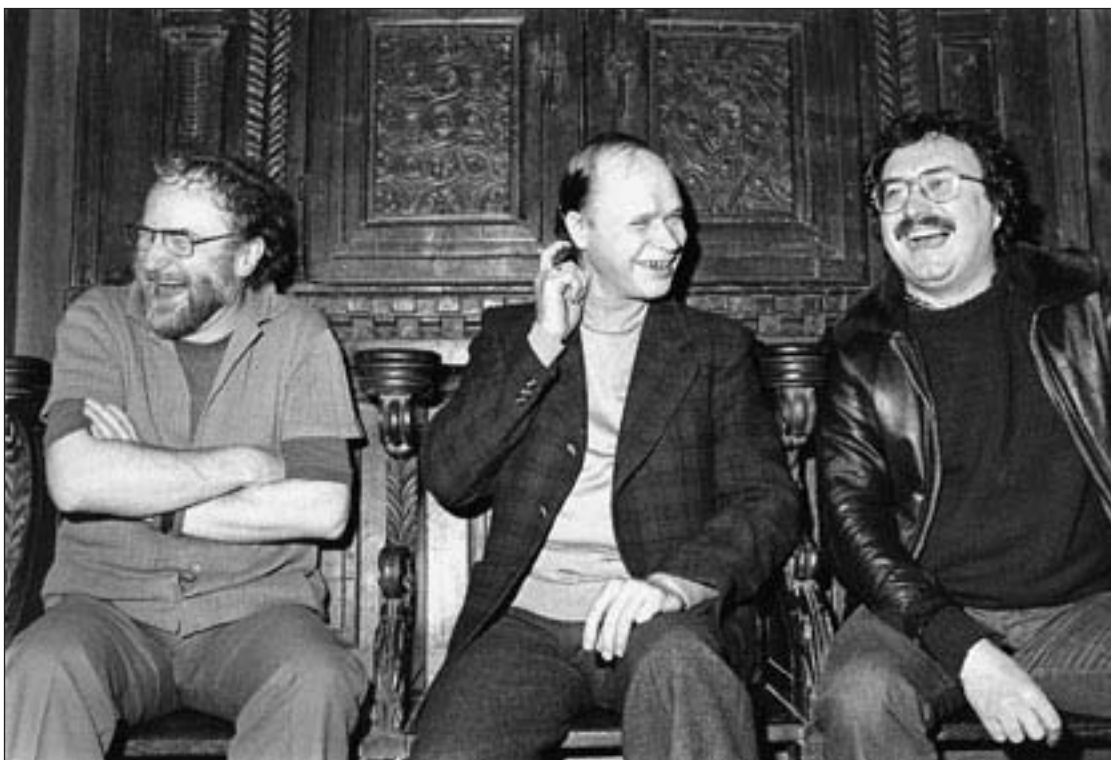


JEAN-CLAUDE FOHRENBACH : UNE VIE EN JAZZ

interviewé par Jean-Claude Quéroy et Xavier Matthyssens



Jean-Claude Fohrenbach, Michel Roques et Marc Richard au CIM dans les années 80.

Jean-Claude Fohrenbach nous a quitté le 30 mars 2009. Pour lui rendre hommage nous vous proposons cette interview qui fut publiée pour la première fois dans la revue *Ecouter-Voir* n° 112, de février 2002. Cette revue a cessé de paraître en mai 2003. Nous remercions son ancien rédacteur en chef, Michel Sineux, d'autoriser sa réédition sur le site de Jazz Classique.

28 juin 2001. Bill Evans Piano Academy. Paris. Un jeune homme de 76 ans joue du saxophone avec ses élèves. Le son est superbe et n'a pris aucune ride. Partenaire de grandes figures du jazz tant américaines que françaises (Kenny Clarke, Coleman Hawkins, Don Byas, James Moody, Lee Konitz, Django Reinhardt, Martial Solal ...), Jean-Claude Fohrenbach reste ce qu'il a toujours été, comme l'écrit Boris Vian : « Sans aucun doute le meilleur saxo ténor français et peut-être européen »
Portrait sous forme d'interview de Jean-Claude Fohrenbach dit "Fofu". Soit plus d'un demi-siècle en jazz.

Parlez nous de votre rencontre avec le jazz et de vos débuts en tant que musicien amateur.

J'ai découvert le jazz par la radio. Mon père, bricoleur, avait installé à la maison un réseau qui nous permettait de brancher la radio dans chaque chambre. J'écoutais surtout le "Poste Parisien". Et

non pas les émissions de jazz, diffusées tard dans la nuit, mais celles qui, de variétés, tournaient autour du jazz. Soient : "Juste avant l'heure" de Ray Ventura avec le fameux quintet constitué d'André Ekyan, Philippe Brun, Louis Vola et Loulou Gasté, "L'Heure Cadum" avec notamment ce chanteur génial qu'était Jean Sablon qui, accompagné du non moins fabuleux Django Reinhardt, interprétait des chansons de Mireille ou quelques standards américains. Autre émission passionnante : "Laquelle préférez-vous ?", référendum où étaient proposées dix versions d'un morceau parmi lesquelles les auditeurs devaient élire leurs préférées. Les trois régulièrement désignées étaient celles de Benny Goodman, Duke Ellington et Count Basie.

Adolescent, j'étais surtout attiré par la radio-électricité, ancêtre de l'électronique. Une attirance que j'avais héritée de mon père qui, chimiste, était passionné par tout ce qui avait trait à la science, à la

mécanique, au bricolage. Certes, j'étais intéressé par la musique mais sans plus. J'avais eu auparavant l'opportunité d'apprendre à jouer d'un instrument de musique, le violon, à l'âge de 5 ou 6 ans, avec un professeur qui était par ailleurs réparateur de machines à écrire. Puis à l'école communale et après mon certificat d'études, le piano que j'ai vite abandonné. Est arrivée la guerre avec son lot de privations. J'étais déjà contaminé par le jazz. Juin 40 fut donc pour moi une catastrophe également auditive. Subitement, Jean Sablon était remplacé sur les ondes par André Claveau et Ray Ventura faisait place à « Maréchal nous voilà » et autres rengaines du même acabit. Du coup, plus de jazz. Musique que seule la radio me permettait jusqu'alors d'écouter tant les disques étaient rares et onéreux. J'émigrerais en Côte d'Or, d'où était originaire ma famille. Là, je rencontrais un copain qui, mordu de jazz, jouait du basson, de la clarinette, du trombone et de la batterie ...bref, tous les instruments que lui prêtait son père, marchand et loueur d'instruments. En 43, je revenais à Paris. Là, mon fameux copain de Bourgogne m'avait demandé de rapporter une clarinette qu'il avait louée chez "Couillé-Pasdeloup", boulevard Saint-Michel. J'ai, sous mon nom, prolongé la location et me suis donc mis à la clarinette.

A l'école de TSF, où je suivais des études d'électronique, avait été créé un orchestre amateur de jazz. Je ne jouais de la clarinette que depuis quatre mois mais j'improvisais. Nous nous produisions dans les "bals clandestins". Bals où on ne dansait toutefois pas. Nous nous réunissions également au "Laborintus" dans le 16ème arrondissement. De temps en temps, les portes s'ouvraient sur un type qui, en exhibant une carte tricolore, disait : « Tout le monde les mains en l'air, les hommes à droite, les femmes à gauche, les musiciens dans le car ». S'il y avait eu un attentat, nous aurions pu faire partie des otages et être fusillés. Bien qu'étant un musicien encore amateur, j'abandonnais mes études. N'ayant ni carte d'étudiant, ni carte de travail, j'étais de ce fait bon pour le STO que j'évitais en trouvant un boulot de bibliothécaire à la "Centrale Dramatique" (Radio Nationale). Avec mes copains musiciens je jouais le samedi en province dans des galas organisés au profit des prisonniers de guerre. Cela nous permettait de pouvoir manger à notre faim. Même si nous étions bénévoles.

En me référant à ce qu'était, selon Hugues Panassié, le "vrai jazz", je me suis fait une idée très personnelle de ce devait être le quartet de Benny Goodman, mon héros : Goodman jouait de la clarinette avec une telle expressivité qu'il ne pouvait être qu'un noir. Teddy Wilson avait une technique qui faisait de lui un blanc. Le vibraphoniste était forcément un blanc d'origine tzigane. Et la batterie était un instrument que seuls les noirs pouvaient pratiquer. J'avais tout faux ! Noir ou blanc, qu'est-ce

que ça veut dire ?.

Je me suis aperçu que, pour des raisons techniques, la clarinette n'était pas mon instrument. Je me suis donc mis au saxophone. J'ai entendu Coleman Hawkins dont le timbre m'a vite contaminé. Lester Young, quant à lui, était "interdit de séjour". Ainsi l'avait décidé Hugues Panassié à qui le son de Lester Young rappelait celui d'une trompe d'auto.

Quand êtes vous devenu professionnel ?

A la Libération de Paris. Juste après m'être pris sur la tronche une des bombes qu'avaient larguées les Allemands sur la Halle aux Vins. Je fréquentais le Hot Club de France qui m'attribua une carte sur laquelle était inscrit "Jean-Claude / Coleman Hawkins / Fletcher Henderson / Fohrenbach". Je me suis enfin décidé à étudier la musique et, grâce au jazz, je découvrais le classique. Soit Debussy, Ravel, Bartok. En 1946, je partais en tournée avec Kenny Clarke. Cette tournée, organisée par Jacques Souplet, fut un désastre. En effet, le Hot Club de France s'était scindé en deux et nous ne savions jamais, en débarquant quelque part, si nous jouions pour le Hot Club de France ou pour le Hot Club de Paris. C'est pourquoi Kenny Clarke est reparti chez lui pour ne revenir que deux ans plus tard, en 48.

Au Club Saint Germain, j'avais monté un orchestre à la demande de Boris Vian. Lequel venait faire le bœuf avec nous. Ses problèmes de cœur, à ce moment là, l'empêchaient de souffler dans sa trompette plus que quelques minutes. Parmi ceux qui faisaient partie de l'orchestre figuraient : Hubert Fol (saxophone alto), Raph Schecroun (piano) qui allait devenir Errol Parker et Alf "Total" Masselier (contrebasse).

D'autres clubs comme le Vieux Colombier et la Rose Rouge, avaient l'avantage d'être mieux équipés que le club Saint-Germain. Ce dernier, véritable cave à charbon, était constitué de trois travées séparées par d'énormes piliers. Seuls les auditeurs qui étaient dans celle faisant face à la scène s'intéressaient à la musique jouée. Ceux, situés dans la travée d'à côté, écoutaient vaguement et les autres, stationnés près du bar, s'en fichaient. C'est à cette époque que j'ai décidé de changer mon jeu et de faire de "l'anti-Hawkins". J'ai du coup perdu mon public habituel qui, subitement, ne comprenait pas ce qui m'arrivait et s'est de ce fait tourné vers Guy Lafitte. Ce fut pour moi, un franchissement d'étape difficile. Nous étions, en Europe, deux à jouer dans ce style. Un Allemand, Hans Koller, et moi.

On a l'impression que nombre de jazzmen français avaient à cette époque un pied dans le be-bop, type Charlie Parker, et un autre, dans l'esthétique précédente, type Johnny Hodges et Benny Carter. Et qu'ils avaient autant de plaisir à passer de l'un à l'autre. Parfois même au sein d'un même morceau. Comment s'est passé votre rencontre avec le be-bop ?

Charles Delaunay était parti aux Etats-Unis afin d'enregistrer Charlie Parker et Dizzy Gillespie. Comme ils étaient sous contrat, il n'avait pu le faire. Il a demandé à Kenny Clarke de monter une tournée. A cette fin, Kenny s'est entouré de Fats Navarro, Sonny Stitt, Bud Powell, Kenny Dorham, Ray Abraham, John Collins et du contrebassiste Al Hall. Tournée à l'occasion de laquelle fut organisée une séance d'enregistrement le 5 septembre 1946. En a découlé un disque 78 tours sorti chez Swing. Parmi les thèmes enregistrés figuraient *Epistrophy* de Monk et *Rue Chaptal* de Kenny Clarke. Ce disque a, à l'époque, été un peu la bible des boppers français. Quant à moi, j'étais encore polarisé sur Hawkins et Fletcher Henderson. Je voyais donc le be-bop avec une certaine distance. Je ne l'ignorais pas, mais ce n'était pas mon "fond de commerce". En outre, je trouvais que les musiciens français qui le pratiquaient n'en retenaient alors que les "gimmicks". Il fallait que cela mûrisse. Ce qui n'a pas tardé à se faire avec des gens comme Hubert Fol et Roger Guérin. Quand j'ai rompu avec l'école Hawkins, ce n'était pas pour plonger dans le be-bop. Mais plutôt pour me rapprocher de musiciens tels Lee Konitz, Warne Marsh, Roy Eldridge.

En 1948, vous enregistrez, sous votre nom, *The Man I Love* avec Kenny Clarke. Comment s'est passé la séance ? Comment était Kenny Clarke ?

C'était un orchestre assez hétéroclite. Seuls Kenny et son trio venaient du be-bop. Leur musique était, à l'époque, très moderne. Nous autres étions issus du jazz plus classique et, de ce fait, ne correspondions pas réellement à ce que Kenny recherchait d'un point de vue musical. En dépit de cela, Kenny était, avec nous, très gentil et ne se prenait pas pour une vedette. Cela dit, l'adéquation totale entre des musiciens n'est pas toujours une règle. Le be-bop notamment est né de la coïncidence temporelle pouvant parfois exister entre des gens qui évoluent au même moment dans des directions différentes.

Que pensez-vous d'André Hodeir avec qui vous avez eu l'occasion de travailler ?

C'est Charles Delaunay qui, lors de la séance organisée le 4 mai 1948, avait proposé à André Hodeir de venir jouer du violon aux côtés de Kenny Clarke, Jacques Denjean, Dick Collins, Hubert Fol et moi. J'ai une très grande considération pour André Hodeir. Grand théoricien du jazz, il est également, en tant que compositeur, un créateur dont les trouvailles, telle l'improvisation simulée, sont extrêmement intéressantes. Qu'on y adhère ou non.

Vous avez également fait partie du quartet de Jack Dieval ?

Ce quartet a subi quelques modifications au fil du temps. Il y a d'abord eu deux ténors, Bobby Jaspar et moi, et ensuite "Cousin", le cousin de Don Delix.

Ont successivement défilé les trombonistes Nat Peck, Benny Vasseur et, surnommé le "Caiman", Will Tamper, musicien qui, d'origine à la fois péruvienne et lituanienne, parlait toutes les langues sans avoir aucune langue maternelle. C'est Guy Lafitte qui a fini par prendre ma place.

Comment était Django Reinhardt avec qui vous avez joué en 1947 ?

Il était extraordinaire. A la fois un grand seigneur et un gitan pur souche. Après être parti aux Etats-Unis vivre ses aventures avec Cerdan et Ellington, il était revenu à Paris pour se produire, accompagné d'un grand orchestre, au "Bœuf sur le Toit". Dans cet orchestre, dont je faisais partie, il y avait Anita Love, une des meilleures chanteuses de jazz françaises dont l'on ne parle hélas jamais. Django, assis sur une chaise, nous écoutait, planant un peu au-dessus de tout ça. Il aimait bien m'entendre imiter Gene Cedric. Ca le faisait rire. A l'heure du thé, il était au bar et nous envoyait des mots afin de nous demander de jouer moins fort. Il ne savait pas écrire et de ce fait correspondait sous forme de majuscules ou codes. Il installait son fils Babik sur sa chaise et lui mettait entre les mains un ukulélé. Ayant abandonné la clarinette, j'ai été remplacé par Michel de Villers. Cela dit, ce n'était pas la meilleure époque de Django.

Et Boris Vian ?

J'ai connu Boris par l'intermédiaire de son frère Alain, batteur. Parmi les anecdotes rattachées à cette époque figure celle avec la Marseillaise. Avec l'orchestre de Claude Abadie, nous animions un bal donné au Ministère de l'Air. Vint un type qui nous demanda de saluer l'arrivée du Ministre avec la Marseillaise. Abadie lui répondit que nous ne jouions que du jazz. Quand le Ministre, De Menton, arriva, nous avons dû nous soumettre et jouer la Marseillaise tout en restant néanmoins assis comme nous l'avait demandé Boris. Boris avait un jeu proche de celui de Bix Beiderbecke et une conception du jazz qui, très traditionnelle, correspondait à celle alors en vogue. Bien qu'étant en profond désaccord avec Panassié, il n'était pas moins traditionaliste que ce dernier. Pour Boris, Stan Getz, Stan Kenton et autres représentants de la "West Coast" étaient des musiciens sans intérêt. Quant à Paul Desmond, Boris l'ignorait purement et simplement.

A part ça, Boris était doté de beaucoup d'humour. En outre, il était extrêmement gentil et se comportait comme un vrai gentleman. De façon chevaleresque. Il n'avait d'ailleurs pas hésité, en dépit de ses problèmes cardiaques, à boxer un crétin qui avait manqué de respect envers sa femme avec laquelle il était pourtant en très mauvais terme. J'ai connu Boris, musicien et pas du tout écrivain. Il ne me parlait jamais de ses écrits. J'ai découvert

l'écrivain après avoir cessé de voir Boris.

Il y a comme une contradiction entre l'homme, anti-conformiste, et le musicien, attaché à la tradition ?

Boris était, me semble t'il, poète et écrivain avant d'être musicien. Certes, la musique lui a été refusée par son handicap physique mais, de toute façon, il n'aurait jamais accepté de "payer le prix" qu'il faut pour être musicien. De sacrifier, pour la musique, ses autres activités. J'ai été estomaqué de constater que j'étais presque passé à côté de lui en le connaissant pourtant si bien. Cela était dû à son côté polymorphe qui faisait qu'il n'était pas le même à 10h du soir qu'à 8h du matin.

Parlez-nous de ce disque étonnant ou l'orchestre de Claude Bolling, en 55 – 56, sonne "West Coast". Nous défions d'ailleurs nombre d'amateurs de jazz d'être capables, en découvrant ce disque aujourd'hui hélas introuvable, d'en créditer le personnel ?

Claude Bolling m'a proposé de me joindre à son orchestre. Orchestre au sein duquel il a remplacé des musiciens au jeu traditionnel, par d'autres, plus aventureux. Outre moi-même, ce nouvel orchestre comprenait le trompettiste Jean Liesse, Jean-Louis Chautemps au baryton et à la clarinette, le tromboniste Charles Husse, un "requin" de studio, Guy de Fatto à la contrebasse et Robert Barnett, batteur. Hétéroclite, cet orchestre tranchait de ce fait avec Bolling première mouture. Ce dernier a proposé à chacun de nous d'écrire des arrangements. D'où ce disque d'autant plus atypique dans la carrière de Bolling que Chautemps et moi avions découvert des compositeurs comme Schoenberg, Berg et Webern. Les gens venaient entendre du Ellington et tombaient sur de la West Coast ! En outre, nous avions avec Bolling et surtout ce farceur qu'était De Fatto, monté des arrangements de thèmes composés par Spike Jones. Comme ce dernier, nous utilisons des trompes d'auto, des boîtes de conserve, de la neige artificielle et des pétards que nous commandions à distance.

En 1955, vous créez un groupe, de courte existence avec Bernard Vitet. Trompettiste que vous retrouvez en 1965 après avoir, entre temps, participé au quintet de Georges Arvanitas. Comment êtes vous venu à travailler avec Bernard Vitet ?

Je jouais alors au "Tabou" où je faisais souvent le bœuf avec Bernard. C'est donc tout naturellement que j'ai fini par l'intégrer à mon groupe. Le "Tabou" était, à l'époque, en pleine perte de vitesse. La personne qui s'en occupait avait délaissé le club au profit du bar situé au rez-de-chaussée. Le tapis de l'escalier qui menait au club était dans un tel état qu'un client sur deux arrivait à plat ventre en bas.

C'était la grosse attraction. Le jeu de Bernard était encore très imprégné de celui de Miles Davis ou de Chet Baker. En 1965, j'ai monté un sextet, moins aléatoire que le groupe précédent, au sein duquel je me suis entouré de mes copains. Il y avait Bernard, Roger Guérin à la trompette, Pierre Cullaz à la guitare, Bibi Rovère à la contrebasse et Jean-Louis Vialle à la batterie. C'était un sextet intéressant non seulement de par les personnalités qui le composaient mais aussi parce que j'avais conçu une façon d'écrire des arrangements qui était tout à fait polyphonique. Ce groupe a reçu du public un très bon accueil, notamment à la Maison de la Radio où André Francis nous avait programmé. Par la suite, j'ai enregistré une série de disques qui, dits professionnels, étaient destinés aux sonorisateurs. Ce que certains appellent de la "musique au mètre". Même si en l'occurrence elle n'en était pas moins présentable.

Autre aspect de votre arrière, vos liens avec la chanson. Notamment lorsque vous avez travaillé avec Jean Ferrat.

J'ai toujours pensé que les standards sont avant tout des chansons ou mélodies très simples faites d'accords non moins basiques autour desquels on peut travailler sous forme d'altérations et autres techniques plus ou moins sophistiquées. Ces standards sont donc des chansonnettes. Elles ne sont du jazz que parce que ce sont des musiciens de jazz qui en font du jazz. En 1953, j'ai enregistré "Fohrenbach French Sound", disque sur lequel figurait un arrangement de *Mon Légionnaire*. Et, en 1987, le répertoire de mon groupe "Brother's Sound" était emprunté à des thèmes de chansons françaises comme, par exemple, *Ignace*. J'ai accompagné Jean Ferrat pendant sept ans et Isabelle Aubrey pendant deux ans. En faisant de la scène avec Jean Ferrat, j'ai appris à rechercher une certaine théâtralité. A définir un sujet. A construire un programme. Ce que l'on ne fait pratiquement jamais dans le jazz où on se contente d'aligner des thèmes. L'accompagnement d'un chanteur implique également de l'abnégation. Et d'être à l'écoute du public. Il faut prendre en considération ses goûts. Même s'ils sont "merdiques". Je ne m'étais jamais retrouvé auparavant face au grand public. J'avais d'autant plus le loisir d'observer le public que, contrairement à Jean Ferrat qui devait endosser l'entière responsabilité du spectacle, je n'étais responsable que de ma partie. D'où une distance qui faisait de moi un observateur pouvant repérer ce qui éventuellement n'allait pas dans le public. Certains artistes chevronnés, comme Jean Ferrat, ont cette capacité à sentir le public et donc à réagir immédiatement, si nécessaire, afin d'éviter le couac. Les tournées avec Jean Ferrat m'ont alors un peu éloigné du milieu du jazz. C'est à cette époque que je découvrais la musique contemporaine.

Avez-vous participé à des séances d'enregistrement de variété ?

Parfois. Comme un certain nombre de musiciens de jazz qui gagnaient leur vie ainsi. Ce n'était pas très agréable car les musiciens classiques qui étaient là ne nous regardaient pas d'un très bon œil. La plaisanterie habituelle chez eux était « Moi, je suis premier prix du conservatoire et toi ? », ce à quoi on était censé répondre « Moi, je suis pris de panique ». Et puis, il y avait ceux que l'on appelait les "requins". Ils formaient une sorte d'organisation qui aboutissait à l'exclusion d'une partie des postulants. Chaque "requin" avait ses remplaçants qui, à leur tour, devenaient des "requins". Ce que je ne suis jamais devenu, n'ayant pas joué la carte à fond. La variété a toujours, pour moi, tenu lieu de moment transitoire en attendant que le jazz aille mieux. Toujours utopiste ! J'ai également fait du bal.

Avec Jean Ferrat, vous avez sillonné le monde. Aimez-vous voyager ?

Pas particulièrement. Je suis un voyageur par obligation. En tournée, on peut se dire « Ça a l'air bien ici, il faudra que je revienne ». Et, lorsque, l'année suivante, on revient dans le même endroit dans le cadre d'une autre tournée, on ne reconnaît plus rien. En effet, d'une année à l'autre, la salle change avec toujours, comme seuls points de mire, à dix mètres à gauche un hôtel et, à dix mètres à droite, un restaurant. On n'a donc jamais la possibilité de profiter, comme le ferait un touriste, des lieux traversés. Cela dit, ces voyages m'ont néanmoins marqué. Car, même si je les ai à peine vus, ces endroits sont des lieux où j'ai vécu. Si on m'y parachutais, je serais capable de me dire : « Tiens, on est dans le quartier ouest de la Havane ... Ca, c'est la salle où on a joué à Montréal ... C'est la sortie de Thiers ». Ce sont des endroits où je suis chez moi sur dix mètres carrés. Il y a des routes que je reconnais. Tout cela fait partie de ma culture personnelle. C'est logé quelque part dans mon inconscient et ça ressort quand j'en ai besoin. Voire même parfois quand je n'en ai pas besoin. Ce qui me permet de me faire du cinéma gratuitement.

A propos de la mélodie, aussi simple soit-elle, Jean Rochard disait récemment dans une interview (Impro Jazz juillet/août 2001) qu'elle est essentielle dans le sens où elle "nourrit" la mémoire. Vous accompagnez.

C'est exactement ça. J'aime me lever avec une mélodie en tête. Que ce soit du Bartok ou une chansonnette comme *Blue Mac Tolls*. Je me réveille avec ça et je sais que la journée va être de ce fait joyeuse. Pas besoin de radio-réveil. Il est en moi. Le jazz était, au départ, avant tout du New Orleans. Une musique très simple. Le be-bop a tout compliqué. Mais de façon raisonnable et raisonnée.

A cela se sont ajoutés d'autres éléments comme l'influence des "acrobates classiques". Et le jazz, du coup, est devenu apparemment très compliqué. Mais non moins superficiel. On voit des musiciens qui ont plein de notes dans les doigts et qui, néanmoins, ont un concept musical d'une simplicité navrante. Voire aucun concept. Beaucoup de jeunes musiciens donnent l'impression d'être des virtuoses alors qu'en réalité ils font n'importe quoi. Ce n'était pas le cas jadis car si l'on jouait compliqué, on vous disait : « C'est nul. Joue en place ». Maintenant, ça va dans tous les sens. Certes, les musiques folkloriques cubaines, par exemple, ont par moment un aspect très sophistiqué mais cela ne les empêche pas d'être organisées. Sydney Bechet, Louis Armstrong et autres grands du jazz jouaient une musique efficace. Or l'efficacité passe obligatoirement par la précision individuelle et l'écoute interactive. La musique cubaine n'est pas toujours géniale mais a au moins le mérite d'être efficace. Et ce parce que les musiciens jouent à l'unisson. A cette fin, ils s'écoutent les uns les autres. Ils ne cherchent pas à résoudre leurs petits problèmes personnels. Ils se calquent sur leurs partenaires.

Et au moins ça sonne. Certes, c'est d'un point de vue rythmique, assez difficile à réaliser.

Ça l'est pour la section rythmique alors que ça l'est moins pour celle mélodique. C'est peut-être parfois assez virtuose mais il suffit, pour y parvenir, de se référer à des formules apprises. De jouer en fonction de la formule idéale. En cela, c'est différent du jazz. La musique cubaine a une authenticité car elle repose sur des modèles et des schémas qu'il suffit de respecter. Même si on peut les faire évoluer légèrement. Il n'empêche, la salsa repose sur les mêmes codes que la rumba qui la précédait. Seul l'intitulé a changé. Alors que le jazz est par définition "inauthentique". Il fait feu de tout bois. Il est ouvert à toutes les évolutions. A toutes les fantaisies personnelles. Là est le génie du jazz. Le jazz et les musiques folkloriques, cubaine notamment, sont parfois compatibles mais pas forcément dans les deux sens. Un musicien cubain m'a dit un jour : « Les musiciens cubains peuvent jouer du jazz mais les musiciens de jazz ne peuvent pas jouer de la musique cubaine ». C'est gonflé ! J'ai, jadis, assisté à un concert de Tito Puentes qui invitait Dizzy Gillespie. Ils ont commencé par interpréter des mambos. Dizzy semblait s'ennuyer. Ce n'était pas terrible. Jusqu'à ce qu'ils jouent *Manteca*. Mais, alors, c'était eux qui essayaient de jouer comme Dizzy et non l'inverse.

Il y a, aujourd'hui, chez nombre de jeunes musiciens de jazz une recherche de normalisation. Normalisation par rapport à quoi ? Ils n'ont, selon eux, pas le droit de jouer de façon simple. Les musiciens de mon époque, tous autodidactes, ont, avant de passer à une musique de plus en plus

savante, commencé par jouer *Les Oignons*, du New-Orleans. Il ne faut pas oublier que quelqu'un comme François Jeanneau a débuté auprès de Sydney Bechet. Certes, j'ai brûlé quelque peu des étapes en m'inspirant, dès mes débuts, de Benny Goodman. Il n'empêche, Goodman, c'était quand même plus simple que Lennie Tristano, Warne Marsh ou Lee Konitz. Alors que maintenant, le jeune musicien entend tout de suite Coltrane.

Ou Parker !

Même pas. Parker, c'est plus vivable, plus humain que les "coltraniens" ou "post coltraniens". Ils se croient obligés de mettre un kilo de notes par micro seconde. On n'a pas l'impression d'être dans le coup si l'on ne joue pas une musique apparemment sophistiquée. Cela dit, il ne faut pas généraliser. Il y a peut-être quelques jeunes gens plus raisonnables.

Vous disiez que "Free Jazz" de François Tusques est un beau disque. Disque qui est l'un des premiers, en Europe, de free jazz. Or, en même temps, vous êtes à cent lieux de l'esthétique free jazz.

Certes, c'est un beau disque. Mais, en ce domaine, c'est une exception. Le free jazz est tout et son contraire. D'abord, le mot est abominable dès lors que le jazz est par définition libre. Il est également, de par sa pratique, contradictoire. En effet, il y a moins de façons de jouer faux que de jouer juste. La gamme chromatique comprend douze notes dont sept servent à jouer juste et dont cinq servent à jouer en dehors de la tonalité. Parmi ces dernières, seules deux ou trois sont réellement choquantes. Donc, on dispose de très peu de moyens permettant de se singulariser. De ce fait, en cherchant à se libérer des normes on ne fait, avec le free jazz, que s'enfermer dans des formules encore plus sévères. Même si ces formules ont peut-être davantage trait à la forme qu'au texte. Il n'empêche, j'ai toujours l'impression d'entendre la même chose. En plus, je ne vois pas ce qu'il y a de génial à refaire systématiquement ce qui a déjà été fait auparavant. Les doubles sons au saxophone, c'est un "couac" domestiqué. Avant, on se l'interdisait. Maintenant, on préfère les maîtriser. Et après ? Ca sert à quoi ? Si on pouvait arriver à jouer à plusieurs voix grâce aux harmoniques et aux doubles sons, ce serait formidable. Mais ce n'est pas le cas. C'est toujours un effet. Une fois, d'accord. Mais à condition que ce ne soit pas systématique. Il y a aussi une question de recherche esthétique. Dans la musique, j'ai envie d'accéder à une certaine beauté. A ne pas confondre avec le mot joli. Une bonne grosse pétarade ou un cataclysme, ça peut être beau. Ce que j'ai vu de plus extraordinaire, c'est le bombardement par les Allemands en 44 de la Halle aux Vins. Avec les fusées éclairantes. Je ne suis pas sensible à toutes les formes de beauté. J'aime mieux la beauté vue par Stan Getz que par Archie Shepp qui, en revanche,

joue très bien du piano.

Pour en revenir à Hodeir et à l'importance qu'il accordait à l'écriture dans le jazz, je pense qu'il faut un texte de base, mais qui puisse laisser rapidement une liberté à l'expression. A l'interprétation. Comme c'est le cas avec mon quartet actuel, comme ce l'était déjà avec mon sextet en 1965. La musique : c'est thème et variations. Le thème, peu importe lequel. J'ai du mal à voir ce qui différencie, sur le fond, le compositeur de l'arrangeur. Si ce n'est le fait que, contrairement à l'arrangeur, le compositeur utilise au départ un thème dont il est l'auteur. Thème que d'ailleurs l'arrangeur ne se prive pas parfois de signer. Très souvent, j'ai écrit des thèmes en partant de chansons françaises. Sachant que, du coup, cela ne me rapporterait aucun droit d'auteur. Mais, hormis cette différence, l'arrangeur et le compositeur font le même boulot. Quant aux variations, elles peuvent être prévues, organisées, écrites jusqu'à un certain point ou improvisées. Du moins de façon thématique. Sachant que l'improvisation totale n'est qu'une utopie. Il est vrai, le free jazz est devenu une impasse. Et ce à cause de la réduction de moyens à laquelle ses acteurs se sont condamné en croyant en avoir acquis de nouveaux. Je pense néanmoins que c'était une expérience à tenter. Cela dit, Lennie Tristano, Warne Marsh, Lee Konitz n'ont pas attendu le free jazz pour pratiquer l'improvisation collective et les recherches formelles. Nombre de ceux qui ont joué du free jazz ont cru que tout était permis. Qu'il n'y avait pas de vérité. Du coup, il n'y a plus de langage, il n'y a même plus de sujet. Tout est noir, tout est blanc, tout est gris.

Très vite, dans votre carrière, vous avez commencé à multiplier les formules orchestrales. Ce que vous n'avez cessé depuis de faire. Cela répond t'il chez vous à une prédilection pour l'expérimentation ?

C'est un peu dû à la non-réussite commerciale de chacune de ces formules. Une non-réussite qui m'a amené, à chaque fois, à en chercher une autre. L'orchestre du Club Saint Germain fut au début un octet qui, trop onéreux pour le club, était, sur scène du moins, réduit à un septet. Avant de devenir un quintet. Et ce afin de répondre à une certaine évolution musicale mais aussi parce que, face à la concurrence, le Club Saint Germain n'avait plus, en matière de jazz, le monopole. Ce qui le rendait économiquement plus fragile. Des membres du septet, je n'avais gardé que ceux qui, comme Benny Vasseur, correspondaient le plus à l'esprit nouveau que je voulais insuffler à ma musique. Ma formation suivante fut un quartet comprenant une guitare, une basse et une batterie. Soit un noyau qui allait dorénavant constituer la base de la plupart des groupes que j'allais par la suite monter. Ce quartet fut, du moins par sa configuration, influencé par les formations de Stan Getz, Jimmy Raney et autres représentants de ce que l'on appelle le "Storyville Sound" dont, au niveau du son, je n'ai cessé de me

sentir proche. C'est avec ce quartet que j'ai enregistré *Mon Légionnaire*. Que j'ai commencé à m'intéresser aux chansons populaires françaises ou standards, valant, selon moi, ceux écrits par Gershwin, Jérôme Kern ou Rogers et Hart. Après quoi, je me suis mis à composer des arrangements pour le big band de Sonny Grey. A suivi, le "Sex Fide", sextet constitué de Bernard Vitet et Roger Guérin à la trompette, de Pierre Cullaz à la guitare, de Gilbert Rovère à la basse et de Jean-Louis Viale à la batterie. C'était très écrit et, en même temps, les responsabilités étaient réparties entre les six éléments. Dont la basse et la batterie. D'où l'intitulé du groupe. Après ce long hiatus ou, accaparé par Jean Ferrat, je me suis un peu éloigné de la scène du jazz, j'ai ressorti mes lointaines connaissances en électronique afin de créer chez moi un petit studio et, aidé d'un Révox, de me lancer dans la musique électronique. En quelque sorte, du "House Studio" avant l'heure. Associé au batteur Christian Lété et au guitariste Christian Escoudé, avec lesquels j'avais accompagné Ferrat, j'ai créé "l'ElecTrio". Trio au sein duquel je jouais à la fois du saxophone et du clavier électronique. J'avais, en outre, un peu compliqué les choses en utilisant plus ou moins la technique du "re-recording" et du "play-back". J'avais conçu un procédé qui, consistant à enregistrer une première fois et à rejouer par dessus, aboutissait à des boucles de 16 ou 32 mesures. Sans jamais être répétitif. Comme c'est hélas le cas ci et là aujourd'hui. Dans la lignée, je créais "Un Moment Musical", spectacle au sein duquel Christian Escoudé, Pierre Cullaz, Philippe Combelle et moi-même mêlions bandes pré-enregistrées et interventions en direct. Ce type de spectacle expérimental était alors apprécié par les MJC. L'année suivante, je rencontrais le vibraphoniste Alex Grillo avec qui je montais un programme intitulé "Jazz-Séries". Ce duo, basé autour de la musique sérielle, s'avéra assez restrictif dès lors qu'il manquait une fréquence de basse. Le vibraphone n'est pas un instrument grave et il y aurait donc fallu que je sache jouer du baryton. Du coup, ce duo s'est transformé en quartet avec l'arrivée du bassiste Gus Nemeth et de Christian Lété. Je me suis alors trouvé un peu coincé par ce type de musique que je trouvais un peu trop théorique ou anti-naturelle par rapport au jazz dans ce qu'il a de spontané et de vivant. Je dois également avouer que j'ai été un peu dépassé par l'apparition d'instruments électroniques beaucoup plus performants que ceux que j'avais pu fabriquer. Nouveaux instruments que mes moyens ne me permettaient pas de m'offrir. J'ai donc décidé de me consacrer de nouveau exclusivement au saxophone et de revenir à une musique plus traditionnelle quant à l'instrumentation. Sans oublier le fait que mon goût pour la "West Coast" ne s'était jamais réellement dissipé. D'où le groupe "Cool Machine" au sein duquel je m'entourais de Michel Valera, guitariste venu du CIM où j'enseignais la musique

depuis quelques années, Pierre-Yves Sorin à la basse et Stéphane Grémaud à la batterie. Faute de débouchés, le groupe s'est éteint et, contraint, de proposer aux clubs des formules à configuration plus réduite et donc moins coûteuses, je formais un duo avec Michel Valéra. Duo qui a quand même vécu deux ans. Entre temps, j'avais été sollicité par Gérard Térronès afin de me produire dans son lieu, "Jazz Unité", en octet. A cette fin, j'ai donc formé le "Super Huit" avec la chanteuse Evelyne Voillaume et Michel Valéra, le violoncelliste Jean-Charles Capon, le joueur de basson Bruno Rousselet, Pierre-Yves Sorin et, aux percussions, Christian Lété et Stéphane Grémaud. C'était très écrit.

Quand vous dites que vous avez souvent changé de formules pour des raisons commerciales, je suppose que c'est de l'humour car toutes celles que vous nous avez citées ne sont en rien commerciales.

C'est bien vu. J'ai, jadis, enregistré un quarante-cinq tours pour le label Bel Air qui, avec une reprise de *Le Temps* d'Aznavor et une chanson de Rika Zarái, était censé être "commercial". Pierre Spiers m'a confié les arrangements et, du coup, on n'a pas dû en vendre plus de douze ! Il y avait quatre trombones, Roger Guérin, une basse, une batterie et moi. Dois-je préciser que l'on ne m'a évidemment pas renouvelé mon contrat.

Parlez nous de votre collaboration avec les musiciens classiques.

Un soir, alors que je me produisais avec le "Cool Machine" au Petit Opportun, un musicien classique m'a proposé d'arranger certains des thèmes que nous jouions afin de les faire interpréter par le "Quatuor Pierné". À la suite de quoi, ce quatuor m'a invité à me joindre à lui. J'ai accepté pour deux raisons. J'étais heureux de rencontrer enfin des musiciens classiques qui, n'ayant pas d'œillères, ne prenaient pas les musiciens de jazz pour des rigolos, et en plus, la musique "West Coast", que je pratiquais, pouvait, selon moi, s'adapter au classique sans qu'il y ait entre l'une et l'autre d'opposition.

En tant que soliste, y-a-t'il pour vous une différence entre le fait d'être accompagné par une section de saxophones classiques où tout est écrit, ou de jouer au sein d'une section de saxophones dans un big band où une partie de la musique est improvisée ?

Avec le Quatuor Pierné et, plus tard, avec "4uatre", j'ai essayé de mettre en jeu toutes les combinaisons possibles. Avec le Quatuor Pierné, j'ai enregistré un disque dont l'une des faces était à la croisée de Ravel, Debussy, Bartok et la West Coast. Un des thèmes, très ravelien, s'intitulait "Arabesques et Bérêts Basques".

Le "Cool Machine" s'est désagrégé, faute de contrats, et j'ai alors rencontré Pierre Girot,

excellent guitariste qui, ayant le tort d'habiter à Brives, a vécu dans le plus total anonymat. Il est mort l'été dernier. Pierre Girot et moi avons monté en 1987 un quartet aux côtés du contrebassiste Pierre Maingourd et d'Eric Dervieu à la batterie. Ce quartet, intitulé tout bêtement, "Classic Jazz Quartet", jouait une musique que certains qualifieraient de conventionnelle. Presque au même moment, Patrick Saussois m'invitait à me joindre, avec Didier Roussin, à son combo.

Des gens comme Patrick Saussois et Didier Roussin étaient des précurseurs dans le sens où ils jouaient ce qu'ils aimaient en se fichant des étiquettes. Il y a chez eux une démarche qui évoque celle d'Henri Crolla.

Ce qui à l'époque n'avait rien à voir avec ce que l'on appelle aujourd'hui la "World Music". Mélange épouvantable dans lequel tout ressemble à tout. Et ce au détriment de toute authenticité.

Comment est né « On peut tout faire avec un saxophone ténor et un magnétophone » ?

Après mon duo avec Michel Valéra, j'ai souhaité réduire une nouvelle fois la formule utilisée et passer de ce fait au solo. J'ai donc monté une sorte de "One Man Show" qui consistait en une démonstration de "re-recording". C'était apparemment culturel mais évidemment bidon. Le fait de jouer *Four Brothers* à 16 voix signifiait 16 "re-recordings". Or, on ne peut faire subir au public de lui faire entendre seize fois la même chose. Même si chaque passage ne dure que quatre minutes. Cela fait quand même seize fois quatre minutes ! Donc, tout cela était pré-enregistré. Seul le début du spectacle était réellement enregistré. Je jouais une chose, je l'enregistrais, je la repassais en lecture et je jouais par dessus. Ensuite, je passais à un autre morceau que je jouais deux fois en ajoutant une troisième voix. Et ainsi de suite. Parfois, je compliquais un peu les choses en changeant de vitesse. Dès lors, le saxophone alto sonnait comme un saxophone ténor et vice versa, par exemple. Dans *Peanuts Vendor*, j'ajoutais des percussions en faisant claquer les plateaux. Il y avait également une cloche qui n'était en fait qu'un clou sur le couvre bec du saxophone. Le spectacle fut bien accueilli. Pour les organisateurs, il était économique, et j'y mettais beaucoup d'humour.

Le disque "Mais qu'avez vous fait de la face cachée de la lune, Docteur Fohrenbach ?", sorti en 1980, est constitué d'une face avec le trio Arvanitas et d'une face avec votre travail solo en re-recording.

J'étais, à l'époque, bien implanté au CIM dont le directeur Alain Guérini était responsable du label Open. Il organisait alors pas mal de concerts durant lesquels le soliste invité était presque toujours invité par le trio Arvanitas. C'est pourquoi l'une des faces

de ce disque, celle visible de la lune, était "live" avec le trio Arvanitas et l'autre, celle cachée de la lune, était consacrée à mes trafiquages faits maison. En 1985, je formais le trio "Forenhbach Consort" avec, respectivement rescapés du "Super Huit" et de "Jazz-Séries", Bruno Rousselet (basson) et Alex Grillo (vibraphone). L'année suivante, je créais "Voix Express" avec Evelyne Voillaume (voix) et Arvanitas au piano. Avec le "Brother's Sound", en 1988, je m'entourais de musiciens classiques venus du "Quatuor Pierné", Yves Torchinsky à la basse, Didier Kerk à la batterie et aux percussions et Manu Galvin, guitariste surtout connu dans le milieu du blues. Nous mêlions musique classique, voire sérielle et jazz West Coast. Nous avons notamment composé une fugue à 6 voix. J'avais écrit *Davantage*, *davantage* en hommage à l'un des plus beaux vers de la langue française, « Davantage davantage davantage davantage », de Bobby Lapointe. Figuraient également à notre répertoire des chansons françaises récupérées, arrangées, jazzifiées, déformées. En 1994, je constituais avec le saxophoniste soprano Pierre Baraglioli le duo "Wind In The Reeds" (Du Vent dans les anches). Le disque qui en découla était fait d'une suite de duos entre Baraglioli et des musiciens comme Marcel Azzola, Juan Jose Mosalini, Patrice Caratini auxquels s'ajoutent quatorze minutes de musique sérielle avec lui et moi.

Venons en à vos dernières aventures musicales.

Et donc à ma participation au disque de Jean Bonal. Dans ce CD, Jean Bonal a réuni quelques-uns des différents musiciens avec lesquels il a à ce jour travaillé. Dont Pierre Michelot, Alf Masselier, un jeune bassiste avec qui il joue actuellement et un saxophoniste ténor qui vient des environs de Bordeaux. Je n'interviens pas partout.

Autre CD auquel vous avez récemment participé, celui de Jack Diéval pour Frémeaux et Associés.

Auparavant, il y avait eu dans les années 50, toujours avec Diéval, "Jazz aux Champs-Élysées", disque dont on n'a jamais, ou presque, entendu parler. Celui que vous évoquez, "Jack Diéval All Stars", paru chez Frémeaux en 1994, a réuni pas mal de monde. Soit, au saxophone, André Villegier, Gérard Badini et moi-même, Jimmy Gourley à la guitare, Michel Gaudry à la contrebasse et Charles Bellonzi à la batterie.

Avez-vous gardé des contacts avec certains de vos anciens élèves comme, par exemple, Charles Schneider ?

J'ai très peu connu Charles Schneider. Je lui ai d'ailleurs davantage enseigné l'harmonie que le saxophone. Au CIM, à l'époque, le saxophone était un instrument très prisé. Et ce après avoir été négligé durant les années "Yé Yé" durant lesquelles

les saxophonistes, pour gagner leur vie, jouaient de tout sauf du saxophone. J'apprenais au débutants plus à improviser qu'à jouer de l'instrument. Je leur indiquais les pistes censées leur permettre de trouver par eux-mêmes des combinaisons. Les seuls anciens élèves dont je me souviens sont ceux qui ne m'ont pas oublié. Parmi ceux-là, Xavier Cobo, Marc Thomas, Lionel Coronel, Sylvain Beuf et, plus récemment, Barikowski, un très bon saxophoniste, et le joueur de baryton Xavier Richardeau. Il y en a une tripotée qui préfèrent se souvenir de telle "Master Class", durant quatre heures, avec un grand musicien qui s'est contenté de leur raconter leur vie, que des deux années durant lesquelles je les ai fait bosser.

Qu'est ce que la pédagogie vous a apporté ?

Beaucoup de choses. En effet, elle m'a permis de formuler ce que je savais inconsciemment sans n'avoir jamais, auparavant, éprouvé le besoin de l'énoncer. Face à un élève, il faut trouver les mots et, lorsqu'il a du mal à comprendre, savoir se mettre à sa portée. Cela vous permet de mettre votre panorama interne à plat. De schématiser ce qui n'était précédemment qu'une synthèse inconsciente. Je suppose que tous mes collègues pédagogues vous tiendraient le même propos. Les élèves ne vous apprennent pas souvent quelque chose mais, en revanche, le fait de leur parler vous révèle, vous clarifie ce qui vous était connu mais non énonçable. En devenant énonçable cela devient dès lors accessible à chaque instant.

Avez-vous l'impression que le métier a, aujourd'hui, changé ?

Terriblement. Dans le mauvais sens. J'ai bien peur qu'il disparaisse. Je ne vois pas comment mes élèves vont pouvoir vivre de la musique. Moi-même, je ne sais pas comment j'ai réussi à en vivre. Cette lente dégradation ne date pas d'hier. Quand j'ai débuté dans le métier, à la Libération de Paris, mes parents ont commencé à être rassurés lorsqu'ils ont vu que, subitement, je gagnais en un jour ce que je gagnais en un mois en tant que grouillot à la "Centrale Dramatique" durant la guerre. Mais, au même moment, les anciens du métier me disaient « P'tit gars, le métier est foutu ». Ils avaient raison. Il suffisait, avant guerre, de se pointer le lundi soir au fameux Tabac Pigalle pour jouer dans l'heure qui suivait. Ou d'appeler telle baronne qui organisait une soirée privée et vous demandait, deux heures avant, de monter un orchestre.

Et pourtant, même si les disques de musiciens français ne se sont jamais aussi peu vendus qu'aujourd'hui, les festivals attirent énormément de monde.

Certes mais les festivals programment de moins en moins de jazz. Et très peu de musiciens français.

Cette année, le seul musicien français invité par le festival de la Haye aux Pays-Bas est Michel Portal.

Plus aucun club, actuellement, ne programme une même formation plusieurs soirées d'affilée comme c'était encore le cas durant les années 60 au "Chat qui Pêche", au "Blue Note".

Du coup, les groupes ne peuvent plus se rôder. Il est impossible, en ne se produisant qu'un soir par mois, d'évoluer. De 1948 à 1950, j'ai joué tous les soirs au Club Saint Germain.

Comment, avec tout ce que vous avez vécu, voyez-vous l'avenir du jazz ?

Je ne suis jamais allé aux Etats-Unis. Je ne peux me faire une idée de ce qu'est vraiment le jazz aux USA à travers ce à quoi nous avons accès. De façon générale, il est difficile de juger de ce qu'est le jazz aujourd'hui car, pour cela, il faudrait pouvoir le définir. En tout cas, le jazz, tel qu'il est actuellement ici et là, n'est pas mon jazz. Le jazz, c'est dorénavant, à l'image de la "World Music", un peu de musiques arabe, afro-cubaine et hindoue mêlées à du blues, du gospel et du ragtime. Cela me paraît catastrophique. En effet, toutes ces musiques sont authentiques et, à ce titre, répondent à des règles immuables ou presque. Or, le jazz est fondamentalement inauthentique. Ce qui est authentique c'est celui qui en joue. Pendant un moment, ce dernier s'efforce de jouer comme Rollins, de virer sa cuti, et, après quoi, il trouve, espérons le, quelque chose qui correspond à ce qu'il est. C'est pour cela que c'est du jazz. Pour que ce soit du jazz, il faut qu'il y ait un type qui s'appelle Warne Marsh, Charlie Parker ou Tal Farlow que l'on puisse reconnaître dès la première note. Le jazz ne consiste pas à mettre dans une même marmite du thon, du bœuf, du sel, du poivre, du sucre. C'est un petit peu comme la mondialisation. Le camembert doit être pasteurisé. Pourquoi pas du pinard sans alcool !

Propos recueillis par Jean-Claude Quéroy et Xavier Matthyssens, les jeudis 14, 21 et 28 juin 2001.

Remerciements spéciaux à Isabelle Matthyssens.

DISCOGRAPHIE

Jean-Claude Fohrenbach, leader ou co-leader

Jean-Claude Fohrenbach Quintet : The Man I Love. Avec Kenny Clarke (batterie). Enregistrement : 5 mai 1948. 78 T Swing 282. Réédition CD : Kenny Clarke 1946 – 1948. The Chronological Classics 1171 (distribution Mélodie).

Fohrenbach French Sound : Mon Légionnaire. Enregistrement : 1953. 33 T Pacific LDP A68.

Roger Guérin et Jean-Claude Fohrenbach : Le Temps . Enregistrement : 1955. 45 T Bel Air 211292.

Jean-Claude Fohrenbach joue Jean-Claude Fohrenbach. Enregistrement : 1966. 33 T Sonorop 3007.

Jean-Claude Fohrenbach Sound 66. Enregistrement : 1966. 33 T Sonorop 3031.

Jean-Claude Fohrenbach joue Jean-Claude Fohrenbach. Enregistrement : 1966. 33 T Sonorop 3024.

Mais qu'avez-vous fait de la face cachée de la lune, Docteur Fohrenbach ? Enregistrement : 1980. 33 T Open 10.

Quatuor Gabriel Pierné avec Jean-Claude Fohrenbach. Enregistrement : 1983. 33 T Caratini Productions CARA 008.

Patrick Saussois Quintet Featuring Jean-Claude Fohrenbach : Golden Coast. Enregistrement : 1985. 33 T CHORUS 33763.

Jean-Claude Fohrenbach : Equilatéral Trio. Enregistrement : 1994. CD IDA VAR 1550.

Quatre joue avec Jean-Claude Fohrenbach. Enregistrement : 1996. CD Daphaneo 9610.

Jean-Claude Fohrenbach : Francofeel Musiq. Enregistrement : automne 2001. Djazz Records DJ 546-2.

Jean-Claude Fohrenbach : Fohrenbach French Sound. Universal. Collection Jazz in Paris. Hors Série n°3.

Jean-Claude Fohrenbach sideman

Django Reinhardt Big Band. Enregistrement : 1947. 78 T Swing. Réédition CD : Pêche à la mouche. Verve 835418-2 (distribution : Universal).

André Persiany Quintet : Soul and Chords. Enregistrement : 1948. 78 T. Selmer SV 2967.

Kenny Clarke 1946 – 1948. CD The Chronological Classics 1171 (distribution : Mélodie). Réédition incontournable des sessions Swing organisées par Charles Delaunay avec pour leaders Kenny Clarke, Michel de Villers. Jean-Claude Fohrenbach y joue sur 10 pages. Soient les séances des 12 mars 1948, 4 et 5 mars 1948.

All Stars Français 1950. Les premiers au référendum Jazz Hot : Blues 50. 78 T Swing 331.

Jack Diéval : Jazz aux Champs-Élysées. Enregistrement : 1950. 33 T La Voix de son Maître. FFLP 1030.

Ralph Schecroun et son Quintet . Enregistrement : 1950. 33 T. Arion ASV 49.

Bernard Zacharias et ses solistes : Gershwin Parade. Enregistrement : 1954. LP 33 T 25 cm. Club Français du Disque 39. Réédition CD : Modern Jazz at Saint-Germain-des-Prés. Emarcy 013-042-2. Collection "Jazz in Paris" n° 48. (distribution : Universal) . Jean-Claude Fohrenbach y joue sur 8 pages.

Jonah Jones. Enregistrement : 1954. 33 T Swing 1039 / 1040.

Pierre Spiers : Mélodie sur l'oreiller. Enregistrement : 1955. 33 T. Bel Air 411045.

Geo Daly : Flying Home. Enregistrement : 1966. 45 T Sonorop 4001.

Jean-Pierre Baraglioli : Wind in the Reeds. Enregistrement : 1991. CD Nocturne 510.

Jack Diéval All Stars. Enregistrement : 1994. CD Frémeaux et Associés 901 (distribution : Night & Day).

Jean Bonal : Jean Bonal. Enregistrement : 2000. CD Elabeth 621038. (distribution : Dam)).

BIBLIOGRAPHIE

Jazz Swing Journal numéros 2, 3, 4, 5 : Fohrenbach Story. Interview réalisée par Patrick Saussois en 1987.

Jazz Hot n° 583 (septembre 2001) : Go West. Interview de Jean-Claude Fohrenbach par Félix W. Sportis.

Ecouter Voir numéro 47 (novembre 1995) : Les musiques de jazz en France : 1945 – 1964. Jean-Claude Queroy : Portrait de Jean-Claude Fohrenbach.