Du mythe à la pratique, la musique dans l'astromagie alphonsine

Daniel Grégorio

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1254>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1254

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 743-761

ISBN : 978-2-86781-709-0

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Daniel Grégorio, « Du mythe à la pratique, la musique dans l'astromagie alphonsine », *Bulletin hispanique* [En ligne], 112-2 | 2010, mis en ligne le 05 janvier 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1254> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1254

Du mythe à la pratique, la musique dans l'astromagie alphonsine

DANIEL GREGORIO
Université de Valenciennes - CIHAM

Bien qu'Alphonse X n'ait jamais écrit de manuel strictement dédié à la musique, elle est pourtant une pièce maîtresse du vaste programme culturel qu'il a promu. Inscrite dans les arts du trivium, sa pratique permet au sage et aux monarques de se détacher du commun des mortels. Les écrits historiographiques alphonsins insistent sur son origine mythologique : inventée dans des temps reculés par l'homme ou par les dieux, elle devient un atout pour le développement de la civilisation. Souvent considérée comme le résultat d'une inspiration ou d'une intervention divine, elle est fondamentale dans le dialogue qu'entretiennent les mortels avec les forces supra-humaines, et se manifeste aussi bien dans les poèmes de nature religieuse que dans les différents rituels astromagiques. En effet, le mage cherche à attirer et à contrôler les puissances planétaires en entonnant certains sons de façon rythmée. Les manuscrits d'astromagie alphonsine proposent ainsi un moyen d'accéder à un univers plus métaphysique car, par la pratique de la musique, l'individu accède à un niveau de connaissance et de conscience supérieur à celui de ses semblables.

Aunque Alfonso X nunca escribió un tratado dedicado a la música, ésta ocupa un lugar privilegiado en el amplio programa cultural que promovió el monarca. Incluida en las artes del trivium, la práctica de la música permite al sabio y a los monarcas diferenciarse del resto de los mortales. Los escritos historiográficos alfonsinos insisten en su origen mitológico : habría sido inventada en tiempos remotos por el hombre o por los dioses, se convierte en una de las expresiones fundamentales de la civilización. A menudo considerada como el resultado de una inspiración o de una intervención divina, la música es un elemento esencial en el diálogo que mantienen los mortales con las fuerzas sobrenaturales. Está presente tanto en los escritos de corte religioso como en los rituales astromágicos. El mago que quiere atraer y controlar el poder de los planetas emite ciertos

sonidos de forma rítmica. Los manuscritos astromágicos alfonsinos proponen un medio para acceder a un universo más metafísico, ya que, por la música, el individuo obtiene un nivel de conocimiento y de conciencia mayor que el de sus semejantes.

Although Alfonso the X never wrote any handbook strictly dedicated to music, music is nonetheless a keystone within the vast program he promoted. Registered in the arts of the trivium, music practice allows wizard and monarchs to stand out from the common run of people. Alfonso's historiographical writings stress its mythological origins: invented in the dark ages by men or gods, it became a trump for the development of civilization. Often considered as the result of an inspiration or divine contribution, music is unquestionable in the dialogue between mortals and superhuman powers and manifest itself, both in religious poetry and in different astro-magical rituals. Within these, the wizard tries to attract and control the planetary powers by intoning certain sounds in a rhythmical way. The astro-magical manuscripts of the king of Castile thus propose a means to reach a more metaphysical universe, because, through musical practice a man reaches a wisdom and consciousness higher than his fellow men.

Mots clés : Alphonse X - Astromagie - Rythme - Mythologie - Éducation - Rituel.

« *Trobar e cousa en que jaz entendimento* »¹, c'est ainsi que commence Alphonse X de Castille le prologue B des *Cantigas de Santa María*, un recueil de miracles que le souverain a promu pour le salut de son âme et l'édification de ses semblables². Par ce simple vers, le roi pose les piliers de l'art poétique, du *ben trobar*³, qui allient l'entendement et la connaissance nécessaires à la maîtrise de la parole⁴. Le but premier de cet art est de savoir dire ce que l'on veut en des termes appropriés et adaptés à la composition poétique et musicale. Aussi, en produisant des *cantigas profanas* et les *Cantigas de Santa María*, à la thématique très différente, Alphonse X démontre sa maîtrise de la musique et de l'art poétique. Les propos plus ou moins grossiers des

1. Alphonso X, *Cantigas de Santa María*, édition de Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 1986, 3 vol. Prologue B, v. 3-4.

2. *Ibid.*, v. 39-44.

3. Juan Paredes, *Las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X: problemas de interpretación y crítica textual*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 2000, p. 15-16.

4. CSM, Prologue B., v. 1-6 : «*Porque trobar é cousa en que jaz entendimento, poren queno faz à-o d'aver e de rason assaz, per que entenda e sàbia dizer o que entend'e dizer lle praz, ca ben trobar assi s'à de ffazer*».

premières qui, à l'instar du poème évoquant une *soldadeira*⁵, expriment une luxure sans retenue, ne peuvent pas se soustraire aux règles de l'art poétique. Bien entendu, le troubadour doit exceller davantage dans son art lorsqu'il réalise des compositions à thématique religieuse, dans les *trovas a lo divino*. Il n'est donc pas étonnant que les deux premières strophes du Prologue B des CSM évoquent rapidement les qualités indispensables que doit posséder le bon poète. Elles se présentent comme la synthèse des réflexions menées au cours des siècles précédents sur la nature de la musique.

Bien que les images de présentation des divers manuscrits des CSM⁶ dévoilent l'association constante entre la composition instrumentale et la production orale qui donne vie à ces poèmes, et que le codex connu sous le nom de *Códice de los músicos* possède presque exclusivement des illustrations de musiciens⁷, Alphonse X définit la musique comme « l'art de chanter »⁸. Il privilégie, dans la production musicale, ce qu'Isidore de Séville qualifiait de musique harmonique, produite par la voix, distincte de la musique organique, mise en relation avec le souffle, et de la rythmique produite par le pincement ou le battement des doigts⁹.

Cependant, Alphonse X ajoute aussi que, au sens large, la musique est le savoir qui concerne « l'accord des sons et des autres choses »¹⁰. Puisque le monarque ne nous renseigne pas sur la nature de ces *autres choses*, la musique semble pour lui être synonyme d'accord et d'harmonie entre tous les éléments de la création, par delà la seule production instrumentale. En indiquant que la composition poético-musicale requiert l'entendement, la connaissance et l'inspiration divine, source de toute sagesse¹¹, le roi conçoit vraiment la musique comme un « accord du corps et de l'âme qui rappelle l'accord entre les sons graves et aigus ; [comme une] harmonie entre les facultés de l'âme

5. Juan Paredes, *op. cit.*, p. 31 : « *Fui eu poer a mão noutro dia a ãa soldadeira no conon* ».

6. Les CSM sont trois collections successives qui, avec le temps, se sont complétées. La première ne comporte que 100 poèmes sans iconographie, la seconde version possède 200 poèmes et la troisième, divisée en deux volumes, présente plus de 400 poèmes.

7. Rosario Álvarez, « *Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos: su tipología, su uso y su origen* », in Ismael Fernández et Constancio Del Álamo, *Alfonso X el sabio y la música*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987, p. 67-105.

8. Alphonso X, *Estoria de España (EEI)*, Monastère de l'Escorial, Ms. Y-I-2, fol. 89r°.

9. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. de José Oroz Reta et Manuel Marcos Casquero, Madrid, Gredos, 2000, III, 19.

10. Alphonso X, *Siete Partidas*, British Library, Londres, Add 20787, fol. 27r° : «música que es saber de acordança de los sones et de las otras cosas».

11. CSM, Prologue B, v. 12-14 : «*confiand'en deus, ond'o saber ven ;// ca per ele tenno que poderei // mostrar do que quero algũa a rem*».

et spécialement entre la sensibilité et la raison »¹². Il reprend ainsi, presque point par point, les propos de saint Augustin et de saint Isidore de Séville.

Dans son *Traité de la musique*¹³, saint Augustin définit cet art libéral comme *la science des mouvements bien ordonnés* (Livre I, ch. III) ou encore la science *qui apprend à bien moduler* (Livre I, ch. II), c'est-à-dire qui apprend à agir avec mesure. La différence entre *moduler* et *bien moduler* réside en l'à-propos du mouvement : un mouvement ou une cadence qui suscite une *gaieté folâtre*, alors que les circonstances requièrent un comportement grave (Livre I, ch. III), perd sa mesure car il est produit contre les convenances. C'est l'intelligence de l'action réalisée qui différencie le véritable musicien de l'histrion (Livre I, ch. VI) et qui, somme toute, différencie la science, qui exprime une véritable connaissance, de l'art, qui ne peut qu'imiter un savoir-faire¹⁴. Or, malgré ces réflexions, il ne s'agit pas pour le saint de proposer une méthode de musique mais de conclure que l'âme est attirée par l'harmonie des choses, car elle est le reflet de l'harmonie divine. Bien entendu, Platon avait déjà souligné l'intérêt de la musique dans l'éducation des enfants. Dans *La République*, il indiquait que l'apprentissage de la musique était pour eux « une valeur suprême, parce que le rythme et l'harmonie, plus que tout, pénètrent au fond de l'âme, la touchent avec une force d'une très grande puissance en lui apportant la grâce et l'imprègnent dès lors de cette grâce »¹⁵. Mais pour saint Augustin, (Livre VI, ch. XIV) la science musicale, qui permet à l'âme de goûter à l'harmonie, à la cadence et à l'ordre, présents dans le monde physique, est davantage un moyen de s'élever vers Dieu et de comprendre sa perfection que d'obtenir une quelconque reconnaissance culturelle ou sociale.

Cette élévation de l'âme est également présente dans les propos d'Isidore de Séville, qui ne néglige pas de rapporter les bienfaits de la musique pour le corps et l'esprit, ainsi que sa place dans l'équilibre céleste.

Dans ses *Étymologies*, il associe la musique aux schémas métriques et aux sons¹⁶. Pour lui, la musique est « la discipline qui parle des nombres qui ont un but et qui se trouvent en relation avec les sons »¹⁷. Le sévillan propose

12. Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1998, vol. I, p. 12-13.

13. Saint Augustin, « Traité de la musique », in M. Poujoulat et M. Raulx, *Œuvres complètes de saint Augustin, Bar-le-Duc, 1864-1872*, Tome III, p. 393-490.

14. Edgar De Bruyne, *op. cit.*, vol II, p. 114 : « L'art imite la nature [...] L'art se distingue de la science parce que celle-ci se rapporte à la connaissance, celui-là à l'opération ».

15. Platon, *La république*, Paris, Flammarion, 2004, III, 401d, p. 188-189.

16. *Etimologías*, I, 2,2: « Quinta musica, quae in carminibus cantibusque consistit ».

17. *Ibid.*, II, 24, 15: « Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis ».

alors une approche plus métaphysique de la musique, d'une part parce qu'elle semble pouvoir guérir les maux de l'âme¹⁸, et d'autre part parce que la science des nombres est en étroite relation avec la connaissance de Dieu. Alors que la science par elle-même peut rapprocher de Dieu, puisqu'elle expose les choses de façon raisonnée et produit des conclusions immuables, l'art ne porte que sur ce qui est vraisemblable et qui appartient au domaine de l'opinion¹⁹. Aussi, la science des nombres serait plus apte à comprendre les structures de la création, puisque les Écritures rappellent que Dieu créa tout en mesure, nombre et poids²⁰. Il est donc logique que le sévillan affirme qu'« aucune discipline ne puisse être parfaite sans la musique » et que son pouvoir est tel, que le « monde lui-même fut créé en accord avec une certaine harmonie de sons, et que le ciel tourne sous l'influence modulaire de l'harmonie »²¹. Bien entendu, cette évocation n'est pas sans rappeler la philosophie ionienne et sa théorie unitaire qui régirait le monde²² ainsi que les théories pythagoriciennes qui structuraient l'univers sur le modèle de sphères parfaites et la relation entre les harmonies musicales et les rapports numériques²³.

La musique se présente donc comme une science qui permet au musicien de percevoir la Création telle qu'elle est, de comprendre la relation qui existe entre les diverses choses et, par conséquent, de s'élever vers Dieu. Mieux encore, puisque le terme musique dériverait des *Muses*²⁴, les filles de Jupiter, dont la personnalité se confond parfois avec les nymphes et certaines divinités de la nature²⁵, elle semble être également le lien entre les hommes et le monde surnaturel, celui des êtres divinisés qui parcourent le firmament²⁶.

18. *Ibid.*, IV 13, 3.

19. *Ibid.*, I, 1, 1-3: « *Disciplina a discendo nomen accepit: unde et scientia dici potest. Nam scire dictum a discere, quia nemo nostrum scit, nisi qui discit. Aliter dicta disciplina, quia discitur plena. Ars vero dicta est, quod artis praeceptis regulisque consistat. [...] Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles hanc differentiam esse voluerunt, dicentes artem esse in his quae se et aliter habere possunt; disciplina vero est, quae de his agit quae aliter evenire non possunt. Nam quando veris disputationibus aliquid disseritur, disciplina erit: quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur, nomen artis habebit.* ».

20. *Ibid.*, III, 4, 1: « *Ratio numerorum contemnenda non est. In multis enim sanctorum scripturarum locis quantum mysterium habent elucet. Non enim frustra in laudibus Dei dictum est: 'omnia in mensura et numero et pondere fecisti'.* ».

21. *Ibid.*, III, 17.

22. Dominique Proust, *L'harmonie des sphères*, Paris, Seuil, 2001, p. 26.

23. *Ibid.*, p. 29-31.

24. *Etimologías*, III, 15, 1.

25. *Ibid.*, VIII, 11, 96.

26. *Ibid.*, III, 71, 21: « *Has Romani nominibus deorum suorum, id est Iovis, Saturni, Martis, Veneris, atque Mercuri, sacraverunt. Decepti enim et decipere volentes in eorum adulationem,*

Outre sa nature mathématique et instrumentale, la musique possède un aspect purement spirituel et métaphysique qu'Alphonse X de Castille n'a pas négligé de cultiver.

Comme nous l'indiquions plus haut, les prologues des *CSM* résument en quelques vers toutes les problématiques qui se rattachent à la musique médiévale. Alphonse X insiste sur l'importance de l'intellect et de la sensibilité de l'individu, il souligne également le rôle capital de la parole et donc de la communication au sein de la composition musicale. Finalement, il assimile la musique à l'harmonie, aussi bien entre les sons qu'entre les autres éléments de la Création.

Cependant, Alphonse X ne semble pas établir une distinction si nette entre l'art et la science. Lorsqu'il énumère les savoirs que doit posséder un prélat, par exemple, il rappelle que la « grammaire est un art qui permet d'apprendre le latin. La logique est une science qui permet de distinguer la vérité du mensonge. Et la rhétorique est une science qui montre comment utiliser les mots correctement ». À ces connaissances, vient s'ajouter la musique perçue comme « un savoir des sons qui est nécessaire aux chants d'église »²⁷. Cette dernière indication, qui semble plus insister sur une modulation des sons que sur une réelle composition mélodique, est d'autant plus importante que le monarque castillan établit une différence entre les simples clercs et les prélats. Alors qu'il est bon pour les premiers de se limiter à l'étude du *trivium*, car les arts du *quadrivium*, malgré leur noblesse et leur intérêt, n'incitent pas l'homme à prier ou à faire des œuvres pieuses²⁸, les seconds peuvent s'adonner à l'étude de la musique en délaissant les autres arts du *quadrivium*. Bien entendu, si nous considérons que, pour Alphonse X, la musique est *l'art de chanter*, il est évident que le monarque n'invite pas les religieux à devenir des musiciens mais plutôt des chantres qui transforment leurs chants en prières à Dieu. Et c'est précisément cette transformation que la composition poétique alphonsine met en valeur.

Compte tenu de la nature spirituelle des *CSM*, il est évident que la musique joue un rôle capital dans la communication avec Dieu et avec

qui sibi aliquid secundum amorem praestitissent, sidera ostendebant in caelo, dicentes quod Iovis esset illud sidus et illud Mercuri; et concepta est opinio vanitatis. Hanc opinionem erroris diabolus confirmavit, Christus evertit ».

27. Alphonse X, *Siete Partidas*, Madrid, I-766, fol. 19r°: «mayormente así como en gramática que es arte para aprender el lenguaje del latín, Y otrosí en lógica que es ciencia que demuestra departir la verdad de la mentira. Y aún en la retórica que es ciencia que demuestra las palabras apuestamente y como conviene. Y otrosí en música que saber de los sonos que es menester para los cantos de la santa iglesia».

28. *Ibid.*, fol. 27r°.

la Vierge²⁹. C'est ce destinataire céleste qui différencie les *CSM* des autres *cantigas profanas* produites par Alphonse X, et qui abordent des thèmes plus mondains, principalement liés à l'amour charnel et à la politique. Il est vrai que la composition métrique et mélodique des *CSM* peut rejoindre par moments celle des balades provençales, employées dans un contexte plus profane par les troubadours de la cour³⁰, mais le recueil de miracles possède des caractéristiques propres qui le différencient des autres recueils de miracles contemporains et des compositions musicales plus frivoles. D'une part, les *Cantigas* appartiennent à la culture écrite et s'éloignent de la production purement orale qui caractérise la tradition des troubadours ; elles s'accordent ainsi avec les chants liturgiques, traditionnellement sacrés et immuables³¹. Bien qu'il soit difficile, voire impossible de déterminer l'exacte origine de la musique sacrée, elle aurait pour rôle d'établir « un climat sacré, qui aide les hommes à sortir de leurs préoccupations matérielles, et suscite un environnement favorable leur permettant de pressentir la présence du divin »³². Cette présence divine est d'ailleurs matérialisée par l'exposition des *CSM* près de l'autel de la chapelle royale, et surtout par leur lecture au cours de la liturgie³³. D'autre part, la présence de refrains dans chaque récit, différencie le corpus alphonsin des autres recueils de miracles médiévaux et l'assimile à un répons, qui invite à une participation directe du public lors de la lecture³⁴.

29. Ismael Fernández de la Cuesta, « *Las Cantigas de Santa María, replanteamiento musicólogo de la cuestión* », in Ismael Fernández et Constancio del Álamo, *op. cit.*, p. 15-38.

30. Vicente Beltrán Pepio, « *La balada provençal en la poesía gallego-poesía* » in Fernando Carmona Fernández, *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, Facultad de Letras, 1985, p. 79-81.

31. Ismael Fernández, « *Alfonso X el Sabio y la música de las Cantigas* » in Jesús Montoya et Jesús Mondejar, *Estudios Alfonsíes*, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, p. 121 : « *mientras los cantos litúrgicos de la Iglesia son por naturaleza sagrados e inmutables, y vienen transmitidos en una sólida tradición oral o escrita, los de los trovadores apenas cuentan con una corta tradición oral, nunca tan sólida como si fuese música sagrada, y sólo excepcionalmente se escriben, esto es cuando se va perdiendo la capacidad de improvisación o la práctica rápida de acomodar tonadas a determinadas letras, o en fin, cuando ya no está presente la coyuntura que originó la creación trovadoresca* ».

32. Alain Danielou, *Origines et pouvoirs de la musique*, Paris, Kailas, 2005, p. 18.

33. H. Salvador Martínez, *Alfonso X el sabio, una biografía*, Madrid, Polifemo, 2003, p. 618.

34. Ismael Fernández de la Cuesta, *Alfonso X el Sabio y la música de las Cantigas*, *art. cit.*, p. 124 : « *las de las Cantigas se sitúan dentro del tipo responsorial, sin duda más arraigado en zonas que suelen denominarse como populares y es, en todo caso, más apto para una participación masiva, no cualificada* ».

La composition poétique alphonsine semble ainsi correspondre aux deux courants poético-musicaux décrits par Aristote qui différenciait la musique phrygienne, essentiellement populaire, de la musique dorienne, plus raffinée, à ceci près qu'Aristote insiste sur la distinction entre les différentes natures des spectateurs. Pour lui,

Puisqu'il y deux classes de spectateurs, l'une comportant des hommes libres et de bonne éducation, et l'autre, la classe des gens grossiers [...], chaque catégorie de gens trouve son plaisir dans ce qui est approprié à sa nature, et par suite on accordera aux musiciens professionnels, en présence d'un auditoire aussi vulgaire, la liberté de faire usage d'un genre de musique d'une égale vulgarité. Mais en ce qui regarde l'éducation, on doit employer parmi les mélodies celles qui ont un caractère moral et les modes musicaux de même nature. Or tel est précisément le mode dorien³⁵.

Aristote propose ainsi deux catégories musicales, adaptées aux publics auxquelles elles sont destinées, mais il insiste également sur la nécessité de différencier les mélodies selon que le but recherché est ludique ou éducatif. Nous retrouvons l'idée de pertinence de la création musicale dans son adéquation avec le contexte et le public qui la reçoit, qui sera également souligné plus tard par saint Augustin. Par ailleurs, la nature *morale* des mélodies semble davantage convenir à une situation de cérémonie officielle ou religieuse qu'à un moment de loisir. Il s'agirait alors d'adapter les modulations aux différentes situations, avec des rythmes spécifiques qui permettraient au spectateur de mieux ressentir la scène dont il est témoin ou d'y participer plus directement.

Dans le contexte religieux, et de façon plus générale lorsqu'il y a un contact avec le surnaturel, il est possible de distinguer le degré d'intervention des officiants et du public selon la modalité musicale utilisée dans la cérémonie ou le rituel. C'est ainsi que les « bruits ou complexes sonores, sans formes mélodiques ou rythmiques définies, qui servent à créer un climat de terreur sacrée »³⁶ situent le croyant en présence du divin ou du surnaturel, tandis que les « formes de musique modale savante, employées comme moyen de concentration intérieure et de réalisation spirituelle »³⁷ permettent à l'individu de se livrer à une introspection pour mieux s'élever vers la divinité. La troisième expression musicale liée à la spiritualité se caractérise par des rythmes plus ou moins hypnotiques qui servent « de base aux danses sacrées

35. Aristote, *La Politique*, Paris, Flammarion, 1993, VIII, 7, 1342 a.

36. Alain Danielou, *op. cit.*, p. 19.

37. *Ibid.*

ou aux danses extatiques »³⁸ et qui rendent possible l'abandon de soi pour réaliser un voyage dans l'au-delà. La musique peut alors se réduire à une cadence, une répétition finie ou infinie d'un même son ou d'une même séquence de sons.

Le choix d'une forme sonore répond non seulement à un contexte précis mais aussi, dans le domaine spirituel, à un objectif déterminé. Elle peut chercher à provoquer un effet psychologique intense chez le témoin ou l'officiant³⁹. Le croyant peut n'être qu'un simple témoin de la présence divine ou bien la chercher de façon ponctuelle, par la transe, ou de manière constante par un développement psychique et moral personnel. Les sons favorisent donc une élévation de l'âme et atmosphère que l'on peut qualifier de sacrée, partagée par différentes cultures⁴⁰, souvent plus proches du mysticisme ésotérique que de la pratique religieuse.

Les *CSM* s'inscrivent dans la seconde catégorie des compositions musicales établies par Aristote. Elles favorisent l'exaltation émotionnelle du croyant qui, par son chant, participe au rituel religieux et entre en contact avec le divin. Par l'énonciation des refrains, le fidèle concentre sa foi et son dévouement, il exprime de façon intense sa dévotion envers Marie en une seule et simple phrase. Pourtant, les œuvres alphonsines qui portent sur l'astromagie proposent un autre type de contact, fondé sur la répétition rythmique de certains sons, pour établir le contact avec le surnaturel.

Le but de l'astromagie, tel qu'Alphonse X le présente dans le prologue de son *Lapidaire*, est de connaître la nature des astres et des gemmes. Dans ses travaux, le monarque explique comment employer leur puissance afin de réaliser les vœux, de connaître des choses merveilleuses et la vertu que chaque chose créée possède par la volonté de Dieu⁴¹.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*, p. 27 : « Il semble que toute musique religieuse provienne à l'origine d'une recherche de formes sonores ayant un effet psycho-physiologique défini et qui sont utilisées pour provoquer des états de transe, des contacts avec le surnaturel. Ces formes fondamentales évoluent d'abord vers des formes symboliques pour se dissoudre ensuite dans une esthétique et constituer une sorte d'art d'agrément, plus ou moins religieux [...] tout à fait différent, dans ses fondements même, d'un art sacré qui fait partie intégrante des rites ».

40. *Ibid.*, p. 19 : « Les complexes sonores employés pour créer un climat sacré proviennent des plus anciennes cultures préhistoriques. Nous les rencontrons chez les populations pré-aryennes et pré-dravidiennes de l'Inde et de la péninsule malaise, qui appartient au même groupe ethnique que les australoïdes, mais aussi en Europe et jusque chez les Pygmées d'Afrique centrale. Il s'agit là d'un fond animiste préhistorique commun à l'Occident, au Moyen-Orient, à l'Inde et à l'Asie du Sud-est ».

41. Alphonso X, *Lapidario*, Monastère de l'Escorial, Ms. h-I-15, fol. 1v°: « *obrando de esta guisa llegará a lo que quisiere hacer [...] y vera cosas maravillosas de la su virtud que recibe de Dios* ».

Conscient qu'un tel pouvoir pourrait être mal utilisé, il conseille à ses lecteurs de s'instruire dans les sciences de l'astronomie, de la médecine et de la géologie⁴², avant de songer à comprendre ou à appliquer les recettes magiques contenues dans ses écrits. Finalement, il établit, pour tous ses sujets aussi bien que pour les princes, tout un programme d'apprentissage⁴³ dans lequel la musique ne démérite pas des autres arts libéraux et n'est jamais considérée comme inférieure ou secondaire par rapport aux autres. La place qu'il réserve à la musique démontre qu'elle est un moyen d'atteindre un équilibre, personnel ou social, politique ou spirituel, qui permet à chacun de se rapprocher du Créateur.

Alphonse X ne s'attarde pas sur l'aspect philosophique et arithmologique de la musique, bien que l'organisation générale des *CSM* indique que la symbolique des nombres ne lui était pas inconnue. Mais, compte tenu des exemples qu'il propose dans ces écrits historiographiques, il est évident que, pour lui, la maîtrise de la musique est l'apanage du sage.

Les références historiographiques mêlent des personnages historiques, tels que Néron⁴⁴, Titus⁴⁵ ou Adrien⁴⁶, et d'autres de nature mythologique comme Jupiter, transformé pour l'occasion en roi d'Athènes⁴⁷, et Phoebos, sage parmi les sages dont la maîtrise dans les domaines de « la médecine, de la musique et des autres savoirs » était si supérieure à celle des autres sages, qu'il fut identifié au soleil, qui brille plus que les autres étoiles⁴⁸. Ils sont tous des empereurs ou des rois déifiés par les Anciens, dotés de qualités morales sans pareilles parmi leurs semblables. Même Néron, de funeste mémoire pour les chrétiens et pour la ville éternelle, est ici représenté comme un homme sensible à qui son amour pour la musique permet de rester serein lors d'un tremblement de terre, alors que les autres paniquent⁴⁹. Le souverain nous propose ici des modèles de dirigeants idéalisés, qui trouvent leur antithèse

42. *Ibid.*, fol. 1v°: « *este libro es muy noble y muy preciado y quien de él se quisiere aprovechar, conviene que pare mientes en tres cosas. La primera que sea sabidor de astronomía por que sepa conocer las estrellas en cual estado están [...] la segunda cosa es que sepan conocer las piedras [...] la tercera cosa es que sea sabidor del arte de física* ».

43. Constancio del Álamo, « *Alfonso X el sabio y la música* », in Ismael Fernández et Constancio del Álamo, p. 15-38.

44. *EEI*, fol. 75v° et svts.

45. *Ibid.*, fol. 84v° et svts.

46. *Ibid.*, fol. 89r°.

47. Alphonso X, *General Estoria (GEI)*, Bibliothèque Nationale de Madrid, Ms. 816, fol. 87v° et svts.

48. Alphonso X, *General Estoria (GEII)*. Bibliothèque Nationale de Madrid, Ms. 10237, fol. 64v°, et 308v°.

49. *EEI*, fol. 75v°.

dans le comportement luxurieux et excessif de Caligula⁵⁰ ou de Néron lorsqu'il abandonne sa passion artistique.

À ces personnages, le roi castillan ajoute deux autres noms.

En accord avec Isidore de Séville⁵¹, Alphonse X reprend les propos de la Genèse et soutient que la musique aurait été inventée par Tubal, avant le déluge, en niant ainsi la paternité de cet art à Pythagore⁵². Il en aurait eu l'idée en observant son frère Tubal Caïn lorsque ce dernier forgeait les métaux⁵³. Les sons des marteaux sur les lames, incandescentes ou froides, lui auraient permis de découvrir les différentes notes. En observant un autre de ses frères, Jabal, travailler les peaux du bétail tué et manipuler les cordes employées pour retenir les animaux dans les enclos, Tubal eut l'idée de fabriquer des instruments. Les origines mythiques du travail des métaux, de l'élevage et de la musique sont ainsi réunies par le roi castillan. En quelques pages le monarque nous présente des éléments qui peuvent représenter les origines d'une civilisation. Or le rapport entre la musique et les savoirs qui peuvent identifier une civilisation est aussi présent dans l'histoire de Tubal, car, dans son histoire, la musique est étroitement liée à la connaissance du présent et du futur. Sachant que le monde devait être détruit deux fois, la première par l'eau, la seconde par le feu, il décide d'inscrire son savoir sur deux colonnes. La première en brique qui survivrait au feu, la seconde en pierre qui ne serait pas détruite par l'eau. C'est ainsi que le père de la musique est également associé à l'autre fondement culturel d'une civilisation : l'écriture.

Tubal tente de surmonter le chaos des différentes destructions cosmiques et il veut faire survivre la connaissance de l'homme pour permettre le renouveau de la civilisation. Autrement dit, le musicien est un guide, il montre le chemin de l'humanité par delà les âges et les épreuves.

C'est d'ailleurs ce rôle de guide que joue explicitement Orphée, à ceci près qu'il troque l'instrument de percussion, suggéré par la forge du frère de Tubal, pour la lyre. Tel qu'il est présenté dans la *General Estoria*⁵⁴, Orphée pourrait très bien nous renvoyer à un personnage réel⁵⁵ qui aurait utilisé la musique pour réaliser des cérémonies initiatiques vouées à Dyonisos⁵⁶ ou pour aider à la guérison de malades. Après tout, Isidore de Séville propose

50. *Ibid.*, fol. 72-76r°.

51. *Etimologías*, III, 16.

52. *Ibid.*

53. *GEL*, fol. 6r° et svts.

54. *GEL*, fol. 243v° et svts.

55. *Argonauticas órficas*, édition de Miguel Periago Lorente, Madrid, Gredos, 1987, p. 65-67.

56. *Ibid.*, p. 68.

déjà les bases d'une aromathérapie et d'une musicothérapie qui auraient été utilisées dès l'Antiquité⁵⁷. Le personnage d'Orphée, comme médecin ou sage, est d'autant plus plausible qu'Alphonse X le présente sous les traits d'un philosophe, car il maîtrisait de nombreux savoirs qui, pour un esprit médiéval, devaient correspondre aux arts du *trivium* et du *quadrivium*. La description du compagnon des argonautes en fait un égal d'Aristote, bien que ce dernier, d'après le *Lapidaire*, fût le plus grand des philosophes. La différence ne réside pas seulement dans la personnalité de chacun, mais dans les domaines de leurs connaissances. En effet, Alphonse X insiste sur le fait que, après la mort d'Eurydice, Orphée descend aux Enfers, grâce à son « savoir philosophique et par sa magie et par ses enchantements et ses conjurations »⁵⁸. Mieux encore, c'est grâce au pouvoir de sa lyre qu'il parvient à convaincre les divinités infernales d'emmener avec lui son épouse⁵⁹. Bien entendu, si on en croit Isidore de Séville⁶⁰, un tel pouvoir pourrait provenir du fait que l'instrument avait été fabriqué par Mercure lui-même ce qui le transformait en véritable objet de pouvoir. Ce pouvoir va se manifester de nouveau lorsque, dans la forêt, Orphée décide de vivre en ermite, à l'écart de tout contact féminin, mais en transmettant son savoir aux arbres et aux hommes⁶¹. En traversant les frontières du monde humain et infernal, en entrant en contact avec les forces de la Nature et en apprenant aux hommes les lois de l'univers, Orphée devient effectivement un guide spirituel, un chaman capable de réaliser des voyages aux Enfers⁶² et qui, grâce au pouvoir de sa musique, exerce un contrôle sur la Nature et les hommes⁶³.

Or, puisqu'Alphonse X ne retient pas l'hypothèse du don divin de la lyre, la source de ce pouvoir ne peut provenir pour lui que de la connaissance des différentes sciences. Contrairement à Isidore de Séville qui désigne la musique comme un art soumis à l'arithmétique⁶⁴, Alphonse X détache la maîtrise musicale des autres aptitudes intellectuelles et artistiques des personnages qu'il décrit. De Néron à Orphée, tous les hommes présentés

57. *Etimologías*, IV, 13, 3.

58. *GEII*, fol 244r°.

59. *Ibid.*, fol. 243r°.

60. *Etimologías*, III, 22, 8-9.

61. *GEII*, fol. 246r°.

62. Michaël Martin, *Magie et magiciens dans le monde greco-romain*, Paris, Errance, 2005, p. 34.

63. *Ibid.*, p. 32

64. *Etimologías*, III, 1, 1-2: « *Aritmética est disciplina numerorum. Graeci enim numerum arithmos dicunt. Quam scriptores saecularium litterarum inter disciplinas mathematicas ideo primam esse voluerunt, quoniam ipsa ut sit nullam aliam indiget disciplinam. Musica autem et Geometria et Astronomia, quae sequuntur, ut sint atque subsistant istius egent auxilium* ».

par le monarque castillan sont décrits comme des individus maîtrisant toutes les sciences *et* la musique. Cette dernière est parfois évoquée de façon ponctuelle en corrélation avec la médecine ou l'astronomie, de sorte qu'elle semble posséder une valeur propre, qui peut s'associer aux autres disciplines, mais sans leur être inférieure. Cette valeur est mise en exergue avec Orphée, mais aussi avec la tradition mystique et magique contenue dans les travaux alphonsins.

Retenons pour l'instant que la magie d'Orphée, telle qu'elle est présentée dans les *Hymnes orphiques* probablement utilisés dans des rites mystiques⁶⁵, se base sur des incantations adressées aux différents dieux, accompagnées d'offrandes, comme l'encens, le lait ou un autre type de sacrifice, dans la plus pure tradition magique⁶⁶. Or, c'est justement ce type d'offrandes que nous pouvons trouver dans le *Picatrix*⁶⁷ et les livres d'astro-magie d'Alphonse X de Castille. Il ne s'agit pas d'écrits inspirés de la tradition orphique, mais ils nous montrent une conception de l'Univers, d'un point de vue astronomique et astrologique, héritée de l'Antiquité.

L'astromagie s'adresse aux puissances qui guident les planètes, et comme nous l'avons vu, ces dernières pouvaient, dans l'Antiquité, s'identifier aux Muses ou aux dieux. Avec le christianisme, ces derniers ont été remplacés par des anges ou des démons, ce qui n'empêche pas Alphonse X de recueillir dans le *Lapidario* ou le *Picatrix*, des rituels qui s'adressent essentiellement à Mars et à Mercure. L'astromagie devient alors une variante de la magie angélique qui se fonde sur la longue répétition des noms des anges liés aux caractéristiques astrologiques des planètes⁶⁸. Construit sur l'axiome du *Numen est Nomen*⁶⁹,

65. *Himnos órficos*, édition de Miguel Periago Lorente, Madrid, Gredos, 1987, p. 156.

66. Jan Veenstra, « *The Holy Almandal, Angels and the intellectual aims of magic* », in Jan Bremmer et Jan Veenstra, *The metamorphosis of magic*, Leuven, Peeters, 2002, p. 195.

67. Alphonso X, *Picatrix*, Bibliothèque Vaticane, Reg Lat 1283, fol 32 v°: « *Después saldrás con tu sacrificio y deguéllalo en honor de Mercurio* ».

68. Jan Veenstra, « *Venerating and conjuring angels* », in Charles Burnett et Walter Ryan, *Magic and the classical tradition*, Londres, The Warburg Institute, 2006, p. 129: « *Despite the similarities between ecclesiastical and magical rituals, which make it impossible to fully distinguish magic from religion, there are nevertheless some grounds for making a distinction between angelic magic and regular orthodox forms of worship. First of all it should be remembered that magical rituals, even those of angelic magic, frequently subvert orthodox institutionalised rituals; and secondly the texts of angelic magic will always betray characteristics related to the central tradition of learned magic. Thus it may contain references to astrology, or lists of angel names for extensive recitation. Where angelic magic appears orthodox it consciously seeks to cancel its non-christian frame. If such an adaptation were carried out to the extreme a magical text or ritual would simply cease to be magical* ».

69. Claude Lecouteux, *Charmes, conjurations et bénédictions*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 7.

le fait de prononcer le nom de quelqu'un revient à avoir une emprise sur lui, peu importe qu'il soit humain, ange ou démon⁷⁰, et pour cette raison Alphonse X propose une longue liste de noms angéliques et démoniaques associés à chaque planète. Chaque conjuration est accompagnée d'un rituel précis⁷¹, composé de gestes et d'oraisons⁷² adressées à la puissance que le mage veut contrôler. Les gestes, clairement dépeints dans les miniatures qui accompagnent chaque conjuration, vont du sacrifice animal⁷³ à l'offrande d'encens⁷⁴, sans oublier l'acte de parole, représenté par la position en prière du mage⁷⁵. À ces éléments rituels viennent s'ajouter, dans la droite lignée des *defixiones* déjà connues dans la Rome antique⁷⁶, l'inscription du nom de l'esprit invoqué, écrit en caractères magiques sur une pierre, une plaque de métal ou un parchemin. Les rituels décrits par Alphonse X s'insèrent dans une tradition astromagique qui vise, par des incantations et des intonations précises, à capturer, à concentrer et à diriger le pouvoir des étoiles et des planètes pour réaliser la volonté du praticien.

Paradoxalement, dans un contexte où chaque action doit être réalisée avec précision, où chaque objet doit être manipulé et placé avec soin, le souverain castillan ne fournit aucune véritable indication sur la modalité des tonalités vocaliques employées. Il affirme néanmoins que lors de la réalisation de telles opérations astromagiques, la parole « ne doit pas être simple ou privée de

70. Ana Vázquez Hoys, « *La magia de la palabra* » in Pedro Caldera, *Magia y Religión de la Antigüedad a nuestros días*, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 2001, p. 78: « *El nombre pronunciado permite entrar en posesión del que lo lleva. Y a veces este nombre se repite, cadenciosamente. Se trata de la incantatio, presentada bajo la forma de versos modulados, de cánticos rítmicos, de fórmulas mágicas llamadas también carmen (del sánscrito cosman: texto sagrado, invocación). Al pronunciar el nombre de alguien, se creía que se poseía una parte de esa persona y se le puede dejar a merced del destino con sólo invocarle* ».

71. Fritz Graf, *La magie dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 234 : « *cette imprécation est toujours accompagnée d'un rite dont la signification est éclairée par les paroles : ce qui arrive à l'objet de l'acte rituel arrivera à celui qui transgressera le serment. [...] en fait ce n'est pas l'objet manipulé par le rite qui doit retenir l'attention, mais l'action elle-même : on tue, on dissèque, on fond et on liquéfie. Mis à part les animaux de sacrifice, l'objet est bien souvent choisi en fonction de l'action qu'on exercera sur lui* ».

72. Claude Lecouteux, *Le livre des grimoires*, Paris, Imago, 2002, p. 207 : « Une oraison est une prière magique. Elle se distingue de la prière chrétienne ordinaire par l'utilisation d'éléments non canoniques (mots obscurs, références apocryphes) ».

73. *Picatrix*, fol. 32r°.

74. *Ibid.*, fol. 36r°.

75. *Ibid.*, fol. 32r° et 33r°.

76. Fritz Graf, *op. cit.*, p. 233 : « les textes des *defixiones* [...] sont des prières, des énoncés rituels auxquels l'écriture confère une inaltérable permanence. En même temps qu'on gravait le logos dans le plomb, on le disait. [...] ce sont des rites oraux qui tout à la fois accompagnaient et décrivaient l'action rituelle ».

raison, mais il convient qu'elle soit subtile »⁷⁷ en accord avec les signes des planètes.

Le mot est de nouveau présenté comme la clef pour accéder aux pouvoirs surnaturels. Il semble contenir la puissance suffisante pour favoriser l'acte magique et pour cette raison il doit être choisi et prononcé à plusieurs reprises avec soin⁷⁸. Nous pouvons ici trouver un écho du *De Radiis*, d'Al-Kindi, pour qui « les sons produits en acte émettent des rayons comme le font les autres choses en acte, et ils agissent sur le monde des éléments de la même manière que les autres choses individuelles. Et du fait qu'il existe d'innombrables sons différents, chacun d'eux, prononcé en acte, a son effet propre, différent de l'effet des autres, dans les autres choses composées d'éléments »⁷⁹.

Le magicien qui prononce le mot magique devient un démiurge, puisqu'il imite le Créateur au début de la création. Il s'agit là de l'une des quatre caractéristiques du *mot de pouvoir*⁸⁰, mais il implique aussi une puissance égale à celle de Dieu, une puissance qui ne peut pas être acceptée par un fidèle serviteur de l'Église comme Alphonse X. Aussi, pour aboutir, toutes les opérations magiques ou astrologiques doivent se soumettre à la bénédiction divine. Le pouvoir magique est alors réduit à une capacité de modification ou d'altération qui ne s'oppose pas au plan divin. La parole magique peut également devenir un mot de passe, véritable Sésame des secrets et des trésors, une oraison répétitive, prière ou incantation utilisée par le roi castillan dans ses recettes astromagiques, et finalement une incantation ponctuelle, la répétition d'un mot ou d'un nom, adaptée à une circonstance particulière et unique.

77. Alphonso X, *Judizios de las estrellas*, Bibliothèque Nationale de Madrid, Ms. 3065, fol 153r^o: « la fabla en esta razon non debe seer simple, nin de bota razon, mas conviene de seer de sotiles catamientos et de departidos dichos et agudos que la diversidad de los signos, en que Mercurio et la Luna et las planetas que han señorio en ellos, ayudan en los estados et en las propiedades del espíritu grant ayuda »

78. Ana Vázquez Hoys, art. cit., p. 75: « Esta palabra creadora se creía que extraía sus virtudes no tan sólo de las imágenes o de las ideas contenidas en las palabras mismas, sino también de los sonidos que daban origen a esas palabras; en ocasiones imitativos, de las mismas repeticiones, reiteradas a veces con un ritmo obsesionante. Y ciertas sílabas, ciertas aliteraciones que parecen desprovistas de sentido, se suponía, asimismo, que ejercían una acción determinante sobre su entorno. Por esta razón, el encantamiento, que consistía en la recitación de unas palabras mágicas, debía seguir exactamente las entonaciones y modulaciones prescritas por los ritos y no debía ser traducida, sino dicha en el idioma original, porque se basaba no solamente en las palabras dichas y en su significado sino también en las palabras mismas, en los sonidos que la formaban y en su modulación ».

79. Al-Kindi, *De radiis*, Paris, Allia, 2003, p. 41.

80. Stephen Wilson, *The Magical universe, everyday ritual and magic in pre-modern Europe*, London, Hambledon and London, 2000, p. 430.

Cette répétition du mot magique nous oblige à nuancer l'absence d'indications alphonsines quant à la modalité d'énonciation de la parole que nous soulignons plus haut. En effet, *atonie* ne veut pas dire *arythmie*. Pour un poète comme Alphonse X, la notion du rythme, au sens augustinien du terme⁸¹, tenait plus de la nature même du mot que d'une quelconque mesure d'ordre instrumental⁸², en accord avec les préceptes déjà évoqués par Platon dans *La République*⁸³. La présence de syllabes peut associer le mot magique à une composition d'ordre plus poétique, mesurée en pieds. De ce fait, l'incantation est étroitement liée à la notion de rythme, tant qu'elle n'est pas limitée par une quelconque mesure fixe⁸⁴, en se distinguant ainsi du mètre.

Par la répétition du même mot, le mage produit un rythme qui, a priori, pourrait s'étendre à l'infini.

La répétition est l'une des clefs du rituel magique qui, tout comme le rituel religieux, accorde de la valeur à la symbolique du nombre⁸⁵, également présente dans les rituels alphonsins. À titre d'exemple, évoquons le *Libro de Astromagia* qui impose la triple répétition du nom *Haromemyz* avant et après l'oraison⁸⁶ ou encore la quadruple énonciation de *Hayrahab*⁸⁷ pour s'adresser à Mercure, suivant l'influence des différents signes zodiacaux. Au vu de ces exemples il est facile de comprendre que la puissance de la parole magique provient de sa nature sonore plus que de son sens intrinsèque. Peu importe que celui qui les prononce comprenne le sens des mots employés⁸⁸, ce qui

81. Saint Augustin, *Traité de la musique*, vol. III, p. 425 : « La série qui doit marcher par pieds égaux et de même famille, a été désignée avec raison sous le nom de rythme; mais comme elle se développe sans fin et qu'elle n'offre à aucun pied une limite saillante et précise qui lui serve de mesure, elle serait fort improprement nommée mètre ».

82. Manuel Randel, « *La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio* », in Ismael Fernández et Constancio Del Álamo, *op. cit.*, p. 39-52.

83. *La République*, 400c-400d: « la grâce dans les gestes ou l'absence de grâce dépendent de la qualité du rythme ou de l'absence de rythme [...] or la qualité du rythme et l'absence de rythme suivent en s'y conformant ce qui se caractérise par une expression de qualité, ou ce qui est le contraire, et il en va de même pour une harmonie de qualité et une absence de l'harmonie, s'il est vrai que le rythme tout comme l'harmonie suivent la parole comme on le disait tout à l'heure, et non la parole le rythme et l'harmonie ».

84. *Etimologías*, I, 39, 3: « *rythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit* ».

85. Stephen Wilson, *op. cit.*, p. 447.

86. *Picatrix*, fol. 34r° : « *mete en las brasas de los hogares sahumario de aquella confección y di Haromemyz tres veces* ».

87. *Ibid.*, fol. 31v° : « *nombra tu petición y di estas palabras hayrahab hayrahab cuatro veces* ».

88. *De radiis*, p. 49 : « Parmi de tels mots, certains signifient quelque chose pour les

est nécessaire est de bien les prononcer autant de fois qu'il le faut. C'est ainsi que s'établit une triple association entre le rythme, le nombre et la planète ou l'esprit planétaire que l'on veut dompter. Or, cette faculté de capter par l'emploi de la musique, dans le sens le plus large du terme, les forces surhumaines qui se trouvent dans les cieux découle de la représentation que l'homme médiéval se faisait de la Création.

Comme nous l'avons vu, la musique appartient au *quadrivium*, en étroite relation avec les autres sciences des nombres qui composent, d'après Isidore, la science doctrinale⁸⁹. Elle est alors mise en relation avec l'astronomie, et se décline en musique naturelle, céleste et humaine⁹⁰.

La première réfère aux sons de la nature, des animaux ou des objets, tandis que la seconde, la musique céleste, n'est pas audible, elle a trait aux proportions, à l'harmonie du mouvement et des rapports qui peuvent exister entre les astres. La musique des sphères, d'après la théorie héritée de Pythagore⁹¹, serait produite par la perfection de l'univers. Elle serait l'ensemble des vibrations qui émanent des astres et des rapports qu'ils entretiennent entre eux⁹², et deviendrait le modèle que l'homme veut atteindre. C'est ainsi que la *musica mundana* du macrocosme peut trouver son reflet dans la *musica humana* produite par le microcosme humain.

Malgré l'origine païenne d'une telle conception, les théoriciens médiévaux ont perpétué l'idée que les distances entre les planètes représentaient des

hommes du lieu où ils sont prononcés, mais ne signifient rien pour d'autres, en fonction de l'attribution des hommes. Mais si les mots qui n'ont pas de signification pour celui qui les prononce obtiennent l'effet qu'il escomptait, ils le tirent de leur nature qui leur a été donnée par l'harmonie, de même qu'elle le fait en introduisant un pouvoir dans les plantes. D'autre part, les mots significatifs sont parfois liés grammaticalement, parfois liés sans tenir compte des règles de la grammaire. Et si les mots reliés sans règle obtiennent l'effet escompté par celui qui les prononce, cela provient de l'harmonie comme cela se produit pour les sons non signifiants».

89. *Etimologías*, II, 24, 14-15: « *Doctrinalis dicitur scientia, quae abstractam considerat quantitatem. Abstracta enim quantitas dicitur, quam intellectu a materia separantes, vel ab aliis accidentibus, ut est par, impar, vel ab huiusmodi, in sola ratiocinatione tractamus. Cuius species sunt quattuor: Arithmetica, Geometrica, Musica, Astronomia. Arithmetica est disciplina quantitatis numerabilis secundum se. Geometria est disciplina magnitudinis immobilis et formarum. Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis. Astronomia est disciplina, quae cursus caelestium siderumque figuras contemplatur omnes, et habitudines, stellarum circa se et circa terram indagabili ratione percurrit* ».

90. Edgar De Bruyne, *op. cit.*, vol. 1, p. 316.

91. Porphyre, *Vida de Pitágoras*, édition de Miguel Periago Lorente, Madrid, Gredos, 1987, p. 41-42.

92. Dominique Proust, *op. cit.*, p. 31.

intervalles et des modulations musicales⁹³ et que, finalement, à chaque planète correspondait une note de la gamme musicale⁹⁴ de sorte que « aux huit tons terrestres répondent les huit tons célestes produits par le ciel des fixes et les sept sphères planétaires »⁹⁵. Ceci implique, d'un point de vue astromagique, que l'émission d'une note peut mettre en relation l'émetteur et la planète visée. Le passage de l'idée de planète à celle des Muses⁹⁶, des dieux ou, dans un contexte christianisé, aux anges qui la guident ne devait pas poser de problème.

En contrepartie, la musique céleste confère à chaque son une spécificité et un pouvoir particuliers⁹⁷ susceptibles de se manifester dans la vie quotidienne des humains. Dès lors, il était normal de considérer que les planètes influençaient l'art musical et, en retour, qu'elles pouvaient être touchées, mues, par l'usage d'un certain type de musique ou de son, dans un contexte mystique ou sacré⁹⁸. C'est ainsi que pour Al-Kindi « certains sons renforcent l'action de Saturne, d'autres celles de Jupiter de Mars, du Soleil, de Vénus, de Mercure ou encore de la Lune. De même, il y en a qui s'accordent dans leur effet avec certaines configurations du ciel, d'autres qui s'accordent avec d'autres, parce que certains sons prononcés favorisent la puissance et l'action »⁹⁹ des différents signes.

Dans la logique instaurée par les livres d'astrologie, qui décrivent avec force détails les différentes influences des planètes au moment de la naissance, Alphonse X cite parmi les différents comportements moraux des individus nés sous telle ou telle configuration céleste, un amour pour la

93. Valery Flint, *The rise of magic in early medieval Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 139: « a view common to medieval musical theorists especially, that the distances between the planets produce intervals, and their motions, sound; and in the numerical ratios of these intervals, all produce concords similar to those produced by the musical scale. Humans were thought to be drawn to this music and to try to create some semblance of it upon earth. Such a view was sometimes recognized as akin to condemned astrology, and not everyone agreed with it, but the impact was sufficient for us to be able to find that codices concerned with musical theory and with the music of the liturgy not infrequently contain items of an astrological interest also ».

94. Dominique Proust, *op. cit.*, p. 82-83.

95. Edgar De Bruyne, *op. cit.*, vol. 1, p. 316.

96. *Ibid.*

97. *De radiis*, p. 43 : « Les sons diffèrent dans leurs effets de nombreuses autres manières, néanmoins tous leurs pouvoirs leur sont conférés par l'harmonie céleste, qui répartit les choses du monde des éléments selon sa variété ».

98. Alain Danielou, *op. cit.*, p. 16 : « Comme l'ont considéré tous les philosophes de l'antiquité, qu'ils soient hindous, grecs, égyptiens ou chinois, c'est dans les sons non-articulés, [...] que nous devons trouver la clé la plus apparente des symboles et des moyens de communication avec le surnaturel ».

99. *De radiis*, p. 41.

musique lorsque la naissance se déroule sous les auspices de Mercure¹⁰⁰. Un individu né sous une telle configuration serait un être sensible aux merveilles du monde, avide de connaissances et de faits subtils, aimant les sciences et la musique. Nous y trouvons donc les éléments essentiels avec lesquels nous commençons cette réflexion, puisque Mercure confère l'entendement nécessaire et la soif de connaissance requise pour devenir un bon poète, et, finalement, un sage. La confession faite par le roi à la fin de son prologue B des *CSM*, avouant ne pas posséder les qualités nécessaires pour *ben trobar*¹⁰¹, peut être comprise comme une formule de modestie plus en accord avec un *politiquement correct* qu'avec une réalité avérée. Mais puisque le roi sage est convaincu que l'influence planétaire est un atout majeur dans la maîtrise de cet art, sa confession pourrait aussi nous signaler qu'il n'est pas né sous les auspices de Mercure. Conjoncture difficile à vérifier et qui, d'ailleurs, ne semble pas avoir une grande importance puisque le poète s'en remet à Dieu pour guider sa composition. Cette prière, en quête de l'inspiration divine, est, encore une fois, une formule classique dans les prologues des recueils, mais pour le roi castillan, elle n'exclut pas une demande d'aide plus active. En effet, le *Libro de las formas e imágenes que están en el cielo*, d'après la table des matières qui nous est parvenue, contenait une recette astromagique pour obtenir la maîtrise de la musique¹⁰². Nous ne saurons jamais si le souverain castillan a effectué ce rituel avant de composer les poèmes des *CSM*, mais il est certain que les planètes possèdent, pour lui, des pouvoirs qu'il est bon de connaître et d'utiliser avec prudence. Ses écrits ne proposent pas des rituels magiques adressés à des esprits mal identifiés, mais un protocole magique qui s'adresse aux forces planétaires.

La différence entre la conception politico-morale de la musique et sa pratique magique réside dans le fait que la première conduit l'homme vers un état spirituel supérieur, tandis que la seconde cherche à faire intervenir les forces supérieures au profit de l'homme dans son quotidien. Celui qui domine ces deux types de musique, la religieuse et la magique, peut être considéré comme un sage, car il maîtrise les forces de la Nature et peut se rapprocher de Dieu. Un prince possédant ces deux maîtrises pourrait personnifier l'image du bon dirigeant et, en somme, du monarque que rêvait d'être Alphonse X.

100. *Judizios de las estrellas*, fol. 156v°.

101. *CSM*, Prologue B, v. 9-14: « *E macar eu estas duas no ey com'eu querria, pero provarei a mostrar ende un pouco que sei, confiand'en Deus, ond'o saber ven; ca per ele tenno que poderei mostrar do que quero alguma ren* ».

102. Alphonso X, *Formas e imágenes*, Monastère de l'Escorial, Ms. h-I-16, fol. 3r°: « *para ser sabidor en la arte de música y ser bienandante en ella* ».