

WALTER HORTON, AN EASY MAN

Discografia completa commentata

di Sugarbluz



Walter Horton nacque il 6 aprile 1918 in una fattoria vicino Horn Lake, Contea di DeSoto, Mississippi, ma quando aveva un anno la sua famiglia, che includeva anche un fratello, Albert, e tre sorelle, Katy, Maggie e Bernice, si trasferì a Memphis, Tennessee. Dapprima si dedica al pianoforte, ma in seguito il suo passatempo preferito diventa accompagnare, con l'armonica che un bel giorno suo padre porta a casa, i 78 giri di blues che girano sul grammofono di famiglia. Dopo due anni di pratica e scomparso da poco il padre, Walter decide di contribuire al sostentamento della famiglia, così comincia a suonare per le strade di Memphis arrivando a guadagnare anche 8 dollari al giorno, portati rigorosamente a casa. In poco tempo tra i musicisti si comincia a parlare del piccolo Walter, ed è così che conosce Floyd Jones, Johnny Shines, Jimmy DeBerry. Ad appena 9 anni è chiamato a registrare con la famosa *Memphis Jug Band* dell'armonicista/chitarrista Will Shade, detto Son Brimmer, probabilmente il suo primo maestro di tecnica insieme a Hammie Nixon, il fedele partner di Sleepy John Estes; il dato non è genericamente accettato vista la giovane età, ma l'autore Samuel Charters ritiene che sia vero. Il disco uscì con marchio Victor, una delle poche compagnie discografiche che riuscì a far fronte al periodo della Grande Depressione. La compagnia aveva sede a Chicago, era specializzata nella produzione di grammofoni e divenne proprio in quegli anni una divisione della potente RCA, Radio Corporation of America. Nel periodo di crisi abbassò drasticamente i costi di produzione e il prezzo di vendita del singolo, da 75 a 35 centesimi, spostando il settore *race records* nei primi anni '30 su una nuova sottomarca, Bluebird Records.

La fonte discografica parla di *Shakey Walter* in due brani, *Sometimes I Think I Love You* e *Sunshine Blues*, ora su Document austriaca (CD-5021, *Memphis Jug Band, Vol. 1, 1927-1928*), insieme a Will Shade, Will Weldon e Charlie Polk, mentre Horton di quella occasione ricordò vagamente d'aver registrato una versione di *Kansas City Blues* (che effettivamente nella raccolta Document c'è, ma non nella fonte), con Shade, Dud Crawley e Charlie 'Ukulele Kid'. In *Sometimes I Think I Love You* l'armonica, che comincia oltre la metà del brano durante l'assolo di kazoo, ha un suono semplice, simile a quello di un flauto, e suona poche note: non vedo perché non potrebbe essere un ragazzino a suonare in quel modo.

Negli anni '30 stava agli angoli di strada con il chitarrista Little Buddy Doyle, in duo acustico come s'usava all'epoca o con l'aggiunta di una seconda chitarra, con Furry Lewis all'Handy Park, in Beale Street, nei *house-rent party*, nei *juke joint*, nei bar e nelle feste danzanti attorno Memphis. E' all'Handy Park che Nat D. Williams, insegnante, scrittore, primo dj nero alla radio WDIA e maestro di cerimonie al Palace

Theatre in Beale St., lo sente e gli suggerisce di far parte dei contesti amatoriali che si tengono regolarmente a teatro, cosa che Walter farà vincendo la sua gara e continuando a esibirsi lì per i 3 anni successivi.

Inebriato dai continui viaggi del bluesman che ha intorno un giorno decide di partire anche lui, per New Orleans: neppure il tempo d'arrivare ed eccolo già di ritorno sulla prima *banana boat*. Girò comunque le zone del Delta per suonare, con gente come Robert Johnson, Honeyboy Edwards, Homesick James, Ma Rainey, Floyd Jones, Big Joe Williams; a proposito di Williams, Walter disse d'aver registrato con lui la prima *Baby Please Don't Go*, per Bluebird, ma non è provato. Fu con Floyd Jones che si recò la prima volta a Chicago nel 1937, dove sembra rimanere almeno fino al 1938, campando di mance in Maxwell Street e venendo a contatto con la nuova amplificazione elettrica.

Tornato a Memphis trova lavoro di giorno come venditore di ghiaccio (in inglese, *iceman*), di sera come suonatore alle feste con Willie Love e Jack Kelly, suoi usuali partner memphiani. Nel '39 registra con Little Buddy Doyle per OKeh e Vocalion diversi brani (9), ora su *Memphis Harp & Jug Blowers* (Document/RST, CD 6028, tranne uno ai tempi non pubblicato, *Slick Capers Blues*, su CD 5150). La raccolta evidenzia l'uso, nel blues di Memphis degli anni '30, di strumenti come l'armonica, il jug, il violino, il mandolino, caratterizzati da una vena rurale di tipo rappresentativo, direttamente ereditata (o esercitata allo stesso tempo) dai *minstrel* e *medicine show*, dagli *hokum*, dal *burlesque*, dal *vaudeville*, generi di moda e situazioni in cui gli strumenti soprattutto commentavano i caratteri dei personaggi, le storie, la natura, gli animali, e servivano le danze. In particolare qui s'evidenzia Jed Davenport, con uno stile molto personale (è incredibile come cinguetta la melodia di *How Long, How Long Blues*), mentre Horton, presente nelle ultime 8 tracce del cd, non è ancora quello che tutti conosciamo.

Allora si faceva chiamare *Little Walter*, ma nel '42, quando incontra l'allora dodicenne Little Walter Jacobs, diventa *Big Walter* per non creare confusione. Essendo più grande ci può stare che Big, come dichiarò, insegnò "qualcosa" a Little, il quale potrebbe aver conosciuto proprio da lui le potenzialità del nuovo suono elettrico portato indietro da Chicago, anche se solo idealmente.

Durante la maggior parte degli anni '40, proprio mentre Little Walter sta costruendosi la maestria e la fama che esplosero negli anni '50, Big rimane fuori dal circuito musicale, smettendo di suonare per problemi di salute. Lavorò ancora come *iceman*, in cucina al Peabody Hotel di Memphis e in un'agenzia funebre ma, è il caso di dirlo, gli spettri della povertà e della salute precaria lo seguirono allora come per tutta la vita. Non essendo dotato, al contrario della sua appendice armonica, di sana e robusta costituzione, deve però essersi reso conto che per lui era meno impegnativo fare il musicista, così rientrò nel giro esibendosi al Cane Cotton Hotel.

Nel '48 suona con B.B. King e trasmette dalla WDIA (il cui motto era "Sensation Station of the Nation"), con Willie Love, Joe Willie Wilkins e Willie Nix, ma nel '49 è di nuovo a Chicago, nella band di Eddie Taylor.

Intanto a Memphis, nel 1950, un giovane speaker radiofonico, Sam Phillips, ignaro di cominciare a scrivere un capitolo importante nel libro musicale della città e del mondo intero, arruola musicisti per la sua impresa, The Memphis Recording Service, vendendo i *master* ricavati soprattutto ai fratelli Bihari (RPM, Modern, Kent) e ai fratelli Chess (Chess e Checker) per la distribuzione; infatti molti brani non risultano nella lista dei singoli Sun, che iniziò a produrre in proprio solo dal '52. Tra i primi a entrare nello studio al 706 di Union Avenue, a pochi passi da Beale St., fu Walter Horton: nel gennaio del '51 registra *Walter's Instrumental* con (forse) Joe Willie Wilkins alla chitarra e Billy Love al piano.



Altre registrazioni (vendute ai Bihari) effettuate in due sessioni, una di febbraio (9 brani), una di giugno (4), lo vedono titolare con il soprannome di *Mumbles*. Il titolo gli fu appioppato a causa del suo modo di cantare, *Shakey* o *Shakehead*, invece, per via del movimento che faceva mentre suonava: nessuno dei due appellativi gli era gradito, per non parlare poi di un terzo, *Tangle Eye*, che però per fortuna nel materiale oggi in commercio sembra dimenticato. Nella prima sessione è accompagnato soprattutto dall'*one man band* Joe Hill Louis (di solito chitarra, ma anche armonica, basso, grancassa, percussioni), il quale lasciò diverse registrazioni Sun a nome suo e come *sideman* (ad esempio è sua la rude, graffiante chitarra in *Bear Cat* di Rufus Thomas), da Billy Love al piano e Willie Nix alla batteria, nella seconda ancora da Nix, Calvin e Phineas Newborn, chitarra e piano. Sono incisioni fondamentali anche perché documentano la prima volta di Horton come solista, cioè anche cantante, e si possono trovare (tranne *Walter's Instrumental*) nella raccomandabile raccolta *Mouth Harp Maestro* (Ace CD 252), ma anche su *Memphis Recordings 1951* (P-Vine 3008). Tra queste nascono alcuni suoi classici, come la swingante *Hard Hearted Woman*, con raffinata accoppiata piano/chitarra dei Newborn in apparente contrasto con la voce burbera di Horton, l'armonica miagolante e la batteria percossa; con Louis la cupa, dolorante *Little Boy Blue*, il passo lento e dialogante di *Walter's Blues (I'm In Love With You Baby)*, ma anche alcune chicche perse nel tempo e nella memoria, a base di puro ritmo, come *What's The Matter With You*, *Cotton Patch Hot Foot* dalla chitarra acquosa, e lo scarno boogie di *Blues In The Morning*.

Anche nel '52 Horton varca spesso la soglia della neonata Sun Records di Sam Phillips, il cui sole era nascente, a simboleggiare un nuovo inizio: il 25 febbraio registra due brani intestati a Jackie Boy & Little Walter, con Jack Kelly, voce, piano e Joe Hill Louis, *Blues in My Condition* e *Sellin' My Stuff*. Phillips manda gli acetati alla Chess, a cui non interessano, si rivolge allora alla stazione radio WHHM, chiedendo di mandare *Blues in My Condition* come sigla della nuova etichetta. Il brano effettivamente circola alla radio locale e Phillips è propenso ad andare in stampa, tanto che *Sellin' My Stuff* è re-intitolata *Sellin' My Whiskey*. All'ultimo momento però cambia idea a causa dello scarso riscontro esterno e, forse non fidandosi ancora di se stesso, non ne fa niente; così il primo disco dell'etichetta, Sun #174, non sarà pubblicato (CD Sun Box 7, *Sun Records: The Blues Years, 1950-1958*, V.A., Charly, con ben 202 brani spalmati su 8 dischi è la raccolta definitiva per il blues della casa di Memphis. Contiene anche *Walter's Instrumental*, ma non *Blues in My Condition*, a quanto pare cancellata).

Due mesi dopo suona in 6 canzoni del batterista/cantante Willie Nix, con Billy Love al piano e Willie Johnson alla chitarra (quest'ultimo ai tempi stava con Howlin' Wolf, e suo è il lavoro in due successi Sun del '51 venduti a Chess, *Moanin' at Midnight/How Many More Years*), questa volta uscite sull'etichetta madre tranne un paio che saranno vendute a Checker (*Truckin' Little Woman* e *Just One Mistake*, entrambe nell'europeo *Down Home Blues Classics/Memphis And The South*).



Le altre 4, *Take A Little Walk With Me*, *Ridin' In The Moonlight*, *Prison Bound Blues* e *Midnight Showers Of Rain* sono nell'appena citato CD Sun Box 7 della londinese Charly, rimasterizzazione dello storico set di 9 LP Sun Box 105, *Sun: The Blues Years*, V.A., del 1984, che ha 50 brani in meno. Un paio di queste, come le altre caratteristiche del *downhome* urbano di Memphis, con armonica acustica, sono anche in *The Ultimate Memphis Blues Collection*, Disky Communications, 1993.

Non ho trovato riferimenti su chi suona l'armonica in altre due incisioni con Nix titolare, la bella *Seems Like A Million Years* e la tipicamente memphiana *Baker Shop Boogie*.

In luglio è ancora con Joe Hill Louis, Willie Nix e Jack Kelly per il proto-rock di *Dorothy Mae* (moglie di J.H. Louis), in settembre come leader, nelle sue prime, superbe registrazioni elettriche, con gli stessi musicisti (i 4 formano davvero un *dream team*), e in dicembre con Louis alla chitarra/batteria e Albert Williams al piano. In queste due ultime occasioni nascono altri fondamentali, come l'incalzante *Little Walter's Boogie*, che sarebbe dovuto uscire su Chess, ma in quel momento la casa chicagoana era più interessata a promuovere *Juke* di Jacobs, registrato nel maggio dello stesso anno – la rude poesia di *West Winds Are Blowing*, coinvolgente al canto e allo strumento, mentre la canzone richiama a forza gli stessi umori aspri di desolazione alla Muddy Waters e in generale del blues urbano (esistono due *take*, la prima sul disco Bear Family, la seconda su *Blow it 'till you like it, Memphis Harmonica, 1951-1954* CD Sun 27) – *We All Got To Go*, presente in tre versioni, tra le quali una cantata da Horton e un'altra da Louis con voce amplificata forse nel microfono dell'armonica, e con uno dei primi esempi d'eco *slapback*, qui sulla batteria, inserito direttamente durante la registrazione (l'effetto diventerà un segno distintivo Sun negli anni '50 su molti altri dischi) – *In The Mood*, flessuoso strumentale ispirato ad uno standard swing mondano del '29, *Tar Paper Stomp* di Wingy Manone, a sua volta suggerito dalla tradizione blues/jazz, verosimilmente quella di Fletcher Henderson. E' lo stesso tema che negli anni '40 Glenn Miller usa per il suo famoso *In The Mood*, fascinosa colonna sonora della II guerra. Tutti questi, da non perdere, sono in Joe Hill Louis, *The Be-Bop Boy* (Bear Family 15524).

Nel gennaio del '53 è di nuovo a Chicago, come dimostrano le due sessioni Chess nello stesso giorno, il 9: una con Gus Jenkins (voce, piano) e Nix in 3 brani, di cui solo 1 è stato pubblicato (*Eight Ball*, un lento in cui Horton è prevalente), e l'altra con Muddy Waters, Jimmy Rogers, Nix o Elga Edmonds alla batteria, in 4 brani (*Flood, My Life Is Ruined, She's All Right, Sad, Sad Day*, ora su Charly Red Box 3). Queste sono le uniche registrazioni con Muddy degli anni '50 unanimemente riconosciute, anche se Robert Gordon, autore di *Hoochie Coochie Man, la vita e i tempi di Muddy Waters*, descrivendo in termini entusiasti e poetici la resa di *She's All Right*, sembra voler infilare un vago dubbio, o una snobistica incertezza, sulla presenza di Horton, scrivendo "probabilmente era lui", e non è l'unico a porre dubbi in questo senso. Aldilà degli aspetti stilistici e tecnici, che lascio analizzare ai più esperti, sono anche le evidenze storiche, comparate con la cronologia delle discografie più attendibili dei vari protagonisti, a parlare chiaro. La sessione di Horton con Muddy fu la seconda in cui il chitarrista non si servì di Little Walter, la cui ultima prova del primo periodo con MW fu quella del maggio '52 (*Please Have Mercy*), prima di abbandonare la band letteralmente per strada durante una tournée, soffiando il gruppo *The Aces* a Junior Wells, il quale viceversa notoriamente s'unì a Muddy al posto di Walter. Jacobs, in quel periodo a cavallo tra il '52 e il '53, rimase fisicamente lontano da Chicago, inseguendo il proprio successo personale in giro per gli States. Dopo l'ultima di Little Walter c'è una sessione di agosto senza armonica a cui Muddy forse partecipò, ma il titolare era Jimmy Rogers, in settembre invece la prima registrazione di Junior Wells con la band di MW, ma poi verso la fine di quell'anno anche lui per un po' sparì di scena, partendo per il servizio militare. Horton compare la prima volta nella sessione seguente, quella appunto del gennaio '53 che produsse le 4 canzoni, e la sua presenza è fissata anche per quella di Gus Jenkins. A confermarlo ci sono le testimonianze di Jimmy Rogers, sempre presente, e di Muddy stesso, i quali hanno ricordato chiaramente gli avvenimenti di quel periodo.

Big fu silurato dopo poco, subentrando Henry 'Pot' Strong, che comunque non registrò mai con MW (sembra che abbia fatto solo un disco con Henry Gray); non fece in tempo dato che fu ucciso dalla sua ragazza, e morì proprio sul sedile posteriore della macchina di Muddy mentre lo stavano portando in ospedale. Il nomignolo Pot fu verosimilmente adottato come sinonimo di marijuana.

In realtà sono altre le registrazioni con Muddy controverse, attribuite a volte a Big, a volte a Little, come poi vedremo, nonostante Little Walter sia distinguibile, per diversi aspetti tecnico-musicali, dallo stile degli armonicisti di Memphis, che tra loro hanno alcuni tratti in comune (Wells, Horton, Rice Miller, Parker, per nominare i maggiori). Poco prima Big suonò per qualche settimana nella band di Jimmy Reed, motivo per cui tornò a Chicago, chiamato da Eddie Taylor, il quale poi lo piazzò appunto con Muddy. Nella Muddy Waters Band rimase quindi solo per il resto di quell'anno, o forse meno. Almeno non più in sala d'incisione per molti anni a venire, anche secondo *The Complete Muddy Waters Discography, compiled by Phil Wight and Fred Rothwell*, la quale mostra che le successive incisioni di Muddy dopo quella con Horton, dal 4 maggio '53 al 13 aprile '54, furono tutte coperte ancora da Little Walter (con lui dal '48), il quale poi tra un Junior Wells, un Sonny Boy Williamson e un James Cotton rispunta spesso in studio con Muddy fino all'aprile del 1960, pur continuando la carriera solista. I motivi di licenziamento di Horton furono l'ebbrezza costante e le assenze frequenti; se non altro rimase l'amicizia con Willie Dixon, che poi gli fece incidere per Cobra, Jewel, e naturalmente ancora Chess.

Pochi giorni dopo Muddy, Horton appare in sala d'incisione a prestare l'armonica al suo amico d'infanzia Johnny Shines, nato alla periferia di Memphis, il quale incide per JOB, etichetta di St. Louis Jimmy Oden e Joe Brown, nata nel '49 e attiva per 25 anni. Le canzoni sono *Evening Shuffle, Evening Sun* (terza take, e master), *No Name Blues*,

Brutal Hearted Woman, Gonna Call The Angel, e ora si trovano sull'ottimo disco *Johnny Shines/Evening Shuffle/The Complete JOB Recordings, 1952-53, Westside 635 (UK)*. *Evening Sun* e le altre non solo sono esempi del primo miglior Horton chicogoano, catturato in miracolosa forma, ma sono, in modo evidente, anche tra i primi modelli irraggiungibili dello stile Chicago per armonica (altri modelli ideali si possono trovare solo con Little Walter).

Secondo Neil Slaven in quel periodo Horton, Shines, Johnny Young e Kansas City Red (batteria) hanno un breve impiego a tempo pieno, sette notti e tre giorni la settimana, in un non precisato locale.



Il resto del '53 lo vede ancora alla Sun: con il chitarrista Jimmy DeBerry il 25 febbraio produce due strumentali. Uno non vede la luce, l'altro è *Easy*, originale dimostrazione di vibrato. Il brano è alludente all'*hit* della costa ovest di Ivory Joe Hunter *I Almost Lost My Mind* (aka *Since I Met You Baby*), diventando *hit* anch'esso ed effigie di Horton, e il più famoso strumentale d'armonica nella storia del blues, insieme a *Juke* di Little Walter: in entrambi lo strumento s'esprime in un modo mai sentito prima. Con solo l'accompagnamento (non troppo preciso) di DeBerry, Horton ribadisce l'orecchiabile melodia ben 5 volte, ogni volta aumentando d'intensità, arrivando alla fine con un suono avvolgente, aspro, riverberato, ma controllato, prima di chiudere di nuovo con dolcezza. E' forse anche l'incedere distaccato, accattivante, e il fatto di usare un motivo già noto a decretarne il successo. *Easy* mi fa venire in mente un ricordo americano: un *pancake* nel momento di spalmarci la melassa, forse perché il suono è gustoso, dolce, profumato, morbido. A fare il lato B è quindi un terzo brano, con solo la voce e la chitarra di DeBerry e la batteria minimalista di Houston Stokes, *Before Long*; il disco, storico, è il Sun #180, attribuito a *Jimmy and Walter* (Sun Box 7, oppure il già citato doppio europeo *The Ultimate Memphis Blues Collection, 1993, Disky Comm.: 56* brani di pura archeologia Sun, buona prima alternativa se non si riuscisse a mettere le mani sulle raccolte Sun di Charly e Varèse). Sembra che per questa sessione Horton fu pagato da Phillips con 3 dollari e una moneta da un *quarter*, quest'ultima da destinarsi all'acquisto di una nuova armonica.

Ancora su *Easy*, nel libro *Sun Records-The Brief History*, di Colin Escott e Martin Hawkins, Big ricorda "We cut that thing in three or four takes but my box started screechin' and we had to cut it. I played real loud on that one. I like to play loud"

(riportato da Tom Ball nel gruppo di discussione a mailing-list di Harp-L, in una lettera che esamina l'attrezzatura di "Big W"; microfoni, amplificatori, effetti, con il titolo di "Big W equipment [was Big W on DVD]"). Rimane da scoprire che fine hanno fatto le altre versioni.

Al 28 maggio risultano due *take* incomplete di *Off The Wall*, con Pat Hare, J.H. Louis e Albert Williams al piano (Sun Box 7, *The Blues Years*). Allo stesso giorno e con gli stessi musicisti il libretto di *The Be-Bop Boy* fa risalire anche il *Walter's Instrumental*, citato all'inizio di questo testo con altra data e personale; forse una delle due fonti è in errore: io ho sempre sentito solo una versione. In luglio ci riprova con *Off The Wall*, stavolta pare con Earl Hooker ed E. Lee 'Shorty' Irvin alla batteria; è un bel *shuffle* strumentale con suono rasposo e denso (nella compilazione *Blow it 'till you like it, Memphis Harmonica 1951-1954*, Charly, Sun 27, ma anche nella raccolta di 4 cd *Memphis Blues*, dell'europea JSP, oppure *Sun Records: The Ultimate Blues Collection [Box]* di Varèse Sarabande, con il titolo di *(Talkin') Off The Wall*. Quest'ultima raccolta, di colore azzurro, contiene 75 titoli blues degli anni '50 e '60 di vari artisti Sun. Devo far presente che Varèse ha anche presentato gli stessi 75 dividendoli in tre dischi da 25, di colore giallo: *25 Blues Classics*, *25 More Blues Classics* e *25 Rare Blues Classics*. Horton c'è con 3 brani, 1 su ciascuno: *Easy*, *(Talkin') Off The Wall* e *In The Mood*. I brani di Earl Hooker sono assolutamente da avere).

Off The Wall, della quale esiste anche una versione di Little Walter, pur non essendo tra i brani in disputa per la dubbia appartenenza a Horton, nella discografia che sto usando, compilata da Joe Filisko & Co., non compare affatto (su *Custom Harmonicas*, aggiornata da Tom Ball, i vari *link* sono in fondo al testo).

Ancora in maggio e sempre per Sun, è con J.H. Louis voce/chitarra e Albert Williams piano, per tre composizioni: la spumeggiante *Hydramatic Woman* (rimane il dubbio se Louis dice *hydramatic* o *automatic*), *jump blues* che non solo usa la classica metafora erotica dell'automobile, ma anche ricorda tanto *Rocket '88*, famosa *sexy car song* incisa un paio d'anni prima negli stessi studi da Jackie Brenston e Ike Turner; la canzone non sarà pubblicata da Phillips, però Horton ha di nuovo un ottimo *interplay* con Louis e Williams, e rende chiaro perché l'armonica è chiamata anche *Mississippi saxophone* – *Tiger Man*, nella quale c'è un'ispirazione al *Bear Cat* di Rufus Thomas (a sua volta risposta ad *Hound Dog* di Big Mama Thornton), in cui Louis suonò un paio di mesi prima, Rufus anche farà la propria versione dell'"uomo tigre" in giugno – la scarna *Shine Boy* (in altre fonti attribuita a Mose Vinson), caratterizzata da un *tapping* sulle percussioni non ben identificato, mentre i tre avanzano guardinghi ma coerenti, a tempo boogie (nelle 2 fonti discografiche il batterista è Israel Franklin). In estate invece è su un paio del pianista Mose Vinson, con Joe Willie Wilkins e Thomas 'Beale Street' Coleman: *Worry You Off My Mind*, una specie di *44 Blues*, lo standard dei pianisti blues, dove rimane sullo sfondo o avanza insieme al chitarrista, e *My Love Has Gone*, che sarà però pubblicata in un'altra versione di settembre senza di lui. I brani citati nell'ultimo periodo sono compresi nella citata raccolta *The Be-Bop Boy* (a parte quella *My Love Has Gone*, presente in altre due versioni senza Horton).

Nel settembre '53 torna a Chicago stabilmente, e per un bel po' sarà l'unico posto in cui inciderà dischi, a parte le incursioni europee degli anni '60 (quando non specificherò il luogo di registrazione, è sottinteso che si tratta di quella città). Alcune voci sparse dicono che lavora ancora da Chess con Muddy Waters su due suoi classici, con Jimmy Rogers, Otis Spann, Big Crawford, Elga Edmonds: *Blow Wind Blow*, in cui l'armonica sembra ululare da lontano e *Mad Love (I Want You To Love Me)*, brano che anticipa il ritmo a singhiozzo di *Hoochie Coochie Man*, che sarà incisa la sessione seguente. Altre fonti invece, tra cui una delle due discografie di Horton (l'altra le attribuisce a Big Walter) e il citato libro di Robert Gordon, le attribuiscono a Little Walter; la prima lo fa indirettamente, senza cioè metterle tra i lavori di Horton, l'altra direttamente. Horton è

poco nominato nel testo di R. Gordon se ben ricordo, ma la grave assenza di un indice analitico non conforta la mia memoria. Oltre a quel "probabilmente era lui", nelle note finali in poche righe scrive che Big credeva d'essere un discendente d'un servitore di Cristoforo Colombo. Anche nella discografia di MW di Wight/Rothwell le due canzoni sono accreditate all'armonica di Little Walter, come già abbiamo visto dalla ricostruzione cronologica del periodo.



In dicembre va in studio con Tampa Red per Victor e RCA (le ultime del chitarrista con l'etichetta Victor/Bluebird), con Johnnie Jones, Willie Lacey, Odie Payne, Ransom Knowling (*Vol. 15, 1951-1953, Document 5215, su 3 di 22*). Già solo queste tre esprimono la potenza persuasiva del combo: la corale *Big Stars Falling Blues* mette in evidenza la chitarra di Lacey, *Rambler's Blues* è un magnifico tempo di rumba in cui Horton si trova *ad hoc*, con la complicità di Johnnie Jones, Lacey e del comunicativo canto di Tampa Red, infine *Evalena*, irresistibile *boogie-rock*. Il chitarrista georgiano Tampa Red (Hudson Whittaker) dopo anni di successo anche commerciale, ebbe purtroppo proprio nel 1953 il suo anno di rottura, con una disgrazia familiare (la morte della moglie) dalla quale non si riprese, dopo essere stato tra i primi nell'uso della chitarra elettrica (1940) con un singolare *bottleneck-style*, il fondatore a metà anni '30 dei *Chicago Five*, gruppo jazz-blues a 5 elementi (chitarra/kazoo, piano, 2^ chitarra, clarinetto, contrabbasso) creatore del *Bluebird sound*, anticipatore delle formazioni R&B e jump-blues-rock di là da venire, e dopo aver scritto alcuni classici senza tempo, influenzando molti colleghi, tra cui Elmore James e B.B. King.

Horton invece è nel pieno della sua carriera e, con Tommy Brown & His Combo (tra cui Memphis Slim e Dixon), per United e Pearl, nell'agosto del '54 partecipa a 4 brani ottenendo un diverso ma ancora meraviglioso tono (nel senso di suono, timbro) nell'incantevole, quasi magica *Southern Women*, nel *jumpin'* recitativo di *Remember Me*, nella lenta, declamatoria *Card Game* e nel piglio umoristico di *Nosey Neighbors*, tutti esempi d'interpretazione teatrale, da operetta o *novelty song*, dal caldo tenore di velluto del cantante T. Brown. In novembre invece ne suona e canta 4 per States, a quanto pare per la prima volta con il suo vero nome: *Hard Hearted Woman*, in due versioni diverse rispetto a quella di 3 anni prima e *Back Home To Mama*, anche questa in due versioni, somigliante a una vecchia locomotiva con il passo pesante, il fischio tra il lamentoso e il trionfante, e i borbottii cupi; i doppioni probabilmente chiesti per poter scegliere le due migliori, che usciranno su disco States #145. In entrambe le sessioni United/States appare Dixon come bassista e produttore, e Lee Cooper alla chitarra, ma altri musicisti ruotano, Leake al posto di Slim, Red Holloway, John Cameron o Harold Ashby al sax tenore, e Fred Below. Questi 8 frammenti, aggiunti ad 8 dell'armonicista carnèade Alfred Harris, vicino allo stile di Horton, dello stesso periodo e marca, sono su *Harmonica Blues Kings* (Delmark 712), disco trovabile e senza dubbio consigliato. Due

di quest'ultimi, ben cantati dal batterista James Bannister, andranno a formare l'unico disco che uscirà dalla sessione di Harris (*Gold Digger/Blues And Trouble*); Jim O'Neal (il fondatore della rivista *Living Blues*) dice che è anche l'unico, raro disco di Bannister, nonostante avesse registrato altre due volte, una alla Sun e una alla Chess. Oggi però si possono ascoltare anche *Ain't Gonna Tell You No Lie* e *I Love You, Love You Baby* intestate a James Bannister e Dennis Binder, sul pluricitato *Sun Records: The Blues Years, 1950-1958, Cd3*. Bannister è ricordato come quello che ha scritto, ma mai registrato, *Roll Your Moneymaker*, anche conosciuta come *Shake Your Moneymaker* da Elmore James in poi, prima di diventare un religioso. United/States, il cui presidente afroamericano, Leonard Allen, era un poliziotto in pensione, furono due etichette associate di Chicago, operative dal '51 al '57. Seguirono la corrente chicagiana, sull'onda di Chess prima e di Vee-Jay poi, d'incidere dischi con armonicisti, ma in seguito dovettero dirottare su altre scelte di settore per contrastare la dominazione Chess, come gospel, R&B, doo-wop, country e pop: oggi il loro materiale si può trovare nella *Delmark's United Series*, con scelta tra 26 cd.

Al febbraio e al giugno del '56 sono fatte risalire altre due dubbie registrazioni con Muddy che, in effetti, non compaiono nelle due discografie di Horton, ma gli sono attribuite nei crediti del cd *The Real Folk Blues/More Real Folk Blues* (Chess/MCA). Le due canzoni sono *Just To Be With You* e *Forty Days and Forty Nights*, scritte entrambe da un certo Bernard Roth, in cui l'armonica distribuisce equamente *fills* d'autore e un paio di brevi *solo*: il suono è grasso e ben tornito. Nella citata discografia di Muddy, nelle due diverse sessioni producenti le canzoni è accreditato interamente Little Walter, sessioni che qui paiono effettuate in gennaio e in luglio, e in cui sono registrate altre tre canzoni (*All Aboard* nella prima, *Don't Go No Further* e *Diamonds At Your Feet* nella seconda), in più nella prima sessione c'è segnalata la seconda armonica di James Cotton. Il fatto che i due compilatori di questa discografia di MW si siano affidati alle orecchie di tre armonicisti/ricercatori come Scott Dirks, Tony Glover e Ward Gaines (gli autori di *Blues With A Feeling/The Little Walter Story*) per correggere le presenze all'armonica di molte sessioni Chess, fa facilmente propendere per l'idea degli stessi, i quali oltre l'approccio *walteriano* che risalta nei *solo* avranno notato anche altri aspetti. Sulla stessa discografia è interessante notare che queste due occasioni di cui si parla sono anche le prime in cui non è attribuita la chitarra di Jimmy Rogers: a sostituire l'accoppiata Waters/Rogers ci sono ora Pat Hare e Hubert Sumlin, quest'ultimo prelevato poco tempo prima dal club Zanzibar dal tuttofare di Muddy, durante un concerto di Howlin' Wolf, con la promessa di una paga triplicata, e con successivo mal di stomaco di Wolf. L'ennesima voce contraria arriva però immancabile: R. Gordon nel suo libro fa capire che nella prima delle due, quella del gennaio o febbraio per intenderci, c'è ancora Jimmy Rogers, confermando Pat Hare, e che Sumlin compare solo a partire dalla successiva (la storia di Sumlin con Muddy sarà comunque breve).

Anche *Walking Thru The Park*, che sempre nei crediti del cd sopra detto è attribuita a James Cotton sessione "tardo '58", nella discografia di Wight/Rothwell è accreditata a Little Walter nell'agosto del '58; in effetti, il suono è simile alle registrazioni del '56, ma forse si tratta anche di vedere quanto Cotton potesse imitare Walter, e di chiedersi per quale motivo Chess ha combinato così tanti errori durante le trascrizioni delle registrazioni. Sembra si sia trattato di inesattezze volute, per dar modo a Chess di distribuire una quota dei profitti ai diversi artisti in scuderia, indipendentemente dalle vendite individuali, o dalla partecipazione o meno alle sessioni.

E' difficile dare credito alle non circostanziate parole di Neil Slaven, quando afferma, su un numero di *R&B Monthly* del '65, che Horton, come membro della Muddy Waters Band, è apparso negli anni '50 e dopo in "diversi" dischi di Muddy. Egli poi s'affida ai ricordi di Horton, nonostante l'armonicista avesse fama di affabile narratore di *tall stories*, il quale gli dice di aver partecipato a *Hoochie Coochie Man* (la cui prima registrazione avvenne nel 1954), a *Rock Me* (1956), entrambe attribuite a Little Walter,

e a una non pubblicata *Going Back To The Army*. In effetti, si nota nella discografia di Muddy che queste canzoni citate, curiosamente, seguono a ruota proprio le sessioni dubbie con Muddy esaminate sopra: la sessione di *Hoochie Coochie Man* del gennaio '54 viene subito dopo quella del settembre '53 di *Blow Wind Blow* e *Mad Love*, mentre la sessione di *Rock Me* del 1° dicembre '56 viene subito dopo quelle del gennaio e del luglio '56 con le altre due canzoni "incriminate", quelle di Bernard Roth; certamente questa continuità può ben valere un dubbio. Inoltre è curiosa la citazione del brano non pubblicato. Ognuno può riascoltarle bene, anche solo per scrupolo e interesse, del resto nel momento in cui Slaven pubblica queste parole sul mensile è passata solo una decina d'anni dalle canzoni, e Little Walter è ancora vivo, anche se dall'altra parte dell'oceano. D'altro canto c'è però il suono dell'armonica di Little Walter: già solo la dirompente novità del suo modo di suonare negli anni '50, la somiglianza al sax soprattutto in *Hoochie Coochie* e il carattere di rottura che le canzoni ebbero ai tempi, formando due nuovi classici che d'allora in poi disturbarono i sonni degli aspiranti *rocker* degli anni '60-'70, fanno ben propendere per l'innovatore d'eccellenza, non per il più tradizionale Horton. Horton in studio suonò sì *I'm Your Hoochie Coochie Man*, ma posteriormente alla citazione, nel disco del 1977 di Muddy *I'm Ready*, disco in cui guarda caso compare anche *Rock Me*, suonata da Jerry Portnoy.

E' comunque sicuro che è l'armonica di Big a integrarsi così bene con Otis Rush e con il sax tenore Red Holloway nell'estate del '56, in studio grazie a Eli Toscano (Cobra) e all'ubiquo Dixon nella sua tripla veste di autore, bassista e produttore, con Wayne Bennett alla seconda chitarra (maestro di stile che ricordo associato a Bobby Bland, non molto conosciuto al grande pubblico, ma influente su molti suoi colleghi). E' in quest'occasione che nasce l'incredibile *I Can't Quit You Baby* di Rush (Dixon), il suo primo singolo, e quello che determinerà lo stile dei successivi. La canzone, prodotta in 3 versioni, è una fulgida, immacolata dimostrazione dello stile chicogoano "in piedi", quello inaugurato da Rush, Magic Sam, Luther Allison, Freddie King, Buddy Guy. Ricca di tensione drammatica, Horton vi contribuisce magistralmente: ciò che stupisce non è solo la bravura di chi vi suona, ma la comunione d'intenti, il linguaggio univoco, la coralità, così come succede in un film ben fatto. Conviene averla sull'irrinunciabile disco *The Essential Otis Rush/The Classic Cobra Recordings 1956-1958* (con la copertina in b/n o quasi, tipica delle riedizioni *Cobra* e *JOB*, in questo caso per opera di *Fuel 2000* in collaborazione con *Varèse*): 24 titoli in cui si può trovare anche l'accompagnamento di Little Walter, dei chitarristi Louis Myers e Ike Turner, dei sassofonisti Harold Ashby e Jackie Brenston, dei pianisti L. Leake e L.B. Montgomery e dei batteristi Al Duncan e Odie Payne. Scorrendo i brani del disco si notano solo due versioni della canzone, salvo poi la terza saltar fuori come traccia fantasma alla fine della 24^.

Nella stessa occasione Horton passa poi al timone e, più o meno con gli stessi musicisti (ancora Rush e Bennett alle chitarre), nascono altre due pietre miliari: *Have a Good Time* e *Need My Baby*. Le canzoni, rappresentanti di quello che gira attorno all'apice ideale di Horton, si possono sentire anche sulla raccolta giapponese già menzionata, *Memphis Recordings 1951* (spero in queste versioni del '56, dato che il titolo è parzialmente in errore almeno avranno messo quelle più vicine al '51), disco che però non conviene affatto a chi ha già *Mouth Harp Maestro*: senz'altro meglio è averle su un'altra raccolta *Cobra*, ad esempio *V.A., Goin' Down To Eli's, The Cobra/Abco Rhythm & Blues Anthology 1955-1958, Produced by Willie Dixon* (in copertina c'è Dixon con una bottiglia) che contiene anche l'unico singolo registrato a proprio nome nel '56 per Abco dagli Aces.

Nella stessa estate, di nuovo per Chess come *sideman*, è con Otis Spann, Robert Lockwood jr. e Below su *I'm In Love With You Baby* e *I'm Leaving You* (*Chess Blues Piano Greats*), e poi in ottobre e dicembre con Jimmy Rogers, già affermato fuori dalla

banda di Muddy con un suo proprio stile. La volta d'ottobre, con anche Lockwood jr. e Spann, nasce *If It Ain't Me*, classico andamento medio con suono grasso d'armonica, brano che poi Horton riprenderà spesso (con il titolo di *That Ain't It*), e soprattutto prende forma un altro irrinunciabile bozzetto chicogoano, *Walking By Myself*, con accompagnamento in ribattuta sulla voce di Rogers e assolo esemplare coprente 24 misure: le due usciranno su #1643. La volta di dicembre, con Jody Williams all'altra chitarra e ancora Spann, ne sono registrate 3 ma solo due escono, su due 45 diversi, *I Can't Believe*, dove Horton rimane sullo sfondo a borbottare ritmicamente, e *One Kiss*, con leggero, vibrante assolo e *interplay* con Rogers (*Complete Chess Recordings*, CD 9372, ma per le ultime 3 anche *Jimmy Rogers, His Best*, MCA 694-02).



Ancora nel '56 registra per Lee Jackson, *Fishin' In My Pond*, swingante *double-entendre* che mostra il sottovalutato talento da leader di Lee Jackson (di Jackson sentire anche *I'll Just Keep Walkin'*, in odore di Roy Brown), e la tipica *When I Find My Baby* di Arbee Stidham, il quale dichiarò che l'armonica di Horton fu sovra-incisa, entrambe nella raccolta Cobra/Abco citata (*Goin' Down to Eli's*, ma sono rintracciabili anche in varie altre raccolte esaminanti la produzione chicogoana degli anni '50).

E' sempre su Cobra anche per Sunnyland Slim, con Jimmy Rogers, S.P. Leary, Dixon e Poor Bob Woodfork probabilmente al basso elettrico: *Highway 61* e *It's You Baby*, anch'esse presenti su *Goin' Down to Eli's*. L'intera sessione di 5 brani (infatti, le *take* per *Highway 61* furono ben 4) si trova sul bellissimo *Sunnyland Slim & Friends/Sunnyland Special/The Cobra & J.O.B. Recordings 1949-56*, di Westside (U.K., WESA 910). Il disco, oltre a tutte le versioni di *Highway* con i duetti Horton/Rogers e a *It's You Baby*, incalzante tempo medio, contiene alcuni dei moderni classici del pianista e qualche sua collaborazione con Floyd Jones, Moody Jones, Robert Jr. Lockwood, J.T. Brown e John Brim.

Per quanto riguarda il '55, e gli anni dal '57 al '61, non ho trovato reperti discografici. Interpretando qualche notizia di nuovo approssimata data da Neil Slaven sugli ingaggi dal vivo, saltano fuori le probabilità che il lungo contratto di 3 anni e mezzo al *Cosy Inn*, all'angolo tra 43^a e State, con il bassista Johnny Temple, il chitarrista Joe Clark e il batterista Robert Whitehead, e quello altrettanto lungo al *Turner's Blue Lounge*, vicino al *Checkerboard*, tra 39^a e Indiana (dove suonò per anni anche J.B. Hutto con i suoi *Hawks*), che l'autore inglese dice concludersi nel '61, si siano svolti proprio tra il '55 e il '61.

Nel luglio del '62 incide due brani a suo nome, *Walter's Boogie* e *Blue Mood*, confluiti in una raccolta Testament (CD 6011, *Down Home Harp*). La discografia elenca solo Johnny Young alla chitarra e Jimmy Walker al piano, ma dato che nei brani si sente il mandolino credo che alla chitarra ci sia Robert Nighthawk.

Nell'aprile del '63 serve Jesse Fortune (*vocalist* di Macon) e Buddy Guy, insieme a Leake, Jack Meyers (o Myers), Willie Smith e Dixon (2^a voce) in 7 brani di cui 3 sono *alternate take* (nell'interessante *Buddy Guy, This Is The Beginning* ad opera dei giapponesi di P-Vine, 24044); *Too Many Cooks, Good Things, God's Gift To Man, Heavy Heart Beat*.

The Soul of Blues Harmonica, prodotto da Dixon, nacque in 2 sedute effettuate nel gennaio del '64, producenti ognuna 5 motivi pubblicati sulla sussidiaria inglese Argo, poi rieditati dall'etichetta madre (Chess), e infine da MCA in cd. Fu il suo primo LP come leader, suonato con Dixon, Buddy Guy, Jack Meyers, Willie Smith e Bobby Buster all'organo; non ebbe molto successo, ma diede speranza per un possibile inizio di Big come titolare di LP. Nonostante non peschi a fondo nell'arte hortoniana (vale a dire, il blues), sia leggermente psichedelico e troppo riverberato, vale comunque un ascolto, più che altro perché, più nel male che nel bene, è un disco storico. Alcuni aspetti belli ci sono, ma sono isolati, singoli all'interno di un brano, non sufficienti per il senso finale d'insieme. Qui, ad esempio, le cose belle lasciate da sole a non funzionare sono: la chitarra di Buddy Guy e la magistrale ariosità dell'armonica di Horton in *Groove Walk* (ok, gli effetti...), idem il lavoro dei due in *John Henry*, il canto e l'armonica di *Wee Baby* isolati dal resto, il bel *moanin'* di *Good Moanin' Blues*, pur aiutato da effetto eco, e il solo di Guy, infine l'armonica, il basso e la chitarra dal sapore country di *Friday Night Stomp* a ricordare i Jelly Roll Kings, peccato per quell'organo in primo piano. Credo che oggi sia difficilmente reperibile. In quella che penso sia l'ultima edizione, della MCA giapponese (MVCM 22088), per renderlo più appetitoso sono stati aggiunti 8 brani degli anni '50, comunque già editati: *Truckin' Little Woman*, un buon passo medio memphiano con inconfondibile armonica a tutto vapore e *Just One Mistake*, martellante grazie al piano, entrambi di sapore più urbano rispetto a quelli della stessa sessione rimasti a Phillips, e questo può dare l'impressione che magari a seconda di dove andavano distribuiti si stabiliva prima un certo stile (Sun, aprile '52, venduti a Checker, la volta con Willie Nix al canto), *Little Walter's Boogie* e *West Wind Are Blowing* (Sun, sett. '52, venduti a Chess), *If It Ain't Me* e *Walkin' By Myself* (Chess, ott. '56, la volta con Jimmy Rogers) e infine i famosi brani del '53 di Muddy Waters *Blow Wind Blow* e *Mad Love* attribuiti, abbiamo visto, all'armonica di Little Walter. Tirando la somma di quest'edizione, a maggior ragione se gli ultimi due sono suonati da Little, risulta un bel pasticcio sia dal punto di vista dell'ascolto (sono troppo diversi i brani del '64 di *Soul of Blues* rispetto a quelli degli anni '50), sia per aver sbagliato armonicista: a volte il troppo ingegno dei giapponesi fa difetto.

Ancora del '64 sono 9 registrazioni effettuate il 23 maggio alla *Sutherland Lounge* di Chicago, di cui 8 raccolte in un LP europeo uscito su Red Lightnin' nel '72 a nome suo e di Paul Butterfield, *An Offer You Can't Refuse* (titolo e copertina vagamente mafiosi), ma i due non suonano insieme, semplicemente una facciata è di Horton con accompagnamento seminale di Robert Nighthawk, l'altra di Butterfield dal vivo nel '63 in un altro club di Chicago, il *Big John's*, locale del *north-side* in cui egli era di casa all'epoca, con Smokey Smothers e Sam Lay, per un totale di 14 brani. L'album non è fondamentale, anche per colpa della cattiva qualità audio, ma contiene qualche novità, come suonare *Easy* sul tema di *Trouble In Mind*, una diversa, più serrata *In The Mood*, tanto più cantata, la sua prima versione registrata di *Tin Pan Alley*, e le rare *West Side Blues* e *Louise*, quest'ultima dal repertorio di Big Bill Broonzy (*Louise, Louise*), registrata poco dopo alla Chess, nell'agosto del '64, anche da Howlin' Wolf. Visto il suo basso prezzo è comunque un peccato farselo scappare, ma bisogna sapere che, dato

l'accompagnamento basico e ripetitivo di chitarra, non certo per incapacità di Nighthawk piuttosto credo per lasciare spazio all'espressività di Big, ma soprattutto per la cattiva registrazione privilegiante solo alcuni suoni, l'effetto è quasi come se suonasse da solo. Alcuni dei brani di Horton (tra cui il nono, qui non presente, *You Don't Mistreat Me*) si possono ascoltare anche sulla serie svedese *Blueskvarter* di Olle Helander (*I Blueskvarter-Chicago 1964*, Vol. One, CD 12653/4), mentre gli stessi 8 del vinile sono usciti su CD 429 CLA, acronimo di non so quale edizione europea. Anche la parte di Butterfield risente del riverbero e della stessa cupezza sonora, mentre l'armonica risalta in primo piano.

A proposito di *In The Mood* e delle storie che raccontava Horton, c'è una lettera di Tom Ball da S. Barbara del 2005 indirizzata al *newsgroup* Harp-L, trattante entrambe le cose. L'oggetto è *Big Walter/Ernie Morris* e contiene cose interessanti dal punto di vista speculativo. Ball scrive che uno dei reclami più frequenti di Big era affermare d'essere stato l'unico componente nero degli *Harmonica Rascals*, negli anni '30. Tuttavia, era Ernie Morris il nero dei Rascals il quale, secondo l'opinione di Ball, è forse l'armonicista più sottovalutato dell'ultimo secolo, e di cui Jerry Adler ebbe a dire: "Quando suonava il blues, gente come Sonny Terry si vergognava". Ball crede che Morris non abbia mai inciso come solista, ma è incappato in un cd che include una canzone che egli fece in una trasmissione radiofonica dedicata alle Forze Armate durante la II guerra. Il disco, inglese, si chiama *Let's Have a Ball Tonight/Pioneers of Rhythm & Blues* (Natasha Records), ed è appunto una compilazione non commercializzata di programmi radio in cui suonano artisti neri, nel periodo 1943-1952. Lo show cui prese parte Morris si chiamava *AFRS Jubilee*, fu registrato dal vivo pubblicamente a L.A., trasmesso via radio a livello nazionale nel gennaio del '43, e il brano era *In The Mood*. Dice TB: "E' sorprendente, anche se troppo corta. Morris la suona in Si bemolle su una cromatica, citando *St. Louis Blues*, prima di modulare sul Si naturale. In finale, simultaneamente 'canta' con l'armonica mentre suona la nota, alla George 'Bullet' Williams". Da qui trova lo spunto della possibile influenza diretta di Morris sull'evoluzione del modo di suonare di Horton, perché nelle sue prime registrazioni, e prende ad esempio quelle con Little Buddy Doyle, il suo *bell-like tone* non è ancora completamente formato, ma dopo questa registrazione di Morris il *tono* di Horton fiorisce e, forse non a caso, rifà *In The Mood*.

Tutto ci può stare, e va bene per *In The Mood* (anche se trovo più ispirante il fatto della citazione di Morris del *St. Louis Blues* all'interno di un altro strumentale, infatti lo stesso vezzo si può udire più di una volta nelle incisioni di Horton). Bisogna dire però che quel "dopo Morris", almeno dal punto di vista delle registrazioni, è comunque un "molto dopo", visto che in quegli anni là Horton, e fino al '51, non stava incidendo niente. Voglio dire che in un lasso di tempo così ampio dall'ultima registrazione ('39) alla successiva ('51) è evidente sentire che un giovane musicista di talento si sia evoluto, aldilà di una sola specifica influenza e che, soprattutto nel caso di Horton, dopo 12 anni il suo tipico "scampanellio" sarebbe stato comunque migliore in qualità tonale, Morris o no.

Il 30 giugno compare in due ben riusciti brani Checker per Koko Taylor, *What Kind Of Man Is This?* e la famosa, sinuosa *I Got What It Takes* che la lanciò (singolo Checker #1092). Nello stesso giorno e con gli stessi musicisti, Buddy Guy, Jack Meyers, Lafayette Leake, Clifton James, registra anche per Robert Nighthawk, già presente nella sessione con Koko Taylor, due superbi brani, *Sorry My Angel* e *Someday*, i quali non saranno pubblicati da Chess (chissà perché?!), ma si trovano su un vinile (LP2003, *Sorry My Angel* qui diventa *My Angel*) di un'etichetta inglese, Blues Ball, che inserisce anche i due della Taylor. Nel 1991 l'inglese Charly Records, che oggi possiede parte del catalogo Chess, ha mandato fuori una piccola raccolta su Robert Nighthawk, *Robert Nighthawk/Forest City Joe - Black Angel Blues* (CD RED 29).

Di Nighthawk contiene 12 prodotti originali del 1949-50 immersi nel *West Memphis sound*, derivato soprattutto dagli insegnamenti del cugino Houston Stackhouse, qualcuno uscito su Chess e Aristocrat, qualcuno non pubblicato, ma tutti con la sua pulita, scintillante chitarra e il portentoso canto, il piano di Ernest Lane e poi Pinetop Perkins, il basso di Dixon, e in quattro episodi la voce della sua fidanzata, Ethel Mae (se si riferiscono a Hazel, poi moglie), più appunto l'eccellenti 2 del '64 con Horton e i musicisti Chess. Tra quelle anticipatrici del moderno suono chicogoano degli anni Cinquanta c'è la miracolosa *Sweet Black Angel*, sunto dell'influenza diretta di Tampa Red e del suono Bluebird con le sue radici sudiste, ed è impossibile non rilevare quanto questo assolo possa aver influenzato Muddy Waters (ancor più, quelli di *Annie Lee Blues* e *Six Three O*), così come la canzone fu non molto tempo dopo adottata da B.B. King. Con Horton in *Sorry My Angel* riprende appunto *Sweet Black Angel*, continuando lo spostamento avanti nel tempo di questo classico, avanzamento sempre ottimamente perpetrato in ogni decennio dai suoi maggiori esecutori (dal '30, anno della sua nascita, al '60). *Someday* è invece un sublime *mid-tempo* che sfrutta appieno le possibilità dei musicisti, con due vivide e luccicanti chitarre, quella di Nighthawk e di Buddy Guy, che lasciano senza parole.

Gli altri 8 brani sono dedicati all'armonicista Forest City Joe, come Nighthawk nato in Arkansas e influenzato da un altro artista Bluebird, John Lee 'Sonny Boy' Williamson. Peccato che con lui ci sia un certo J.C. Cole (ma il nome non è sicuro), chitarrista d'estrazione jazz incapace di suonare il blues che accompagna suonando solo gli accordi. City Joe invece è ben degno di nota, e questo disco è l'occasione buona per conoscerlo meglio.



Robert Nighthawk poco prima di morire, nel 1967, a Powell, Mississippi, con Houston Stackhouse e James 'Peck' Curtis

(Foto concessa da <http://www.bobcorritore.com/photos106.html>)

In agosto è in due ruvidi *mid-tempo* della tradizione Delta trasposta a Chicago di Homesick James, con Henry Gray, Dixon, Clifton James, *My Home Ain't Here* e *Little And Low*, entrambe suonate sulle note alte dell'armonica, da cui risulta un suono molto memphiano, tanto che non sembrano tracce del '64, anche per il canto di James, se non fosse per la compiuta sezione ritmica. In *Little And Low* si sente chiaramente l'uso della *slide* che il più giovane cugino Elmore perfezionò sulla sua. Sono forse dello stesso giorno, o di poco più in là, perché va via H. James e viene Mighty Joe Young rimanendo invariati gli altri, le sue nuove, belle versioni di *I Need My Baby* e *Have A Good Time*, credo le migliori. Qui abbiamo Big ispirato e in piena forma, spettacolare allo strumento, dove sembra adottare lo stile usato con HJ ma con un suono più sprezzante, libero di esprimersi come vuole nei suoi brani, e anche al canto mostra un'insolita grinta vocale, quasi come se cercasse di migliorare le sue due canzoni. E' sicuramente come questo l'Horton che anche i suoi colleghi apprezzavano di più. Questi 4 brani da non perdere sono apparsi su *Have a Good Time, Chicago Blues*, LP europeo Sunnyland KS101. Nella stessa occasione ne nasce un altro suo, poi diviso dai suoi fratellini ma messo comunque in buona compagnia, *Can't Help Myself*, dove Big, suonando ancora in un registro alto (in 3^a posizione, dice la discografia), confeziona un gioiello pregiato, talmente pregiato che anche questo è stato esposto poco al pubblico.

E' incommensurabile allo strumento ma anche al canto, e la qualità di queste registrazioni, anche nell'aspetto sonoro, è davvero unica, dal lato della pura efficacia, del fascinoso effetto *vintage*, della vivida, non adulterata sostanza *live*. Sempre lì partecipa poi a un paio di Robert Nighthawk, *Lula Mae*, ancora un impareggiabile *cover* di Tampa Red, con un riverberato e indescrivibile suono d'armonica a far bella compagnia alla ficcante chitarra e alla potente voce di Nighthawk, plus la leggera tessitura del piano di Henry Gray, e *Merry Christmas*, idem come sopra, infine a *One More Time*, di Johnny Young, altro consistente cantante/chitarrista da porre sullo stesso valore e natura di Nighthawk, e come lui purtroppo poco registrato. Questi brani, tutti con la sua armonica e il piano di Henry Gray, tranne l'ultimo con Willie Mabon, e Andrew Stephenson al basso, sono usciti sulla britannica Decca (che aveva una filiale americana già nel '34) nella preziosa raccolta *Blues/Southside Chicago*, LP 4748, rieditato nel '76 da Flyright, LP 521. Questo e quello Sunnyland sono due LP meritevoli di essere rimessi sul mercato: è davvero da non credere che materiale di tale spessore sia nascosto ai più. La sessione, della seconda metà del '64, fu commissionata dalla compagnia inglese, desiderosa di pubblicare in Europa il blues più diretto e senza sofisticazioni, lo stesso che si poteva sentire dal vivo nei club del *southside* di Chicago. Con Buster Brown nell'aprile '65 produce 4 canzoni per Checker, non pubblicate allora, e credo neppure ai nostri tempi (*I Love My Baby, HooDoo Doctor, No More, What Do You Want Me To Do*), insieme a Leake, Buddy Guy, Matt Murphy, Reggie Boyd e Clifton James.

Dal 1965 in poi gli si aprono le porte dell'Europa. Il 25 settembre in Germania, a Dortmund in un *private party*, è registrato da solo senza accompagnamento, in 5 numeri (*Blues, Shakey's Boogie, Things Aren't What They Used To Be, Baby I Need Your Love*, e un *medley* di *When I Lost My Baby/St. Louis Blues/Careless Love/John Henry* – come già detto *When I Lost My Baby* è la canzone che ispirò *Easy*); tra questi il generico strumentale *Blues* è forse per Horton l'unico brano inciso con la cromatica. Oltre questa rarità, già da sola sufficiente per attirare i collezionisti, tutto il disco è un reperto unico, vale a dire originale: si può proprio definire un disco da collezione. Sono episodi quasi tutti strumentali e appunto solistici, suppergiù uno studio, non il genere d'ascoltare solo per diletto, e credo possano interessare soprattutto i completisti e/o gli armonicisti, anche se qualsiasi appassionato può apprezzare il talento nudo e crudo qui espresso. Stessa sorte capitò il 27 settembre 1963 a Sonny Boy Williamson, registrato in solitaria al solito party privato, a Baden Baden (*I'm Down And Thinking, Trust My Baby, Bye Bye Bird, Blues Of The Blues, Work With Me, The Loneliest Man - Blues Of*

The Blues è Your Funeral and my Trial), ma qui l'armonicista s'accompagna con il canto. Le registrazioni dei due uscirono su un unico disco per la viennese Document (*Solo Harp*, DLP575, limited ed.), e al momento non risulta editato su cd.

A proposito dell'uso della cromatica da parte di Horton, o meglio, sul perché Horton non suonasse volentieri la cromatica, ancora in Harp-L c'è una lettera di Barbeque Bob Maglente, da Boston, MA., musicista, che dice cose interessanti in risposta ad un quesito posto da un altro utente del gruppo su quale fosse l'attrezzatura di Horton sul palco del *Live at the Knickerbocker*. BBQ Bob afferma che, avendo egli frequentato Horton molte volte negli anni '70, non una volta l'ha visto usare la cromatica, piuttosto una *Marine Band Soloist*, la versione originale smessa nel '75. Bob dice anche d'aver lavorato con Jimmy Rogers, il quale gli avrebbe riferito che Big non ha mai usato la cromatica nel periodo in cui suonavano insieme, e la stessa cosa è confermata anche nei colloqui avuti da Bob con Muddy negli anni '70, riguardanti soprattutto il suo personale all'armonica, dove MW gli disse di non averlo mai sentito suonare una cromatica. Chiese allora a Walter direttamente come mai non la suonasse, e lui gli avrebbe risposto più volte che l'aveva smessa perché gli richiedeva troppa aria (ma che intendeva Horton esattamente con "averla smessa"?).

Bob passa poi alla descrizione dettagliata dell'attrezzatura di Big in generale, e di quella nel *live* in questione, rimproverando quelli che sono ossessionati da queste cose. Riporta poi un esempio pratico di quanto l'attrezzatura conti relativamente, e smentisce quanti credono che sia Big a suonare la cromatica su due brani di Muddy, *Don't Go No Further* e *Diamonds At Your Feet* (i due che ho citato sopra, nella stessa sessione dell'altra controversa *Just To Be With You*, di cui la discografia Wight/Rothwell dice d'essere roba di Little Walter), e fin qui ci siamo. Aggiunge però che in quell'occasione sono solo 3 gli armonicisti che avrebbero potuto essere: Little Walter, poco credibile dice, perché egli non usava il bottone praticamente mai, George Smith ma, secondo Muddy, non poteva essere perché non nella band in quel periodo e nemmeno in sala di registrazione, o Junior Wells, il quale nell'unica volta in cui lui lo vide suonare una cromatica usò il bottone, e così la sua scelta diventa ovvia.

Anche se queste discussioni sono belle perché significa che c'è qualcuno interessato a queste cose, le stesse non esprimono quasi niente di certo. Conclude dicendo che durante il periodo 1975-1981 Big suonò nell'area di Boston spesso (questo è confermato anche dall'andamento discografico), che quindi lui lo vide tante volte, imparando così di più sul tono dell'armonica e sul suo controllo vedendolo in azione, più che dall'ascolto di tutti i dischi (bella scoperta, direte).

Ancora sull'argomento c'è poi un aneddoto inviato allo stesso *newsgroup* da un certo Mick Zaklan. Questo Mick aveva un amico, Don Bennett, che andava spesso a pescare con Big Walter. Big non guidava, così Don gli faceva da *chauffeur*. Anche Don come Horton era, per così dire, eccentrico. Ad esempio una volta, essendosi rotto lo sterzo della sua vecchia macchina, escogitò comunque un piano per poter andare a prenderlo, portarlo a una serata e riportarlo indietro, nonostante il veicolo potesse girare solo a destra. Un'altra volta invece dovette convincere Horton mezzo addormentato e molto irritato a uscire dal letto, per non mancare ad un concerto. Al locale, Walter se ne stette appollaiato su uno sgabello di fronte alla band e, contro voglia, portò a termine il suo dovere. Tornato a casa, si diresse senza dire una parola direttamente al letto, fermandosi solo un attimo per sfilarsi il suo lungo cappotto, mai tolto per tutta la serata; infatti, non aveva bisogno di cambiarsi, perché quella notte al club aveva soffiato il blues in pigiama e ciabatte!

Una sera di fine anni '70 Don cercò di portare Walter ad assistere ad un'esibizione di Toots Thielemans. Toots aveva un ingaggio di una settimana in un club frequentato dall'alta società, il *Rick's Cafè*, ed era la sua prima volta di ritorno a Chicago dopo il periodo passato con George Shearing. Nonostante Horton sembrasse interessato, declinò l'invito di Don. La sua ragione? Walter era turbato dall'idea di tornare a casa

ispirato, cominciando magari a perdere tempo sulla cromatica, penalizzando quindi l'uso della diatonica.

Semplicemente, non ne voleva sapere di correre un simile rischio. Mick scrive poi che Don quella sera ebbe una piacevole chiacchierata con Toots, ma rimase sbalordito dal fatto che l'armonicista non aveva mai sentito parlare di Horton: Don voleva così bene al suo amico Walter da esser convinto che tutti lo conoscessero e lo amassero.

Probabilmente Don era anche conscio del talento di Big W, aggiungo.

C'è infine un articolo sul sito di Pat Missin, e con questa segnalazione chiudo il discorso cromatica: *Did Walter Horton ever play chromatic armonica? (...and what is a solo tuned diatonic?)*.

In ottobre, il 7, è poi la volta di Amburgo, con Buddy Guy, J.L. Robinson e Below a registrare per l'AFBF l'ottima *Christine*, dal dialogo lento e grasso, e *Blues Harp Shuffle*, coinvolgente strumentale nel quale s'esaltano le qualità di Horton e di Below. Nella stessa occasione è con J.B. Lenoir in un'acustica *Slow Down Woman*; queste ultime sono uscite su Evidence (CD 26100, box da 5 cd, *American Folk Blues Festival '62 to '65*).

Un paio di settimane più tardi è a Londra con Arhoolie e Big Mama Thornton, a registrare 4 brani del disco della Thornton *In Europe* (LP 1028), diventati 5 con l'aggiunta di *bonus track* nell'edizione in cd del 2005 (CD 9056, vedi recensione in <http://www.bluesreviews.it/recensioni/big-mama-thornton-in-europe.html>).

Down Home Shake Down, uno dei brani che Horton suona insieme alla Thornton, potrebbe essere stato suggerito da lui, dato che somiglia al *Blues Harp Shuffle* di due settimane prima, non tanto nella versione del disco quanto nella versione registrata sul filmato AFBF (inserito nel II vol. della serie), dove è suonato a turno da 5 armonicisti (o quasi, nel caso di J.L. Hooker).



Davanti al suo appartamento nel South Side
(foto concessa da <http://www.bobcorritore.com/photos92.html>)

Nel dicembre del '65 è di nuovo a Chicago, più o meno tranquillo nel suo appartamento su Indiana Avenue mentre fuori c'è la neve, quando il produttore Samuel Charters della californiana Vanguard lo cerca per mettere giù ben 9 episodi, inclusi nel famoso *Chicago/The Blues/Today! Vol. 3* (LP/CD 79218).

Ci ho ricamato un po' su, ma la sostanza dell'avvenimento è quella. Il prodotto è memorabile e conta 13 numeri di tradizionale scuola chicagiana, con la band di Johnny Young (ritmica di Hayes Ware e Elga Edmonds), quella di Johnny Shines (ritmica di Floyd Jones e Frank Kirkland) e a suo nome con la band di Shines in un duetto che sponsorizza l'armonica del giovane Charlie Musselwhite (*Rockin' My Boogie*, mentre Memphis Charlie cerca di mantenere la traiettoria, Big W come al solito si diletta su vari temi melodici, tra cui l'immane *St. Louis Blues*). Pervaso da un certo sentimento misto di saggezza e tenerezza, maturità e impeto vitale, afflizione e appagamento, il disco è un ritratto in bianco e nero di un'epopea sul punto di sparire, e ancora oggi gode del buon successo avuto quando uscì; è un classico che ben testimonia lo *state of art* del blues di Chicago a metà anni '60. Della stessa serie, anche i volumi 1 e 2 sono molto belli, e si possono considerare un preludio al percorso che seguì anche Pete Welding di Testament Record, entrambi stimolati dal *blues revival*, quello di documentare il vivido patrimonio artistico e umano di coloro che forgiarono il blues di Chicago senza stare sulle prime pagine, come appunto Horton, Young, Shines, Hutto, F. Jones, E. Taylor, H. James, J. Wells, John Wrencher, e altri.

Nello stesso periodo lavora ancora con Johnny Young e Jimmy Walker in 2 canzoni (*Everybody's Fishing* e *Hard-Hearted Woman*) a suo nome su *Modern Chicago Blues* (Testament, CD 5008) e in altre 4 (*All My Money Gone*, *Did You Get That Letter?*, *Blues And Trouble*, *Whoop It Up*) infilate nell'ottimo disco *Johnny Young and His Friends* (Testament, CD 5003), comprendente anche gli armonicisti Big John Wrencher, Little Walter, e uno sconosciuto Slim Willis. Queste registrazioni furono effettuate tra il '62 e il '66, tutte hanno in comune la spontaneità e la rilassatezza di Young, riflettentesi anche sui vari accompagnatori, e vi si può sentire il caratteristico suono del mandolino Gibson cercato (e trovato usato) appositamente per le sessioni Testament, a sostituire spesso e volentieri la chitarra.

Nel giugno del '66 affronta un super lavoro: ancora per la storica Casa di Pete Welding (il cui catalogo ora è nelle mani di Hightone Records), accompagna i lavori di Johnny Shines (CD 5002, 3 su 10), di J.B. Hutto (CD 5020, su tutti 12), di Floyd Jones e di Eddie Taylor (CD 5001, 8 di Jones, 8 di Taylor, Big è su tutti); queste collaborazioni sono comprese nella serie *Masters of Modern Blues* e sono tutte ancora di ottimo livello. Ad accompagnare i vari chitarristi oltre a Horton c'è sempre Fred Below alla batteria e, in parte, Lee Jackson al basso, Otis Spann e Johnny Young. I dischi sono consigliati per la loro bellezza e perché sono quanto meno fondamentali per i chitarristi titolari. Per Horton sono punti saldi della sua carriera, soprattutto le collaborazioni con Shines, Young e Floyd Jones sono il proseguimento e l'evoluzione del lavoro iniziato a Memphis.

Cinque altri episodi di Shines, con Otis Spann (di cui uno con Big, *G.B. Blues*, è anche sulla riedizione del disco Testament *Otis Spann's Chicago Blues*, CD 5005), fatti sempre in quelle occasioni, andranno poi a comporre un altro disco insieme a Horton che poi vedremo, uniti a quelli di una sessione del '69 (Testament 5015).

Nello stesso giugno '66 è ancora con Johnny Young a produrre altre 5 canzoni, ma di queste solo 2 saranno pubblicate, *That's Wrong Little Mama* e *She Left Me A Mule To Ride*, per Delta, etichetta svedese, su *King of the Harmonica Players* (LP 1000, insieme con altre 6 eseguite nel 1970, 3 con Floyd Jones, 3 da solo, di cui dirò più avanti). Le registrazioni sono piuttosto artigianali, essendo però la strumentazione molto semplice (armonica, chitarra e l'amato mandolino elettrico di Young) il suono è lo stesso godibile, semmai è il canto a essere un po' penalizzato, ma Young in fondo non ha problemi neanche in questo aspetto. Chissà come mai le altre tre sono state escluse, perché queste due hanno l'usale buon sapore che la collaudata coppia sa dare.

Compare poi nel disco del cantante/armonicista George 'Wild Child' Butler *Open Up Baby*, dove suona su 6 dei 14 brani per Jewel, poi su Charly (LP 1104), con Jimmy

Dawkins, Johnny 'Twist' Williams, Jack Meyers, Vince Chappelle (batteria), Dixon al canto in due e alla produzione. La copertina del disco, in stile anni '60, mette allegria, e anche le canzoni seguono una certa leggerezza. I brani nel complesso non s'alzano dalla mediocrità della produzione minore di Dixon, anche se Big riesce a impreziosirne qualcuno, ma non è certamente un disco che lascia il segno. Si tratta di una riedizione di diversi singoli fatti da Butler per Jewel tra il '66 e il '68; dal punto di vista lirico e strutturale risentono assai dell'influenza del contrabbassista, ma già dalle prime note della *title track*, aprente il disco, il suono ricorda da vicino le incisioni di Jerry McCain su Jewel. *Jelly Jam*, con le due armoniche, è uno spasso. Le altre con Big sono *Hold Me Baby*, *Do Something Baby*, *Axe And The Wind*, *Open Up Baby*, *Big Momma*, *Little Momma*; solo due di queste sono comparse su cd (Fuel 2000), almeno fino al momento dell'aggiornamento della discografia (1998).

Ancora nel '66 è per un solo brano con Tommy Tucker, il quale arrivò a Chicago per registrare prodotto da Dixon, sperando così di rilanciare la sua carriera con un nuovo singolo. La canzone vede la partecipazione dell'armonica di Horton e la seconda voce di Dixon ma non è niente di che, quindi non servì a nulla; il suo titolo è *I'm Shorty*, uscì su singolo Checker #1178 e il retro era *I Sitting Home Alone*.

Tommy Tucker ebbe successo come organista e cantante della geniale *Hi Heel Sneakers*, brano tra i più rifatti (perfino dal gruppo padovano degli anni '60 I Delfini, *Stasera sono solo*, dove l'assolo di chitarra fu sostituito da uno di sax), prodotto e scritto con l'aiuto di Herb Abramson, il co-fondatore di Atlantic Records e suo primo presidente, prima di mettersi a fare il produttore indipendente di musica R&B durante i primi anni '60. Abramson portò Tucker nel vecchio studio Atlantic, l'A-1, e lì nacque la piccola, perfetta *Hi Heel Sneakers*, distribuita dal marchio Checker; era il '62, ma la canzone ebbe il suo effetto dirompente nel '64. Invogliante *guitar intro* eseguito da Dean Young, *beat* terzinato pulsante, punteggiatura d'organo, canto alla Jimmy Reed e liriche un po' gradasse, dove lui consiglia a lei di mettersi il vestito rosso per la loro serata fuori, le scarpe sportive con il tacco alto, le *hi-heel sneakers* appunto (rappresentate sulla copertina del disco Red Lightnin' 450031), e il suo *wig hat*, berretto con una finta acconciatura, in voga a quei tempi. Come giovani combattenti della strada, la coppia è quindi pronta a stendere gli altri con il suo fascino. Le canzoni, con qualche *bonus track*, si trovano ora masterizzate su MCA, che in parte ha i diritti sul catalogo Chess (*Hi Heel Sneakers*, MCD 32644).

Nel settembre del '67 Hound Dog Taylor registra eccezionalmente per Chess 5 brani, di cui 3 strumentali (ma l'LP 2003 Blues Ball, riedizione dell'LP Chess 2-92519, dice ottobre '69). L'ultima edizione è un doppio LP, esattamente *Chess Blues Rarities, Rare And Unissued Recordings*, CH 2-9230, con 27 tracce di vari artisti, oltre ad HDT: B.B. King, Buddy Guy, Howlin' Wolf, S.B. Williamson. I brani sono *Hound Dog*, *Watch Out*, *Scrappin'*, *Sittin' Here Alone*, *Down Home Special*, vedono la partecipazione di Walter Horton, e sono tutti splendidi. C'è qualche incertezza sugli altri partecipanti alla sessione, ma aldilà di questo è un peccato che oggi questi brani siano oscuri, come fu un crimine che Hound Dog in quei tempi là, e prima, sia stato ignorato dai produttori di dischi, eccezion fatta per un paio di singoli usciti su Bea&Baby e Firma. Certamente non è stato ignorato dai suoi adepti: ascoltandolo si sentono chiaramente le caratteristiche che influenzeranno il canto e le sonorità dei gruppi emergenti di rock.

Due mesi dopo Big accompagna ancora i vecchi amici: per Arhoolie (LP 1037, CD 325) suona in 8 di 20 brani uno più bello dell'altro, raccolti in un disco memorabile, *Chicago Blues* di Johnny Young (negli altri c'è l'armonica di James Cotton), di cui si narra che Horton vi suonò attraverso un vetro. I brani sono usciti pure su P-Vine (PCD 2504) con 2 in più rispetto al cd Arhoolie (è quindi uguale al primo vinile Arhoolie), e sembra che altri due aspettino ancora d'esser pubblicati, se non sono andati persi.



Queste incisioni sono di una bellezza insondabile, delicate eppure fortissime, dalle morbide, sognanti *Strange Girl* e *Ring Around My Heart*, alla lenta *Sometimes I Cry*, dalle due voci non in sincrono di *Stockyard Blues* (la seconda voce sembra Dixon), alla sfacciata baldanza *shuffle* di *Drinking Straight Whiskey* e *Don't You Lie To Me*. L'insinuante *On The Road Again* e la spumeggiante, ricca *Walter's Boogie* completano il miracolo, uno dei tanti avvenuti a Chicago, ma pur sempre speciale. Il materiale dovrebbe essere contrassegnato dall'avvertimento "handle with care", e i vari addetti qui, dal melodioso, sapiente Johnny Young al maestro del tono Big Walter, dal tagliante Jimmy Dawkins al garbatissimo Leake, dal bassista Ernest Gatewood al batterista Lester Dorsie, fautori della messa a punto di un motore silenzioso e preciso, sanno trattarlo con attenzione. Non da meno è la prima metà, sempre guidata da quel personaggio unico ch'era Johnny Young, con il pluridecorato Otis Spann, l'attento James Cotton, il bassista Jimmy Lee Morris e l'esperto batterista S.P. Leary: ci vuol ben più che una semplice patente per condurre questo potente blues.

Nel maggio o giugno '68 registra con l'amico di Neil Slaven, il produttore inglese Mike Vernon, a Chicago (ai *Ter-Mar Studios*, cioè gli studi Chess dal '65) per Blue Horizon, in 3 sessioni per 3 artisti diversi, sulla discografia tutte datate 10 giugno.

La prima è per il caldo, conturbante disco di Johnny Shines, una delle più potenti voci blues, e una chitarra con altrettanta dizione chiara e forte, *Last Night's Dream* (oggi su cd Sire 45285-2), con Spann in un brano, nello stesso nuovo studio e con la stessa sezione ritmica (Dixon, Clifton James) usati per il controverso *Folk Singer* di Muddy Waters, disco voluto da Chess per cavalcare l'onda revival del blues acustico, dove Muddy fu costretto ad abbandonare l'amata chitarra elettrica. Questo compromesso imposto sembra accompagnarsi malvolentieri al respiro del bluesman di Rolling Fork, e orecchie attente ne possono cogliere il disagio.

La copertina dell'LP "inglese" di Shines rappresenta un incubo. Su fondo nero, un volto atterrito è circondato dai serpenti, sul cuscino di un letto blu: una sorta di Medusa nera, con occhi impauriti e bocca rossa aperta nello spavento. Horton è in *Pipeline Blues*, *Baby Don't You Think I Know* (sarebbe *Sweet Home Chicago*), *Black Panther*; la qualità sonora è buona, realistica, sembra d'esser là.

E' poi su 9 di 10 brani contenuti nel *Midnight Jump* di Sunnyland Slim (BGO CD-460, originariamente Blue Horizon LP 7-63213), con gli stessi musicisti tranne Spann ovviamente. E' in pratica il gruppo formato da Dixon, *Chicago Blues All Stars* (Sunnyland Slim, Horton, Shines, Dixon, Clifton James), essenzialmente nato per le tournée, pensando soprattutto a quelle in Europa. E' sicuramente un buon disco di blues, imperniato su quasi tutti tempi medio-lenti, a parte il *Sunnyland Special* e la *title track*, ma uno di quelli in cui non c'è niente che esca dalla distinta media; tutto fila via liscio e prevedibile.

Quel giorno Otis Spann a suo nome ne incide solo due con Big, Shines e la medesima sezione ritmica: *Can't Do Me No Good* di Muddy Waters e il lento *Bloody Murder*, rifacimento del classico *Bloodstains On The Wall* di Frank Patt. Queste due si trovano sull'eccellente doppia raccolta *Otis Spann, The Complete Blue Horizon Sessions*, uscito nel 2006, frutto di altre due sessioni che i produttori inglesi, consapevoli di non poter lasciarsi scappare il miglior pianista/cantante blues di Chicago, organizzarono per il 4 e il 9 gennaio '69 (altre 24, ma comprensive di diverse *take*, a Manhattan, ai *Tempo Sound Studios*) affiancandogli i musicisti dei Fleetwood Mac e S.P. Leary. Encomiabile e lungimirante sforzo, soprattutto perché Otis Spann scomparve dopo poco, nell'aprile del '70, a soli 40 anni malamente portati. I musicisti inglesi, i chitarristi Peter Green e Danny Kirwan, il bassista John McVie e il batterista Mick Fleetwood si comportarono bene, meravigliando Spann stesso, trasportato a esprimere liberamente da solista il suo personalissimo talento sui tasti e la sua affascinante, rugosa voce, che si potrebbe prendere ad esempio come la voce stessa del blues. Mick Fleetwood lasciò poi il seggiolino della batteria al fidato compagno di Spann, S.P. Leary, voluto dal pianista nella più lunga sessione, quella del 9 gennaio che produsse il suo disco solista. Per chiudere il discorso su queste sessioni in cui Horton non c'entra niente, c'è solo da dispiacersi per l'impostazione dell'ingegnere Warren Slaten e Mike Vernon, i quali complessivamente fecero un buon lavoro ma, forse anche per colpa del copioso, ricco *drumming* di Leary, difficile da mettere a punto, in generale il suono della batteria purtroppo s'abbatte troppo forte, coprendo il piano e la voce di Spann, soprattutto nel secondo cd della raccolta. Era tipico di Blue Horizon lasciare tutto come veniva, senza ritocchi o aggiustamenti, forse nel timore che ciò potesse compromettere l'espressività e la creatività degli artisti; ciò si può accettare se alla fine il prodotto è comunque buono, e in questo caso lo è (più di quello di S. Slim con i suoni bilanciati), mentre sembra più difficile da digerire il fatto di non risparmiare niente all'ascoltatore, il quale magari farebbe anche a meno di sentire tutte quelle false partenze e tutte le doppie *take*, se non al primo ascolto sicuramente ai successivi.

Sempre per la stessa etichetta, Walter incide a Londra in due tempi, giugno e ottobre, su un paio di canzoni per il gruppo Chicken Shack di Stan Webb (con l'ambigua Christine Perfect, allora non ancora McVie), ma solo uno (*Mean Old World*) vedrà la luce sul loro vinile *O.K. Ken?* (oggi su cd Columbia 474608-2). Ancora in ottobre va su *Southern Comfort*, per quelli di Sire (uscirà anche su Decca), marchio britannico nella cui sede poi furono sguinzagliati due produttori americani, Seymour Stein e Ritchie Gottelher, per poter programmare l'uso degli studi statunitensi nelle produzioni inglesi (vedi il caso degli studi Chess usati per Shines, S. Slim, Spann, ma anche quelli di Memphis per Bukka White, Furry Lewis, Joe Callicott, Nathan Beauregard e Robert Wilkins). Il titolo del disco *Southern Comfort*, intestato a Walter 'Shakey' Horton e agli altri protagonisti, è anche il nome della band che lo accompagna, formata dalla sezione ritmica chicogoana di Paul Butterfield, Jessie Lewis, batterista di Otis Rush, Jerome Arnold, bassista di Howlin' Wolf, e dal chitarrista inglese dei Savoy Brown, Martin Stone. Big è in 9 brani su 11, tutti registrati in un pomeriggio mentre si trovava già a Londra per un festival folk insieme ad Arnold e Lewis. Le note nella riedizione in cd (Sunbeam Records) raccontano che la sessione fu una specie di incubo perché l'armonicista era molto ubriaco, tanto che non riuscì a finire la registrazione del disco,

né a cantare in qualcuna delle canzoni previste. E' sostanzialmente blues intinto nella psichedelia, in *Sugar Mama* ad esempio negli spazi lasciati dalla voce e dall'armonica (sovra-incisa?) di Horton c'è la poco espressiva chitarra di Martin Stone che va per i fatti suoi in un mondo popolato da immagini fantastiche – siamo in pieno '68 – senza avere né la fluidità né la fantasia del suo idolo Hendrix. Inoltre tutti i suoni sono conglobati in un massiccio effetto eco. Per completare il disco dopo che Big fu definitivamente fuori, gli altri improvvisarono un *raga* lungo una dozzina di minuti, *Netti-Netti*: tanto bastò per rendere famoso l'album tra gli amanti del rock psichedelico. Conclude infine l'avventura B.H. in modo migliore, con Fleetwood Mac a Chicago (*Blues Jam in Chicago, Vol. 1&2*, dapprima intitolato *Blues Jam at Chess*). Prodotto da Mike Vernon e Marshall Chess, diretto da Dixon, Chess, Slaven, Vernon in un unico, lungo giorno, il 4 gennaio '69 ai Chess Ter-Mar Studios, questo doppio è, credo, la miglior collaborazione tra diverse forze del *Chicago blues* con alcuni visi pallidi fautori del blues-rock britannico. Nella riedizione in cd (Columbia 494641-2 e 5164472), il vol. 1 ha 15 brani, il vol. 2 ne ha 18. L'unico appunto anche qui è quello d'aver ecceduto nel pubblicare le doppie *take* appesantendo l'ascolto, già frammentato dagli errori e dagli scambi verbali. Il tecnico era Stu Black: il suono è ben definito, diretto, corposo, dinamico, non manca né eccede in nulla, e l'eco sembra naturale. I Fleetwood Mac, allora formazione d'ispirazione blues capeggiata da Peter Green (oltre a Green, Danny Kirwan, Jeremy Spencer, John McVie, Mick Fleetwood), costruiscono un ispirato quanto improvvisato terreno per alcuni dei loro eroi: Otis Spann, David 'Honeyboy' Edwards, Buddy Guy, J. T. Brown, Willie Dixon, S.P. Leary, e Walter naturalmente. Anche Otis Rush, Magic Sam e Junior Wells erano in lista nella sessione dei desideri, ma i Mac dovettero rinunciarvi perché erano fuori città. Le registrazioni hanno il sapore della *jam session* dal vivo, con udibili all'inizio dei brani gli scambi verbali e le accordature degli strumenti, così come le false partenze, gli errori, lo stop di Dixon quando Horton sbaglia la partenza. I risultati non sono quasi mai perfetti, ma i dischi trasudano concentrazione, sudore e blues, in una sorta di caos organizzato; non male per una band nata nel Regno Unito.

Nel vol. 1, dopo un buon inizio con *Watch Out* di Peter Green, e la riuscita *Ooh Baby* di Howlin' Wolf solo per chitarra e voce di Green e la ritmica McVie/Fleetwood, ci sono 5 brani in fila con Horton, con però 2 strumentali presentati nelle doppie versioni. Il primo strumentale è *South Indiana*, da un'idea di Big, piacevole *mid-tempo*, con le chitarre Green/Kirwan, l'altro, di Green, è *Red Hot Jam*, discreto *show-up* per chitarre (Buddy Guy, Honeyboy Edwards, Green), in cui però è lasciato largo spazio anche all'armonica, e dove McVie passa la mano a Dixon; tra questi due, sta la delicata proposta di *Last Night* (Little Walter), con Green che se la cava bene al canto e alla chitarra, mentre Big è impegnato a ricreare allo strumento il sommesso pianto per l'amico perso, accompagnato dal resto della band (Kirwan, McVie, Fleetwood). Seguono 5 buone proposte prese da Elmore James, tutte con il suo sassofonista John T. Brown, Dixon, un buon lavoro di canto e *slide à la James*, stavolta di Jeremy Spencer, con il giusto riverbero, e la seconda chitarra di Kirwan, *I'm Worried*, *Held My Baby Last Night*, *Madison Blues*, *I Can't Hold Out*, fino al gran finale di *Bobby's Rock*, con Spencer, Edwards e Green insieme, precedentemente non pubblicata. Queste scontano una certa omogeneità fra loro, ma sono apprezzabili per la loro vena assassina. Torna Horton, presenti anche Spann e S.P. Leary (e i soliti Green, Kirwan, McVie), con *I Need Your Love*, frutto della sua collaborazione con Jimmy Rogers (*That Ain't It*), qui in 2^a presa, quella che sarà pubblicata: dopo un inizio indeciso più o meno s'assesta dalla metà in poi, ma la sensazione di *jam* improvvisata non disturba l'ascolto. Segue il 1^a *take* del vorticoso *Horton's Boogie Woogie*, ancora con Spann/Leary, i quali abbelliscono anche *I Got The Blues*, lento a firma Horton che si può considerare come novità, sebbene ricalchi uno schema noto, come anche il precedente brano, sempre con Green/Kirwan/McVie. Colpisce la scelta iniziale del II volume, più vario, con una bella

versione di *World's In A Tangle*, marcata Jimmy Rogers anni '50, presentata dalla chitarra e dalla voce pacata di Danny Kirwan, che ricorda quella di Rogers, e sempre da Kirwan le sue *Talk With You* e *Like It This Way*, ancora con le accoppiate Spann/Leary e Green/McVie, tranne l'ultima in cui torna Fleetwood alla batteria.

I Mac accompagnano poi Otis Spann nella bellissima *Someday Soon Baby*, con canto del pianista da togliere il fiato e ottima *lead guitar* con assolo, di Green (peccato che poi si sia influenzato con la moda del chitarrismo acido), canzone che sembra dedicata alla sua seconda moglie, Lucille, con la quale non fece in tempo a vivere a lungo, e nella dolcezza scabra e disadorna da taverna di *Hungry Country Girl*, dal sapore secco e legnoso. Seguono la *bonus track* della scommessa *Black Jack Blues*, di John T. Brown, cantata dal vocione di quest'ultimo e con il suo sax leggermente punto dalla *slide* di Jeremy Spencer, la ritmica di Honeyboy Edwards, Dixon, Fleetwood, l'immane e perfetta composizione di Memphis Slim *Everyday I Have The Blues*, con Spencer leader alla voce e chitarra, J.T. Brown, Edwards, Green, Dixon, Fleetwood e il *Rockin' Boogie* di Spencer, strumentale che cavalca l'onda del più genuino R&B con la slide e il sax a condurre gli stessi musicisti. Arrivano poi la stupenda voce "estrema" di Honeyboy Edwards nella minimale *My Baby's Gone*, con Guy e Green, la viscerale, maestosa *Sugar Mama* di Howlin' Wolf, riuscita solo dopo qualche tentativo, con Green leader, bravo al canto e allo strumento, i Mac e Spann, e il favoloso rockettino *Homework*, successo di Otis Rush, gestito ancora benissimo dagli stessi. Intrigante è l'*Honey Boy Blues* di Edwards, breve strumentale proposto dal chitarrista con Guy, Dixon, Fleetwood e l'armonica di Walter, il quale poi è leader nelle ultime cinque del disco: la prima *take* di *I Need Your Love*, ai tempi esclusa dal disco perché incompleta (ne manca un pezzo all'inizio), la seconda registrazione di *Horton's Boogie Woogie*, la sua classica *Have A Good Time*, credo scritta da Dixon, per la verità non molto riuscita, l'incerta *That's Wrong*, dove Big canta solo una strofa, e il classico di Melvin Lil' Son Jackson *Rock Me Baby*; tutte queste con la formazione Green, Kirwan, McVie, Spann, Leary, mai pubblicate prima. Big sembra un po' distratto, poccia con i microfoni, canticchia e suonichia, ma non si può dire che quel giorno il blues non scorra nello studio, soprattutto da parte dell'inossidabile Spann e dei volenterosi Mac.

Poco dopo è a Los Angeles, con Johnny Shines, Luther Allison, Prince Candy e Bill Brown per Testament. Qui suona in tutti i 7 brani registrati, inseriti nel fondamentale cd *Johnny Shines with Big Walter Horton* (Testament 5015, riedizione dell'LP 2217 con 2 *bonus track*), composto da questa sessione angelena del '69 e dagli altri 5 brani di quella chicagoana del '66 accennata sopra con Shines, Spann, Lee Jackson e Fred Below, dove Big è su una, *G.B. Blues*, strumentale suonato in prima posizione. I brani del '66 s'alternano con quelli del '69 per amalgamare le differenze naturali tra le due registrazioni, e di nuovo il catalogo Testament soddisfa in pieno. Le note suonate sembrano spezzarsi in altre piccole note vibranti per conto proprio: o è un effetto dovuto alla registrazione, o è la magia del blues. Big si sente musicalmente a casa, in *Hello Central* sembra rispondere da molto lontano alle parole di Shines al telefono, in *Sneakin' And Hidin'* fa il *moanin'* con la voce (interrotto da un folle *Oh yeah!*), mentre l'armonica innerva e ingrassa questo strumentale che sta nelle corde di Horton come quelle della Callas stanno nel bel canto, in *Fat Mama* armonizza con Shines e Allison, in *If It Ain't Me* canta e suona come sa fare, con nessuna nota sprecata. Sopra tutto sta Johnny Shines, incapace di fare sconti, di approssimare. La sua forza selvaggia, la sua chitarra gracchiante, la sua pienissima voce trovano ragione di vita in questi 12 brani suonati in grassetto, venga preso il classico dei classici *Worried Life Blues* a dimostrazione di ciò, dove Shines trasforma il fiele in miele, e dove Below, Spann e Jackson sanno bene dove andare a infilarci, o l'incendiaria *You Don't Have To Go* (tre di questi brani si possono sentire anche sul cd di Shines *Skull & Crossbones Blues*, Hightone Rec., 2003).

Nell'aprile dello stesso anno è ancora al servizio di Chess per Koko Taylor, in altre 4 note canzoni della verace cantante, *Twenty-Nine Ways, Nitty Gritty, I Love a Lover Like You, He Always Knocks Me Out*: in tutti questi casi l'armonica di Walter è come brace accesa sotto la voce cenerina della Taylor. Le canzoni saranno pubblicate su disco omonimo, il suo primo LP, contenente materiale dal '65 al '69, tra cui anche il classico *Wang Dang Doodle*, uno dei poemi più vigorosi usciti da Dixon. Il brano, non a caso dapprima interpretato dal grintoso Howlin' Wolf, con titolo e ritornello onomatopeico, ben rappresenta lo scenario ardente, fragoroso e movimentato in cui s'ambientano i personaggi del testo (con i connotati da fumetto ma ispirati alla realtà, infatti tra loro troviamo proprio un Shakey e un Washboard Sam) tutti riuniti, tramite passaparola, a far baldoria alla *Union Hall* per tutta la notte, in una sorta di liberazione collettiva tra cibo, canti e danze, non tanto dissimile nella sua natura dalle infuocate riunioni religiose notturne e segrete degli schiavi, se non fosse per il sapore profano e malavitoso ammesso tra le righe.

Il 1° luglio torna a incidere in Germania, a Colonia, mentre si trova là con l'*All Stars Band* di Dixon, su tutti gli 11 brani di un vinile, LP BASF 20707, *Chicago Blues Allstars, Loaded With The Blues*. Il disco è migliore di quello che ci si potrebbe aspettare, non certo una pietra miliare, ma è brillante, suonato bene (e, in versione *audiophileusa.com*, di ottima qualità audio). Il "carico blues" del titolo è portato con disinvoltura da tutti i protagonisti e il grande Walter, ormai con 40 anni di blues sulle spalle, è in forma in tutti gli episodi. Nella parte strumentale i brani sono tutti d'insieme, e anche nella parte vocale sono divisi equamente: due a testa, più uno strumentale, *See See Rider*, dove Big ha un suono particolare d'armonica, simile a quello di una cornetta degli anni '20 con sordina; non perché debba essere per forza bello il suono di un'armonica diverso da quello tipico di un'armonica, ma lo rende così evocativo, speciale, che par d'essere agli albori del blues nonostante l'accompagnamento e l'arrangiamento non lo suggeriscano, e di sentire quella dolce, rassegnata melodia alzarsi da un cespuglio, da un campo, da una baracca, così come la senti Ma Rainey. Dixon canta meglio del solito, soprattutto in *29 Ways* (l'altro è *Put It All In There*), Sunnyland Slim non si smentisce con *She Gotta Thing Goin' On*, dal classico ritmo a singhiozzo, e *Everytime I Get To Drink*, con armonica gemente, Johnny Shines investe il suo talento nella pulsante *Fat Mama* e nei suoni montanti di *I Love The World*, mentre Clifton James rimanendo dietro la batteria si cimenta al canto in due piccole composizioni nate per l'occasione e che rispettivamente aprono e chiudono il disco, *German Babies*, lode alla popolazione femminile teutonica su tipico *pattern* dixoniano, e *Chicago Is Loaded With The Blues*, ode alla città del blues, dove le liriche di Dixon colpiscono il segno (*New York is loaded with people, papers is all loaded with news, L.A. is loaded with movie stars, but Chicago is loaded with the blues/The ocean is loaded with water, dynamite is loaded with the fuel, the desert is loaded with a lot of sand, but Chicago is loaded with the blues*). Horton a suo nome non propone novità con *Baby I Need Your Love (That Ain't It)* di J. Rogers) e *Little Boy Blue*, ma è comunque un bel sentire. Il disco non è mai stato commercializzato in cd, ma si può trovare su *Music Stack*, il mercato in rete per i collezionisti, appassionati, audiofili, che raccoglie e vende le offerte dei venditori di tutto il mondo, su qualsiasi supporto, oppure crea su ordinazione il disco voluto da vinile a cd con metodologia professionale, ovviamente facendosi ben pagare (questo disco, LP+CDR, si trova dagli 86 ai 130 dollari).

A Chicago, il 3 settembre, con l'ausilio di un'apparecchiatura mobile, registra in un motel (Thunderbird Motel) due brani a suo nome, appena tornato dal pronto soccorso dopo una notte movimentata (nel video è visibile la medicazione al dito), con Honeyboy Edwards e Johnny Shines. Uno di questi, *Way 'Cross Town*, di Snooky Pryor, uscirà su doppio LP Adelphi AD1005S (*Really Chicago's Blues*, pressoché introvabile, mai uscito in cd ma solo su un'altra edizione in vinile di Echo Blues, 803).

L'altro brano, *I Love You Baby*, non fu mai pubblicato, ma è visibile un estratto di 1 minuto e 20', su <http://www.adelphirecords.com/video/BigWalter.html>, con relativo aneddoto dell'episodio. Nella stessa occasione prendono forma almeno altri 3 brani con il suo accompagnamento, 1 di Shines (*For The Love Of Mike*, sempre sullo stesso LP *Really Chicago's Blues* che comprende anche lavori di Backwards Sam Firk, John Lee Granderson, Sunnyland Slim, Big Joe Williams, e su video Vestapol 13038 – per quanto riguarda il titolo del brano, noto che anche sul disco è scritto proprio così, ma non è escluso che "Mike" sia un refuso di "Mine"), e 2 di Edwards (*You Gonna Catch Trouble* e *You're The One*) che aspetteranno una trentina d'anni, uscendo per la prima volta su Genes nel 1999, associata di Adelphi, nel cd *Don't Mistreat A Fool* (Co. 9914). Queste registrazioni analogiche "ritrovate", in cui oltre a Shines e Horton era presente anche Big Joe Williams, unite ad altre effettuate da Edwards nel '71 in Maryland, vanno a comporre un disco acustico di semplice bellezza, traghettando direttamente negli anni '90 l'ispirazione e la musica dei loro contemporanei come Robert Johnson e Charlie Patton. Sostanziale è l'apporto di Horton nei due brani, soprattutto ritmico nel primo, melodico nel secondo, impastato con naturalezza nel suo usuale miscuglio di dolcezza e ruvidezza.

Ancora nel '69, accompagna la voce di James L. Smith in due brani, *Come Dance With Me* e *Tears Won't Help You Baby*, non so dire dove trovarli, e la versione del giovane Johnny Winter di *Mean Mistreater*, su Columbia, album omonimo d'esordio (CS e CD 9826, oppure la versione estesa di Sony con 3 *bonus track*, del 2004); la canzone è una delle meglio riuscite del disco. Si tratta ovviamente di rock-blues, forse il migliore di Winter, dove il chitarrista si cimenta anche in *soul ballad* come *I'll Drown In My Own Tears* e *Two Steps From The Blues*.

Nei primi anni '70 JSP raccoglie materiale registrato *live* da trasmissioni radio qualche anno prima, in cui compare con Carey Bell, John Nicholas, Sarah Brown e Fran Christina. Sei titoli su dieci escono, dopo la sua scomparsa, sul vinile *The Deep Blues Harmonica of Walter Horton* (JSP 1071), più una settima di Carey Bell, 4 non sono pubblicati. A tutt'oggi è fuori stampa.

Nella serie cd di *The Blues Collection* (Orbis Publishing Ltd., 1996), dati con l'omonima rivista, nel capitolo dedicato a Horton intitolato *Shuffle and Swing*, ci sono 9 esecuzioni dal vivo; le prime 6 sono tratte dal *live* al Knickerbocker Club del 1980, le altre 3 sono genericamente "late 1960s" a Chicago, e gli accompagnatori non sono segnalati. Credo che queste ultime 3, *Hard Hearted Woman*, *Walter's Jump* e *Leaving in the Morning* (Carey Bell), siano parte proprio di *The Deep Blues*, ciò s'evince anche dal tipo di registrazione, e credo che i bravi musicisti che lo accompagnano siano quelli sopra detti. E' un gran peccato non riproporre in commercio tutta la sessione. L'audio è decente, e anche il brano da Carey Bell (di Little Walter) è un momento molto felice (nella discografia di WH questo non è segnalato, mentre il disco l'attribuisce come sua, a parte il canto, evidentemente di Bell). Big è di nuovo appassionato, con la solita qualità tonale, *Hard Hearted* ha un'armonica ineguagliabile, straziante, e Carey Bell dimostra d'essere il suo figliol prodigo, anche se lo stile qua è più simile a quello di Junior Wells.

Tra il '69 e il '70 va a New York, e lavora per l'omonima etichetta di Victoria Spivey, insieme a Sunnyland Slim, Shines e Spivey in 2 brani (*Inter-Mission Taste* e lo strumentale *Hotel Alvin Blues Jam*), 1 con il canto di Delsey McKay (compositore/pianista/cantante jazz dell'area di Pittsburgh), la sua armonica e il parlato di Sunnyland Slim (*Just Desserts*), e 1 con Homesick James e Dixon (*I Got To Move*), raccolti negli LPs 1012 e 1015, *Spiveys' Blues Parade* e *Spivey's Blues Cavalcade*, contenenti registrazioni di vari artisti, tra cui anche il giovane Sugar Blue, raccolte in diverse occasioni.

Nello stesso periodo partecipa a tutti i brani di *I Am The Blues* di Dixon, ma il suo apporto è marginale e infruttuoso. Non c'è da stupirsi, tutto il disco è inutile, e anche lui come gli altri si limita a timbrare il cartellino e ad eseguire i nuovi sterili arrangiamenti. L'album, rimasterizzato nel 1993 dalla divisione Columbia di Sony, è quindi molto deludente se si pensa alla *line-up* sprecata: Horton, Mighty Joe Young, Shines, Leake, Clifton James e Sylvester Boines al basso. Dixon, grande autore, bassista, produttore, manager, ma certamente non grande cantante, interpreta di persona 9 tra i suoi molti brani, non a caso, come la storia richiedeva, dati in passato a Howlin' Wolf, Muddy Waters, Otis Rush, Etta James. Sceglie poi tra i più noti, forse per motivi di cassetta, sorvolando sul fatto che il paragone con gli interpreti, cantanti superlativi, e gli arrangiamenti originali dei brani, non ci sarebbe stato solo nel caso in cui il nuovo prodotto fosse stato non buono, ma ottimo. Forte del suo *curriculum*, l'album alla fine è reso debole dalle sue interpretazioni, da canzoni con una propria anima diventate banali e troppo simili fra loro, da un suono piatto e da una produzione commerciale, non attenta a valorizzare al meglio il bagaglio dei musicisti, che sembrano ingabbiati dentro un progetto contronatura. Stento poi a credere che ci sia Clifton James in persona alla batteria, dato che sembra campionata, insieme al basso.

Altre trasmissioni FM dei primi '70 registrate *live* a Boston sono invece sul cd *Chicago All Stars* (120.291) della Wolf austriaca: Horton partecipa a tutti i 17 brani, e canta nei suoi 3. Il disco, da non confondere con *Loaded With The Blues* dato che in copertina ha la stessa foto, forse non sarebbe male se avesse una migliore qualità audio. Le canzoni sono suddivise tra i 5 componenti il gruppo, e comunque non rappresentano niente di nuovo.

Il 24 gennaio '70 s'unisce ancora alla chitarra e alla voce di Floyd Jones, ma non in tutti gli 11 brani della sessione. Cinque di questi non sono pubblicati, gli altri 6 s'uniscono ai 2 precedenti con J. Young del '66 ed escono sul citato LP 1000 della svedese Delta, *King of the Harmonica Players*. I sei sono: tre con Jones, *I Hate To See The Sun Go Down*, che sembra tradurre in musica lo spirito del poeta crepuscolare, *Going Back To St. Louis*, esemplare strumentale ispirato, come il solito liberamente, al *St. Louis Blues* (anche il precedente nel titolo s'ispira a una frase del brano di W.C. Handy), *Crawling Kingsnake*, versione del celebre brano di J.L. Hooker, e tre da solo, *Juke*, strumentale di solo 1.44 min. che in una metà sembra *Evan's Shuffle* di L. Walter e nell'altra il suo *Walter's Swing*, più che *Juke*, *La Cucaracha/La Paloma*, strumentale da 1.33 min., riproposto da Big in varie occasioni, spesso dal vivo, fino a quella definitiva in *Fine Cuts*, e l'esile *Ain't It A Shame* (non quella di Fats Domino, né di Leadbelly), forse autografa e qui presentata per la prima volta (verrà poi incisa ancora con una band, nel *Live at the El Mocambo*).

In marzo partecipa a 7 di 11 brani usciti nel disco *Born To Love Me* di Jimmy Reeves jr. per Checker, LP 3016 (poi in cd giapponese MVCM 22094), al momento fuori stampa, disponibile solo su ordinazione. Vi partecipano anche Matt Murphy, Mighty Joe Young, Lafayette Leake, Sunnyland Slim, Morris Jennings, Sylvester Boines, oltre al tuttofare di casa Chess, Dixon naturalmente. Reeves, che negli anni '70 girava per Chicago con il nome di *Jimmy Reed Jr.*, nel disco propone brani del suo idolo.

Twist Turner, batterista bianco al servizio di tanti musicisti di Chicago, tra cui J. Reed, nel gruppo di discussione in rete *Blues-L* lascia un aneddoto sul personaggio Reeves:

"L'ultima volta che lo vidi fu al *Morgans Lounge* sulla 61^a e Praire nei tardi '70. Chiese se poteva aiutare Lee Jackson a portar fuori il suo amplificatore dopo il nostro spettacolo. Quando Lee finalmente lo trovò, stava correndo lungo il vicolo con l'amplificatore cercando di rubarlo!" Altre storielle come queste si possono leggere sul sito personale di Twist Turner.

Il 16 novembre registra a Francoforte per AFBF del '70, di nuovo con il gruppo *Chicago Blues All Stars*, ora con Lafayette Leake al posto di Sunnyland Slim e Lee Jackson in

quello di Johnny Shines. Il disco è *American Folk Blues Festival '70*, uscì in doppio LP su marchio L&R (sta per Lippmann e Rau) e in cd sulla tedesca Bellaphon (CDLS 42.021). Horton si trova su 6 titoli di 16 nel cd, con tutta la banda su *Introduction*, le sue *Hard Hearted Woman* e *That Ain't It*, *Juanita* di Lee Jackson, *Crazy For My Baby* e *Sittin' And Cryin' The Blues* cantate da Dixon, e su 7 di 18 nei due LP, con in più *Came Home This Morning*, di Lee Jackson. Come tutti i prodotti AFBF anche qui risalta la professionalità legata a tutta l'operazione, compresa la qualità sonora.

Con la stessa formazione esistono anche altre registrazioni *live*, effettuate l'8 novembre '70, con il titolo di *Blues & Gospel Night*. Il concerto, diffuso in FM, fu verosimilmente in Europa dato che il 16 erano in Germania, e data l'accortezza didascalica con cui Dixon parla del blues al pubblico. La qualità audio è più che decente e i musicisti danno bella prova di sé, da Lee Jackson a Lafayette Leake, da Clifton James a Dixon (solo *I Sit And Cry The Blues*, con canto di quest'ultimo, è un po' pesante), fino a Horton, che s'esprime al meglio in diversi episodi: un generico *Chicago Boogie*, *Hard Hearted Woman*, *Lord, You Don't Want Me*, *Wee Wee Hours*, *29 Ways*, *My Babe*, e un bel strumentale senza titolo, sembra *One O'Clock Jump*, dall'eredità di Count Basie. All'arrivo dell'incredibile Sister Rosetta Tharpe con la sua chitarra rovente si surriscalda un'atmosfera già calda, ma soprattutto Horton rimane ad accompagnarla. Insieme con la band eseguono *When The Saints Go Marching In*, *Study War No More*, *That's All*, *Didn't It Rain*, mentre per *Up Above My Head* Horton va e rimane la band, che poi farà da *backup* anche agli altri artisti gospel presenti, i *Patterson Singers* e gli *Stars Of Faith*.

Ancora con *All Stars*, plus Johnny Winter, partecipa al *live* del 9 maggio '71 alla *Liberty Hall* di Houston, uscito in cd come *Willie Dixon & Johnny Winter Cryin' The Blues* (Thunderbolt 166), su 6 di 9 (*Spoonful*, *I Just Wanna Make Love To You*, *Chicago Here I Come*, *Tore Down*, *Mean Mistreater/Baby What You Want Me To Do*, *Roach Stew*). Ci sono i soliti problemi del canto di WD e della cattiva qualità audio, in *Tore Down* addirittura è più alto il volume del pubblico che quello della musica.

Nello stesso anno lavora in un altro disco cantato, scritto e prodotto da Dixon, *Peace?* (apparso solo in vinile sulla sua etichetta Yambo Records, 777-15), che convoglia anche Mighty Joe Young, Dennis Miller, Buster Benton (chitarre), Lafayette Leake (piano), Louis Satterfield e Phil Upchurch (basso), Clifton James e Frank Swann (batteria). Ho sentito questo disco, e il consiglio è quello di non cercarlo; è un figlio spurio del blues (e anche della buona musica), con una strana voglia di cavalcare l'ondata di soul più leggero dei tempi (c'è una sezione fiati che nulla c'entra con il blues di Chicago, e probabilmente sono in *overdubbing*). Non è certo colpa di Horton, lui il suo dovere d'accompagnatore lo fa, è proprio tutta la produzione che è particolarmente insapore. Tra le canzoni c'è la più famosa di Dixon tra quelle che tenne per sé, *It Don't Make Sense (You Can't Make Peace)*.

Ancora tra la fine degli anni '60 e i primi dei '70, Walter si trova su tutti i brani di altri due dischi di Sunnyland Slim, fuori stampa. Uno, *Sad and Lonesome* (titolo che omaggia il leggendario pianista Walter Davis), è di Jewel, etichetta di Shreveport, uscito nel 1972 e già masterizzato in cd (LP e CD 5010). Al contrario del precedente questo è un buon disco anche se non memorabile, è Chicago blues un po' più moderno che s'avvia ad un lento e inesorabile decadimento, sopraffatto dalle mode dei tempi, ma ancora vitale e necessario, con Sunnyland che, come il solito, è un'ottima guida. Come detto, Horton è in tutte, tra le quali c'è uno strumentale per lui, *Blow Walter, Blow* (con cori della band), brano curiosamente di Sonny Thompson, pianista il cui nome si lega a quello di Freddy King. La sezione ritmica è un mistero, mentre alla chitarra c'è Hubert Sumlin e forse altri, però non menzionati nel retro dell'LP, al sax tenore c'è Eddie Shaw.

L'altro disco è un prodotto Bluesway (BLS 6068), quindi non stupisce che sia fuori mercato come tanti di questa firma, tanto più che mai è comparso in cd, e non l'ho mai

sentito. Si tratta di *Plays The Rag Time Blues*, dove Sunnyland e Walter sono accompagnati da niente meno che gli *Aces*, cioè Below e i fratelli Myers, in 11 brani che sulla carta promettono bene, ma nei quali però qualcuno (il sito *Bad Dog Blues*) ha attribuito l'armonica a Carey Bell. Dovrà succedere prima o poi che gli attuali proprietari mettano mano al catalogo, ristampando il materiale e ristabilendo magari anche i giusti crediti.

Nell'aprile del '72 registra per Alligator *Big Walter Horton with Carey Bell*, il suo secondo disco da leader, messo su cd (4702) nell'89. L'album, di ottima fattura tanto più per essere Alligator, vede la partecipazione dell'amico Eddie Taylor, la seconda armonica dell'allievo con il quale suonava nei locali del *south side*, Carey Bell (alla cromatica, e in qualche traccia al basso), e rappresenta una sorta di rinascita discografica, avvenuta a una buona proporzione tra qualità e ascolto largamente "popolare". La sua armonica regna sovrana: pulita, ricca, maestosa, sottile, espressiva e con il suo tipico, spesso taglio tonale. Il suono è più che mai vivo, e ci parla in modo affabile, suadente, assassino. Azzecato il ripescaggio di alcuni suoi, o diventati suoi, classici, come la ritmica *Have a Good Time*, la perfetta *Christine* (che si rifa a *Louise*, il brano di Broonzy cantato anche da Howlin' Wolf), di Lockwood il lento manifesto di *Little Boy Blue*, sempre ben calzante addosso a Walter, l'immortale standard di Richard M. Jones *Trouble In Mind*, eseguita su una delicata prima posizione dove pare ben destreggiarsi come l'acrobata sul filo, *Can't Hold Out Much Longer* di Little Walter, *That Ain't It* e *Tell Me Baby* che si rifa all'incantevole *Sugar Mama*. Walter, da sempre votato agli strumentali (qui ce ne sono ben 4, tutti riusciti), ambiente a lui congeniale dove riesce a galleggiare in modo superbo, sorprende ora anche per la pastosità della sua voce, con gli anni ammorbidita e screziata da venature di afflizione conciliante, di beffarda rassegnazione; dopo tante goffe registrazioni casalinghe ora uno studio ben organizzato dà alla sua voce i crediti che merita. Grazie anche all'accompagnamento discreto di Carey Bell e alla sapiente punteggiatura di Taylor (entrambi lasciano piena scena all'armonicista, ed esaltano il suo lavoro), il fortunato episodio gli riconsegna un po' di successo per gli anni '70, facendolo rimanere nel carrozzone festivaliero mondiale, pur non tralasciando le buone vecchie abitudini, cioè l'antico mercato all'aperto di Maxwell Street. In questa occasione sono 12 i pezzi registrati, ma uno di questi, uno strumentale a nome *Avenue Stomp*, esce su Rooster, *Low Blows: An Anthology Of Chicago Harmonica Blues*.

Secondo Pat Missin, nell'articolo già citato (*Did WH ever play chromatic armonica... and what is a solo tuned diatonic?*), in questo disco c'è 1 dei soli 4 brani registrati da Horton con una *solo tuned harp* (diatonica a 12 fori), ed è *Have Mercy*, dove ci sono appunto Horton con una *soloist* e Bell con una cromatica (per il sito di *Harmonica Masterclass*, peraltro mancante sull'attribuzione dei ruoli, è invece totalmente suonato da una cromatica, strano perché si sente chiaramente che le armoniche sono due). Gli altri 3 brani riferiti da Missin sono *Skip It* (da "Can't Keep Lovin' You"), *Hotel Alvin Blues Jam* (dall'album "Spivey's Blues Cavalcade"), e *Shakey's Edmonton Blues* (da "They Call Me Big Walter"). Questi dati di Missin s'evincono anche dalla discografia, infatti gli autori, vicino a questi titoli, specificano la stessa cosa tra parentesi; noto come i brani siano tutti appartenenti agli anni '70 (dal '72 al '77), e così combacia anche quello che dice Bob Maglente sulla *soloist*.

Nello stesso anno, il 29 agosto, fa una *rentrée* a Memphis con Jimmy DeBerry per Crosscut, seguita da un'altra conclusiva nel '73, lasciando diversi ricordi intestati a entrambi e altri del solo DeBerry, messi su 2 LP (*Easy*, Vol. 1, CCR 1021, *Back*, Vol. 2, CCR 1022) assai rari, e dei quali consiglio l'acquisto solo ai completisti, a meno che non facciano uscire una masterizzazione spurgata dalle cose inutili (doppi *take*) o poco riuscite. I dischi, con in copertina due loro foto scattate in sequenza, per la strada (e un'altra scattata con due donne, passanti?), anche se non riusciti del tutto, abbastanza

artigianali e con alcuni brani che avrebbero potuto non essere inclusi per non inquinare il prodotto finale, catturano comunque l'austerità, l'essenza del blues memphiano dei loro inizi: ascoltando sembra di vederli, in piedi, suonare in Beale Street.

Horton, più dotato del suo accompagnatore (soprattutto nella gestione del tempo musicale), ha un suono che non si sente altrove, in *Train of Consciousness* ad esempio, dove in solitaria amplifica suoni inimmaginabili, ispirati dal rumore del treno ovviamente (interessante, ma certo non musica d'ascolto). Riuscite nuove versioni di *Easy*, *West Wind*, *Jimmy and Walter's Boogie*, mentre *Worried*, *Wonderin' and Glad* è probabilmente la migliore tra quelle suonate da entrambi.

DeBerry, se quando accompagna senza cantare pare un dilettante, cioè sembra che non sappia cosa fare e difetta di senso ritmico (ad esempio, in *Hard Hearted Woman* Horton all'inizio cerca di ottenere lo *stop-time*, e gli ripete "vieni dietro me", ma il risultato è penoso), quando fa tutto da solo invece sa il fatto suo, come in *Take A Little Chance* (sarebbe *Take A Little Walk With Me*), presente in 2 versioni, nella seconda c'è Horton con armonica burrosa, ma anche *Electrocution Blues*, *Bring It On Down*, *Since I Laid My Burden Down*, *Jimmy's Kansas City Blues*, ed è inoltre dotato di una bella voce e buon canto.



Nella stessa estate del '72 esce un misterioso 45 giri, per una misteriosa etichetta (Coin 125), a nome di Hayes Ware, in una facciata c'è la sua armonica: *New Dance* il suo nome.

A Edmonton, in Canada, registra insieme a una rock-blues band locale, Hot Cottage, in due gettate, aprile e settembre, per un'etichetta europea (poi andrà su Stony Plain). Il prodotto si chiama *Walter Shakey Horton with Hot Cottage*, anche conosciuto come *They Call Me Big Walter* (CD TBA-13005). L'album, composto da 11 brani più un'intervista, è un'occasione sprecata per non aver affiancato all'armonicista personale all'altezza e, soprattutto, avvezzo al blues. Lui suona comunque bene, ci sono brani migliori di altri, ma avrebbe meritato di più anche in questa situazione. Ci sono alcune novità, come *Looka Here*, *Shakey's Edmonton Blues*, *Joe Chicago*, *Turkey In The Straw*. Nell'intervista lo si può ascoltare nella dichiarazione a proposito di S.B. Williamson II, in cui afferma di avergli insegnato "half of what he knows".

Ancora in Canada, a Toronto, il 25 luglio '73, è in un disco dal vivo uscito su Red Lightnin', *Big Walter Shakey Horton, Live in Toronto at the El Mocambo*, con

accompagnatori ignoti che non esaltano il lavoro dell'armonicista, ma neanche lo rovinano. Big anche qui non si risparmia, e il disco presenta una lunga carrellata di brani (16), anche inusuali, come la ballata *Lonely Avenue*, il *Blues With A Feeling* di Little Walter e *Jukin' With Walter*, riferito a *Juke, Kentucky Fried, Goin' Back To Arkansas, Turkey Scratch*, ma l'ascolto è molto penalizzato dall'audio in balia del rimbombo del suono ovattato e disturbato del club.

In settembre va dentro 8 di 16 episodi dell'*Ann Arbor Blues & Jazz Festival, Well All Right!, Vol. 4* (Schoolkids 2104-2, Sequel Records, London, CD 285), intestato a lui e ai King Biscuit Boys (in copertina ci sono i volti di Horton e di Stackhouse). La cittadina universitaria del Michigan, non lontana da Detroit, offriva in quei primi anni '70 uno dei più entusiasmanti festival di musica blues, jazz e R&B. L'anno 1973, l'8 e il 9 settembre sul palco dell'*Otis Spann Memorial Field* ci fu il sabato pomeriggio dedicato alla musica di Detroit, tra cui John Lee Hooker, il sabato sera Walter Horton, Jimmy Reed, Charles Mingus, Ray Charles & The Raelettes, la domenica Victoria Spivey, Roosevelt Sykes, Ornette Coleman, Johnny Otis Show e i King Biscuit Boys da Helena, Arkansas. La leggendaria band radiofonica era nata nel '41 con Sonny Boy Williamson II e Robert Lockwood Jr., cui l'anno dopo s'aggiunsero il batterista Peck Curtis e il pianista Robert "Dudlow" Taylor. Nel 1945 e 1947 subentrarono i due chitarristi Joe Willie Wilkins e Houston Stackhouse che insieme a Taylor e Curtis negli anni '50 impazzarono nel Delta e anche fuori come accompagnatori nei concerti di Sonny Boy, Elmore James, Muddy Waters, Jimmy Rogers, Little Walter, Earl Hooker, Roosevelt Sykes.

Ad Ann Arbor Joe Willie Wilkins, vecchia conoscenza di Horton e Willie Nix dei tempi di Memphis (e di Willie Love, Arthur Crudup e naturalmente Sonny Boy nei dischi *Trumpet Records* di Jackson, Miss.), è ancora con Houston Stackhouse, con il quale portò avanti la tradizione dei King Biscuit Boys per tutti gli anni '70, fino alla morte di Wilkins nel '79, e con l'armonicista Sonny Blake, forse il bassista Melvin Lee, il batterista Homer Jackson: questa è l'unica *live performance* registrata del gruppo a quanto pare. Wilkins si concentra su *Little Car Blues*, un brano di Broonzy che suonava con Willie Love nei '50, il johnsoniano *Me & The Devil Blues*, l'autografo *It's Too Bad e Dr. Downchild*, omaggio a Sonny Boy. Adoro la *performance* di Stackhouse, che esordisce con una delle sue prime influenze, Tommy Johnson, la corrosiva *Cool Drink Of Water Blues*, e prosegue con due magnifici standard da sempre interpretati dal cugino Robert Nighthawk, *Bricks In My Pillow* e *Sweet Black Angel*. Quest'ultima originariamente era il *Black Angel Blues* di Lucille Bogan risalente al 1930, rifatta nel '34 da Tampa Red, nume di Nighthawk, e ripresa nella magnifica sessione Aristocrat del '49 con il titolo *Sweet Black Angel* da Nighthawk. Visto il successo della canzone Tampa Red la riciclò nel '50 come *Sweet Little Angel*, finendo poi nelle corde di B.B. King con lo stesso titolo nel '56. Sulle canzoni regnano distintamente le chitarre dei due e l'armonica hortoniana di Sonny Blake, che partecipa anche con una sua, *Down So Long*.

Big Walter è invece sostenuto nel suo breve *set* dai fidati recenti amici, il chitarrista John Nicholas, ispirato dal buon gusto di Robert Lockwood, l'ottima bassista Sarah Brown e l'ammirevole batterista Francis Christina, tutti nati e bazzicanti nella zona del Rhode Island e di Ann Arbor, prima di assestarsi in Texas; con loro, insieme al batterista Martin Gross (Christina come si sa negli '80 andò nei T-Birds) ebbe il suo gruppo, *Big Walter & The Rhythm Rockers*, con i quali suonò in *tour* soprattutto attraverso la costa est e il midwest, in una collaborazione che durò almeno 7 anni. Il gruppo (*The Rhythm Rockers*) fu poi riformato a Providence da Nicholas, con Kaz Kazanoff al sax, Terry Bingham alla batteria, Sarah Brown al basso e Ronnie Earl alla seconda chitarra.

Tornando ad Ann Arbor, la cittadina dal '77 fu sede anche del *blues café* ed etichetta discografica Blind Pig, ora a S. Francisco, *label* che, sempre con Nicholas, diede vita a due ben riusciti album di Horton, come vedremo. Presentato da un vivace e scattoso *emcee*, Horton prende la parola per presentare i suoi tre accompagnatori e comincia con un *Walter's Slow Blues*, in cui infila quell'effetto di *vibrato* meglio udibile nel disco *Easy, vol. 1* con DeBerry per Crosscut, registrato poco prima (qui è come un fremito d'ali, là è come una vibrazione causata dal vento), continua con la sua epica e immancabile *Hard Hearted Woman*, atto d'amore e comprensione verso una donna cattiva, prosegue con *Swingin' Blues*, strumentale che gioca sulla tensione dinamica, anche se la registrazione non rende, *That Ain't It*, ancora difettosa nel livello sonoro dei microfoni, la delicata, meravigliosa *Trouble In Mind*, bellissimi il suono della chitarra e dell'armonica, e uno strano *St. Louis Blues* strumentale in cui la creatività di Horton prende il sopravvento, iniziando prima tipo *Have A Good Time*, planando appena sulla melodia e nel *rumba-time* della canzone di Handy, svicolando poi nel tipico *shuffle-swing* hortoniano. Finisce con l'incalzante *The Honeydrinker (Walter Jumps One)*, del pianista Joe Liggins, qui uno stacchetto mezzo inventato da solo un minuto e mezzo, atterrando sulla profonda *It Hurts Me Too* di Tampa Red, resa popolare da Elmore James. Certo è che Big non era un virtuoso del canto come lo era dell'armonica, ma questa sua gutturale voce da caverna, diamante duro, sporco e grezzo, ha un che di spaventoso fascino, come stare a guardare l'orrido dal ponte. Il pubblico apprezza con applausi, urla, fischi (l'atmosfera del disco è simile a quella di Woodstock), e un altro annunciatore ripresenta tutta la band; sul finale, pochi secondi prima che il disco finisca, si sente la presentazione di "un musicista da Leland, Mississippi... Jimmy Reed".



Big partecipò ad altri festival in terra americana, come il *Miami Blues Festival*, il *Monterey Jazz Festival* e il *Smithsonian Festival of American Folklife*.

Tornato a casa, è con Johnny Littlejohn per Bluesway, insieme a 3 pilastri del Chicago blues, Eddie Taylor, Dave Myers, Fred Below, in *Funky From Chicago* (BLS-6069, in 2 brani, *Lost In The Jungle* e *I Met A Stranger*): o s'aspetta l'eventuale riedizione del catalogo Bluesway, o lo si acquista da *Music Stack*, LP+CDR a 82,95 dollari. Solo il cd, invece, su netsoundsmusic.com, a 43.55 sterline, ma prima bisognerebbe sapere se ne vale la pena, nonostante l'impeccabile *line-up*.

Nell'autunno del '74 sembra esserci solo il suo tipico strumentale, *Walter's Boogie*, su un disco di Rich Kirch, chicagiano bianco unitosi spesso a Jimmy Dawkins e al tardo John Lee Hooker.

Nel giugno '75 lavora ancora con Honeyboy Edwards in *I've Been Around*, uscito su vinile Trix 3319 (e su cd 32 Blues 32185), partecipando a 4 frammenti su 14, ma 7 altre canzoni di questa sessione non sono pubblicate, tra cui 2 strumentali e 2 canzoni dove Walter canta un verso. Al disco partecipa in 3 brani anche la seconda chitarra di Eddie El. Fu registrato in 4 tempi dal '74 al '77, la prima nell'appartamento del fondatore di *Living Blues* O'Neal, le altre nello scantinato di Bruce Iglauer, il *Gator Basement Studios*, e Horton partecipò appunto alla sessione del '75, in *Take Me In Your Arms*, *Sad & Lonesome*, *Big Road Blues* e *I Feel So Good Today*.

Finisce l'anno discografico in novembre, con il vecchio compagno di merende Floyd Jones su tutte le 9 canzoni dell'album casalingo *Walter and Floyd/Do Nothing Till You Hear From Us*, comparso solo su LP Magnolia 301, etichetta svedese, tuttora introvabile. Peccato perché Big suona in diversi brani da lui mai registrati altrove; taluni artisti sono stati ristampati tante volte, mentre invece una buona fetta della produzione Horton è persa in uniche edizioni viniliche che veramente pochi possono ascoltare. Vero è che rarità spesso non è sinonimo di qualità, però la possibilità d'ascoltare dovrebbe essere comunque data.

Nel '76 l'attività discografica è ancora più sporadica di quella del '75. Sono gli anni post-revival in cui il blues raggiunge la minor popolarità tra il pubblico, se non fosse per qualche folk-rocker emergente che si ricorda da dove arriva la sua formazione; va, infatti, su *Boogie Woogie Country Girl* (credo sia la canzone di Doc Pomus e R. Ashby) in un disco di Chuck Weiss, *Rollin' The Rock*, che comprende anche Sunnyland Slim, Buster Benton, Dixon, Clifton James. Chuck E. Weiss, batterista, cantante, autore, negli anni '70 incarna il ribelle di pelle bianca cresciuto nel ghetto di Detroit, l'*hipster*, l'anticonformista. Sarà di grande influenza su Tom Waits, e viceversa, conosciuto nel '72 e diventati amici per la pelle. Più tardi Waits si legherà alla brava e atipica cantautrice Rickie Lee Jones, la quale alla fine degli anni '70 non mancherà d'immortalare Weiss nel suo album d'esordio, in modo stuzzichevole, con la celebre *Chuck E.'s in Love*.

Nell'autunno del '77 è invece dentro il secondo progetto di ritorno in studio di Muddy Waters prodotto da Johnny Winter, *I'm Ready*, partecipando a 5 su 9 (*I'm Ready*, *33 Years*, *Who Do You Trust*, *Screamin' And Cryin'* e *I'm Your Hoochie Coochie Man*). La sessione fu a Westport nel Connecticut, uscì su LP Blue Sky (cd 34928), e vide anche il giovane armonicista Jerry Portnoy. E' un buon disco, ma niente di speciale; Horton s'alterna tra suono acustico e suono elettrico, apparendo molto elegante nella foto interna, con doppiopetto a righe e cappello, mentre la copertina sfoggia due bei ritratti di Muddy.

Dopo la fine di una tournée di un mese in Canada e nella costa orientale degli Stati Uniti, Big e il multi-strumentista John Nicholas si fermano ad Ann Arbor (al *The Lodge Studio*) per registrare 7 canzoni insieme, di cui 6 (*Too Many Bad Habits*, *Blues Walk*, *The New Canned Heat Blues*, *West Wind*, *Careless Love*, *Gettin' Out Of Town*) finiranno nell'album di John Nicholas *Too Many Bad Habits* uscito su LP Blind Pig

(004-77), e 1 (*Can't Keep Lovin' You*) su un altro LP (1484) intestato a Horton; in questa sessione sono presenti anche Johnny Shines, e Martin Gross alla batteria. Le altre 8 del disco di Nicholas furono precedentemente registrate con alcuni dei componenti di *Asleep at the Wheel*, ad Austin, Tx. e Farmington, Mi. Strano che BP non l'abbia ancora ristampato, avendo Nicholas un buon seguito di pubblico negli Stati Uniti, nonostante per un periodo si sia ritirato dalle scene. Comunque, 4 canzoni di quella sessione (il libretto si contraddice sulla registrazione di *West Wind*, che pare appartenere ora alla seduta di Ann Arbor, ora ad un'altra di Farmington) confluiranno nell'album di Horton *Can't Keep Lovin' You* (uscito nell'82 su LP 1484, nell'89 su cd 71484), insieme ad altre 6 effettuate a Cranston, R.I. (al *Viscount Studio*), mentre una settima (*If I Get Lucky*) sarà pubblicata nella raccolta per il 20^o anniversario di Blind Pig. Nella stessa sessione di Cranston ne sono prodotte altre 5, e poi altre 6 a Farmington (al *Sound Patterns*): queste 11 invece trovano posto in *Fine Cuts* (cd 70678).

Entrambi i Blind Pig sono registrati a cavallo tra il '77 e il '78, hanno gli stessi musicisti, cioè il chitarrista/pianista/mandolinista John Nicholas, il sassofonista Mark Kazanoff, il bassista Larry Peduzzi, Terry Bingham o Martin Gross alla batteria, il pianista Ron Levy, ma soprattutto queste due uscite ci restituiscono lo sfuggente armonicista nelle vesti migliori del periodo. Si può dire che l'operazione BP fu fondamentale per l'ultimo Horton tanto quanto furono fondamentali le incisioni Sun e United-States degli anni '50, quelle degli anni '60 di Testament, Vanguard, Arhoolie e, soprattutto come accompagnatore, quelle Cobra e Chess nello stesso periodo.

Can't Keep Loving You contiene la sua visione del vicolo buio e pericoloso, *Tin Pan Alley* di Robert Geddins, in una versione splendida, non *vintage*, non moderna, ma sospesa nel tempo; è pura anima che sgocciola densa, non solo dall'armonica ma anche dalla voce di Big, mai così commovente e rotta dall'emozione, credo la sua canzone meglio cantata, con Kazanoff che offre l'incorniciatura senza mai coprire, e sotto un lavoro raffinato di sezione ritmica, piano e chitarra. C'è poi la lettura di un altro squisito classico, il *torch-song* *Careless Love* di Handy-Koenig, dove l'armonica, suprema, ha un sapore antichissimo, in duetto con la chitarra e il bel canto di Nicholas, anch'esso con qualcosa di remoto: verrebbe da dire quanto poco basta per fare una bella canzone. L'ennesima versione di *Hard Hearted Woman* è la migliore degli ultimi tempi, la memorabile *Sugar Mama* di Howlin' Wolf ha un accompagnamento di buon gusto, in rima baciata con Horton, che suona e canta in maniera sublime, *West Wind* è una nuova versione, diversa, di *West Wind Are Blowing*, mentre la *title-track*, che sembra un rifacimento di *Crazy For My Baby* di Dixon per Little Walter, vede Horton scatenato con nuova grinta vocale e strepitoso allo strumento. Ci sono poi gli immancabili, controllati eppure rocamboleschi strumentali tipici di Horton, come *Skip It*, con una melodia dolcissima spalmata su un vivace tempo *jump-swing*, lo standard *Walter's Boogie* che mostra il suo personale *Chicago sound*, lo sfacciato *Honeydrinker*, virtuoso compendio delle sue capacità strumentali, e il semi-acustico *Gettin' Outta Town*, ancora in duetto con Nicholas.

Fine Cuts invece uscì prima, nel 1979, e richiama la stessa attenzione. I primi esempi sono la melliflua *We Gonna Move To Kansas City*, dove è quasi una sorpresa la voce calda di Big dopo due strumentali e il brano corale d'inizio; il trascinate, muscolare *mood* strumentale di *Walter's Swing*, che ancora mette in evidenza la bravura della band, dai buffetti di Kazanoff al sax che condiscono discrezionalmente la già completa sonorità di Horton, le gustose interiezioni e assolo di Nicholas alla chitarra, la soffice sezione ritmica, per non parlare della felpata *Need My Baby*, altro standard di Big che qui arriva alla sua ultima definizione, ancora ben cantata dal nostro che in questi dischi modula come non mai, riuscendo ad assottigliare, addolcire e caricare di significato la sua voce naturalmente grossa e goffa, come un vecchio leone che finalmente domina la sua potenza. Di nuovo esce un calore unico, una ricchezza tonale dal suo strumento che,

insieme con i piccoli sbuffi vaporosi del sax e dell'accompagnamento andante ma *laid-back* della band, segue i crismi del suono della costa pacifica. Ci sono poi le allegre e corali *Everybody's Fishin'*, di Willie Love, e *Put The Kettle On*, una all'inizio e l'altra alla fine, l'ellingtoniana *Don't Get Around Much Anymore*, dall'affascinante passo urbano e dalla melodia pensosa, il cupo blues di *Stop Clownin'*, la tormentata, bellissima *Worried Life* di Merriweather, e altri tre strumentali, diversi biglietti da visita della sua personalità, dalla voglia di tranquillità di *Relaxin'*, brano da *ballroom* californiana che sembra eseguito da una *big band*, alle radici rurali di *Hobo Blues* di J.L. Hooker, dalle tipiche similitudini con il treno, per arrivare a *La Cucaracha*, il più diffuso tradizionale della cultura messicana, che Horton amava proporre sempre nelle esibizioni dal vivo, e che qui ritrova il suo sapore ironico ed evocativo.

Il 20 gennaio del '79 è registrato *Pacific Blues*, detto anche *Walter Shakey Horton Live* (Pacific Blues CD9801). L'evento fu registrato dal vivo su un apparecchio due tracce al *The Union Bar* di Minneapolis, con Robert Bingham, James Smith e David Larson, musicisti familiari a Lynwood Slim, che qui fa il produttore. Se proprio dovesse capitare tra le mani, è un buon disco per quanto riguarda Horton se lo si isola, molto meno per gli accompagnatori, con un suono pesante, povero, monotono; sicuramente anche la registrazione non aiuta, carica com'è di riverbero sui tamburi, mentre il *drumming* di Larson è quanto mai rigido. Peccato, Big suona bene e sfoggia alcune belle "novità", come *All Because Of You*, dove come il solito gioca con melodie note (in questo caso ricorda *Lonely Avenue*), *Come On Little Girl* e *Shake Your Money Maker*, le quali avrebbero potuto brillare con i suoi *bandmate* Nicholas & Co., o con i Bluetones, che ebbero il merito e la fortuna di registrare con lui il suo ultimo disco. Lo stesso *Union Bar* negli anni '70 assistette al debutto di uno sconosciuto Stevie Ray Vaughan, davanti ad un pubblico di 20 persone.

Nell'80 invece c'è *Old Friends*, una buona e informale produzione Earwig, etichetta scaturita dalla passione per il blues del musicista Michael Frank (4902CD, registrato il 29 marzo). Il disco è a nome di Sunnyland Slim, Honeyboy Edwards, Kansas City Red, Big Walter Horton, Floyd Jones, ed è un rilassato conviviale tra vecchi amici, s'incastra con i tempi della "rinascita" del blues, ma non snatura affatto la tradizione dei presenti e il loro non ancora spento afflato chicogoano; lui è su 6 di 17 blues, in uno canta.

Un brano della sessione, *Pony Blues*, non sarà pubblicato. Horton emerge nei brani del baldo Kansas City Red, come *Freedom Train*, *Lightnin' Struck The Poor House*, *Lula Mae*, ma sta bene anche su un paio di Sunnyland Slim (*Heartache*, *Sometimes I Worry*), prima di finire con il suo, *I'm Going Back Home*, quasi un tenero commiato da tutti noi. Stranamente non compare in nessuno dei tre di Floyd Jones, che pare stanco di voce. Da parte di Kansas City Red c'è anche una versione di *Linda Lu*, scioglilingua di sapore rockabilly che diede successo a Ray Sharpe, texano cresciuto tra country e blues. Dopo quest'uscita Frank portò i cinque in Canada, al *Summerfolk* di Owen Sound, poco aldilà del confine occidentale del Michigan, sull'Huron Lake, uno dei cinque grandi laghi del Nord America.

L'ultimo suo disco, del 1980, è un *live* della durata inferiore l'ora, registrato su un 8 tracce portatile: è uscito dapprima come *Little Boy Blue* (vinile JSP 1019, CD JSP 208), ma dal 2001 è rintracciabile tra gli scaffali di blues come *Walter Horton Live at the Knickerbocker* (JSP CD 2152), con l'aggiunta di 3 brani suonati dai suoi rispettabili accompagnatori. Infatti, se questo disco è l'ultimo che vede Horton, è il primo che documenta il talento di un chitarrista della costa est, Ronnie 'Youngblood' Horvath, alias Ronnie Earl, con Sugar Ray Norcia e i suoi Bluetones: Michael 'Mudcat' Ward al basso, Little Anthony Geraci al piano e la batterista newyorchese Ola Mae Dixon. Il set fu registrato al *Knickerbocker Café* a Westerly, tipica cittadina portuale del Rhode Island, luogo di nascita di Norcia, e mette in evidenza, oltre a Ray Norcia già bravissimo

armonicista e cantante, e a Ronnie Earl in stato di grazia (sentire anche solo *Lord Knows I Tried* per credere), il nostro Walter, patrimonio artistico dell'umanità, ancora musicalmente in forma, trascinate, brillante. Il disco s'apre con *Walter's Shuffle*, su cui avviene la presentazione di Big Walter da parte di Sugar Ray; lui esce e comincia a fare quello che sa fare: sopra un'impermeabile, torbida ritmica *shuffle* immette i suoi suoni densi e corposi, affiancato da Earl che contribuisce a sostenerlo al meglio. Horton stavolta è in una botte di ferro, tutto ciò che deve fare è suonare senza preoccuparsi di nient'altro, e non è cosa da poco. Seguono le tre del solo gruppo: un'avvolgente *Lord Knows I Tried*, con la voce di Norcia intrisa e gocciolante di sostanza blues come una pennellata immersa nella vernice, Anthony Geraci che stende costantemente uno sfondo di tensione al piano, seguendo Ronnie Earl che chiacchiera magistralmente, fluidamente, prima tra una frase e l'altra di Sugar Ray, poi in un assolo disarmante, da metter giù le difese, inserire il pilota automatico e via; *Country Girl*, in una trasposizione Junior Wells/Buddy Guy da parte di Sugar Ray e Ronnie Earl, dove la ritmica Ola Dixon/Ward/Geraci continua leggera ma determinata a fare il suo dovere, mentre i due agili *frontman* si dividono i compiti al servizio del blues; *I Cry For You* di Billy Boy Arnold, precisa, tagliata su misura, esplosione di gusto e concisione, con Sugar Ray che ovunque vada, sulla voce o sull'armonica, non risparmia davvero niente. Torna Big, e l'anima *lockwoodiana*, ben bozzettata da Earl, aleggia sulla canzone che sembra nata per lui, *Little Boy Blue*; segue *It's Not Easy*, versione più veloce della celeberrima composizione, con Earl nelle veci di un DeBerry assai più scaltro, e Walter che volteggia magnificamente. *Two Old Maids* è come *Can't Keep Lovin' You* con parole diverse, impetuoso *uptempo*, dimostrazione delle dinamiche di gruppo e di quanto Horton fosse creativo. E' il momento d'assestare il colpo finale con il lento, fangoso *What's On Your Worried Mind*, di E. Hooker/R. Nighthawk, Big con una voce inquietante e un'armonica da paura, montante, Earl con una *slide* che non perdona: un connubio deflagrante, anche se i due non sono nati nello stesso periodo e nello stesso posto. Chiude il suo *shuffle* per eccellenza, *Walter's Swing*, che scioglie e ammorba nell'aria fluidi rivitalizzanti, una sorta di massaggio per fisici provati da tante emozioni. Chi lo direbbe in quella cittadina; fuori di lì immagino il più completo silenzio, cullato solo dal tranquillo e costante sciabordio delle onde al porto turistico. Un bell'ultimo ricordo discografico.

A Chicago c'è chi lo ricorda all'armonica fino all'ultimo, con Floyd Jones e Playboy Vinson, soprattutto al B.L.U.E.S. in Halstead Street.

A volte, però, era così ubriaco da suonare come un automa, con lo sguardo fisso nel vuoto.

Ultime considerazioni.

Walter Horton era un tipo schivo, introverso, d'umore variabile, e abbiamo visto che non sentiva così forte l'esigenza di costruirsi una carriera solista, di guidare un gruppo o di strappare un contratto a una casa discografica. Fu più florida e accomodante per lui la carriera da *sideman*: il suo modo d'essere un po' ombroso gli assicurò scarsa fama al grande pubblico, ma certo gli permise di rivestire con efficacia il ruolo di perfetto accompagnatore.

Che tenesse l'armonica stretta tra le sue grandi mani, o solo con due dita, con il microfono, l'amplificatore o senza, ha impreziosito tantissimi brani. Con la sua tecnica naturale e infallibile ha creato uno stile personale, e l'impronta lasciata sulla trama del blues chicogoano è senza uguali. Little Walter piaceva più alla gente, Big Walter piaceva più ai musicisti, ma entrambi furono fondamentali nel *postwar blues*, definendo il *Chicago style*, e in generale il blues moderno, in un modo così ideale che ancora oggi fa scuola. Il suono spiccava primitivo, profondo, insinuandosi con controllo nel discorso musicale. Il timbro grasso, solido, rilassato, malleabile, come un serpente che si muove sottoterra e di cui intravediamo solo la sagoma, era così personale e misterioso da essere irriproducibile, perché non lo era grazie a elementi esterni: l'economia dell'aria avveniva al suo interno, dalla bocca in giù.

Usava tutto il registro fino ad arrampicarsi e rimanere sulle note più alte con destrezza ed efficacia. Aveva un'ottima visione dell'insieme, e la sua integrazione ritmica dava un'efficace voce pulsante, eloquente, a volte delicata, a volte commovente, a volte allegra, a volte aspra, potente, in grado di cambiare o di marcare espressività al brano. Sceglieva le note con gusto e le srotolava una ad una, chiare, alte, solitarie, affascinanti, e nessuna era sprecata. La simbiosi con il suono del sax è interessante (e a volte la similitudine con il trombone) e punto in comune con Little Walter, dalla quale si potrebbe tracciare per entrambi una linea di libertà espressiva pari a quella dei celebri fiati *bebop*, in voga negli anni '40-'50.

Barrelhouse Chuck, pianista bianco arrivato a Chicago sul finire dei '70 e allevato dai migliori *blues piano player* della città, ricorda Big Walter in un'intervista sull'*e-zine Blueswax* (*newsletter* di musica blues a cadenza settimanale): Walter era un enigma anche per chi lo conosceva da vicino; aveva una strana fissità nello sguardo, come un isolamento dal resto del mondo.

Chuck, *protégé* di Sunnyland Slim, il quale si rivolgeva a lui chiamandolo figlio, seguiva il suo maestro nei club, mentre l'amico armonicista Little Joe Berson invece era *protégé* di Walter. Little Joe, imitatore del suo idolo Walter Horton, andava al B.L.U.E.S. con Chuck. Berson era ignorato di proposito da Horton che girava per il locale armonica in bocca, con un cavo lungo una trentina di metri, camminando vicino alle persone per sopraggiungere di soppiatto Chuck, avvicinarsi a lui occhi negli occhi, e sparargli una nota urlata sulla faccia. Un giorno volle far sapere ai due dove avrebbero potuto trovarlo, in caso di bisogno. Li portò nella 63^a strada, in un piccolo e scalcinato bar che nel retro aveva uno spazio adattato da lui come una seconda abitazione, ma si raccomandò di non farlo sapere alla moglie, Fannie Mae. Lo sguardo che aveva, prosegue Chuck, quel fuoco negli occhi, era come se dicesse "non provocarmi, non cercare guai, se lo fai, ti taglierò!", e una sera gli mise il coltello a 5 cm. dalla gola tanto per farglielo sapere. "Quando suonava" conclude "sentivo una strana sensazione. Era come stare sulla sedia elettrica, mi tramortiva. Il sentimento, il suo fraseggio, il suo tono e la sua presenza erano innegabili".

Morì per arresto cardiaco il 7 dicembre 1981 al Chicago's Mercy Hospital, e fu sepolto nel cimitero di Restvale, lo stesso di Muddy Waters, Earl Hooker, Hound Dog Taylor, Magic Sam, Eddie Taylor, J.B. Hutto, e altri.

Fu inserito nel *Blues Hall of Fame* l'anno seguente.

'Big Walter' dead at 63; blues great

Premier blues musician Walter Horton, known professionally as "Big Walter," died Monday. He was 63.

Born in Horn Lake, Miss., he grew up and began playing the harmonica professionally in Memphis, where he released his first record in 1951. He moved to Chicago in 1953, and joined Muddy Waters' famed blues band.

Mr. Horton recorded for numerous Chicago labels—Chess, Vee Jay, and Alligator among them—and toured the world as a sideman with Waters and Willie Dixon, and as a headliner in his own right. Known for his delicate, melodic style, he was recognized as one of the major shapers of the "Chicago sound" of urban blues.

"In all seriousness, he was far and away the best harmonica player in the world," says Alligator Records' Bruce Iglauer, who produced and managed Mr. Horton in the early '70s. "There was nobody in his league, and everybody knew it."

Mr. Horton had recently returned from a European tour. He is survived by his wife, Fanny.

Chicago Sun-Times, Wednesday, December 9, 1981

Il ricordo più recente che ci ha lasciato è nel film *Blues Brothers* del 1980 dove in Maxwell St., davanti al *Soul Food Café* di Aretha Franklin, accompagna John Lee Hooker nella leggendaria *Boom Boom*, scena dapprima tagliata, poi inserita nella versione estesa del film.

Leggendo ciò che afferma il citato Barbeque Bob Maglinte da Boston, in una lettera su Harp-L datata 7 aprile 2005, intitolata *Happy Birthday Big Walter*, pare chiaro perché la scena fu tolta, sempre che la notizia sia vera.

Da alcune fonti interne alla lavorazione del film, Maglinte riferisce che al momento di girare Horton era molto ubriaco, e suonò molto al di sotto del suo standard. Il brano fu poi doppiato da un discepolo suo e di Portnoy, e qui rientra in scena il suo emulo Joe Berson. A tutti gli effetti, si dice che sia di quest'emerito sconosciuto la parte musicale inscenata da Horton nel film.

E' una brutta notizia per i fan di Big Horton, ma la scena rimane comunque realista perché anche sapendo che il suono non è suo lo si può immaginare nelle tante volte che lo ha fatto, facendolo molto meglio. E' solo una piccola ripresa che chiede d'essere considerata vera, proprio dentro un film fumetto che ha il gusto irresistibile e irriverente dell'iperbole, della fantasia, dell'esagerazione, come a dire "è tutto finto, ma per davvero".

Per Horton niente era cambiato, là stava solo facendo quello che faceva tutti i giorni, a lui poco importava che fosse per un film; e che film, destinato a diventare *cult*. Non gl'importava non per mancanza di professionalità, ma per la semplicità e l'estraneità del personaggio agli affari.

Stava solo suonando sulla sua solita Maxwell Street per guadagnare qualcosa da bere e qualche mancia, con le tasche vuote esattamente come 43 anni prima.



Per la lista dei 45 giri Sun:

<http://www.rockabillyhall.com/Sun45s.html>

Per aggiuntive note biografiche:

Neil Slaven, R&B Monthly, 22 Nov.1965, pagg. 2-3

Per le speculazioni sull'armonica e gli armonicisti:

www.harp-l.com/

Per le sessioni discografiche s'è reso fondamentale:

<http://rsleigh.com/downloads/walterhortondiscography.pdf>

L'ultimo aggiornamento, risalente al 1998, è di Tom Ball. Tutti gli altri crediti sono visibili alla fine della stessa discografia. La discografia è un complemento del sito

<http://customharmonicas.com/>

Il primo confronto dei dati discografici è stato fatto con:

<http://members.home.nl/h.maaskant/bwh.html>

Le notizie contenute in queste fonti, incrociate fra loro, danno una ricostruzione realmente indicativa della vita discografica di Horton, ma possono non essere esenti da errori. Sono state trattate e controllate, dove possibile, con le altre fonti disponibili (i dischi, soprattutto). Errori, sviste e incompletezze possono sussistere comunque.

Questo testo è stato pubblicato su www.bluesreviews.it nel maggio del 2008, ed è stato aggiornato il 29 marzo 2010.