

SONORITZAR LA IDEA: GILLES DELEUZE I LA MÚSICA

ANTONI I. MARÍ MARÍ

Universitat Pompeu Fabra/SCF

L'obra de Gilles Deleuze és plena de referències a la música i al sonor. Així i tot, Deleuze mai va dedicar una obra monogràfica a la música, com sí que va fer amb altres arts, com el cinema i la pintura. Al contrari, les seves referències a la música i al sonor són més aviat disperses: uns cops, meres al·lusions; d'altres, exemples musicals emprats de manera clau per mostrar el significat de conceptes ontològics. Són, aquest darrer tipus d'al·lusions, les que situen la música com nuada al moll de l'os d'una de les disputes ontològiques centrals en la seva obra. De la tasca de pensar la diferència i la seva presentació en sorgeixen tres problemàtiques fonamentals: la repetició, el temps i la Idea. Tres problemàtiques que indubtablement articulen l'engranatge conceptual ineludible a l'hora de pensar la música.

Així, intentarem exposar i remarcar aquestes reflexions vers la música amb l'objectiu d'esbossar el projecte d'una filosofia de la música de tall deleuzià. Per a tal tasca ens centrarem en els tres conceptes mencionats, conceptes clau al llarg de la seva obra: la seva particular noció d'Idea, així com l'entramat entre repetició i temps, central també a l'hora de pensar la música. Serà a partir d'aquestes nocions i la seva formulació deleuziana que s'intentarà assenyalar la consistència i autonomia pròpies de la música en tant que expressió artística i, alhora, situar-la com a aliada de la interrogació filosòfica.

De la cantarella a la tonada

Els primers cops que Deleuze menciona la música, ho fa tot comentant l'obra de Nietzsche al ja clàssic estudi *Nietzsche y la filosofía* (Deleuze, 1990), concretament el concepte nietzscheà de *cantarella*. Quan Deleuze tracta els passatges en què Nietzsche menciona la cantarella és per fer-se ressò de les seves connotacions negatives o desagradables. Zaratustra retreu als seus oients que converteixen les seves ensenyances en cantarella, és a dir, en una mena de cançoneta o dita acrítica que simplement repeteixen: «¡Oh, sois muy traviesos y testarudos!, respondió Zaratustra sonriendo... ya lo habéis convertido en cantinela» (Nietzsche, 1994, p. 284-292). Ja en aquesta referència es fa palès una familiaritat profunda entre música i ontologia; quan Nietzsche retreu a Wagner que escriu música decadent, es tracta d'una crítica no només musical, sinó també filosòfica. Convertir en cantarella és reduir una ensenyança ontològica profunda en quelcom banal.¹ Tanmateix, aquesta reducció a cantarella per repetició reactiva implica que hi ha quelcom del so que expressa l'àmbit de l'ésser en tota la seva potència:

La cantinela es el ciclo y el todo, el ser universal. Pero la fórmula completa de la afirmación es: el todo, sí, el ser universal, sí, pero el ser universal se aplica a un solo devenir, el todo se aplica a un único momento (Deleuze, 1990, p. 105).

1. «¿De qué sufro cuando sufro del destino de la música? De que (...) es música de *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dionysos» (Nietzsche, 2015, p. 142). Tanmateix, aquesta crítica també admet una lectura en termes estrictament musicals: la cantarella és la subordinació del flux musical a petites cèl·lules (motius) que actuen com a personatges en el desenvolupament d'una forma narrativa. Seria d'aquesta manera que, segons Nietzsche, la vertadera música, «la flauta de Dionís», degenera en drama, en «pathos cristià».

La cantarella, l'error a evitar, és ja *en* l'encert, atès que el so, la música, és l'ésser com a esdevenir. El que cal és prendre aquesta música en tota la seva afirmació; escoltar la simfonia completa, i no només quedar-se en la repetició innòcua –el cicle i el tot– de la tornada radiofònica. Malentendre aquesta relació expressiva entre música i ésser és reduir-la a cantarella, reduir l'esdevenir a una totalitat. Mantenir-se fidel a la música implica, doncs, aprofundir en la vertadera proposició ontològica: la univocitat de l'ésser.

Idea, repetició i temps

Deleuze mantindrà i explotarà aquesta imatge de familiaritat entre so i ontologia a *Diferència i repetició*. La referència més clara en aquest sentit és la següent:

Cada uno elige su altura o su tono, tal vez sus palabras, pero la tonada es siempre la misma, y, bajo todas las palabras, un mismo tra-la-la, dicho en todos los tonos posibles y en todas las alturas (Deleuze, 2017, p. 138-139).

La tematització és concisa: diferència d'altura, de to, de timbre –en termes ontològics, de potència–, però una mateixa tonada, una mateixa obra que s'expressa en totes les seves possibilitats. La música, aquesta «tonada que és sempre la mateixa» s'identifica amb la univocitat de l'ésser; les diferències en altura o to no impliquen una diferència de forma, sinó una diferència de grau. Per això Deleuze torna a agafar aquesta referència musical quan discuteix la seva noció d'Idea (Deleuze, 2017, p. 257-333). Aquesta noció entra en joc quan Deleuze es proposa pensar la diferència com a presentació, en el seu esdevenir, en termes de duració; no sota l'encasellament de la representació, sinó des de dins d'ella mateixa.

La Idea se situa com el fonament a partir del qual pensem la diferència, és la síntesi que fa possible pensar. Deleuze caracteritza el fet de pensar com quelcom violent: *sorgeix*

necessàriament d'un encontre fonamental amb quelcom que sobrepassa l'enteniment i que obliga a pensar la seva especificitat. Aquest quelcom objecte del pensament és el signe o problema. Els problemes ens forcen a pensar precisament perquè desbaraten el sentit comú, aquest ús harmònic de les facultats que ens permet categoritzar l'experiència i reconèixer-la sota la identitat. Davant el signe, les facultats es veuen sobrepassades, el sentit comú no pot encasellar-ne l'experiència. És aquí on sorgeix la necessitat de pensar la seva especificitat i copsar-la amb cadascuna de les facultats. Així, l'experiència que desborda les facultats i que sorgeix de l'encontre amb el signe es comunica de la sensibilitat a les altres facultats a partir de la Idea. El signe o problema, l'encontre situat al moll del fet de pensar, és l'objecte de la Idea. Mitjançant la Idea, pensem allò que ens veiem forçats a pensar, la seva gènesi, el seu principi de raó suficient, la seva presentació en el temps. Per a tal tasca, la Idea opera una síntesi de l'encontre d'acord amb tres principis: el principi de determinabilitat, el principi de determinació recíproca i l'ideal de determinació completa (Deleuze, 2017, p. 261). Aquests tres principis determinen de manera concisa el funcionament de la noció d'Idea en l'edifici teòric de Deleuze, però la seva explicació sobrepassa l'objectiu del present text. El que és essencial retenir és que, amb aquest plantejament, Deleuze arriba a la conclusió que, posant en relació dos elements indeterminats (que no indiferenciats), dos termes sense identitat pròpia i consistent, arribem a una determinació concreta. És a dir, situant la relació com a principi de la determinació, podem donar compte de la gènesi diferencial d'allò que és, de l'encontre que ens força a pensar.

La Idea és la multiplicitat de relacions virtuals que expressen un problema, i es determina donant-se en el temps. És en el temps que les relacions (quantitatives) es despleguen i donen lloc a qualitats en tant que duracions. La quan-

titat intensiva desplegada resulta en la qualitat. Així, tenim que la relació entre termes sense identitat per si mateixos dona com a resultat una qualitat concreta o determinació que dura en el temps. És amb l'exemple del soroll blanc que Deleuze clarifica l'explicació, i d'on sorgeix la relació entre Idea i so:

Por ejemplo, la Idea de color es como la luz blanca que perpliega en sí los elementos y relaciones genéticas de todos los colores, pero que se actualiza en los diversos colores y sus espacios respectivos; o la Idea de sonido, como el ruido blanco (Deleuze, 2017, p. 311).

El soroll blanc és un cúmul de freqüències discretes i disperses que s'anul·len entre si per les relacions acústiques, de manera que la seva representació en una funció sonora és plana. La idea de soroll blanc com a cúmul de relacions sonores diferencials és la Idea virtual que permet especificar les relacions genètiques del que esdevindran sons concrets percebuts diferencialment. El soroll blanc és al sonor el que la imatge nebulada d'un televisor de tub que no està sintonitzat és a una imatge en color: que no hi hagi un so determinat, distint i clar, no significa que hi hagi un silenci o un soroll indiferenciat, sinó que hi ha virtualment tots els sons perplicats; si manipuléssim acústicament el soroll blanc, en podríem treure tots els sons. Igualment, en un televisor de tub que té la imatge borrosa, no es tracta que hi falti una imatge, sinó que els impulsos elèctrics que constitueixen les imatges a la pantalla estan desordenats. Quan el televisor se sintonitza, el soroll es reagrupa per donar lloc a una imatge. La qüestió crucial és com del soroll blanc en sorgeixen els sons, o el pas de la imatge borrosa a la imatge ordenada.

És per això que Deleuze tematitza la Idea com articulada a partir d'eixos: un eix quantitatiu Y que implica un camp i dona el principi de determinabilitat; un eix X que remet al temps i sobre el qual es desplega la determinació

a partir del principi de determinació recíproca; i un eix Z en què es donen els axiomes que governen els diferents camps. La qüestió de com, a partir de les relacions diferencials en aquests eixos, sorgeixen els sons determinats és la qüestió central. I en la música, aquesta qüestió passa ineludiblement per l'eix del temps, que es constitueix mitjançant la repetició.

Respecte del temps, Deleuze en dona una definició genètica clara: el temps és la síntesi de les repeticions. La repetició no és allò que es dona *en* el temps, sinó que és allò que el constitueix.² El temps s'articula mitjançant tres tipus de repeticions, que constitueixen tres imatges del temps: una primera repetició, que dona el present sota la imatge de l'hàbit; una segona repetició, que dona el passat sota la imatge de la fonamentació; una tercera repetició, que dona el futur de la desfonamentació i la intensitat sense imatge. Mentre que la primera repetició dona el temps psicològic, la segona imatge dona lloc al temps cronomètric. Però la tercera repetició posa en joc un altre tipus de temps, una possibilitat que sobrepassa les dues representacions anteriors i revela la seva intensitat subjacent.

Aquest tercer temps és el temps d'Ió, el temps de l'esdeveniment: no el segon cronomètric, sinó l'instant. Un temps que guarda una estreta relació amb el temps musical: enfront la pulsació cronomètrica del metrònom, el temps musical condensa i expressa la pulsació en termes de duració; un *rubato* ontològic que posa en relleu allò que subjau a la representació, i que agermana ésser i flux sonor. És en aquest sentit que la música té a veure amb la repetició: res

2. «No es que las repeticiones se desplieguen en el tiempo, sino por el contrario, es el tiempo el que se constituye, se engendra según diferentes tipos de repeticiones. La repetición no se produce en el tiempo, sino que constituye el tiempo en el que ella se produce» (Lapoujade, 2016, p. 71).

a veure amb la repetició de seccions a les formes musicals, sinó amb una repetició més profunda, la que dona la síntesi que permet el temps mateix. De la mateixa manera que l'instant, el so introdueix la mesura del temps: una duració, una altura, una intensitat, un timbre.

Música i univocitat de l'ésser

Tal com havien fet abans els seus mestres —com ara Jean Hyppolite—, Deleuze caracteritza la filosofia com ontologia del sentit. Però al text *Lògica del sentit* fa un pas més i dona una caracterització clara i concisa d'aquesta equació. Així, escriu: «La filosofia se confunde con la ontología, pero la ontología se confunde con la univocidad del ser» (Deleuze, 1990, p. 130). La univocitat de l'ésser remet a considerar allò que és, no des de l'essència, sinó en l'expressió de la seva potència, el seu donar-se en el temps. És en aquest donar-se en el temps que la diferència s'afirma com a distància topològica i positiva. L'ontologia de la pura diferència com a lògica del sentit es resol en la univocitat de l'ésser. L'ésser no és contradictori: ni analogia, ni semblança, ni equivocitat; l'ésser s'expressa, es diu, i es diu en un sol sentit: síntesi disjuntiva. En aquest dir, amb l'esdeveniment com a sentit, tenim en la música una aliada en la interrogació filosòfica, però també una companya de viatge en tota la seva autonomia i consistència pròpies. Pensar el temps intensiu implica necessàriament escoltar la duració i la intensitat del gest musical. Captar la univocitat de l'ésser, la seva expressió, és sintonitzar amb el flux musical sense reduir-lo a cantarella; mantenir-se fidel al seu esdeveniment.

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles (1971) *Nietzsche y la filosofía*. Traduït per Carmen ARTAL. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles (1990) *Lógica del sentido*. Traduït per Miguel MOREY. Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (2017) *Diferencia y repetición*. Traduït per Hugo BECACECE i Maria Silvia DELPY. Buenos Aires: Amorrortu.
- LAPOUJADE, David (2016) *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Traduït per Pablo IRES. Buenos Aires: Cactus.
- NIETZSCHE, Friedrich (1994) *Así habló Zaratustra*. Traduït per Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, Friedrich (2015) *Ecce Hommo*. Traduït per Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.