

**Zeitschrift:** Le conteur vaudois : journal de la Suisse romande  
**Band:** 28 (1890)  
**Heft:** 34

**Artikel:** Kola ! Kola ! Kola !  
**Autor:** L.M.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-191836>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

de Fétis, compositeur belge, mort en 1871. C'est une étude excessivement curieuse et intéressante sur la musique vers la fin du seizième siècle.

Avant qu'on eût imaginé de faire un objet de spéculation des talents de chanteur et d'instrumentiste, les concerts n'avaient ni la forme qu'on leur donne aujourd'hui, ni l'ennui qui les accompagne quelquefois. L'exercice de la musique n'était pas seulement borné aux musiciens de profession ; les princes, les courtisans, et en général les personnes d'une condition élevée, se faisaient honneur d'y montrer quelque habileté. A l'égard du peuple, il ne connaissait de la musique que celle qu'il entendait à l'église, et les chansons vulgaires ; tandis que les gens de la plus haute distinction témoignaient aux artistes distingués de l'estime pour leurs talents, le peuple ne les considérait qu'avec mépris. Il n'y avait point encore de spectacles ; ensuite que, hors de l'église, l'usage de la musique était renfermé dans les salons des grands, et tenait surtout une place importante à la suite des repas ou même pendant ceux-ci. Rangés autour d'une table sur laquelle étaient des fruits et des vins exquis, les acteurs d'un concert exprimaient dans leurs chants les douces ou vives émotions qu'avaient fait naître en eux la vue de femmes charmantes, une conversation spirituelle et animée, et quelquefois le bouquet des liqueurs spiritueuses.

Le chant occupait la plus grande partie de ces concerts ; mais ce n'était pas, comme aujourd'hui, une suite d'airs ou de duos destinés à faire briller la voix d'une cantatrice ou d'un chanteur privilégié. Ce qu'on a appelé depuis lors *l'art du chant* n'était pas encore connu ; les airs de diverses formes n'avaient pas encore été imaginés : il n'y en avait d'autres que les chansons françaises, alors fort à la mode, les *canzonnettes* et les *villanelles* napolitaines, les *romanesques* ou airs populaires de Rome, et quelques autres chansons vulgaires.

Ces airs, ces chansons populaires, on ne les chantait guère à voix seule et jamais à l'unisson ; les compositeurs les plus célèbres, depuis la seconde moitié du quinzième siècle, en avaient fait le thème de leurs compositions sacrées et profanes ; ils les avaient arrangées avec toutes les ressources du contrepoint fugué et du canon, telles qu'elles existaient alors, à trois, quatre, cinq, six, sept ou huit parties. Après que l'imprimerie eut fourni les moyens de multiplier les copies de ces compositions, on les publia d'abord dans de grands livres in-folio, où toutes les parties étaient en regard, non en partition, comme on l'a fait depuis, mais séparées, et dans un système de notation bizarre, chargé d'immenses difficultés de proportions, qui causaient souvent de grands embarras aux musiciens les plus habiles. S'il y avait cinq ou six voix, elles étaient écrites sur les deux pages en regard, et tous les musiciens se groupaient autour du livre pour y chanter chacun la partie qui lui était destinée. Plus tard, on trouva cette disposition incommode, et chaque partie fut imprimée séparément dans de petits livres : chacun avait le sien, ensuite qu'au lieu d'être tous groupés en un seul point de la table, les musiciens restèrent assis, et

l'exécution en devint plus agréable et plus facile.

On trouve encore aujourd'hui dans les bibliothèques grand nombre de ces petits livres où sont réunis plusieurs cahiers de compositions de divers auteurs qui formaient une espèce de répertoire pour les gens du monde. Les plus anciens recueils de ce genre paraissent avoir été imprimés à Paris par Pierre Atteignant, en 1537, in-8 oblong.

Aux chansons françaises et italiennes des premiers temps, dont les paroles étaient souvent d'une obscénité qui nous paraîtrait aujourd'hui révoltante, et que les femmes les plus distinguées d'alors chantaient cependant sans façon avec les hommes, succédèrent les madrigaux, dont la poésie était gracieuse et polie, et dont la musique offrait quelquefois une perfection de style que peu de compositeurs pourraient mettre aujourd'hui dans leurs ouvrages. Le temps de la plus grande perfection de ce genre de musique fut celui où Roland de Lassus, Palestrina, Ludas Marenzio, le prince de Venouse et leurs élèves écrivirent ; depuis lors il a dégénéré.

Dans les premiers temps, la musique de concert, ou, comme on le disait alors, la *musique de chambre* (*musica da camera*) n'était exécutée que par des voix sans accompagnement ; mais vers le milieu du quinzième siècle, on commença de mêler les instruments aux voix. Ces instruments ne jouaient point alors de parties distinctes, comme sont aujourd'hui nos accompagnements de piano, de harpe et de guitare. Quelques compositeurs ayant remarqué que le goût de la musique instrumentale commençait à se répandre, avaient seulement imaginé d'arranger les morceaux qu'ils composaient de manière qu'ils pussent être chantés par les voix ou exécutés par les instruments ; c'est ce qu'indiquent ces mots, qu'on trouve sur un grand nombre de recueils de madrigaux ou de *canzonnettes* : *De cantare o de suonare* (à chanter ou à jouer). Les instruments qui se mêlaient ordinairement dans les concerts de table (*di tavolino*) étaient le luth, la guitare grande (*chitarone*) et petite (*chitarra*), la *viola d'arco* ou *da baccio*, la *viola bastarda* (qui se jouait sur le genou), et la *viola di gamba* (basse de viole). Quelquefois on y joignait les instruments à claviers (*stromenti da tasti*), tels que l'épinette et le clavecin ; et plus tard on introduisit dans ces concerts la harpe double (*arpa doppi*), c'est-à-dire qui avait deux rangs de cordes, l'un pour les notes diatoniques, l'autre pour les chromatiques, et qui fut introduite d'Irlande en Italie. Les instruments exécutaient les mêmes parties que les voix ; ainsi la *viola d'arco* ou *da baccio* jouait à l'unisson du soprano et du mezzo soprano ; le luth, la guitare et la *viola bastarda* faisaient entendre les parties des voix intermédiaires ; la *viola da gamba*, la *chitarone* et les autres instruments graves jouaient à l'unisson de la voix de basse. Certains tableaux de Valentin, des deux Véronèse et de quelques autres peintres des écoles romaine, lombarde et vénitienne, représentent des concerts de cette espèce.

La musique de chambre ou de concert éprouva de notables changements après que plusieurs maîtres qui vivaient au commen-

cement du dix-septième siècle, et particulièrement Louis Viadana, eurent mis en usage une sorte de basse instrumentale, différente de la basse chantante, et à laquelle ils donnèrent le nom de *basse continue*, parce qu'elle n'était pas interrompue par des repos comme la partie grave des voix. Cette basse, surmontée de chiffres qui indiquaient les accords, eut pour effet d'imprimer un mouvement de progrès aux instruments à cordes pincées, tels que le luth, le théorbe et l'archiluth, sur lesquels on se mit à faire des accords et des arpèges de tous genres. Le clavecin, et en général les instruments à clavier, y gagnèrent aussi beaucoup, et la musique de chambre, tout en changeant de style, prit plus d'extension qu'elle n'en avait auparavant.

Une autre cause contribua à changer la nature de la musique de chambre et de concert ; ce fut l'invention du drame lyrique, et les progrès rapides que fit ce nouveau genre. D'abord cette invention eut pour effet d'introduire dans les concerts le récitatif et l'*aria* des opéras nouveaux ; et alors commença l'étude sérieuse du chant. Dès qu'il y eut des chanteurs, ils voulurent briller ; insensiblement l'usage de la musique d'ensemble s'affaiblit ; les conversations et les concerts privés se trouvaient remplacés par un plaisir plus vif et plus passionné, c'est-à-dire celui du théâtre.

L'invention de la cantate, pièce de musique à voix seule, les progrès de la musique instrumentale, et la séparation qui se fit de celle-ci d'avec la musique vocale, pour la transporter dans l'église, où elle trouva un plus vaste champ à ses effets, tout cela, dis-je, porta une atteinte mortelle aux concerts privés, qui avaient fait les délices des amateurs de musique pendant plus d'un siècle, et prépara le règne des concerts (*académie*), qui, dès le commencement du dix-huitième siècle, devinrent à la mode dans toute l'Europe. FÉTIS.

### Kola ! Kola ! Kola !

Vous ne lisez plus que ça dans nos feuilles d'annonces. Tous nos pharmaciens recommandent cette nouveauté et battent le fer pendant qu'il est chaud.

En effet, depuis plusieurs mois déjà, et à la suite d'une communication à l'Académie des Sciences, les propriétés merveilleuses de la *noix de Kola*, fruit d'un arbre originaire de l'Afrique occidentale, font grand bruit dans le monde.

On sait que ces propriétés sont les suivantes :

*Augmentation sensible de l'énergie physique.*

*Disparition de la fatigue et de l'essoufflement des marches pénibles.*

Le fait a d'abord été constaté en Afrique et en France, où des marcheurs ont pu, en usant de la Kola, franchir des distances considérables sans éprouver la fatigue correspondant à la dépense musculaire.

Et voici comment nos pharmaciens ont été poussés aux réclames à grand orchestre dont nous venons de parler.

Il y a quelques semaines, l'un d'en-

tr'eux, faisant couper un moule de bois, était de fort mauvaise humeur en voyant la lenteur désespérante avec laquelle travaillaient ses coupeurs. Ils avaient commencé leur besogne vers six heures du matin, et, à trois heures de l'après-midi, plus de la moitié du moule était encore intacte.

Il faut dire aussi qu'il faisait une chaleur accablante.

Tout à coup, le pharmacien, qui les regardait avec impatience derrière ses vitrines, se frappe le front :

« Une idée!... fit-il, si j'essayais la Kola!... Voilà l'occasion unique de l'expérimenter au point de vue de l'énergie musculaire! »

Et aussitôt il envoie chercher à la cave un litre de vin rouge, auquel il ajoute la mystérieuse substance, et le fait porter à ses coupeurs.

Nous l'avons dit, il faisait très chaud, et le litre fut rapidement absorbé; il n'y eut pas de reprises.

Le pharmacien, posté au même endroit, attendait ce qui allait se passer. Il ne tarda pas à remarquer que nos hommes travaillaient avec plus d'agilité, plus d'entrain. Un quart d'heure plus tard, les effets de la noix de Kola battaient leur plein: la scie allait comme une scie mécanique, sans arrêt; c'était un grincement se mêlant au bruit répété des tronçons de buches qui tombaient du chevalet.

De son côté, la hache faisait des prodiges: pan! pan! pan! et les buchettes s'entassaient autour du billot avec une rapidité vraiment incroyable!

On sciait « en trois tailles. »

A quatre heures et demie, c'est-à-dire une heure et trente minutes après l'absorption du vin de Kola, tout le bois était scié, coupé et entassé au cinquième étage.

Notre pharmacien était rayonnant. Le soir même, tous ses confrères de la ville connaissaient l'événement, et dès le lendemain la réclame embouchait ses trompettes. Dans tous nos journaux, on lisait cette annonce en grosses lettres :

**KOLA! KOLA! KOLA!**

*en poudre, élixir, pastilles, biscuits, chocolat. Recommandé aux ascensionnistes, velocipédistes et militaires. Ce produit permet de résister à la fatigue des courses prolongées.*

De nombreux touristes ont, dès lors, fait l'expérience du nouveau produit, et nous avons à ce sujet des renseignements excessivement curieux donnés par un de nos abonnés, qui a fait récemment l'ascension des Diablerets, après avoir pris une notable dose de Kola.

On marche avec une facilité inouïe, on grimpe avec une telle rapidité, que cet état devient presque désagréable au touriste poussé par un besoin irrésis-

sible de locomotion; car on perd en agréments ce qu'on gagne en vitesse; on ne jouit que très imparfaitement du paysage; on n'en a pas le temps!

Et, même après la course, une agitation fiévreuse persiste dans les jambes et leur imprime, pendant plusieurs heures encore, un mouvement semblable à celui d'un homme qui fait marcher une machine à pédale, ce qui est fort impatientant pour les voisins. Nous avons pu nous en convaincre, l'autre jour, en dinant à côté d'un de nos amis qui revenait d'une longue excursion stimulée par la noix de Kola.

Comme nous l'avons dit, c'est une constante envie de marcher qui vous poursuit, qui vous obsède: marcher, marcher toujours, et dire avec le Juif errant :

Messieurs, le temps me presse!

Adieu la compagnie;

Adieu vos politesses;

Je vous en remercie!

Je suis trop tourmenté

Quand je suis arrêté.

Tel est le sort de ceux qui prennent la Kola à doses trop fortes.

Cette substance peut rendre de très grands services, il est vrai, mais il faut en user avec circonspection. L. M.

### On prédzo d'adieux.

Quand on menistrè a éta on part d'an-nâès dein 'na perrotse, ye tatsè dè sè fère nommâ à ne n'autre tiura se lo pàys lài convint pas, et on lài pào pas trovâ à derè po cein, kâ tsacon tsertsè son mî, mémo lè menistrès. Se s'accordè bin avoué lè dzeins, lài ein cotè dè s'ein allâ, et l'est bin regrettà dè ti; mà se sa santè à bin mémameint ellia dè madama la menistra, brelantsè, on lài pào pas reprodzi dè sè vouàiti on veladzo iò y'a mè dè sélâo què dè niolès.

Se lo pàys lài convint, mà na pas lè dzeins, à bin se l'est lo menistrè que ne convint pas, ne lài faut pas tsertsi niése se s'ein va; ben lo contréro, kâ c'est onna misère si lo menistrè est ein bizebille avoué lè z'amès que dâi menâ à paradisi; lè porâi bin sèna ein route, et vaut mî divorça à pe vito; mà on menistrè ne s'ein vas sein fère on prédzo d'adieux. Se l'étâi bin vu et bin àmâ, lào dit dâi s'affèrès que cein fâ veni lè larmès, po cein que lè dzeins lo voudront gardâ; mà se l'est benèze dè s'ein allâ, à bin se lè dzeins ont couâte de lài vairè lè talons, c'est on autro affèrè.

On menistrè qu'étâi pàyi, na pas pè lo recéviâo, mà pè sa perrotse, et que recé-diâi tant po on batsi, onna noce à bin on moo, ne sè pliésâi pas iò l'irè, s'étâi décidâ à s'ein allâ autra part. L'avâi de que farâi son prédzo d'adieux la demein-dze d'après, et lè dzeins alliront ti à l'église po l'ourè po lo derrâi iadzo, et vaitsè cein que lào dit :

« Mè bons amis et frères, etc.

» Mè vé vo quittä. La séparachon eintrè no ne mè seimbliè pas tant trista po trâi résons: la premièrè, c'est que vo ne m'amâ pas; la séconda, c'est que vo ne vo s'amâ pas eintrè vo; et la troisièma, c'est que lo bon Dieu ne vo z'amè pas.

» Se vo m'amâvi, vo m'ariâ pàyi cein que vo mè dâitès po lè dou z'ans que châi su restâ. Se vo vo z'amâvi eintrè vo, y'aré z'u mé dè mariadzo à fère, et se lo bon Dieu vo z'amâvè, l'ein arâi bin mé reteri dè stu mondo et y'aré mé z'u d'enterrâ à menâ à cemetiro. Ora, du que cein ne va pas mî que cein, y'âmo mî mein allâ, et m'ein vé. Amen!»

### Comment on s'amuse

#### à la Chambre des Communes.

Les journaux anglais sont pleins de lamentations sur ce qui se passe à la Chambre des Communes: les passions des honorables membres sont, paraît-il, tellement échauffées sur diverses questions politiques, qu'ils ne se contentent plus des injures échangées pendant le cours des séances et qu'ils continuent à s'invectiver entre eux jusque dans les wagons du chemin de fer métropolitain qui les ramènent à leurs domiciles respectifs.

Il faut dire que les séances du Parlement ont lieu le soir et se prolongent assez fréquemment dans la nuit.

Depuis vingt-cinq ans, par suite de l'accroissement considérable de la besogne législative, les séances de juin et de juillet ne finissaient presque jamais avant trois heures du matin et duraient parfois jusqu'à cinq heures; ce fut bien pis quand les Irlandais inaugurèrent le régime de l'obstruction.

La Chambre, entrée en séance le mardi 31 juillet 1877, à quatre heures moins un quart de l'après-midi, siégea jusqu'au mercredi, à six heures un quart du soir. Vingt-six heures et demie de séance. La séance du 31 janvier 1881 fut bien autre chose encore: commencée le lundi, à quatre heures moins un quart, elle dura le mardi tout entier et se termina le mercredi 2 février, à neuf heures du matin; plus de quarante-et-une heures!

La salle présentait un aspect étrange lorsque, le premier rayon de soleil descendant sur ce champ de bataille à travers l'atmosphère trouble et poussiéreuse, vint frapper les faces pâles et fatiguées des députés et éclaira en même temps la table chargée de livres en désordre, le tapis jonché de lettres et de télégrammes déchirés.

Pour en finir avec le parti-pris des Irlandais, il fallut faire revivre et leur appliquer en bloc les anciennes sévérités du règlement.