jeg, at man kan gå to veje: Man kan enten finde et hverdagssprog om f.eks. harmonik, hvilket man f.eks. kunne gøre ved at bede 'almindelige' lyttere om at beskrive harmoniske progressioner.

Men man kan også finde en musikalsk terminologi, der er udtryk for en sproglig artikulation af almindelige lytteres ikke-sproglige begrebsmetaforer. En sådan

¹³⁸ Brower (2000), side 340.

artikulering kan man kalde for en *sekundær artikulering*. Som allerede citeret påpeger Lakoff og Johnson jo netop at:

”It is also important to stress that not all conceptual metaphors are manifested in the words of a language. Some are manifested in grammar, others in gesture, art, or ritual. These nonlinguistic metaphors may, however, be secondary expressed through language and other symbolic means.”¹³⁹

Det er netop formodningen om at musikalsk terminologi er udtryk for en sådan sekundær artikulering, som jeg mener ligger til grund for Browsers artikel og Johnson model generelt. Formuleret ved hjælp af denne opgaves terminologi forudsætter denne formodning, at musikalsk terminologi er deskriptiv og receptionsorienteret, altså at musikalsk terminologi søger at beskrive lytters oplevelser af musik gennem sproget.

Men som jeg har vist ovenfor, er der ingen grund til at tro, at dette nødvendigvis er normen. Musikalsk terminologi synes nærmere at være en blanding af begrebssystemer, der stammer fra forskellige situationer, og den deskriptive og receptionsorienterede terminologi udgør derfor kun en delmængde af den musikalske terminologi.

4.3.2. Musikværket som en rejse

Der er altså god grund til at være forsigtig, når der drages forbindelser fra den analyserede terminologis bagvedliggende topologi til almindelige lytters oplevelser. Derfor mener jeg, at fortolkningen af begrebsmetaforer nødvendigvis må forholde sig til spørgsmålet om, hvor den brugte empiri kommer fra, og hvorledes den f.eks. forholder sig til de to akser, henholdsvis receptionsorienteret/produktionsorienteret og deskriptiv/præskriptiv. Kun ud fra en sådan undersøgelse kan en metaforanalyse drage forbindelser til

¹³⁹ Lakoff & Johnson (1999), side 57.

lytteroplevelsen, og dermed svare på i hvor høj grad den musikalske terminologi vitterlig er en sekundær artikulering af lytterens oplevelser.

Saslaw og Brower opererer hver især med en hel række begrebsmetaforer, og jeg har valgt at undersøge en begrebsmetafor, der er central hos begge forfattere: Hos både Saslaw og Brower optræder begrebsmetaforen MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE, hvor musikværkets storform forstås ud fra SOURCE-PATH-GOAL billedskemaets topologi, og formuleres gennem lokale *mappings*.

Begrebsmetaforen MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE er vigtig i begge artiklers fremstilling, fordi begrebsmetaforen danner rammen om det lokale niveaus formulering af stabilitet, bevægelse, modstand, gennembrydning osv. gennem lokale *mappings*, f.eks. fra billedskemaer til melodiske og harmoniske mønstre. Det vil derfor være relevant at undersøge netop denne begrebsmetafors baggrund, og dens sammenknytningen mellem det lokale og det overordnede plan.

Begrebsmetaforen MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE er en yderst velintegreret del af den musikalske terminologi. Metaforen benyttes ofte i analyse eller kompositionssammenhænge, specielt i forbindelse med storformale sammenhænge, f.eks. tonale og tematiske. Dette ses f.eks. hos Carl Czerny:

"Just as in a romance, a novel, or a dramatic poem, if the entire work shall be successful and preserve its unity, the necessary components parts are first, an exposition of the principal idea and of the different characters, then the protracted complication of events, and lastly the surprising catastrophe and the satisfactory conclusion."¹⁴⁰

Begrebsmetaforen kan ikke nødvendigvis defineres entydigt, idet den bagvedliggende topologi fra SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet udmøntes på forskellige måder. Således ses forskellige konkrete beskrivelser af den musikalsk 'rejse': Som et drama, en rejse, en historie, en fortælling osv.

¹⁴⁰ Czerny(?1848/1979), side 34.

Men uanset om hvilken konkret formopfattelse der ligger til grund for en musikalsk terminologi, bruges SOURCE-PATH-GOAL som overordnet forståelsesstruktur. Derfor er det interessant hvordan denne struktur konventionelt forestilles artikuleret gennem musikken, altså hvordan musikken på det lokale plan formulerer det overordnede plan. Hos Czerny ses f.eks. hvorledes den musikalske rejse forestilles formuleret ud fra en tematisk udvikling og sammenhæng. Og som Cook forklarer, sammenknyttes SOURCE-PATH-GOAL metaforer ofte med forestillingen at et musikværks tonale rejse, som en 'rejse' fra tonika, over fremmede tonale 'egne', og tilbage igen, en opfattelse som ifølge Cook findes hos f.eks. Schönberg.¹⁴¹ Denne forståelse kan udtrykkes med begrebsmetaforen ET MUSIKVÆRK ER EN TONAL REJSE, en konventionel 'undermetafor' af MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE.

Som vi har set ligger denne sammenknytning mellem det lokale niveaus harmoniske og melodiske *mappings* og begrebsmetaforen MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE da også centralt i både Saslaw og Browsers fremstillinger.

Men den terminologiske sammenknytningen af harmonisk og melodiske fænomener og storformens forståelse gennem SOURCE-PATH-GOAL billedskemaet, således som den beskrives hos både Saslaw og Brower, bygger ikke nødvendigvis udelukkende på receptionsorienteret og deskriptiv empiri. Nicholas Cooks undersøgelser tyder på, at hvis lyttere forstår og beskriver et musikværk som en rejse, sker dette ikke som direkte konsekvens af lokale tonale og tematiske sammenhænge.

Cook beskriver en omfattende mængde empiri, der underbygger denne antagelse. F.eks. har Cook konstrueret to versioner af Liszts *Fünf kleine Klavierstücke*, nr. 3. Klaverstykket er i Fis-dur og 23 takter langt, og ender den tonale udvikling i tonika. En konventionel analyse af Liszts *Fünf kleine Klavierstücke*, nr. 3. ville ifølge Cooks lyde i retning af følgende:

¹⁴¹ Cook (1990), side 51-52.

"The initial part of this piece - up to bar 16 - is in F sharp major; there is then an abrupt shift to A major. However the sense of the overall tonic does not altogether disappear during the A major episode, for the B major triad over a C# bass bar 22, which leads directly to the final close in F sharp major, creates a sense of home-coming or resolution"¹⁴²

Der er altså ikke overraskende, at både Saslaw og Brower sporer en begrebsmetaforisk sammenknytning mellem lokale harmoniske fænomener og et musikstykkets storform: Denne sprogbrug er helt konventionel. Men i Cooks modificerede version leder den midterste modulationsdel ikke tilbage til hovedtonearten, og stykket slutter derfor i Dis-dur. Med andre ord har Cook skilt de lokale harmoniske *mappings* (f.eks. TONIKA ER HJEMME) ad, og sat dem 'forkert' sammen igen.

Hvis den overordnede oplevelse af MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE direkte formuleres gennem disse lokale harmoniske *mappings*, f.eks. gennem rejser i Browsers harmoniske landskab, skulle denne modificerede version springe lytterne i ørerne (ligesom de springer nodelæseren i øjnene). Men som Cook bemærker, tyder intet på, at denne modifikation og en lignende modifikation af Brahms Intermezzo, op. 117, påvirker 'almindelige' lyttere: I Cooks forsøg bliver en gruppe lyttere adspurgt om hvilken version, der er at foretrække, og der er omtrent lige så mange, der foretrækker den modificerede version frem for den originale.¹⁴³

Ligeledes peger et andet eksperiment, også med musikalsk form, på, at tematiske sammenhænge heller ikke nødvendigvis spiller den rolle i artikuleringen af den overordnede musikalske rejse, som musikalsk terminologi ellers ofte antyder: Cook spiller første sats af Beethovens G-dur sonate, opus 49, nr. 2. for en gruppe førsteårsmusikstuderende og stopper umiddelbart før den afsluttende kadence. Adspurgt viser det sig, at lytterne, der ellers må formodes at have et analytisk kendskab til sonatesatsform, generelt forventer, at musikken ville være fortsat i

¹⁴² Cook (1990), side 52.

¹⁴³ Cook (1990), side 53.

hvert fald i et minut. Der er altså intet i oplevelsen af den musikalske form, der får lytterne til at forvente, at musikstykket snart er til ende (selvom stykket både indeholder en reprise og en efterfølgende coda). Derefter beder Cook lytterne om specifikt at følge stykkets form, hvilket lytterne generelt er i stand til uden problemer. Cooks konklusion er således, at lyttere, selv hvis de besidder evnen til at følge et musikstykkets tematiske og formmæssige udvikling, generelt ikke gør det, med mindre de eksplicit bliver bedt om det.¹⁴⁴ Dette gør det naturligvis svært for lyttere at forudsige, hvornår et stykke er tilendebragt, specielt når den tonale udvikling, som Cooks andre forsøg viser, typisk ikke påvirker lytterens oplevelse.

I forbindelse med melodiske og tonale sammenhænge har komponisten og analytikeren en 'fordel', idet musikken visuelt kan 'løftes' ud af tiden, hvor de melodiske og tonale sammenhænge træder tydeligere frem. Derfor er komponisten og analytikeren mere tilbøjelig til at lægge vægt på storformale sammenhænge i SOURCE-PATH-GOAL struktureringen, end den almindelige lytter er.

Konklusionen på denne empiriundersøgelse må derfor være, at den begrebsmetaforiske sammenkobling af lokale harmoniske og melodiske *mappings* og den overordnede musikalske rejse, ikke udelukkende bygger på en receptionsorienteret terminologi, og heller ikke er en sekundær artikulering af receptionsoplevelsen.

Som Cook beskriver benyttes denne sammenkædning primært i produktionsorienterede situationer, f.eks. hos Czerny, eller i præsriptive foranalyser.¹⁴⁵ Og når denne terminologi analyseres vha. metafor-teorien afdækkes disse begrebsmetaforer. Men da disse primært stammer fra produktionsorienteret og præsriktiv terminologi genfindes de ikke i den empiriske undersøgelse af 'almindelige' lytterens oplevelser. Derfor viser disse begrebsmetaforer, hvordan komponister og analytikere begriber musikalsk storform.

¹⁴⁴ Cook (1990), side 44-46.

¹⁴⁵ Cook (1990), side 55.

Hvordan lyttere på den anden side oplever musikalsk storform, er et åbent spørgsmål, der vil kræve receptionsorienteret terminologi for at undersøge ud fra metafor-teorien. Min hypotese er, at lytteren tillægger den musikalske 'overflade', f.eks. musikkens tempo, klang og karakter, langt større vægt end de fleste præskriptive beskrivelser gør.

4.4. Udvidelse af Johnsons model

Musikterminologi opererer på begge sider af, hvad Nicholas Cook kalder *the musical fabric*, og på en sådan måde, at der ikke er en fuldstændig overensstemmelse mellem de forståelsesstrukturer, der benyttes på produktionssiden og de tilsvarende forståelsesstrukturer på receptionssiden.

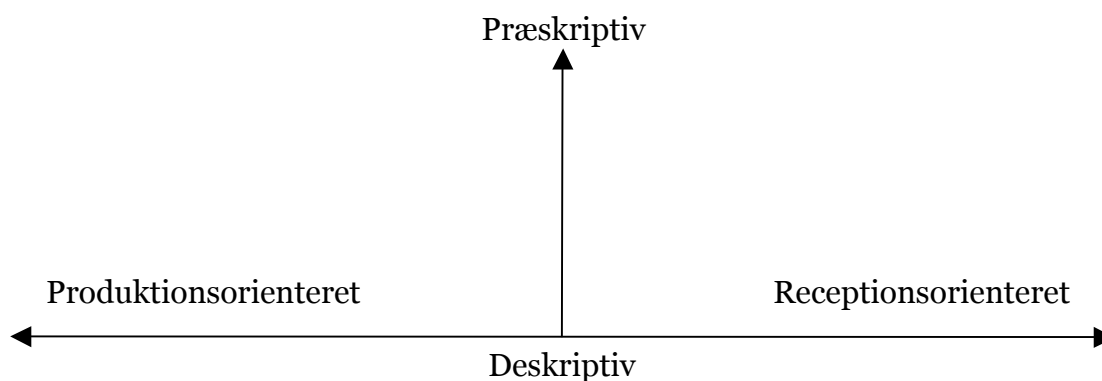
Dette skyldes blandt andet, at en del musikalsk terminologi stammer fra musikkens produktionsside og er skabt af f.eks. komponister og udøvende musikere. Således er den ikke udelukkende en begrebsmetaforisk forståelse af musikkens reception, men også af musikkens kropslige og intellektuelle frembringelse og dens visuelle repræsentation.

Derudover bruges musikalsk terminologi i analysesammenhæng ofte didaktisk eller præskriptivt, således at terminologien er udtryk for en begrebsmetaforisk forståelse af, hvordan musik *burde* opleves og ikke af, hvordan musik rent faktisk opleves i produktions- eller receptionssituationer. Det præskriptive perspektiv distancerer sig, som vist, ofte fra både receptions- og produktionssituationen, og indtager et tredje perspektiv, der søger at formulere teorier på tværs af *the musical fabric*.

Jeg har derfor i dette speciale argumenteret for en udvidelse af Johnsons model, der indenfor metafor-teoriens rammer inkorporerer forskellige sproglige empirityper. Og jeg har anbefalet, at metafor-teoretiske analyser forsynes med en empiriundersøgelse ud fra disse empirityper. Musikalsk terminologi benytter nemlig begreber fra begge sider af *the musical fabric* i form af produktions-

orienterede og receptionsorienterede begreber, og desuden af begreber af både deskriptiv og præsriptiv karakter. Jeg har illustreret dette ved hjælp af to akser, en produktions/receptionsakse og en præsriptiv/deskriptiv akse.

Som jeg har vist, er de to akser ikke ortogonale. De er altså ikke uafhængige af hinanden, idet præsriptiv terminologi har en tendens til at løfte beskrivelserne væk fra den produktionsorienterede/receptionsorienterede akse, og formulere begreber på tværs af denne skelnen. Jeg har alligevel valgt at illustrere dem i samme figur, fordi jeg vil fremhæve nogle pointer om de forskellige empirityper:



Figur 18: Produktions/receptionsorienterede og præsriptiv/deskriptiv terminologi.

Præsriptiv terminologi, således som det optræder i analysesammenhæng fungerer som sagt typisk på tværs af *the musical fabric*, og opererer derfor strengt taget ikke langs den horisontale akse, men fra et helt tredje perspektiv, der i analysesammenhæng bør skilles helt fra produktions/receptionsaksen.

Men jeg mener modsat, at der findes egentlig præsriptiv produktionsterminologi (f.eks. i forbindelse med instrumentalundervisning), og præsriptiv-receptions-terminologi (f.eks. i form af programnoter), idet disse typer terminologi i nogle tilfælde kun opererer på den ene side af *the musical fabric*.

I forbindelse med deskriptiv terminologi mener jeg derimod, at der, som vist, altid

er grund til at skelne mellem produktions og receptionsorienterede empirityper. Den deskriptive terminologi kan desuden optræde både i form af 'hverdagssprog' fra produktions eller receptionssituationer, eller i form af en begrebslig artikulation af ikke-sproglige produktions- eller receptionsorienterede begrebsmetaforer. En sådan empiri har jeg kaldt en *sekundær artikulation*, altså en sproglig udnyttelse af en allerede eksisterende ikke-sproglig begrebsmetafor.

På baggrund af en sådan empiriundersøgelse mener jeg, at metafor-teoriens anvendelsesområde kan udvides til også omfatte begrebsmetaforisk forståelse fra andre situationer, hvori musik behandles kognitivt; produktionsorienterede og præsriptive. Dette kræver, at det brugte sproglige materiale undersøges og sammenlignes med andre typer empiri, således som jeg har skitseret i min undersøgelse af begrebsmetaforen MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE. Selvom denne undersøgelse er kortfattet, mener jeg alligevel, at den giver et billede af, hvordan en sådan empiriundersøgelse i praksis kan gribes an.

5. Konklusion

Musikalsk terminologi benytter, som jeg har vist, begrebsmetaforiske forståelsesstrukturer fra de mange forskellige sammenhænge, hvori musik behandles kognitivt.

I forbindelse med beskrivelsen af det klassisk/romantiske repertoire benyttes der således terminologi fra både musikkens produktions- og receptionssituation. Desuden benyttes der terminologi fra såkaldte præskriptive beskrivelser af musik, altså beskrivelser, der enten har til formål at opdrage lytteren til at høre musikken på en bestemt måde eller har til formål at beskrive musikken uafhængigt af lytteren. Disse forskellige forståelsessituationer adskiller sig væsentligt fra hinanden: F.eks. har komponisten og analytikeren typisk adgang til musikken i noteret form. Det betyder, at terminologien fra de forskellige situationer benytter forskellige begrebsmetaforer til at forstå musikken med.

Når en sådan terminologi analyseres ved hjælp af Lakoff og Johnsons metafor-teori, således som det sker i de gennemgåede artikler, Janna Saslaws *Forces, Containers and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music* og Candace Browsers *A Cognitive Theory of Musical Meaning*, kommer denne begrebsmetaforiske forståelsesstruktur til syne.

Som vi har set, drager Mark Johnson, og med ham Candace Brower og delvis Janna Saslaw, en forbindelse fra denne begrebsmetaforiske forståelsesstruktur til den mest oplagte situation, hvori musik behandles kognitivt: Receptionssituationen. Men dette kræver, at det undersøgte sproglige materiale enten er lytternes eget hverdagsprog eller er en sekundær artikulering af lytternes ikke-sproglige forståelse.

Problemet er, at det, i de to artiklers undersøgte materiale, ikke udelukkende stam-

mer fra receptionsterminologi. Dette ses i gennemgangen af begrebsmetaforen MUSIK SOM FORTÆLLING/REJSE. Dermed åbnes muligheden for, at det analyserede materiale er 'forurennet' med begrebsmetaforer fra andre situationer, f.eks. fra kompositionssituationer eller analysesituationer. Disse begrebsmetaforer strukturerer ganske vist forståelsen af musikken i henholdsvis kompositions og analysesituationen, men de spiller muligvis ikke samme rolle i receptionssituationen.

Dette betyder, at metafor-teoretiske analyser er problematiske i hvad angår musikalsk terminologi med mindre denne terminologis ophav kendes. Derfor opdeler jeg musikalsk terminologi i nogle empirityper ud fra to akser: produktions/receptionsorienteret, og deskriptiv/præskriptiv. Dette er selvfølgelig en forsimplet model af en langt mere kompleks virkelighed, for disse forskellige terminologityper er ikke dækkende for alle de forskellige situationer hvori musik begrebsliggøres. Men på den anden side mener jeg, at musikalsk terminologi, i forbindelse med det klassisk/romantiske repertoire, i vid udstrækning består af en grundstamme af terminologi, der kan inddeles efter disse akser.

Ud fra en model som denne kan metafor-teorien ikke alene svare på hvordan musik forstås men også på hvem, der forstår musik sådan og i hvilken situation. Det er, efter min opfattelse, vigtigt at være opmærksom på ved brugen af Lakoff og Johnsons metafor-teori i forbindelse med musikalsk terminologi.

Set i en større sammenhæng mener jeg også, at en terminologisk skelnen, som den her forslåede, kan have en praktisk anvendelse, f.eks. i undervisningen i musik-analyse. Det er min erfaring, at produktionsorienterede begreber ofte bruges som om de var receptionsorienterede. Dette er af stor betydning, specielt i forbindelse med auditiv analyse. Det er således vigtigt at påpege, at produktionsorienterede begreber, f.eks. i forbindelse med storformens tonale sammenhænge, primært er produktionsorienterede og præskriptive begreber - for ikke at fremmedgøre eleven, der må formodes *ikke* at kunne høre disse sammenhænge. I det hele taget er den

auditive analyse et udfordrende område, fordi en række af den musikalske terminologis kernebegreber er så bundet til den visuelle oplevelse af musik.

Kristoffer Brinch Kjeldby

English summary

George Lakoff and Mark Johnsons cognitive semantic theory of *conceptual metaphors* states that all human understanding and perception are *embodied*. This means that every human concept, from our basic everyday concepts to the most elaborate philosophical theories is understood through basic bodily experiences called *image schemas*.

This thesis addresses this idea in relation to musical concepts - the words we use to describe musical phenomena. The thesis explores the ways in which these musical concepts, and their image schematic foundation, relate to the experience of musical phenomena themselves.

This is done though the reading of two articles by Janna Saslaw and Candace Brower respectively, articles that, in two different ways, examine the ways in which musical concepts can be understood as based on bodily experiences.

Both of these articles are shown to be based on a model that closely correlates the concept with the experiences itself. This model is derived from Lakoff and Johnson's analysis of everyday language. Lakoff and Johnson show that everyday language is understood via a number of conventional conceptual metaphors that we, to a large extent, to quote the title of Lakoff and Johnson's now famous book, *live by*. This means that in everyday language there are indeed a rather good correlation between concepts and experiences.

But musical concepts are not necessary everyday language. In fact a large number of musical concepts originate in rather advanced theoretical backgrounds and/or from situations where music is produced - not merely listened to. This means that musical concepts and their metaphorical foundations are not only related to the experience of music but also to thoughts and ideas about the nature of music

experience and music production. This thesis suggests that these tenets are included in the analysis of musical concepts metaphorical and bodily foundations - and expands the model suggested by Saslaw and Brower accordingly. It also concludes that the musical concepts investigated by Saslaw and Brower are indeed partly production oriented and prescriptive (that is concerned with how music *should* be experienced rather than concerned with how music actually is experienced).

Litteraturliste

- Aksnes, H. (2001). Music and Its Resonating Body. *Dansk Årbog for Musikforskning*, 29, 81-101.
- Bonds, E. B. (1991). *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Brincker, J. (1994). *Musiklære og musikalsk analyse* (2. udgave). København: Engstrøm & Sødring.
- Brower, C. (2000). A Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory*, 44(2), 323-379.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination and Culture*. New York: Oxford University Press.
- Czerny, C. (1979). *School of Practical Composition. Volume I*. (John Bishop, Trans.). New York: Da Capo Press. (Originalværk *Schule der praktischen Tonsetzkunst* trykt ca. 1848).
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. (J. B. Robinson Trans.). Berkeley/Los Angeles: University of California Press. (Originalværket *Die Musik des 19. Jahrhunderts* trykt 1980).
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind, The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Johnson, M. (1997-98). Embodied Musical Meaning. *Theory and Practice*, 22-23, 95-102.
- Kühl, O. (2003). *Improvisation og tanke*. København: Basilisk.
- Lakoff, G. (1987). *The Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1990). The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas? *Cognitive Linguistics*, 1(1), 39-74.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* New York: Basic Books.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2002). *Hverdagens Metaforer*. (U. Hvilshøj & H. Salomonsen, Trans.). København: Hans Reitzels Forlag. (Originalværket *Metaphors We Live By* trykt 1980).
- London, J. (2007). Lawrence M. Zbikowski. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis, New York: Oxford University Press 2000. [Kritik af bogen Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis]. *Music Theory Spectrum*, 29(1), 115-125.
- Mead, A. (1999). Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding. *Journal of Music Theory*, 43(1), 1-19.

- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Michelsen, M. (1997). *Sprog og lyd i analysen af rockmusik*. Ph.d.-projekt, Københavns Universitet.
- Mickelsen, W. C. (1977). *Hugo Riemann's Theory of harmony: A Study*. Lincoln: Nebraska University Press.
- Putman, D. (1989). Some Distinctions on the Role of Metaphor in Music. *Journal of Aesthetic Education*, 23(2), 103-106.
- Rosch, E. (1975). Universals and Cultural Specifics in Human Categorization. Fra R. W. Brislin, S. Bochner & W. J. Lonner (Eds.), *Cross-Cultural Perspectives on Learning* (177-206). London: Sage Publications, Inc.
- Saslaw, J. (1996). Forces, Containers and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music. *Journal of Music Theory*, 40(2), 217-243.
- Schenker, H. (1987). *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt, Volume II of New Musical Theories and Fantasies, Book I*. (J. Rothgeb & J. Thym, Trans.). New York: Schirmer Books. (Originalværket *Kontrapunkt* trykt 1910).
- Schenker, H. (1987). *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt, Volume II of New Musical Theories and Fantasies, Book II*. (J. Rothgeb & J. Thym, Trans.). New York: Schirmer Books. (Originalværket *Kontrapunkt* trykt 1922).
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.

Zbikowski, L. M. (1997-1998): Des Herzraums Abschied: Mark Johnson's Theory of Embodied Knowledge and Music Theory. *Theory and Practice* 22-23, 1-11.

Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing Music, Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.

Zbikowski, L. M. (2006): *Metaphor and Music* fra *The Cambridge Handbook on Metaphor and Thought*, Cambridge University Press. Endnu ikke udkommet. Hentet den 21. august 2007 fra :
http://humanities.uchicago.edu/classes/zbikowski/Metaphor_draft_plus_examples.pdf