

Dans la première moitié du siècle dernier, – nous ne saurions dire l'année, et, quant au jour, c'était un dimanche ou un jour de fête, – le plus grand organiste et peut-être le plus grand compositeur de l'Europe, Jean-Sébastien Bach, se trouvait de passage dans une ville d'Allemagne dont nous ne pouvons pas davantage faire connaître le nom. – Il entra dans une église au moment où le service divin commençait, monta à l'orgue, et se présenta à l'organiste. A la manière dont le visiteur examina les claviers, les jeux et les registres de l'instrument, l'organiste en titre n'eut pas de peine à comprendre que cet étranger pouvait bien en savoir autant que lui. Il lui offrit poliment de tenir l'orgue, ce que Jean-Sébastien accepta. Les versets du *Kyrie* et du *Gloria* étaient à peine joués, que déjà le chœur était en rumeur, – «Quel peut être l'organiste qui joue aujourd'hui? se disaient les chantres et les musiciens. Ce n'est pas notre organiste habituel, ou bien il aurait fait de notables progrès depuis dimanche dernier.» Ces propos et autres circulaient dans les rangs, lorsque le prévôt de chœur, intrigué au dernier point, dépêche à l'orgue un jeune enfant avec injonction de lui rapporter le nom de l'artiste inconnu. Jean-Sébastien dit à l'enfant: «Va dire au prévôt de chœur que je lui déclinerai mon nom à l'offertoire.» Le moment étant venu. Jean-Sébastien commence un sujet de fugue par les quatre notes correspondant aux quatre lettres: B—A—C—H. On sait que les Allemands emploient encore les lettres dites grégoriennes pour la désignation des notes. Le prévôt de chœur était tout oreilles. Excellent musicien, il déchiffra sans peine l'énigme. On se figure aisément quelle surprise, quelle admiration, et combine Jean-Sébastien fut fêté par le prévôt et par les choristes.

Un dimanche de l'été de 1850, M. Aristide Cavaillé-Coll, mécanicien de génie et l'habile facteur des orgues de Saint-Denis, de Saint-Vincent-de-Paul et de la Madeleine, monta à l'orgue de cette dernière paroisse, accompagné d'un jeune Belge, et le présenta à M. Lefébure-Wely [Lefébure-Wély] en qualité d'élève de M. Hesse, le célèbre organiste de Breslau. Au nom de M. Hesse, M. Lefébure-Wely [Lefébure-Wély] céda courtoisement son siège au jeune artiste, et celui-ci mania avec tant d'aisance le gigantesque instrument, il fit un usage si savant de la pédale, il trouva des inspirations d'un style si pur et si noble, que M. Lefébure-Wely [Lefébure-Wély], non seulement engagea le jeune artiste à continuer, mais encore à venir toucher l'orgue aux offices des jours suivans; faveur singulière de la part d'un organiste jaloux à bon droit de ses fonctions et peu disposé à livrer son instrument aux mains du premier venu.

M. Lefébure [Lefébure-Wély] dit au virtuose étranger: «Vous avez invoqué le nom de M. Hesse, mais quand on joue comme vous on ne doit pas se présenter sous les auspices d'autrui, et l'on ne doit redouter aucune comparaison.» – On ne dit pas si le maître de chapelle de la Madeleine envoya un enfant de chœur s'informer du nom de l'organiste inconnu, mais il dut être frappé de la convenance de son style et de la puissance de son jeu. Ce que nous savons bien, c'est que deux ou trois connaisseurs de la capitale, qui professent un culte pour l'instrument classique par excellence, prièrent le jeune artiste belge de leur donner une séance dans l'église de Panthéon, où M. Cavaillé a placé un charmant petit orgue, et qu'après l'avoir entendu, ils proclamèrent M. Lemmens, – nous pouvons

le nommer à présent, – un artiste d'élite, un de ces maîtres rares, destinés à perpétuer la véritable tradition de l'orgue et du genre de musique qui lui convient. Comme jadis le vieux Reinken disait à Jean-Sébastien Bach, ils purent dire à M. Lemmens: «Je croyais cet art perdu, mais je vois avec bonheur qu'il revit en vous.»

C'est le 26 janvier dernier qu'à eu lieu l'inauguration du grand orgue de Saint-Vincent-de-Paul. Quelques jours après, M. Lemmens arrivait de Bruxelles à Paris, et, grâce aux soins de M. Cavallé, l'artiste étranger a pu se faire entendre plusieurs fois dans cette église. L'auditoire, composé de quelques initiés à la première séance, a doublé et triplé à la seconde et à la troisième, et déjà l'opinion générale a confirmé l'arrêt des premiers juges. M. Lemmens est aujourd'hui un des plus habiles, sinon le plus habile organiste de l'Europe. L'opinion, disons-nous, oui, car l'opinion, cette reine du monde, ne se forme pas d'après ce que tout le monde entend par ses oreilles, voit par ses yeux, sent par son âme, juge par son esprit, mais d'après ce que quelques uns, seuls capables d'entendre, de voir, de sentir, de juger, disent, ou plutôt dictent à tout le monde.

En rapprochant, ainsi que nous l'avons fait, le nom de M. Lemmens et celui de J.-S. Bach, de ce grand homme que le jeune maître s'est proposé pour modèle et qu'il a si profondément étudié, nous ne prétendons établir aucune espèce de comparaison entre le génie musical le plus extraordinaire du dix-huitième siècle et notre éminent contemporain. Le seul point de contact que nous prétendons faire ressortir est que l'un et l'autre, tout en restant des hommes de leur époque, ont su être des hommes du passé, et réciproquement, que, tout en restant des hommes du passé, ils ont su être des hommes nouveaux. Fidèles à la tradition de leurs devanciers, ils n'ont pas plus visé à créer un nouveau style pour l'orgue qu'à changer la nature de l'instrument; car ce que l'on appelle le style de l'orgue, le style consacré, maintenu par une série non interrompue d'artistes renommés, découle encore moins des formes de l'art à telle ou telle époque, que des conditions de l'instrument, de sa puissance et de ses limites; ce qui n'a pas empêché J.-S. Bach de mettre dans ses compositions de telles hardiesses que la postérité elle-même en est étonnée, et M. Lemmens de s'abreuver largement à la source féconde où les grands musiciens de notre époque, et les plus élevés, Beethoven, Weber, Mendelssohn, ont puisé leurs inspirations.

C'est parce que, sans rien abandonner des éléments qui constituent le style classique, M. Lemmens a su encadrer, pour ainsi dire, le génie moderne dans les formes anciennes, rajeunissant ainsi les unes par les autres, combinant merveilleusement la sévérité avec la grâce, la gravité avec le charme, le travail avec l'imagination, la contrainte de la formule avec le jet libre de l'idée; c'est parce que, soit à l'audition, soit à la lecture, ses compositions réalisent le type le plus parfait que les plus exigeants se forment de l'unité de style, de la noblesse de l'inspiration, de la proportion et de l'ordonnance de l'ensemble, de la logique rigoureuse qui en enchaîne entre elles toutes les parties; c'est parce qu'enfin son exécution est telle qu'elle dispose en se jouant de toutes les ressources de l'instrument, et

qu'elle déchaîne les formidables harmonies avec la même aisance qu'elle fait soupire les jeux les plus vaporeux; c'est pour tout cela que l'apparition de M. Lemmens parmi nous a été un événement, l'événement musical le plus important de l'année.

On ne peut certes nier le talent de M. Lefébure-Wely [Lefébure-Wély]. Il sait mettre en relief, avec une rare habileté, les ressources variées et quelquefois un peu trop théâtrales de l'orgue moderne. Il en sait tirer des effets qui étonnent parfois le facteur lui-même. Il possède un jeu délicat, nuancé, poétique, brillant. Il a de la verve et de la fantaisie. Il a le secret d'une harmonie fine et distinguée. Il improvise, et, comme tous les improvisateurs, il a ses momens. Ne parlons pas de ces séances officielles d'improvisation annoncées à grand fracas de journaux et d'affiches; de ces solennités où l'artiste est tenu d'avoir du génie à heure fixe, où ses inspirations sont étiquetées d'avance sur un programme par numéro d'ordre. Que fera l'organiste en présence de ce public mêlé, composé d'intelligences de tous les ordres, de sentimens de tout niveau, de goûts divers et opposés? de ce public qui est venu là non pour prier, mais pour entendre un exécutant, tandis que l'organiste n'est à l'aise que lorsque la multitude ne lui demande qu'une chose, qui est de l'exciter à prier? Aussi quelle gêne! quels tâtonnemens! L'artiste se cherche et ne se retrouve pas; il a eu beau préparer dans sa tête un motif propre à lui fournir d'heureux développemens, ce motif se refroidit et se pétrifie sous ses doigts, jusqu'à ce qu'enfin, désespérant de satisfaire les quelques connaisseurs épars dans l'auditoire, comme de se plaire à lui-même, il se tire d'affaire en se jetant à corps perdu dans les banalités d'usage, dernière ressource d'un improvisateur aux abois, je veux dire la reproduction puérile des instrumens de l'orchestre, le violoncelle, le cor anglais, le haut-bois; ou bien la reproduction d'un chœur d'hommes sur ce jeu chevrotant qu'on est convenu d'appeler *voix humaines*, ou bien le galoubet champêtre, la *musette* invariable, suivie invariablement du *coup de vent*, de la rafale, de la grêle, du tonnerre, puis du retour au calme, de la reprise de la musette, etc. Quel rôle ingrat pour un artiste qui a le sentiment de sa valeur, et nous ajouterons de sa dignité personnelle!

Mais parlons de ces séances où l'artiste est excité par la présence de quelques auditeurs intelligens et sympathiques; parlons, si l'on veut, de ces simples dimanches, où M. Lefébure [Lefébure-Wély], seul à son orgue, débarrassé de la préoccupation importune qu'il est l'unique point de mire d'une foule impatiente, recueille les souffles inspireurs qui lui viennent des chants du sanctuaire, des échos sonores de l'édifice, et les traduit en accens harmonieux. C'est alors que cet artiste trouve des veines je ne dirai pas religieuses, mais d'un style dévotieux, d'une forme exquise; c'est alors qu'il atteint parfois au beau, au grandiose, à l'imprévu; qu'aux grandes ombres d'une harmonie sombre et mystérieuse, il oppose des demi-teintes, et finalement les éblouissemens d'une lumière immense. Il a l'art des gradations; il rencontre des épisodes que les maîtres de la symphonie ne désavoueraient pas. Pour les connaisseurs français, peu familiarisés jusqu'à ce jour avec ce qu'on appelle le style allemand, il va jusqu'à les faire douter si l'ancienne méthode, si la méthode dont J.-S. Bach est resté l'impérissable modèle n'est pas incompatible avec les progrès de l'art. S'il

saisit, s'il subjugué ainsi, si par instans il désarme la critique la plus sévère, en faut-il conclure que M. Lefébure-Wely [Lefébure-Wély] appartient à la véritable école d'orgue? Nous ne le pensons pas. Malgré son exécution admirable, sa belle et riche imagination, nous croyons être dans le vrai en disant que M. Lefébure [Lefébure-Wély] est moins un organiste qu'un virtuose, que sa manière constitue peut-être un *genre*, mais s'éloigne complètement du style approprié à l'instrument et à l'église.

Ce n'est pas sans dessein que nous insistons ainsi sur M. Lefébure-Wely [Lefébure-Wély]; c'est que nous considérons son talent comme le produit nécessaire des efforts incessans tentés par les facteurs modernes dans le but de donner à l'orgue une tendance nouvelle, de la dépouiller peu à peu de cette prolongation, de cette continuité et de cette égalité de sons qui, selon nous, est un attribut essentiel de l'instrument du temple; qui, selon eux, est un défaut, et à laquelle ils voudraient substituer l'expression soudaine et dramatique de l'orchestre; résultat qu'ils ont cru obtenir pour certains jeux de fantaisie du clavier de récit, au moyen de la boîte expressive qui renfle les sons lorsqu'on fait mouvoir la pédale appelée *pédale d'expression*. Mais qui ne voit que l'expression ne saurait être l'objet d'un mécanisme, et que toute modification du son qui ne vient pas du souffle direct de l'homme ou de la pression de ses doigts, est une expression factice, illusoire, dépourvue d'accent, ce jet spontané de l'âme? Or, c'est précisément cette continuité, cette égalité des // 2 // sons de l'orgue, que les facteurs cherchent à dissimuler le plus possible par la multiplication des jeux expressifs de récit, c'est, disons-nous, cette continuité et cette égalité de sons qui a donné naissance à ce qu'on nomme le *style lié*, style spécial qui se maintiendra aussi longtemps que les facteurs seront dans l'heureuse impuissance d'altérer profondément la nature de l'instrument.

Au point extrême opposé à celui qu'occupe M. Lefébure-Wely [Lefébure-Wély], se trouve M. Boély [Boëly], le savant et modeste organiste de Saint-Germain l'Auxerrois dont il ne faut parler qu'avec le plus grand respect. Si M. Lefébure a brisé, non sans éclat, avec les traditions du style consacré, en d'autres termes s'il s'est fait le champion de l'orgue nouveau, M. Boély [Boëly] s'est déclaré, et depuis longtemps, le partisan de l'orgue ancien. Voué exclusivement au culte de Jean-Sébastien et d'Emmanuel Bach, de Rameau, des Couperin, au dernier desquels il a, croyons-nous, succédé à la paroisse Saint-Gervais, il reproduit fidèlement les traditions de cette école, mais sans aller au delà. Comme pianiste, il fait de fréquentes excursions dans le domaine de Haydn, de Mozart, de Clementi, même dans les œuvres de la première manière de Beethoven; mais, à ce point, s'élève une barrière au delà de laquelle peu d'œuvres et peu d'auteurs trouvent grâce à ses yeux. Comme compositeur, M. Boély [Boëly] nous a donné des suites d'études progressives, œuvres d'une haute portée, et il est à remarquer que, dans les dernières, le partisan très exclusif des vieux maîtres n'a pu se soustraire aux influences du génie moderne. Mais, il faut le dire, cette nuance est absente dans le style de l'organiste.

Nous l'avons déjà fait entendre: M. Lemmens est le trait d'union au moyen duquel l'éternelle tradition du style d'orgue se lie à l'inspiration de notre époque. Aussi est-ce par lui, nous n'en doutons pas, que ce style sera réhabilité. Nous ne dirons que deux mots de la biographie du jeune artiste. Il s'appelle Jacques-Nicolas [Jaak-Nikolaas] Lemmens, et est né le 3 janvier 1823 à Zoerleparwys [Zoerle-Paarwijs], dans la province d'Anvers. Fils de l'organiste Jean-Baptiste Lemmens, le jeune Lemmens était organiste à l'âge de sept ans, et jouait seul tout l'office divin. A dix-huit ans, en 1841, il entra au Conservatoire royal de Bruxelles, dirigé par M. Fétis, et obtint, la première année, le premier prix de piano. Il apprit la composition sous ce savant professeur; et, dans l'année 1845, il remporta à la fois le premier prix de composition et le premier prix d'orgue. En 1846, il se rendit à Breslau pour se perfectionner sur l'orgue avec M. Hesse pendant trois mois, et fut nommé enfin professeur d'orgue à ce même Conservatoire de Bruxelles en 1849. C'est là que M. Lemmens rédige et publie son *Nouveau Journal d'orgue*, dont il a tiré les merveilleuses choses qu'il vient de nous faire admirer.

Quand il s'agit d'un organiste comme M. Lemmens, il faut non seulement l'entendre, mais le voir. J'en dirai autant de l'orgue de Saint-Vincent-de-Paul, qu'il faut voir d'abord et entendre ensuite, car, à l'exception peut-être de l'orgue de l'abbaye de Weingarten, en Souabe, représenté dans le grand ouvrage du dominicain dom Bédos [Bédos de Celles], nous ne connaissons pas d'orgue situé plus magnifiquement. Vous voyez de la nef cette grande tribune voûtée, pratiquée au-dessus de la porte d'entrée, et qui laisse voir la grande rosace de la façade extérieure. Cette tribune divise le buffet en deux ailes surmontées des grands tuyaux de montre; au centre de la tribune est un petit meuble de bois de chêne; c'est là que sont les claviers. L'organiste est assis sur un banc également en bois de chêne, assez étendu pour qu'il ait la pleine liberté de ses mouvemens. Il domine la grande nef, il est entouré de tuyaux qui se mêlent à la riche ornementation de la voûte; il a la rosace au-dessus de lui, et n'est séparé de la chambre des soufflets que par une petite porte.

L'orgue est composé de trois claviers à la main, de quarante-six jeux, de douze pédales de combinaison, d'un clavier de pédales de deux octaves d'*ut* en *ut*, et de 2,669 tuyaux. Il est un peu moins considérable que celui de la Madeleine, qui se compose de cinquante jeux, dont quarante-huit complets, de quatre claviers à la main, de quatorze pédales de combinaison, d'un clavier de pédales de deux octaves d'*ut* en *ut*, et de 2,882 tuyaux. Mais ces deux orgues, parfaitement appropriés à leurs vaisseaux respectifs, le cèdent de beaucoup à l'orgue de Saint-Denis, chef-d'œuvre de M. Aristide Cavallé, le seul en France qui possède réellement un jeu de 32 pieds, et qui se compose de trois claviers à la main, d'un clavier de pédales de deux octaves de *fa* en *fa*, de neuf pédales de combinaison, de soixante-dix jeux et de 4,506 tuyaux. Toutefois ce dernier instrument n'approche pas, quant au nombre des tuyaux, de l'ancien et fameux orgue de Harlem, dont les tuyaux s'élevaient, dit-on, au chiffre de 6,666.

Revenons à Saint-Vincent-de-Paul. Aux trois séances qu'il a données, M. Lemmens était entouré, dans cette tribune dont nous avons parlé, d'un auditoire d'élite, où nous avons remarqué, parmi un grand nombre de compositeurs, de professeurs, d'artistes, d'écrivains et de personnes distinguées, MM. Adam, Alkan, Baptiste, Batton, Beaulieu, Blanchard, Boély, Maurice Bourges, Bousquet, Castil-Blaze, Decaisne, Charles Didier, Dietsch [Dietsch], César-Auguste Franck, Gounod, Halévy, Lacombe, Lafage, Panseron, Scudo, Simon, Stamaty, Ambroise Thomas, Tulou, Zimmerman [Zimmermann], M^{me} Viardot, etc., etc. Malgré la sonorité écrasante de l'instrument, à cette place, lorsque l'organiste se sert de la combinaison de jeux appelée *grand orgue*, sonorité que l'on peut comparer au bruit étourdissant de la chute d'une cataracte, les auditeurs étaient comme enchaînés autour de M. Lemmens, avides de le voir manier le colossal instrument avec autant d'aisance que de précision, employant tour à tour ou simultanément les mains et les pieds, les pieds surtout, qui, dans une complète indépendance, se livrent à une gymnastique à part, et, à l'aide du talon et de la pointe, du saut et du *glisser*, attaquent des doubles octaves, des batteries, des gammes rapides, des arpèges, des trilles, avec un tel aplomb et une telle sûreté que plus d'un organiste s'estimerait heureux d'en faire autant avec les mains.

Mais parlons des œuvres de M. Lemmens, car il n'en a pas fait entendre d'autres, bien qu'il exécute admirablement les compositions de toutes les époques, les œuvres de Bach comme celles de Mendelssohn. Nous énumérerons les divers morceaux qui ont fait la plus vive sensation: Une magnifique fugue en *ut* mineur, d'une grandeur de style vraiment incomparable; une fugue non moins belle, à notre avis, sur le motif de la prose *Lauda, Sion*, où se font remarquer des effets de pédale d'une puissance extraordinaire; – une fugue sur *L'Ite, missa est*, précédé d'une introduction charmante en forme de toccate, qui contient des détails pleins d'intérêt et des plus ingénieux; – une dernière fugue d'un style pompeux sur le chant de *Laudate Dominum omnes gentes*; – deux hymnes, *Pater superni* et *Conditor alme siderum*, dont la mélodie est encadrée avec un art infini dans un travail harmonique à la manière de J.-S. Bach. Il est vrai que le chant de ces deux hymnes est difficile à reconnaître dans cet arrangement, et que le second surtout, accompagné de la pédale et de la main gauche, perd entièrement le rythme qu'il a dans le plain-chant; mais il se transforme en une prière séraphique à laquelle les suspensions ou les notes prolongées qui en séparent les périodes prêtent un caractère particulier; – puis des morceaux de fantaisie, deux délicieuses sorties, l'une en *ré*, en style lié, l'autre en *sol*, en style lié et fugué; – un scherzo symphonique d'un travail et d'un développement également beaux; – puis de ravissans morceaux; une *communion* en *fa*, à trois parties, – un délicieux prélude en *la* bémol, – un trio cantabile en *la*; – six prières, dont deux en *ut*, l'une qui contient un artifice harmonique des plus heureux, savoir une note qui devient tantôt note sensible et tantôt appoggiature; l'autre, qui rappelle le beau chœur du mariage dans *Guillaume-Tell*; – une troisième en *mi* naturel, d'une adorable suavité, et que l'on a si souvent redemandé, que M. Lemmens avait pris le parti de recourir à des variantes à chaque nouvelle reprise; – enfin une dernière en *fa*, dans laquelle un chant calme et pur s'élève à sons soutenus sur le clavier d'expression, et est

accompagné dans les profondeurs de l'harmonie par des arpèges de la main gauche. Nous voulons rapprocher de cette prière une autre prière en *mi* naturel à trois parties, où un dessin de la main gauche de la plus noble élégance sert de broderie aux accens prolongés d'un concert de voix humaines.

Tels sont les morceaux que l'auditoire ne pouvait se lasser d'entendre. Quelquefois, il faut le dire, malgré la constante noblesse du style, l'élévation de la pensée, la grâce d'une mélodie pure et pénétrante, on se prend à désirer plus d'élan, plus de spontanéité, plus d'originalité, en un mot; quelquefois l'oreille est comme importunée par de vagues et lointaines réminiscences de Beethoven, de Rossini. Mais M. Lemmens n'a pas dit encore son dernier mot; il est encore à l'âge, – à vingt-neuf ans, – où les trésors amassés dans la mémoire se confondent avec les richesses individuelles. S'il y a d'ailleurs, dans l'art comme dans la nature les beautés hardies, neuves, audacieuses, il y a aussi les beautés plus calmes, qui réfléchissent les rayons des autres beautés. Ce qu'il faut admirer dans le talent de M. Lemmens, c'est le jet de l'idée, son allure franche, la rare distinction du travail; c'est à la fois le respect profond pour la tradition et ce sentiment exquis qui exclut de la forme toute sécheresse, toute trivialité; c'est enfin cette générosité d'une nature jeune et saine qui s'ouvre d'elle-même à tous les souffles vivifiants.

M. Lemmens a surtout envisagé l'orgue dans ses rapports, avec le culte catholique. Ses fugues les plus grandioses sont écrites, ainsi que nous l'avons vu, sur des motifs du plain-chant. Il recommande d'établir les préludes et les versets sur les thèmes des hymnes et des chants qu'ils précèdent et suivent; il joint les exemples aux préceptes pour apprendre à accompagner les chants dans la tonalité grégorienne. Bien que pour notre compte, nous soyons convaincu que le plain-chant est essentiellement mélodique, et que l'harmonie la plus simple et la plus consonante ne peut qu'altérer le caractère particulier des divers modes, en les confondant tous dans la sensation unique d'un ton majeur ou mineur, nous ne regardons pas moins comme très sages et très utiles les enseignemens formulés par l'habile professeur dans le but d'approprier l'accompagnement aux chants liturgiques. Ces conseils, trop négligés jusqu'ici par les maîtres de chapelle, feront sur ces derniers une salutaire impression, émanés cette fois d'une telle autorité.

Les innovations introduites par M. Lemmens dans la méthode du doigté pour les mains et pour les pieds doivent être également un objet d'études indispensables pour tout artiste qui veut se consacrer à l'orgue.

M. Lemmens a quitté Paris après la troisième séance; nous espérons qu'il y reviendra bientôt et pour s'y fixer. Plusieurs de nos grandes églises attendent un orgue et un organiste, entre autres Saint-Eustache et la nouvelle église de Sainte Clotilde. La présence de M. Lemmens parmi nous serait un véritable professorat et opérerait une révolution dans le style spécial de l'instrument de nos temples. Le public auquel il s'est adressé, – un public de vingt-cinq à trente personnes, – l'a vu partir avec un regret égal à l'enthousiasme qu'il avait éprouvé. Je ne sais si nous ne nous trompons, mais ce n'est pas sans regret aussi que le grand artiste a

JOURNAL DES DÉBATS, 10 avril 1852, pp. 1-2.

dû dire adieu à ce public intelligent et sympathique. Nous désirons qu'il en soit ainsi; ce regret, s'il existe, est d'un bon augure; il promet un retour.

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	10 AVRIL 1852
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	LES ORGANISTES [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	J.-N. Lemmens. – Nouveau journal d'orgue à l'usage des organistes du culte catholique.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None