WALTER HORTON, AN EASY MAN

Discografia completa commentata

di Sugarbluz

Walter Horton nasce il 6 aprile 1918 in una fattoria vicino a Horn Lake, Mississippi, Contea DeSoto, ma nel suo primo anno d'età la famiglia, che include un fratello, Albert, e tre sorelle, Katy, Maggie e Bernice, si trasferisce nella vicina Memphis, Tennessee.
Dapprima si dedica al pianoforte, ma poi 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 familiare, così comincia a suonare per le strade di Memphis arrivando a guadagnare anche otto dollari al giorno, e in poco tempo tra i musicisti locali si comincia a parlare del piccolo Walter, ed è così che conosce Floyd Jones, Johnny Shines, Jimmy DeBerry.
Ad appena nove anni registra con la nota Memphis Jug Band dell'armonicista e chitarrista Will Shade (detto Son Brimmer, probabilmente il suo primo maestro di tecnica insieme a Hammie Nixon, 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 esce per Victor, una delle poche etichette discografiche che riesce a far fronte alla Grande Depressione. La compagnia di Chicago, specializzata nella produzione di grammofoni, diventa proprio in quegli anni una divisione della potente RCA (Radio Corporation of America). Durante la crisi economica abbassa drasticamente i costi di produzione e il prezzo di vendita del disco singolo da 75 a 35 centesimi, spostando nei primi anni 1930 il settore *race records* su una sussidiaria, Bluebird.
La fonte discografica cita 'Shakey Walter' solo 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 ha vagamente ricordato d'aver registrato una versione di *Kansas City Blues* (che effettivamente nella raccolta Document c'è), 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 un flauto, e suona poche note: è del tutto compatibile con quella di un ragazzino, quindi non vedo perché non potrebbe esser lui.

Negli anni Trenta suona agli angoli di strada con il chitarrista Little Buddy Doyle, in duo acustico come s'usava ai tempi, o con l'aggiunta di una seconda chitarra. S'esibisce anche con Furry Lewis all'Handy Park in Beale Street, negli *house-rent party*, nei *juke joint*, nei bar e nelle feste danzanti attorno a Memphis.
È all'Handy Park che Nat D. Williams, insegnante, scrittore, primo dj nero alla radio WDIA e maestro di cerimonie al Palace Theatre in Beale Street, lo sente e gli suggerisce di prender parte ai contesti amatoriali che si tengono regolarmente al teatro, cosa che Walter fa, vincendo e assicurandosi la presenza per i tre anni successivi.
Inebriato dai continui viaggi dei bluesman che gli stanno intorno un giorno decide di partire anche lui, recandosi a New Orleans: neppure il tempo d'arrivare ed eccolo già di ritorno sulla prima *Banana Boat*. Gira comunque l'area del Delta del Mississippi suonando con gente come Robert Johnson, Honeyboy Edwards, Homesick James, Ma Rainey, Floyd Jones, Big Joe Williams (a proposito di Williams, Walter ha dichiarato d'aver registrato con lui la prima versione di *Baby Please Don't Go*, per Bluebird, ma non è provato).
È con Floyd Jones che si reca 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 *iceman* (venditore di ghiaccio), di sera come musicista alle feste con Willie Love e Jack Kelly, suoi usuali partner *memphiani*.

Nel 1939 registra con Little Buddy Doyle per OKeh e Vocalion nove brani, ora su **Memphis Harp & Jug Blowers** (Document/RST, CD 6028, tranne uno ai tempi non pubblicato, *Slick Capers Blues*, nel CD 5150).
La raccolta evidenzia l'uso, nel blues di Memphis degli anni Trenta, di strumenti come armonica, violino, mandolino, e il *jug*, con sonorità rurali eredi e contemporanee dei *minstrel* e dei *medicine show*, del *burlesque* e del *vaudeville*, rappresentazioni farcite di *hokum* (scherzi, paradossi, *nonsense*) e situazioni in cui la musica soprattutto commenta i caratteri dei personaggi, la storia, imita versi di animali e serve le danze.
In particolare qui s'evidenzia lo stile personale di Jed Davenport: è incredibile come "cinguetta" la melodia di *How Long, How Long Blues*, mentre Horton, presente nelle ultime otto tracce del dischetto, non è ancora quello che conosciamo.
Allora si faceva chiamare Little Walter, ma nel 1942, 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 di Chicago, anche se solo teoricamente.

Durante la maggior parte degli anni Quaranta, proprio mentre Little Walter costruisce la maestria poi esplosa con fama negli anni Cinquanta, Big rimane ai limiti del circuito musicale, smettendo di suonare per problemi di salute.
Lavora 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 inseguono allora come faranno per tutta la vita. Non essendo dotato, al contrario della sua appendice armonica, di sana e robusta costituzione, deve però essersi reso conto che fare il musicista gli era più congeniale anche dal punto di vista fisico, così rientra nel giro esibendosi al Cane Cotton Hotel. Nel 1948 suona con B.B. King e trasmette dalla WDIA ("Sensation Station of the Nation"), con Willie Love, Joe Willie Wilkins e Willie Nix, ma nel 1949 è di nuovo a Chicago, finendo 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, Memphis Recording Service, vendendo i *master* ricavati soprattutto ai fratelli Bihari (RPM, Modern, Kent), all'ovest, e ai fratelli Chess (Chess e Checker), al nord, che possono anche distribuirli; infatti molti brani non risultano nella lista discografica dei singoli Sun (tra le fonti per questo testo, v. alla fine), che inizia a produrre in proprio solo dal 1952.
Tra i primi a entrare nello studio al 706 di Union Avenue (a pochi passi dalla fine di Beale Street East, all'opposto dell'attuale parte turistica), c'è proprio Horton: nel gennaio 1951 registra *Walter's Instrumental* con (forse) Joe Willie Wilkins alla chitarra e Billy Love al pianoforte.

Altre registrazioni (vendute ai Bihari) effettuate in due sessioni, una di febbraio (nove brani), una di giugno (quattro), lo vedono titolare con il soprannome Mumbles. Il titolo gli è appioppato a causa del suo modo di cantare, Shakey o Shakehead, invece, per il movimento che fa mentre suona, e nessuno dei due appellativi gli è gradito, per non parlare poi di un terzo, Tangle Eye,

che però per fortuna nel materiale oggi in commercio sembra dimenticato.
Nella prima di queste due sessioni è accompagnato soprattutto dall'*one man band* Joe Hill Louis (chitarra o basso, armonica, grancassa, percussioni), il quale lascia diverse registrazioni Sun Records a nome suo e come *sideman* (ad esempio, è sua la rude e graffiante chitarra in *Bear Cat* di Rufus Thomas), da Billy Love al piano e da 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 in **Memphis Recordings 1951** (P-Vine 3008). Tra queste nascono alcuni suoi classici, come la swingante *Hard Hearted Woman* dalla raffinata accoppiata piano/chitarra dei fratelli Newborn in apparente contrasto con la voce burbera di Horton, l'armonica miagolante e la batteria percossa, con J.H. Louis la cupa, dolorante *Little Boy Blue* e 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 1952 Horton varca spesso la soglia della neonata Sun Records di Sam Phillips, il cui sole nascente simboleggia 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 per 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 reintitolata *Sellin' My Whiskey*. All'ultimo momento però cambia idea a causa dello scarso riscontro 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 duecentodue brani spalmati su otto dischetti 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 sei canzoni del batterista e 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 1951 venduti a Chess, *Moanin' at Midnight / How Many More Years*), questa volta uscite sull'etichetta madre tranne un paio vendute a Checker (*Truckin' Little Woman* e *Just One Mistake*, entrambe nell'europeo **Down Home Blues Classics / Memphis and the South**).
Le altre quattro, *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 nove LP (**Sun Box 105, Sun, The Blues Years, V.A.**), del 1984, che ha cinquanta brani in meno. Un paio di queste, come le altre caratteristiche del *downhome blues* 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 *Dorothy Mae* (moglie di Louis), in settembre come leader, nelle sue prime, superbe registrazioni elettriche, con gli stessi musicisti (i quattro sono davvero un *dream team*), e in dicembre con Louis alla chitarra/batteria e Albert Williams al piano.
Nelle due ultime occasioni nascono altri fondamentali, come l'incalzante *Little Walter's Boogie* (sarebbe dovuto uscire su Chess, ma in quel momento la casa chicagoana è più interessata a promuovere *Juke* dell'altro Little Walter, Marion Walter Jacobs, registrato nel maggio dello stesso anno), la rude poesia di *West Winds Are Blowing*, coinvolgente al canto e allo strumento, dagli umori aspri di desolazione tipici del blues urbano (esistono due *take*,[1] il primo nel disco Bear Family The Be-Bop Boy [v. sotto], il secondo in **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

1 Aggiornamento: entrambi i *take* di *West Winds Are Blowing* sono poi stati inclusi nel disco **Big Walter Horton, Blues Harmonica Giant, Classic Sides 1951-1956** (3 CD) di Bear Family, uscito nel 2010, dopo la stesura di questo documento.

dell'armonica, e con uno dei primi esempi d'eco *slapback* sulla batteria, inserito direttamente durante la registrazione (l'effetto sarà un segno distintivo Sun negli anni 1950 in molti altri dischi), e *In the Mood*, flessuoso strumentale ispirato allo standard swing mondano del 1929 *Tar Paper Stomp* di Wingy Manone, a sua volta suggerito dalla tradizione blues/jazz, verosimilmente quella di Fletcher Henderson. È lo stesso tema che negli anni 1940 Glenn Miller usa per il suo famoso *In the Mood*, fascinosa colonna sonora della seconda guerra. Tutti questi non sono da perdere, in **Joe Hill Louis, The Be-Bop Boy** (Bear Family 15524, 1992).
Nel gennaio 1953 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 tre brani, di cui solo uno è 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 quattro brani (*Flood*, *My Life Is Ruined*, *She's All Right*, e *Sad, Sad Day*, ora su **Charly Red Box 3**).
Queste sono le uniche registrazioni con Muddy degli anni 1950 unanimemente riconosciute, anche se Robert Gordon, autore di "Hoochie Coochie Man, la vita e i tempi di Muddy Waters", descrivendo nel testo in termini entusiastici e poetici la resa di *She's All Right*, infila un dubbio sulla presenza di Horton, scrivendo "probabilmente era lui". Non è l'unico a mettere incertezza qui.

Al di là degli aspetti stilistici e tecnici, che lascio analizzare a fondo ai più esperti, sono le evidenze storiche a parlare, comparate con le discografie più attendibili dei vari protagonisti. La sessione di Horton con Muddy è la seconda in cui il chitarrista non si serve di Little Walter, la cui ultima prova del primo periodo con Muddy è quella del maggio 1952 (*Please Have Mercy*), prima di abbandonare la band letteralmente per strada durante un tour, soffiando la band The Aces a Junior Wells, il quale viceversa notoriamente s'unisce a Muddy al posto di Walter. Jacobs nel periodo a cavallo tra il 1952 e il 1953 rimane 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 partecipa, ma il titolare è Jimmy Rogers, in settembre invece la prima registrazione di Junior Wells con la band di Muddy, ma poi verso la fine di quell'anno anche lui per un po' sparisce di scena, partendo per il servizio militare. Horton compare la prima volta nella sessione seguente, quella appunto del gennaio 1953 che produce le quattro canzoni, e la sua presenza è fissata anche per quella di Gus Jenkins. A confermarlo sono le testimonianze di Jimmy Rogers, sempre presente, e di Muddy stesso, i quali hanno ricordato chiaramente gli avvenimenti di quel periodo.
Big è silurato dopo poco, subentrando Henry 'Pot' Strong (*pot* è sinonimo di marijuana), che comunque non registra mai con Muddy (sembra che abbia fatto solo un disco con Henry Gray). Non fa in tempo dato che è ferito a morte

dalla sua ragazza, finendo i suoi giorni proprio sul sedile posteriore della macchina di Muddy in corsa verso l'ospedale.
Sono invece altre registrazioni con Muddy a esser controverse, attribuite a volte a Big, a volte a Little, come 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 suona per qualche settimana nella band di Jimmy Reed, motivo per cui torna a Chicago, chiamato da Eddie Taylor, il quale poi lo piazza appunto con Muddy. Nella Muddy Waters Band rimane 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 1953 al 13 aprile 1954, sono tutte coperte ancora da Little Walter (con lui dal 1948), il quale poi tra un Junior Wells, un Sonny Boy Williamson II e un James Cotton rispunta spesso in studio con Muddy fino all'aprile 1960, pur proseguendo la carriera solista. I motivi di licenziamento di Horton sono l'ebbrezza costante e le assenze frequenti; se non altro gli rimane l'amicizia e la stima di Willie Dixon, che poi lo fa 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, fondata nel 1949 (e attiva per 25 anni).
I brani sono *Evening Shuffle*, *Evening Sun* (terzo *take*, e *master*), *No Name Blues*, *Brutal Hearted Woman*, *Gonna Call the Angel*, e 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 chicagoano catturato in miracolosa forma, ma sono anche tra i primi modelli irraggiungibili dell'armonica blues di Chicago, e in generale (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 1953 lo vede ancora alla Sun, dove 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 allude all'*hit* della costa ovest di Ivory Joe Hunter *I Almost Lost My Mind (aka Since I Met You Baby)*, diventando anch'esso successo ed effigie di Horton, e il più noto 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 molto preciso) di DeBerry, Horton ribadisce l'orecchiabile melodia ben cinque volte, ogni volta aumentando intensità, arrivando a un suono avvolgente, aspro, riverberato, ma controllato, prima di chiudere di nuovo con dolcezza.
Sono forse anche l'incedere distaccato e il fatto di usare un motivo già noto a decretarne il successo. *Easy* mi riporta un ricordo americano: un soffice *pancake* nel momento di spalmarci sopra 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 minimale di Houston Stokes, *Before Long*; il disco, epocale, è il Sun #180, attribuito a Jimmy and Walter (nei già citati Sun Box 7, e The Ultimate Memphis Blues Collection, 1993, Disky Comm., quest'ultimo un doppio europeo con cinquantasei 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 sia pagato da Phillips con tre dollari e un *quarter*, quest'ultimo da destinarsi all'acquisto di una nuova armonica.

Ancora a proposito di *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*".[2]
Al 28 maggio risultano due *take* incompleti 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

2 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, intitolata "Big W equipment (was Big W on DVD)". Non so che fine hanno fatto le altre versioni, né se sono complete.

Walter's Instrumental, citato all'inizio di questo testo con altra data e personale; forse una delle due fonti è in errore perché io ho sempre sentito solo una versione.
In luglio ci riprova con *Off the Wall*, pare con Earl Hooker ed E. Lee 'Shorty' Irvin alla batteria; è un bello *shuffle* strumentale con suono rasposo e denso (nella già citata compilazione Blow It 'till You like It, ma anche nella raccolta di quattro 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, dalla copertina azzurra, contiene 75 titoli blues degli anni 1950 e 1960 di vari artisti Sun. Devo far presente che Varèse ha anche presentato gli stessi 75 dividendoli in tre dischi, di colore giallo, intitolati **25 Blues Classics**, **25 More Blues Classics** e **25 Rare Blues Classics**. Horton c'è con un brano in 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. (su Custom Harmonicas, aggiornata da Tom Ball, i vari collegamenti ipertestuali sono in fondo al testo), non compare affatto.

Ancora in maggio e sempre per Sun, è con Joe Hill Louis voce/chitarra e Albert Williams, piano, per tre composizioni; una è la spumeggiante *Hydramatic Woman* (rimane il dubbio se Louis dice *hydramatic* o *automatic*), *jump blues* con il classico doppio senso erotico dell'automobile che ricorda *Rocket 88*, famoso *sexy car song* inciso un paio d'anni prima negli stessi studi da Jackie Brenston e Ike Turner.
Phillips non la pubblica, però Horton ha di nuovo un ottimo *interplay* con Louis e Williams, e rende chiaro perché l'armonica è chiamata anche *Mississippi saxophone*. Le altre due sono *Tiger Man*, forse ispirata al *Bear Cat* di Rufus Thomas (a sua volta risposta ad *Hound Dog* di Big Mama Thornton) in cui Louis suona un paio di mesi prima (Rufus anche fa la propria versione dell'uomo tigre poco dopo, in giugno), e la scarna *Shine Boy* (in altre fonti attribuita a Mose Vinson), caratterizzata da *tapping* percussivo non identificato, mentre i tre avanzano guardinghi ma coerenti, a tempo boogie (nelle due fonti discografiche il batterista è Israel Franklin).
In estate è in 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 derivato da Little 'Brother' Montgomery, dove rimane sullo sfondo o avanza insieme al chitarrista, e *My Love Has Gone*, pubblicato però in un'altra versione di settembre senza di lui. Questi ultimi sono nella citata raccolta The Be-Bop Boy (a parte *quella My Love Has Gone*, presente in altre due versioni senza Horton).

Nel settembre 1953 torna a Chicago stabilmente, e per un bel po' è l'unico posto in cui incide dischi a parte le incursioni europee degli anni 1960; d'ora in poi quando non specifico il luogo di registrazione è sottinteso che si tratta di Chicago. Alcune voci dicono che lavora ancora da Chess con Muddy Waters in 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)*, anticipante la struttura a singhiozzo di *Hoochie Coochie Man*, incisa la sessione seguente.
Altre fonti invece, tra cui una delle due discografie di Horton (l'altra le accredita a Big Walter) e il citato libro di Robert Gordon, le attribuiscono a Little Walter; per la prima (la discografia), naturalmente intendo dire solo che non la inserisce tra i lavori di Horton, l'altra (il libro) lo fa direttamente. Horton è poco nominato nel testo di R. Gordon e l'assenza di un indice analitico non conforta la mia memoria; oltre a quel "probabilmente era lui" che abbiamo visto, ricordo solo che nelle note finali scrive che Big credeva d'esser un discendente d'un servitore di Cristoforo Colombo. Anche nella discografia di Muddy Waters di Wight/Rothwell le due sono accreditate all'armonica di Little Walter.

In dicembre va in studio con Tampa Red per Victor e RCA (gli ultimi lasciti del chitarrista per Victor/Bluebird), con Johnnie Jones, Willie Lacey, Odie Payne, Ransom Knowling (**Tampa Red, Complete Recorded Works in Chronological Order, Vol. 15 [1951-1953]**, Document 5215, tre brani su ventidue). Già solo queste tre esprimono la forza 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 della Georgia Hudson Whittaker, aka Tampa Red, dopo anni di successo anche commerciale, ha purtroppo proprio nel 1953 il suo anno di rottura, con una disgrazia familiare (la morte della moglie) dalla quale non si riprende più. Tra i primi a usare la chitarra elettrica (1940), con un singolare *bottleneck style*, fonda a metà anni Trenta i Chicago Five, gruppo jazz-blues a cinque elementi (chitarra/kazoo, piano, seconda chitarra, clarinetto, contrabbasso) creatore del *Bluebird sound*, anticipando le formazioni R&B e jump-blues-rock di là da venire, oltre a esser l'autore di alcuni classici senza tempo, influenzando, tra molti, Elmore James e B.B. King.
Horton invece è nel pieno della carriera e con Tommy Brown & His Combo (tra cui Memphis Slim e Dixon), per United e Pearl, nell'agosto 1954 partecipa a quattro brani ottenendo una diversa e ancora meravigliosa sonorità nella incantevole, quasi magica *Southern Women*, nel *jump* recitativo di *Remem-*

ber Me, nella lenta, declamatoria *Card Game* e nel piglio umoristico di *Nosey Neighbors*, esempi di *novelty song* dal caldo tenore di velluto del cantante Tommy Brown.
In novembre invece ne registra due in quattro *take* per States, a quanto pare per la prima volta con il suo vero nome: *Hard Hearted Woman*, due versioni ovviamente diverse rispetto a quella di tre anni prima e *Back Home to Mama*, anche questa in due versioni, somigliante a una vecchia locomotiva dal 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 escono 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, Lafayette Leake al posto di Memphis Slim, Red Holloway, John Cameron o Harold Ashby al sax tenore, e Fred Below.
Questi otto frammenti, aggiunti ad altri otto dell'armonicista carnèade Alfred Harris, vicino allo stile di Horton e dello stesso periodo ed etichetta, sono in **Harmonica Blues Kings** (Delmark 712), disco reperibile e senza dubbio consigliato. Due di quelli, ben cantati dal batterista James Bannister, vanno a formare l'unico disco uscito dalla sessione di Harris (*Gold Digger/Blues and Trouble*); Jim O'Neal (fondatore della rivista Living Blues) dice che è anche l'unico, raro disco di Bannister, nonostante abbia registrato altre due volte, alla Sun e alla Chess. Oggi di suo 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 Record, The Blues Years, 1950-1958. Bannister è colui 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 1951 al 1957. Seguirono la corrente, sull'onda di Chess prima e di Vee-Jay poi, di produrre blues con armonicisti, ma in seguito dirottarono su altri generi per contrastare la dominazione Chess, come gospel, R&B, doo-wop, country, pop: oggi il loro materiale si può trovare nella **Delmark's United Series**, con scelta tra ventisei compact disc.

Al febbraio e al giugno 1956 risalgono altre due dubbie registrazioni con Muddy che, in effetti, non compaiono nelle due discografie di Horton, ma gli sono attribuite nei crediti del dischetto **The Real Folk Blues/More Real Folk Blues** (Chess/MCA). Le due sono *Just to Be with You* e *Forty Days and Forty Nights*, entrambe di un certo Bernard Roth,[3] in cui l'armonica distribuisce equamente *fills* d'autore e un paio di brevi assolo: il suono è grasso e ben tornito. Nella citata discografia di Muddy, nelle due diverse sessioni producenti i brani è accreditato interamente Little Walter, sessioni che paiono

3 Lo stesso che ha scritto anche *Who* incisa da Little Walter, e *You Painted Pictures*, dagli Spaniels.

effettuate in gennaio e in luglio, e in cui sono registrati altri tre episodi (*All Aboard* nella prima, *Don't Go No Further* e *Diamonds at Your Feet* nella seconda), in più nella prima sessione è segnalata la seconda armonica di James Cotton. Il fatto che i due compilatori di questa discografia di Muddy Waters si siano affidati alle orecchie di tre armonicisti e ricercatori come Scott Dirks, Tony Glover e Ward Gaines (autori di "Blues with a Feeling / The Little Walter Story") per correggere le presenze all'armonica di molte sessioni Chess, fa 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 sono anche le prime in cui non è attribuita la chitarra di Jimmy Rogers: a sostituire l'accoppiata Waters/Rogers ora ci sono Pat Hare e Hubert Sumlin, quest'ultimo prelevato poco tempo prima dallo Zanzibar Club dal tuttofare di Muddy, in occasione di un concerto di Howlin' Wolf, con la promessa di una paga triplicata, con ovvio disappunto di Wolf.
L'ennesima voce contraria arriva però immancabile: R. Gordon nel suo libro fa capire che nella prima delle due, quella di 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 e Rothwell è accreditata a Little Walter nell'agosto 1958; in effetti, il suono è simile alle registrazioni del 1956, ma forse si tratta anche di vedere quanto Cotton potesse imitare Walter. Le inesattezze nelle trascrizioni delle registrazioni risalgono alla politica Chess: per poter distribuire una quota dei profitti ai diversi artisti in scuderia, indipendentemente dalle vendite individuali o dalla partecipazione alle sessioni, l'etichetta accreditava l'uno o l'altro artista a discrezione.

È difficile dare credito alle non circostanziate parole di Neil Slaven quando afferma, su un numero di R&B Monthly del 1965, che Horton, come membro della Muddy Waters Band, è apparso negli anni 1950 e dopo in "diversi" dischi di Muddy. Egli s'affida ai ricordi di Horton stesso, nonostante l'armonicista abbia fama di affabile narratore di *tall stories*, il quale dice di aver partecipato a *Hoochie Coochie Man* (la cui prima registrazione è del 1954), a *Rock Me* (1956), entrambe attribuite a Little Walter, e a una non pubblicata *Going Back to the Army*. Curiosamente, si nota nella discografia di Muddy che queste canzoni seguono a ruota proprio le sessioni dubbie con Muddy esaminate sopra: la sessione di *Hoochie Coochie Man* del gennaio 1954 viene subito dopo quella del settembre 1953 di *Blow Wind Blow* e *Mad Love*, mentre la sessione di *Rock Me* del 1° dicembre 1956 viene subito dopo quelle del gennaio e del luglio 1956 con le altre due canzoni "incriminate", quelle di Bernard Roth; certamente questa continuità può ben valere un dubbio.

Inoltre la citazione del brano non pubblicato fa pensare.
Del resto nel momento in cui Slaven pubblica queste parole è passata solo una decina d'anni, e Little Walter è ancora vivo, anche se dall'altra parte dell'oceano. D'altro canto c'è però il suono di Little Walter: la dirompente novità del suo stile, la somiglianza al sax soprattutto in *Hoochie Coochie* e il carattere di rottura che le canzoni ebbero negli anni 1950, formando due nuovi classici disturbanti i sonni degli ancora infanti aspiranti *rocker* degli anni 1960-1970, fanno propendere per l'innovatore d'eccellenza, non per il più tradizionale Horton.
Big in studio suonò sì *I'm Your Hoochie Coochie Man*, ma posteriormente alla sua citazione, nel disco del 1977 I'm Ready di Muddy, in cui guarda caso compare anche *Rock Me*, suonata da Jerry Portnoy.

È invece sicuro che è l'armonica di Big a integrarsi così bene con Otis Rush e il sax tenore Red Holloway nell'estate 1956, 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 associato a Bobby Bland, non molto conosciuto al pubblico, ma influente su molti suoi colleghi). È in questa occasione che nasce l'incredibile *I Can't Quit You Baby* di Rush (Dixon), il suo primo singolo e quello che determina lo stile dei successivi. Eseguita in tre versioni, è una fulgida, immacolata dimostrazione dello stile chicagoano detto "in piedi", inaugurato da Rush, Magic Sam, Luther Allison, Freddie King, Buddy Guy, nel West Side di Chicago; ricca di tensione drammatica, Horton contribuisce magistralmente. Stupisce non solo l'eccellenza degli interpreti, ma la comunione d'intenti, la coralità.
Conviene averla sull'irrinunciabile **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 Lafayette Leake e Little 'Brother' Montgomery, e dei batteristi Al Duncan e Odie Payne. Nella lista sul retro si notano solo due versioni del brano, la terza appare come traccia fantasma alla fine della 24esima.

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*. Rappresentanti di ciò che ruota attorno all'apice ideale di Horton, si possono sentire anche nella raccolta giapponese menzionata all'inizio, Memphis Recordings 1951 (spero in queste versioni del 1956, dato che il titolo è parzialmente in errore almeno avranno messo quelle più vicine al 1951), disco che però non conviene a chi ha già l'altro citato Mouth Harp Maestro. Meglio, per queste due, un'altra raccolta Cobra, **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) contenente anche l'unico singolo registrato dagli Aces a proprio nome nel 1956 per Abco.
Nella stessa estate, di nuovo per Chess come *sideman*, è con Otis Spann, Robert Jr Lockwood e Below in *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 solista fuori dalla banda di Muddy.
La volta di ottobre, con Lockwood e Spann, nascono *If It Ain't Me*, classico andamento medio con suono grasso d'armonica che poi Horton riprende spesso (con il titolo di *That Ain't It*), e un altro irrinunciabile bozzetto chicagoano, *Walking by Myself*, con accompagnamento in ribattuta sull canto 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 tre ma solo due escono, su due 45 giri 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 tre anche **Jimmy Rogers, His Best**, MCA 694-02).

Ancora nel 1956, registra per Lee Jackson *Fishin' in My Pond*, swingante *double-entendre* che mostra il sottovalutato talento solista 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 poi dichiara che l'armonica di Horton è stata sovraincisa, entrambe nella raccolta Cobra/Abco già citata (Goin' Down to Eli's, ma sono rintracciabili anche in altre raccolte della produzione chicagoana degli anni 1950).
È 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 in Goin' Down to Eli's.

L'intera sessione di cinque brani (infatti, i *take* per *Highway 61* furono ben quattro) 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 Lockwood, J.T. Brown e John Brim.

Per quanto riguarda il 1955, e gli anni dal 1957 al 1961, non ho trovato reperti discografici. Interpretando qualche notizia data da Neil Slaven sugli ingaggi dal vivo, salta fuori che il lungo contratto di tre anni e mezzo al Cosy Inn, all'angolo tra la 43esima e State Street, 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 la 39esima e Indiana (dove suona per anni J.B. Hutto con i suoi Hawks), che l'autore inglese dice concludersi nel 1961, potrebbero essersi svolti tra il 1955 e il 1961.
Nel luglio 1962 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 1963 serve Jesse Fortune (vocalist di Macon) e Buddy Guy, insieme a Leake, Jack Meyers (o Myers), Willie Smith e Dixon (seconda voce) in sette brani di cui tre sono *alternate take* (nell'interessante **Buddy Guy, This Is the Beginning** a 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, nasce in due sedute nel gennaio 1964 producenti ognuna cinque motivi pubblicati sulla sussidiaria inglese Argo, poi ripubblicati dall'etichetta madre Chess, e infine da MCA in CD. È il suo primo LP da solista, con Dixon, Buddy Guy, Jack Meyers, Willie Smith, e Bobby Buster all'organo; non ha molto successo, ma dà speranza per un suo possibile proseguimento come solista. Nonostante non peschi a fondo nell'arte *hortoniana*, sia leggermente psichedelico e troppo riverberato, vale comunque un ascolto. Alcuni aspetti ben fatti ci sono, ma sono isolati, non sufficienti per il senso finale d'insieme.
Ad esempio: 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 bel sapore rurale in *Friday Night Stomp*, peccato per quell'organo in primo piano.
In quella che penso sia a tutt'oggi l'ultima edizione, della MCA giapponese (MVCM 22088), per renderlo più appetitoso sono stati aggiunti otto brani

degli anni 1950, comunque già usciti: *Truckin' Little Woman*, buon passo medio *memphiano* con inconfondibile armonica a tutto vapore, *Just One Mistake*, martellante grazie al piano, entrambi più urbani rispetto a quelli della stessa sessione rimasti a Phillips, dando così l'impressione che magari in base a dove andavano distribuiti si stabiliva a priori un certo stile (Sun, aprile 1952, venduti a Checker, la volta con Willie Nix al canto), *Little Walter's Boogie* e *West Wind Are Blowing* (Sun, sett. 1952, venduti a Chess), *If It Ain't Me* e *Walkin' by Myself* (Chess, ott. 1956, la volta con Jimmy Rogers) e infine i famosi brani del 1953 di Muddy Waters *Blow Wind Blow* e *Mad Love* attribuiti, come abbiamo visto, all'armonica di Little Walter.
Un'edizione che è quindi un bel pasticcio sia per disomogeneità (troppo diversi i brani del 1964 di The Soul of rispetto a quelli degli anni 1950), sia per le inclusioni verosimilmente errate: a volte il troppo ingegno dei giapponesi fa difetto.
Ancora del 1964 sono nove registrazioni effettuate il 23 maggio al Sutherland Lounge, di cui otto raccolte in un vinile europeo Red Lightnin' del 1972 a nome suo e di Paul Butterfield, **An Offer You Can't Refuse** (titolo e copertina vagamente mafiosi), ma i due non suonano insieme: una facciata è di Horton con accompagnamento minimale di Robert Nighthawk, l'altra di Butterfield dal vivo nel 1963 in un altro club di Chicago, 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 quattordici brani. L'album non è fondamentale, anche per la cattiva qualità audio, ma contiene qualche novità, come *Easy* sul tema di *Trouble in Mind*, una 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 1964, anche da Howlin' Wolf.
Visto il prezzo basso è comunque un peccato non averlo, ma bisogna sapere che, dato l'accompagnamento basico e ripetitivo di chitarra, non per incapacità di Nighthawk ma credo per lasciare spazio a Horton, e per la cattiva registrazione privilegiante solo alcuni suoni, è quasi come se suonasse da solo. Alcuni di questi brani (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 otto 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 il nostro, c'è una lettera del 2005 di Tom Ball da Santa Barbara indirizzata al newsgroup Harp-L trattante entrambi gli argomenti, con oggetto "Big Walter/Ernie Morris".
Ball scrive che uno dei reclami più frequenti di Big era affermare d'essere stato l'unico componente nero degli Harmonica Rascals, negli anni 1930.
Tuttavia, era Ernie Morris il nero dei Rascals il quale, secondo l'opinione di

Ball, è forse l'armonicista più sottovalutato, 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 dischetto 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 R&B nel periodo 1943-1952.
Lo show cui prese parte Morris si chiamava AFRS Jubilee, fu registrato dal vivo pubblicamente a Los Angeles, trasmesso via radio a livello nazionale nel gennaio 1943, e il brano era *In the Mood*.
Dice TB: "È 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 lo spunto della possibile influenza diretta di Morris sull'evoluzione sonora 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*.
Ci sta, e va bene per *In the Mood* (anche se trovo più significativa la citazione di Morris del *St Louis Blues* all'interno di un brano strumentale, perché lo stesso vezzo si può udire più di una volta nelle incisioni di Horton), però bisogna anche dire che quel "dopo Morris", almeno dal punto di vista delle registrazioni, è comunque "molto dopo", visto che in quegli anni là Horton, e fino al 1951, non stava incidendo niente. Voglio dire che in un lasso di tempo così ampio dall'ultima registrazione (1939) alla successiva (1951) è evidente che un giovane musicista di talento si sia evoluto, al di là di una sola specifica influenza e che, soprattutto nel caso di Horton, dopo dodici anni il suo tipico "scampanellio" sarebbe stato comunque migliore in qualità tonale, Morris o no.

Il 30 giugno appare 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 (Checker #1092).
Nello stesso giorno e con lo stesso personale (Buddy Guy, Jack Meyers, Lafayette Leake, Clifton James), registra anche per Robert Nighthawk, già presente nella sessione con Koko Taylor, due superbi titoli, *Sorry My Angel* e *Someday*, non pubblicati da Chess (chissà perché!), rintracciabili 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 fatto uscire una piccola raccolta su Robert Nighthawk (**Robert Nighthawk / Forest City Joe, Black Angel Blues**, CD RED 29).
Di Nighthawk contiene dodici prodotti originali del 1949-1950 intrisi di *West*

Memphis sound, derivato soprattutto dal cugino Houston Stackhouse, qualcuno uscito su Chess e Aristocrat, qualcuno non pubblicato, tutti con la sua pulita, scintillante chitarra e il portentoso canto, il piano di Ernest Lane e Pinetop Perkins, il basso di Dixon, e in quattro episodi la voce della sua futura moglie (di Nighthawk), Ethel Mae (se si riferiscono a Hazel), più appunto le eccellenti due del 1964 con Horton e i musicisti Chess.
Tra le anticipatrici del moderno suono chicagoano degli anni Cinquanta c'è la miracolosa *Sweet Black Angel*, influenza diretta di Tampa Red e del suono urbano Bluebird dalle 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*), e come fu adottata non molto tempo dopo da B.B. King. Con Horton, Nighthawk in *Sorry My Angel* riprende appunto *Sweet Black Angel*, continuando lo spostamento avanti nel tempo di questo classico sempre ben perpetrato in ogni decennio dai suoi maggiori esecutori (dal 1930, anno di nascita, al 1960). *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 otto 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 https://bobcorritore.com/photos/)

In agosto è in due ruvidi *mid-tempo* della tradizione Delta blues trasposta a Chicago da Homesick James, *My Home Ain't Here* e *Little and Low* (con Henry Gray, Dixon, Clifton James), entrambi suonati sulle note alte dell'armonica e dal taglio di Memphis, tanto che non sembrano tracce del 1964, anche per il canto di James, se non fosse per la compiuta sezione ritmica. In *Little and Low* si sente chiaramente lo stile di chitarra *slide* che il suo più giovane cugino Elmore portò in primo piano.
Sono forse dello stesso giorno o poco più in là, perché va via 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. Big è ispirato e in piena forma, spettacolare allo strumento, adottando lo stile usato con Homesick ma con carattere più sprezzante, libero di esprimersi nei suoi brani, e anche al canto mostra un'insolita grinta. Questi quattro brani da non perdere sono in **Have a Good Time, Chicago Blues**, LP europeo Sunnyland KS101. Nella stessa occasione ne nasce un altro suo, poi diviso dai fratellini, ma messo comunque in buona compagnia, *Can't Help Myself*, dove Big, suonando ancora in un registro alto (in terza posizione), confeziona un gioiello talmente pregiato da esser stato, anche questo, poco esposto al pubblico.
È grande allo strumento e al canto, e la qualità di queste registrazioni è unica per sonorità, efficacia, fascinoso effetto vintage; si tratta di vivida, non adulterata sostanza *live*.

Sempre lì partecipa a un paio di Robert Nighthawk, *Lula Mae*, ancora un bel *cover* di Tampa Red, con armonica dal suono riverberato 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, e a una di Johnny Young, *One More Time*, altro consistente cantante e chitarrista sullo stesso piano 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 1934) nella preziosa raccolta **Blues/Southside Chicago**, LP 4748, ripubblicata nel 1976 da Flyright, LP 521.
Questo e quello Sunnyland sono due LP meritevoli d'esser rimessi sul mercato, non è materiale da tener nascosto. La sessione, della seconda metà del 1964, è 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 South Side di Chicago.

Nell'aprile 1965 è in quattro canzoni Checker per Buster Brown, non pubblicate allora e credo neppure ai nostri giorni (*I Love My Baby*, *HooDoo Doctor*, *No More*, *What Do You Want Me to Do*), insieme a Lafayette Leake, Buddy Guy, Matt Murphy, Reggie Boyd e Clifton James.

Dal 1965 gli si aprono le porte dell'Europa nell'ambito dei concerti e delle riprese televisive dell'American Folk Blues Festival di Horst Lippmann e Friz Rau. Il 25 settembre in Germania, a Dortmund in un'occasione privata, è registrato da solo, senza accompagnamento cioè, in cinque numeri (*Blues*, *Shakey's Boogie*, *Things Aren't What They Used to Be*, *Baby I Need Your Love*, e un *medley* con *When I Lost My Baby / St Louis Blues / Careless Love / John Henry* – come detto, *When I Lost My Baby* è quella da cui deriva *Easy*); tra questi lo strumentale genericamente intitolato *Blues* è forse per Horton l'unica registrazione con la cromatica. Oltre questa rarità, sufficiente per attrarre gli appassionati, tutto il disco è un reperto unico, da collezione. Sono episodi quasi tutti strumentali che 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 capita il 27 settembre 1963 a Sonny Boy Williamson II, catturato in solitaria in un altro 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 escono su un unico disco per la viennese Document intestato a entrambi (**Solo Harp**, DLP575, limited ed.), e al momento non risulta pubblicato su CD.

A proposito dell'uso della cromatica da parte di Horton o, meglio, del perché Horton non suonasse volentieri la cromatica, ancora in Harp-L c'è una lettera del musicista Barbeque Bob Maglinte, da Boston, Ma., in risposta a un quesito posto da un utente del gruppo su quale sia l'attrezzatura di Horton sul palco del Live at The Knickerbocker. BBQ Bob afferma che, nella sua ripetuta frequentazione di Horton negli anni 1970, non una volta l'ha visto suonare una cromatica, piuttosto una Marine Band Soloist, del tipo originale smesso nel 1975.
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, cosa confermata anche nei colloqui avuti con Muddy Waters negli anni 1970, riguardanti soprattutto il suo personale all'armonica, in cui Muddy gli disse di non aver mai sentito Horton suonare una cromatica. Chiese allora a Walter direttamente come mai non la suonasse, e lui gli rispose più volte che "l'aveva smessa" perché gli richiedeva troppa aria.
Bob passa poi alla descrizione dettagliata dell'attrezzatura di Big in generale e di quella nel *live* in questione e, a dimostrazione di quanto secondo lui l'attrezzatura conti relativamente, riporta un esempio pratico. Smentisce poi chi crede che sia Big a suonare la cromatica in due brani di Muddy, *Don't Go No Further* e *Diamonds at Your Feet* (i due che ho citato precedentemente nella stessa sessione dell'altra controversa *Just to Be with You*, di cui la discografia Wight/Rothwell dice d'esser roba di Little Walter), e fin qui ci siamo.
Aggiunge però che in quell'occasione sono solo tre gli armonicisti che avreb-

bero potuto essere: Little Walter, poco credibile, dice, perché non usava il bottone praticamente mai, George Smith, ma non nella band di Muddy in quel periodo e nemmeno in studio, o Junior Wells, il quale nell'unica volta in cui lo vide suonare una cromatica usò il bottone, e così la sua conclusione è ovvia. Conclude dicendo che durante il periodo 1975-1981 Big suonò nell'area di Boston spesso (confermato anche dall'andamento discografico), vedendolo quindi tante volte dal vivo e imparando di più sul tono e sul controllo osservandolo in azione, rispetto all'ascolto di tutti i dischi.
Ancora sull'argomento c'è poi un aneddoto inviato allo stesso *newsgroup* da un certo Mick Zaklan. Mick aveva un amico, Don Bennett, che andava spesso a pesca con Big Walter. Big non guidava, così Don gli faceva da autista. Anche Don come Horton era, per così dire, un tipo eccentrico. Ad esempio, una volta, essendosi rotto lo sterzo della sua vecchia macchina, escogitò un piano per poter andare comunque 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 a un *gig*. Al locale, Walter se ne stette appollaiato su uno sgabello di fronte alla band e, controvoglia, portò a termine il concerto. Tornato a casa si diresse senza una parola direttamente al letto, fermandosi un attimo solo per sfilarsi il lungo cappotto, mai tolto per tutta la sera: era andato al club in pigiama e ciabatte.
Una sera di fine anni 1970 Don cercò di portare Walter a un concerto di Toots Thielemans. Toots aveva un ingaggio di una settimana in un club frequentato dall'alta società, il Rick's Café, ed era la sua prima volta di ritorno a Chicago dopo il periodo passato con George Shearing. Nonostante Horton sembrasse interessato declinò l'invito, turbato dall'idea di tornare a casa ispirato, cominciando magari a perdere tempo sulla cromatica, penalizzando l'uso della diatonica. Non voleva saperne 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 avesse mai sentito parlare di Horton.
C'è infine un articolo sul sito di Pat Missin, e con questa segnalazione chiudo il discorso cromatica: *Did Walter Horton ever play chromatic harmonica? (...And what is a solo tuned diatonic?)*.

In ottobre, il 7, è la volta di Amburgo, con Buddy Guy, J.L. Robinson e Fred Below a registrare per l'A.F.B.F. l'ottima *Christine*, dal dialogo lento e grasso, e *Blues Harp Shuffle*, coinvolgente strumentale nel quale s'esaltano le sue qualità, oltre a quelle di Below. Nella stessa occasione è con J.B. Lenoir in una acustica *Slow Down Woman*; queste ultime uscite su Evidence (CD 26100, box da cinque CD, **American Folk Blues Festival '62 to '65**).
Un paio di settimane più tardi è a Londra con Arhoolie e Big Mama Thornton, e registra quattro brani del disco **Big Mama Thornton in Europe** (LP 1028), diventati cinque con l'aggiunta di bonus nell'edizione CD del 2005 (CD 9056, vedi http://www.bluesreviews.it/big-mama-thornton-in-europe/).

Down Home Shake Down, suonata insieme a Big Mama, potrebbe esser stato suggerito da lui dato che somiglia al *Blues Harp Shuffle* di due settimane prima, non tanto nella versione del disco quanto in quella visibile nel filmato AFBF (nel secondo volume della serie), dov'è suonato a turno da cinque armonicisti (o quasi, nel caso di John Lee Hooker).

Davanti al suo appartamento nel South Side

(Foto concessa da https://bobcorritore.com/photos/)

Nel dicembre 1965 è di nuovo a Chicago, più o meno tranquillo nel suo appartamento in Indiana Avenue mentre fuori c'è la neve, quando il produttore Samuel Charters della californiana Vanguard lo cerca per mettere giù ben nove episodi, inclusi nel noto **Chicago/The Blues/Today!, Vol. 3** (LP/CD 79218). Ci ho ricamato un po', ma la sostanza dell'avvenimento è quella.
Il prodotto è memorabile e conta tredici numeri di tradizionale scuola chicagoana, con la band di Johnny Young (ritmica di Hayes Ware ed 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'immancabile *St Louis Blues*).
Pervaso da sentimenti misti tra maturità e impeto, afflizione e appagamento, il disco è un ritratto in bianco e nero di una scena sul punto di sparire, e ancora oggi gode del buon successo di quando uscì; un classico che testimonia lo *state of art* del blues di Chicago a metà anni 1960.
Della stessa serie anche i volumi 1 e 2 sono molto belli, e si possono considerare preludio al percorso che segue poi anche Pete Welding di Testament Records (entrambi stimolati dal revival del blues), quello di documentare il vivido patrimonio artistico e umano di coloro che hanno forgiato il blues elettrico di Chicago senza stare sulle prime pagine, come appunto Horton,

Johnny Young, Johnny Shines, J.B. Hutto, Floyd Jones, Eddie Taylor, Homesick James, Junior Wells, John Wrencher, e altri.
Nello stesso periodo lavora ancora con Johnny Young e Jimmy Walker, in *Everybody's Fishing* e *Hard-Hearted Woman*, a suo nome in **Modern Chicago Blues** (Testament, CD 5008) e in altre quattro (*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 Slim Willis. Queste registrazioni sono effettuate tra il 1962 e il 1966, tutte hanno in comune la spontaneità e la rilassatezza di Young riflessa sui vari accompagnatori, e vi si può sentire il suono del suo mandolino elettrico Gibson cercato (e trovato usato) appositamente per le sessioni Testament, a sostituire spesso e volentieri la chitarra.

Nel giugno 1966 affronta un super lavoro: ancora per l'etichetta di Pete Welding (il cui catalogo è ora nelle mani di Hightone Records), accompagna i lavori solisti di Johnny Shines (CD 5002, tre su dieci), di J.B. Hutto (CD 5020, su tutti dodici), di Floyd Jones e di Eddie Taylor (CD 5001, otto di Jones, otto 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 il grande 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, e 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), nati sempre in quelle occasioni, vanno a comporre un altro disco insieme a Horton che poi vedremo, uniti a quelli di una sessione del 1969 (Testament 5015).
Nello stesso mese è ancora con Johnny Young a produrre altri cinque brani, ma di questi solo due sono pubblicati, *That's Wrong Little Mama* e *She Left Me a Mule to Ride*, per Delta, etichetta svedese, in **King of the Harmonica Players** (LP 1000, insieme ad altre sei eseguiti nel 1970, tre con Floyd Jones e tre da solo, di cui dirò). 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, a parte il canto un po' penalizzato, ma Young in fondo non ha problemi neanche in questo aspetto. Peccato che le altre tre siano state escluse (probabilmente per motivi di copyright), perché queste due hanno l'usale buon sapore che la collaudata coppia sa dare.

Compare poi nel disco del cantante e armonicista George 'Wild Child' Butler **Open Up Baby**, dove suona su sei dei quattordici titoli 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 è allegra nello stile anni 1960 ed esemplifica la leggerezza delle canzoni, che nel complesso non s'alzano dalla mediocrità della produzione minore di Dixon, anche se Big riesce a impreziosirne qualcuna, ma non è certamente un disco che lascia il segno. È una riedizione di diversi singoli di Butler per Jewel tra il 1966 e il 1968; dal punto di vista lirico e strutturale risentono assai dell'influenza del contrabbassista, ma già dalle prime note del *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 compact disc (Fuel 2000), almeno fino al momento dell'aggiornamento della discografia (1998).

Ancora nel 1966 è per un solo brano con Tommy Tucker, arrivato a Chicago per registrare prodotto da Dixon, sperando 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 serve allo scopo; s'intitola *I'm Shorty*, uscita su singolo Checker #1178 con retro *I Sitting Home Alone*. Tommy Tucker aveva avuto successo come organista e cantante della geniale *Hi Heel Sneakers*, brano tra i più rifatti (perfino dal gruppo padovano degli anni 1960 I Delfini, con il titolo di Stasera sono solo, dove l'assolo di chitarra è sostituito da uno di sax), prodotto e scritto con l'aiuto di Herb Abramson, co-fondatore di Atlantic Records e suo primo presidente, prima di mettersi a fare il produttore indipendente di musica R&B all'inizio degli anni 1960. Abramson aveva portato Tucker nel vecchio studio Atlantic, l'A-1, producendo la piccola ma perfetta *Hi Heel Sneakers*, distribuita dal marchio Checker. Era il 1962, ma la canzone ebbe il suo effetto dirompente nel 1964: invogliante *guitar intro* di Dean Young, beat terzinato pulsante, punteggiatura d'organo, canto alla Jimmy Reed e liriche gradasse dove lui consiglia alla sua lei di mettersi il vestito rosso, le scarpe sportive con il tacco alto (*hi-heel sneakers* appunto, rappresentate sulla copertina del disco Red Lightnin' 450031), e il *wig hat*, copricapo con una finta acconciatura in voga ai tempi, per la loro serata in città; la coppia è quindi pronta a combattere a colpi di *coolness* i rivali incontrati sulla strada. Le canzoni, con qualche bonus, si trovano ora masterizzate su MCA, che in parte ha i diritti sul catalogo Chess (**Hi Heel Sneakers**, MCD 32644).

Nel settembre 1967 Hound Dog Taylor registra eccezionalmente per Chess cinque brani, di cui tre strumentali (l'LP 2003 Blues Ball, riedizione dell'LP Chess 2-92519, dice ottobre 1969), *Hound Dog*, *Watch Out*, *Scrappin'*, *Sittin'*

Here Alone, *Down Home Special*:tutti vedono la partecipazione di Horton, e tutti sono splendidi. L'ultima edizione è un doppio LP, **Chess Blues Rarities, Rare and Unissued Recordings**, CH 2-9230, con ventisette tracce di vari artisti oltre a Hound Dog: B.B. King, Buddy Guy, Howlin' Wolf, S.B. Williamson. C'è incertezza sugli altri partecipanti alla sessione. È un vero peccato che questi brani siano oscuri, o che lo siano rimasti per tanto tempo. Hound Dog Taylor a quei tempi è ancora ignorato dai discografici (verrà alla luce nel 1971 con il suo primo LP, grazie ad Alligator), se si eccettuano un paio di singoli usciti per Bea & Baby e Firma.

Due mesi dopo Big accompagna ancora i vecchi amici: per Arhoolie (LP 1037, CD 325) suona in otto di venti 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 suonò attraverso un vetro. I brani sono usciti pure su P-Vine (PCD 2504) con due 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 avve-

nuti a Chicago, ma pur sempre speciale.
Questo 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 tagliente Jimmy Dawkins al garbatissimo Lafayette 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 dal grande 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 1968 registra con l'amico di Neil Slaven, il produttore inglese Mike Vernon, ai Ter Mar Studios (da Chess) per Blue Horizon, in tre sessioni per tre diversi artisti, sulla discografia tutte datate 10 giugno.
La prima è per il conturbante, spiritato disco di Johnny Shines, tra le più belle voci del country blues, dal vibrato potente e dalla chitarra con altrettanta forte e chiara dizione, **Last Night's Dream** (oggi su CD Sire 45285-2), con Spann in un brano e la sezione ritmica di Dixon e Clifton James. La copertina di questo LP inglese di Shines è l'allegoria di un incubo: sopra un giaciglio blu contro uno sfondo nero come la pece, langue un volto con occhi atterriti e bocca rossa aperta nello spavento, circondato da serpenti, come una specie di Medusa negra. Horton è in *Pipeline Blues*, *Baby Don't You Think I Know* (sarebbe *Sweet Home Chicago*) e *Black Panther*; la qualità sonora è buona e realistica.
Va poi in nove di dieci brani contenuti nel **Midnight Jump** di Sunnyland Slim (BGO CD-460, originariamente Blue Horizon LP 7-63213), con gli stessi musicisti, tranne Spann ovviamente. È in pratica il gruppo formato da Dixon, Chicago Blues All Stars (Sunnyland Slim, Horton, Shines, Dixon, Clifton James), essenzialmente nato per i tour, pensando soprattutto a quelli in Europa. È sicuramente un buon disco blues, imperniato su tempi mediolenti a parte il *Sunnyland Special* e il *title track*, ma non c'è niente che esca dalla distinta media; tutto fila via liscio e prevedibile.
Quel giorno Otis Spann a suo nome ne registra solo due con Big, Shines e la medesima sezione ritmica: *Can't Do Me No Good*, accreditato a Muddy Waters, e il lento *Bloody Murder*, rifacimento del classico *Bloodstains on the Wall* di Frank Patt (ripreso anche da Lazy Lester). Questi titoli si trovano sulla doppia raccolta **Otis Spann, The Complete Blue Horizon Sessions** (2006), frutto di altre due sessioni che i produttori inglesi, consapevoli di non poter lasciarsi scappare il miglior pianista/cantante blues di Chicago, organizzano per il 4 e il 9 gennaio 1969 (28 brani comprensivi di diversi *take*, ai Tempo Sound Studios di Manhattan) affiancandogli i Fleetwood Mac e S.P. Leary.

Lungimirante sforzo, anche perché Spann scompare prematuramente dopo poco, nell'aprile 1970. I musicisti inglesi, i chitarristi Peter Green e Danny Kirwan, il bassista John McVie e il batterista Mick Fleetwood fanno il meglio che possono, trasportando Spann a esprimere liberamente il suo talento da solista sui tasti e la sua affascinante, rugosa voce, la voce stessa del blues. Mick Fleetwood lascia poi il seggiolino della batteria al fidato compagno di Spann, S.P. Leary, voluto dal pianista nella più lunga sessione del 9 gennaio producente il suo disco solista.
Per chiudere il discorso su queste sessioni in cui Horton non c'entra (ma un po' c'entra perché registra anche lui per Blue Horizon nell'affollata sessione del 4 gennaio, come vedremo), c'è solo da dispiacersi per l'impostazione di Mike Vernon e dell'ingegnere del suono Warren Slaten, i quali complessivamente fanno un lavoro discreto ma, forse anche a causa del copioso, ricco *drumming* di Leary difficile da mettere a punto, in generale il suono della batteria s'abbatte troppo forte coprendo il piano e la voce di Spann, soprattutto nel secondo disco della raccolta. Era tipico di Blue Horizon lasciare tutto come veniva, senza ritocchi, nel timore che ciò potesse compromettere la genuinità; si può accettare se alla fine il risultato è comunque buono, e in questo caso lo è (più di quello di Sunnyland Slim con i suoni bilanciati), mentre è difficile da digerire il non risparmiare niente all'ascoltatore, che magari fa anche a meno di sentire tutte quelle false partenze e tutti i doppi *take*, se non al primo ascolto sicuramente ai successivi.
Sempre per la stessa etichetta inglese, Walter va a Londra in due tempi, giugno e ottobre, in un paio di canzoni del gruppo Chicken Shack di Stan Webb (con Christine Perfect, non ancora McVie), ma solo uno (*Mean Old World*) vede la luce sul loro vinile **O.K. Ken?** (oggi su CD Columbia 474608-2).

Ancora in ottobre è in **Southern Comfort** per quelli di Sire (uscirà anche su Decca), marchio britannico nella cui sede poi sono sguinzagliati due produttori americani, Seymour Stein e Ritchie Gottehrer, per programmare l'uso degli studi statunitensi nelle produzioni inglesi (vedi il caso degli studi Chess usati per Shines, Sunnyland 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 chicagoana 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 nove brani di undici, tutti registrati in un pomeriggio mentre è 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 un mezzo incubo perché l'armonicista era ebbro, tanto che non riuscì a finire la sessione né a cantare nelle canzoni previste.
È 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 1968 – 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 è definitivamente fuori, gli altri improvvisano un *raga* lungo una dozzina di minuti, *Netti-Netti*: tanto basta per rendere noto l'album tra i fan del rock psichedelico.
Conclude l'avventura Blue Horizon in modo migliore, con i Mac a Chicago (**Blues Jam in Chicago**, volumi 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 1969 ai Chess Ter Mar Studios, questo doppio vede appunto la collaborazione tra diverse forze del Chicago blues con alcuni visi pallidi del blues-rock britannico.
Nella riedizione CD (Columbia 494641-2 e 5164472) il vol. 1 ha quindici brani, il 2 ne ha diciotto. L'appunto anche qui è quello d'aver ecceduto nel pubblicare i doppi *take* appesantendo l'ascolto, già frammentato dagli errori e dagli scambi verbali. Il tecnico era Stu Black e il suono è diretto, corposo, dinamico, l'eco sembra naturale.
I Fleetwood Mac, allora formazione d'ispirazione blues capeggiata da Peter Green (oltre a Green, sono presenti 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 sono nella lista dei desideri di Vernon e dei Mac, ma devono rinunciarvi perché si trovano fuori città. Queste registrazioni sono di fatto un *jam session* dal vivo, con scambi verbali e accordatura degli strumenti udibili, così come lo sono le false partenze, gli errori, lo stop di Dixon quando Horton sbaglia l'attacco. I risultati sono molto meno che perfetti, ma i dischi trasudano presenza, sudore e blues; non male per una band nata e cresciuta nel Regno Unito.

Nel primo volume, 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 cinque brani in fila con Horton, con però due strumentali presentati nelle doppie versioni.
Il primo strumentale è *South Indiana* di Horton, piacevole *mid-tempo* con le chitarre Green e Kirwan, l'altro, di Green, è *Red Hot Jam*, discreto *show-up* per chitarre (Buddy Guy, Honeyboy Edwards, Green), in cui però c'è spazio anche per l'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 cinque 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 seconda presa, quella che è pubblicata: dopo un inizio indeciso più o meno s'assesta dalla metà in poi. Segue il primo *take* del vorticoso *Horton's Boogie Woogie*, ancora con Spann e Leary, i quali abbelliscono anche *I Got The Blues*, lento a firma Horton che si può considerare novità sebbene ricalchi uno schema noto, come anche il precedente, sempre con Green, Kirwan, McVie.
Colpisce la scelta iniziale del secondo volume, più vario, con una bella versione di *World's in a Tangle*, timbrata Jimmy Rogers anni 1950, 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 Spann nella bellissima *Someday Soon Baby* (dedicata alla seconda moglie del pianista, Lucille, lì presente, con la quale non fece in tempo a vivere a lungo), con canto del pianista da togliere il fiato e ottima *lead guitar* con assolo, di Green, e nella dolcezza scabra e disadorna di *Hungry Country Girl*, come proveniente dalle assi di una taverna secca e legnosa.
Seguono il bonus della sommessa *Black Jack Blues* di John T. Brown, cantata dal vocione di questi e con il suo sax leggermente punto dalla slide di Jeremy Spencer, ritmica di Honeyboy Edwards, Dixon, Fleetwood, l'immancabile e perfetta composizione di Memphis Slim *Everyday I Have the Blues*, Spencer leader alla voce e chitarra, seguito da J.T. Brown, Edwards, Green, Dixon, Fleetwood, e il *Rockin' Boogie* di Spencer, strumentale cavalcante un genuino R&B con slide e 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, 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: il primo *take* di *I Need Your Love*, ai tempi escluso dal disco perché incompleto (all'inizio), la seconda registrazione di *Horton's Boogie Woogie*, la sua classica *Have a Good Time*, credo di

Dixon, 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 pub-blicate prima. Big sembra distratto, poccia con i microfoni, canticchia e suo-nicchia, ma non si può dire che quel giorno il blues non scorra a fiotti, so-prattutto 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 sette brani registrati, inseriti nel fondamentale CD **Johnny Shines with Big Walter Horton** (Testament 5015, riedizione dell'LP 2217 con due *bonus track*), composto da questa sessione angelena del 1969 e dagli altri cinque brani di quella chicagoana del 1966 accennata prima, con Shines, Spann, Lee Jackson e Fred Below, dove Big è in uno, *G.B. Blues*, strumentale suonato in prima posizione.
I brani del 1966 s'alternano con quelli del 1969 amalgamando le differenze naturali tra le due registrazioni, e di nuovo il catalogo Testament soddisfa in pieno; le note sembrano magicamente spezzarsi in altre piccole vibranti per conto proprio.
Big è 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, forse cercando di imitare il suono dell'armonica, innervante 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 approssimare, la sua chitarra gracchiante e il pienissimo canto trovano ragione di vita in questi dodici brani suonati in grassetto, venga preso il classico dei classici *Worried Life Blues* a dimostrazione, dove Shines trasforma il fiele in miele, e dove Below, Spann e Jackson sanno bene dove andare a infilarsi, o l'incendiaria *You Don't Have to Go* (tre di questi brani sono 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 quattro 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.
Saranno pubblicate su disco omonimo, il primo LP di Koko Taylor, contenente materiale dal 1965 al 1969, tra cui anche il classico *Wang Dang Doodle*, uno dei poemi più vigorosi usciti da Dixon. Il brano (dapprima interpretato dal massiccio Howlin' Wolf) ben rappresenta lo scenario ardente e movimentato in cui s'aggirano i personaggi, con i connotati da fumetto ma ispirati alla realtà; tra loro troviamo anche un *Shakey* e un *Washboard Sam*. Si sono tutti riuniti, tramite passaparola, a far baldoria alla Union Hall per tutta la notte, in una sorta di liberazione collettiva tra cibo, musica canti e danze, non tanto

dissimile per finalità 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, in tutti gli undici brani di un vinile, **Chicago Blues Allstars, Loaded with the Blues**, LP BASF 20707. Il disco è migliore di quello che potrebbe capitare da una "allstar"; 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 Walter è in forma in tutti gli episodi.
Nella parte strumentale i brani sono tutti d'insieme, nella parte vocale sono equamente due a testa, più uno strumentale, *See See Rider*, dove Big ottiene un suono simile a una cornetta degli anni 1920 con sordina, sopra una dolce e rassegnata melodia; è talmente evocativo che par d'essere agli albori del blues nonostante l'accompagnamento e l'arrangiamento non lo suggeriscano.
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 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 dalla batteria si cimenta al canto in due piccole composizioni nate per l'occasione 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, con liriche di Dixon:
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 di nuovo un bel sentire. Il disco a tutt'oggi non è 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 3 settembre con l'ausilio di un'apparecchiatura mobile registra in un motel (Thunderbird Motel) due brani a suo nome, da poco tornato dal pronto soccorso dopo una notte movimentata (nel video segnalato sotto si nota la medicazione al dito), con Honeyboy Edwards e Johnny Shines. Uno di questi, *Way 'Cross Town* (Snooky Pryor), esce nel doppio LP Adelphi AD1005S (**Really Chicago's Blues**, 1969, poi in un'altra edizione in vinile di Echo Blues, 803). L'altro, *I Love You Baby*, non è pubblicato, ma è visibile un estratto su http://www.adelphirecords.com/video/BigWalter.html, con relativo aneddoto dell'episodio.

Nella stessa occasione prendono forma almeno altri tre brani con il suo accompagnamento, uno di Shines, *For the Love of Mike*,[4] sempre sullo stesso LP di cui sopra che comprende anche Big Joe Williams, Sunnyland Slim, John Lee Granderson, Backwards Sam Firk (e su video Vestapol 13038), e due di Edwards (*You Gonna Catch Trouble* e *You're the One*) che aspettano trent'anni uscendo la prima volta nel 1999 su Genes, associata di Adelphi, nel CD **Don't Mistreat a Fool** (Co. 9914).
Queste registrazioni analogiche unite ad altre effettuate da Edwards nel 1971 in Maryland, compongono un disco acustico dalla bellezza semplice, traghettante negli anni 1990 l'ispirazione e la musica dei suoi contemporanei come Robert Johnson e Charlie Patton. Sostanziale è l'apporto di Horton nei due brani, soprattutto ritmico nel primo, melodico nel secondo, nel suo usuale miscuglio di dolcezza e ruvidezza.
Ancora nel 1969, accompagna la voce di James L. Smith in due brani (non so chi sia e nemmeno dove trovare i brani), *Come Dance with Me* e *Tears Won't Help You Baby*, e la versione del giovane Johnny Winter del classico *Mean Mistreater*, nel suo omonimo, secondo album (**Johnny Winter**, CS e CD 9826, oppure la versione estesa Sony del 2004, con tre bonus track); è una delle meglio riuscite del disco. Il famoso chitarrista albino si cimenta anche in *soul ballad* come *I'll Drown in My Own Tears* e *Two Steps from the Blues*.

Nei primi anni 1970 JSP raccoglie materiale registrato dal vivo in qualche trasmissione radio di qualche anno prima, in cui compare con Carey Bell, John Nicholas, Sarah Brown e Fran Christina. Sei titoli di dieci escono, dopo la sua scomparsa, nel vinile **The Deep Blues Harmonica of Walter Horton** (JSP 1071), più un settimo di Carey Bell; quattro non sono pubblicati. A tutt'oggi è fuori stampa.[5]
Nella mediocre (nel senso di qualità editoriale) serie CD **The Blues Collection** (Orbis Publishing Ltd., 1996, in Italia da De Agostini) diffusa con l'omonima rivista, nel capitolo dedicato a Horton, intitolato *Shuffle and Swing*, ci sono nove esecuzioni dal vivo; le prime sei tratte dal Live al Knickerbocker Club del 1980, le ultime tre genericamente segnalate come "late 1960s" a Chicago e con accompagnatori non riportati. Credo che queste tre, *Hard Hearted Woman*, *Walter's Jump* e *Leaving in the Morning* (Carey Bell), siano parte proprio di The Deep Blues Harmonica of Walter Horton per via del tipo di registrazione (come detto, da una trasmissione radio), e i musicisti che lo accompagnano sono compatibili con i sopra detti. L'audio è decente, e anche il brano da Carey Bell (di Little Walter) è un momento molto felice (nella discografia di Horton non è segnalato, mentre il disco l'attribuisce come sua, a

4 Il titolo è piuttosto anomalo per un blues, quindi credo sia un refuso (sul disco è scritto proprio così) e che volesse essere *For the Love of Mine*.

5 Aggiornamento: alla stesura originale di questo testo quel vinile era introvabile e fuori stampa. Nel 2010 è uscito per la prima volta in CD, e conferma la supposizione seguente fatta allora sull'appartenenza di quei tre brani non accreditati sentiti nella raccolta citata.

parte il canto, evidentemente di Bell).
Big W 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 Junior Wells.
Tra il 1969 e il 1970 va a New York e registra per l'omonima etichetta dell'eccentrica Regina del blues, di nome e di fatto, Victoria Spivey, insieme a Sunnyland Slim, Shines e Spivey in tre brani (*Inter-Mission Taste,* lo strumentale *Hotel Alvin Blues Jam* e *Midnight Darling*), un altro con il canto di Delsey McKay (compositore, pianista e cantante jazz dell'area di Pittsburgh), la sua armonica e il parlato di Sunnyland Slim (*Just Deserts*), e uno con Homesick James e Dixon (*I Got to Move*), raccolti negli LP Spivey Records 1012 e 1015, **Spivey's Blues Parade** e **Spivey's Blues Cavalcade**, contenenti registrazioni di vari artisti tra cui anche il giovane Sugar Blue, com'è consuetudine nei dischi Spivey provenienti da diverse sessioni. Purtroppo non ho ancora avuto occasione di ascoltare niente del materiale Spivey.

Nello stesso periodo partecipa a tutti i brani di **I Am the Blues** di Dixon, ma il suo apporto (come quello degli altri) è infruttuoso, nonostante il nostro Re del vibrato ci sia ancora con ammirabili tono, volume e un'emissione come al solito precisa e controllata, dote naturale attraverso cui il suo alto senso melodico e ritmico si compie. Capacità e gusto innati che non solo si traducono in puro suono, ma anche sviluppano una tensione sonora che avvinghia e delizia: tutto ciò qua è sprecato. Le sonorità in generale sono così irregolari e sfasate da esser quasi irritanti, inibendo la fruizione e la comprensione del singolo episodio come di tutta l'operazione.
L'album, rimasterizzato nel 1993 dalla divisione Columbia di Sony, è dunque a mio avviso molto deludente se si guarda alla *line-up*: Horton, Mighty Joe Young, Johnny Shines, Lafayette Leake, Clifton James e Sylvester Boines, che di per sé fanno tutti bene. Non so esattamente dove avvenga la confusione, se già a livello di arrangiamenti o se nel missaggio, o entrambi. Inoltre, il canto. Dixon, grande autore, contrabbassista, produttore, manager, interpreta di persona nove tra i suoi molti brani, non a caso, come il destino voleva, dapprima scritti o arrangiati per Howlin' Wolf, Muddy Waters, Otis Rush, Etta James. Sceglie poi tra i più noti, e alla fine il paragone involontario con gli arrangiamenti e gli interpreti originali (tutti cantanti superlativi) sembra il problema minore di questa produzione, che comunque oltre all'inconsistenza e alla dispersione sonora sembra sorvolare sul fatto che Dixon, pur avendo un gran bel vocione, non è esattamente anche un grande cantante, e non intendo dire veramente "grande", ma accettabile. In sostanza un disco molto debole e deludente (e cosa hanno fatto alla batteria di Clifton James?).

Altre trasmissioni FM dei primi 1970 registrate dal vivo a Boston sono invece sul CD **Chicago All Stars** (120.291) della Wolf austriaca. Horton partecipa a tutti i diciassette brani, e canta nei suoi tre (*Hard Hearted Woman*,

Everybody's Fishin', *Baby I Need Your Love*). Il disco, da non confondere con Loaded with the Blues dato che mostra la stessa foto in copertina, non è male ma è trascurabile, dalla qualità audio altalenante tra media e scarsa. Gli episodi sono suddivisi tra i cinque componenti il gruppo,[6] e comunque non rappresentano niente di particolare (soprattutto, ancora, quelli portati da Dixon, gli altri sono più ficcanti).
Il 24 gennaio 1970 s'unisce ancora alla chitarra e alla voce di Floyd Jones, ma non in tutti gli undici brani della sessione. Cinque di questi non sono pubblicati, gli altri sei sono messi insieme ai due precedenti con Johnny Young nel 1966 ed escono sul già citato LP della svedese Delta, King of the Harmonica Players, e 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 liberamente ispirato 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 poco più di un minuto e mezzo che per metà sembra *Evan's Shuffle* di Little Walter e per l'altra il suo *Walter's Swing*, *La Cucaracha/La Paloma*, altro breve strumentale spesso proposto da Big, soprattutto dal vivo, fino a quella definitiva in Fine Cuts, e l'esile *Ain't It a Shame*, forse autografa e qui presentata per la prima volta (sarà poi registrata ancora, nel Live at the El Mocambo).

In marzo (o forse un po' dopo) partecipa a sette di undici 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 e 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 1970 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 Jimmy Reed, nel gruppo di discussione in rete Blues-L lascia un aneddoto sul personaggio Reeves: "L'ultima volta che lo vidi fu al Morgan's Lounge sulla 61^ e Praire nei tardi 1970. 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 storie come queste si possono leggere sul sito personale di Twist Turner.

Il 16 novembre registra a Francoforte per l'A.F.B.F. del 1970, 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 1970**, uscito in doppio LP su L&R (sta per Lippmann e Rau)

6 Quello appunto "tutto stelle"' di Dixon, che ricordo ai più distratti: Dixon, Horton, Sunnyland Slim, Johnny Shines, Clifton James.

e in CD sulla tedesca Bellaphon (CDLS 42.021).
Horton si trova in sei titoli di sedici nel compact disc, con tutta la banda in *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, o in sette di diciotto nei due LP, con in più *Came Home This Morning*, di Lee Jackson. Come tutti i prodotti AFBF, risalta la professionalità di tutta l'operazione, compresa la qualità sonora naturalmente.

Con la stessa formazione esistono anche altre registrazioni *live*, effettuate l'8 novembre 1970, con il titolo **Blues & Gospel Night**.
Si tratta di un bel concerto, diffuso in FM, forse tenutosi a Chicago, in cui Dixon fa il maestro di cerimonia parlando del blues e annunciando gli artisti, anche quelli gospel, ma a tutt'oggi non esiste in alcuna forma commerciale, e le tracce sono liberamente reperibili in rete, finché nessuno ne reclama i diritti.[7]
La qualità audio è decente e i musicisti danno magnifica prova di sé, da Lee Jackson a Lafayette Leake, da Clifton James a Dixon (solo *I Sit and Cry the Blues*, cantata da quest'ultimo, è un po' pesante), fino a Horton, che s'esprime al meglio in diversi episodi: il tipico shuffle di gruppo *Chicago Boogie*, *Hard Hearted Woman*, *Lord You Don't Want Me* (quest'ultima in accompagnamento a Lee Jackson e in fantastico *interplay*), *Wee Wee Hours* (qui il solista è il batterista Clifton James), *29 Ways* e *My Babe* (Dixon), e un ottimo breve strumentale dal fraseggio articolato e ritmico, senza titolo, che potrebbe esser ispirato all'*One O'Clock Jump* di Count Basie (con un sempre grande Lee Jackson). Segue un bellissimo strumentale pianistico da Lafayette Leake.
Arriva poi la meravigliosa Sister Rosetta Tharpe, che con la sua voce e chitarra roventi surriscalda l'atmosfera a partire da *When the Saints Go Marching In*. La band, con Horton, rimane ad accompagnarla anche in *Study War No More*, *That's All*, *Didn't It Rain*, e *Up above My Head*, come accompagna gli artisti gospel successivi, i Patterson Singers e gli Stars of Faith, questi però senza Horton, non essendo l'armonica uno strumento del gospel.
Ancora con l'All Stars, plus Johnny Winter, partecipa al live del 9 maggio 1971 alla Liberty Hall di Houston, uscito in CD come **Willie Dixon & Johnny Winter Cryin' The Blues** (Thunderbolt 166), su sei di nove (*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 gli usuali limiti del canto di Dixon e della cattiva qualità audio, in *Tore Down* addirittura è più alto il volume del pubblico che quello della musica.

Nello stesso anno è coinvolto in un altro disco cantato, scritto e prodotto da Dixon, **Peace?** (in vinile sulla sua etichetta Yambo Records, 777-15), con Mighty Joe Young, Dennis Miller, Buster Benton (chitarre), Lafayette Leake

7 Aggiornamento (2018): Da qualche mese esiste un CD ufficiale intitolato Chicago Blues All Stars 1970, per l'etichetta Klondike, uscito alla fine del 2017.

(piano), Louis Satterfield e Phil Upchurch (basso), Clifton James e Frank Swann (batteria).
Anche questo, come I Am the Blues, nonostante i musicisti in campo, è un disco trascurabile. Qui le sonorità sono diverse e "in fase", ma gli arrangiamenti sono altrettanto insapori. C'è addirittura una sezione fiati pop-soul che nulla c'entra con il blues di Chicago (in *overdub*?).
Ancora tra la fine degli anni 1960 e i primi 1970, Walter si trova in tutti i brani di altri due dischi di Sunnyland Slim, a tutt'oggi fuori stampa.[8]
Uno, **Sad and Lonesome** (titolo omaggiante il leggendario pianista Walter Davis), è di Jewel, etichetta di Shreveport, uscito nel 1972 e già masterizzato in CD (LP e CD 5010). È un buon disco di Chicago blues un po' più moderno, avviato verso un lento e inesorabile decadimento, o esaurimento, ma qui ancora abbastanza vitale, con Sunnyland che, come al solito, è un'ottima guida. Come detto, Horton è in tutte, tra cui uno strumentale per lui, *Blow Walter, Blow* (con armonie della band), brano curiosamente attribuito a Sonny Thompson, pianista, produttore, autore e *A&R man* di King Records, importante nella produzione di Freddy King. La sezione ritmica è un mistero, mentre alla chitarra è segnalato Hubert Sumlin, al sax tenore Eddie Shaw.

L'altro è un Bluesway (BLS 6068), quindi non stupisce che sia fuori mercato come tanti di questa firma, non è ancora 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 undici brani che sulla carta promettono bene, ma nei quali però qualcuno (il sito Bad Dog Blues) ha attribuito l'armonica a Carey Bell. Forse prima o poi i proprietari metteranno mano al catalogo, ristampando il materiale e ristabilendo magari anche i giusti crediti.

Nell'aprile 1972 registra per Alligator **Big Walter Horton with Carey Bell**, che dopo tanti anni è il suo secondo disco da leader (CD 4702 del 1989).
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 suona nei locali del South Side, Carey Bell (alla cromatica, in qualche traccia al basso), e rappresenta una rinascita discografica avvenuta in giusta proporzione tra qualità e ascolto "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 parla affabile, suadente, assassino. Azzeccato il ripescaggio di alcuni suoi classici, o diventati tali, come la ritmica *Have a Good Time*, la perfetta *Christine* (si rifà a *Louise*, il brano di Broonzy ripreso anche da Howlin' Wolf), di Lockwood il

8 Aggiornamento (2018): Sono passati anni e oggi ormai si trova quasi tutto, ristampato anche in vinile (vedi Discogs), come in questi due ultimi casi, Sad and Lonesome e Plays the Rag Time Blues. Non farò quindi altre annotazioni riguardanti la dicitura "fuori stampa" o simili, in quanto è sottinteso il consiglio di cercare il prodotto, dato il tempo trascorso dalla prima stesura di questo testo.

lento manifesto *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 si destreggia agilmente come l'acrobata sul filo, *Can't Hold out Much Longer* di Little Walter, *That Ain't It*, e *Tell Me Baby* che si rifà all'incantevole *Sugar Mama*.
Walter, da sempre votato agli strumentali (qui ce ne sono ben quattro, 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, di beffarda rassegnazione. Dopo tante improvvisate registrazioni casalinghe ora uno studio dà alla sua voce ciò che si merita.
Grazie anche all'accompagnamento discreto di Carey Bell e alla sapiente punteggiatura di Taylor (entrambi lasciano piena scena all'armonicista, esaltando il suo lavoro), questo fortunato capitolo gli riconsegna un po' di successo negli anni 1970, 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 dodici i pezzi registrati, ma uno di questi, uno strumentale chiamato *Avenue Stomp*, esce per 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 (cioè l'Alligator) c'è uno dei soli quattro brani registrati da Horton con una *solo tuned harp* (diatonica a dodici fori), ed è *Have Mercy*, dove ci sono appunto Horton con una *soloist* e Bell con una cromatica (per il sito 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 tre brani riferiti da Missin sono *Skip It* (da Can't Keep Lovin' You), *Hotel Alvin Blues Jam* (da Spivey's Blues Cavalcade), e *Shakey's Edmonton Blues* (da They Call Me Big Walter). Questi dati riferiti da Missin s'evincono anche dalla discografia, infatti accanto a questi titoli gli autori specificano la stessa cosa. Si nota come i suddetti brani siano tutti appartenenti agli anni 1970 (dal 1972 al 1977), combaciando così anche quello che dice Bob Maglinte sulla *soloist*.

Ancora nel 1972, il 29 agosto, fa una *rentrée* a Memphis con Jimmy DeBerry per Crosscut, seguita da un'altra conclusiva nel 1973, lasciando diversi ricordi intestati a entrambi (e altri al solo DeBerry), messi in due LP (**Easy, Vol. 1**, CCR 1021, **Back, Vol. 2**, CCR 1022) dei quali consiglio l'acquisto solo ai completisti, a meno che non esca un'edizione spurgata dalle inutilità (doppi *take*). I dischi, con in copertina due loro foto scattate in sequenza per la strada (e un'altra in compagnia di due donne), anche se non riusciti del tutto e con alcuni brani che avrebbero potuto star fuori per non inquinare il prodotto finale, catturano comunque l'austerità, l'essenza del blues di Memphis dei loro

inizi. Sembra di vederli, in piedi, suonare in Beale Street.
Horton, molto più dotato del suo accompagnatore (soprattutto nella gestione del tempo), ha un suono che non si sente altrove, in *Train of Consciousness* ad esempio, dove in solitaria amplifica suoni inimmaginabili ispirati dal treno. 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, difetta cioè di senso ritmico (in *Hard Hearted Woman* Horton all'inizio cerca di ottenere lo *stop-time*, e gli ripete "vieni dietro me", ma senza risultato), 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 due versioni, nella seconda c'è Horton con armonica burrosa, ma anche in *Electrocution Blues*, *Bring It on Down*, *Since I Laid My Burden Down*, *Jimmy's Kansas City Blues*, e ha inoltre bella voce e buon canto.

Nella stessa estate 1972 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 titolo.

A Edmonton, in Canada, registra insieme a una rock blues band locale, Hot Cottage, in due puntate, aprile e settembre, per un'etichetta europea (poi il materiale andrà sulla canadese Stony Plain). Il disco è **Walter Shakey Horton with Hot Cottage**, anche conosciuto come They Call Me Big Walter

(CD TBA-13005). L'album, composto da undici brani più un'intervista, è un'occasione sprecata per non aver affiancato all'armonicista personale alla sua altezza e, soprattutto, avvezzo al blues. Lui suona comunque bene, alcuni brani sono migliori di altri, ma avrebbe meritato di più anche in questa occasione. Ci sono alcune novità, come *Looka Here*, *Shakey's Edmonton Blues*, *Joe Chicago*, *Turkey in the Straw*. Nell'intervista lo si può sentire in una dichiarazione a proposito di Sonny Boy Williamson II, in cui afferma di avergli insegnato "*half of what he knows*".

Ancora in Canada, a Toronto, il 25 luglio 1973 è in un disco dal vivo uscito per 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 non si risparmia, e il disco presenta una lunga carrellata di brani (sedici), anche inusuali, come la ballata *Lonely Avenue*, il *Blues with a Feeling* di LittleWalter, *Jukin' with Walter* (riferito a *Juke*), *Kentucky Fried*, *Goin' Back to Arkansas*, *Turkey Scratch*, ma l'audio è molto penalizzato dal rimbombo e dai rumori del club.

In settembre va in otto di sedici 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, i volti di Horton e di Houston Stackhouse). La cittadina universitaria del Michigan offre in quei primi anni 1970 uno dei più interessanti festival di musica blues, jazz e R&B.
I giorni 8 e 9 settembre 1973 sul palco dell'Otis Spann Memorial Field si susseguono diversi artisti: il sabato pomeriggio è dedicato alla musica di Detroit, e vi figura John Lee Hooker, il sabato sera ci sono Walter Horton, Jimmy Reed, Charles Mingus, Ray Charles & The Raelettes, la domenica Victoria Spivey, Roosevelt Sykes, Ornette Coleman, il Johnny Otis Show e i King Biscuit Boys da Helena, Arkansas.
I King Biscuit Boys originano dalla leggendaria trasmissione radiofonica King Biscuit Time della KFFA, iniziata nel 1941 da Sonny Boy Williamson II e Robert Jr Lockwood, ai quali l'anno dopo s'aggiungono il batterista Peck Curtis e il pianista Robert 'Dudlow' Taylor. Nel 1945 e 1947 subentrano i due chitarristi Joe Willie Wilkins e Houston Stackhouse, che insieme a Taylor e Curtis negli anni 1950 impazzano nel Delta del Mississippi e anche fuori come accompagnatori di Williamson, 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 dai tempi di Memphis (e di Willie Love, Arthur Crudup e naturalmente Sonny Boy nei dischi Trumpet Records di Jackson, Ms.), è ancora con Houston Stackhouse portando avanti la tradizione dei King Biscuit Boys per tutti gli anni 1970 fino alla morte di Wilkins nel 1979, e con l'armonicista Sonny Blake, forse il bassista Melvin Lee, e il batterista Homer Jackson. Questa è

l'unica *live performance* registrata intestata al gruppo a quanto pare.
Wilkins si concentra su *Little Car Blues*, brano di B.B. Broonzy che suonava con Willie Love negli anni 1950, il *johnsoniano Me & the Devil Blues*, l'autografo *It's Too Bad* e *Dr Downchild*, omaggio a Sonny Boy.
Adoro la performance di Stackhouse, esordiente con una delle sue prime influenze, Tommy Johnson e la sua la corrosiva *Cool Drink of Water Blues*, e poi con *Bricks in My Pillow* e *Sweet Black Angel*, da sempre materiale del cugino Robert Nighthawk. L'ultima originariamente era il *Black Angel Blues* di Lucille Bogan del 1930, rifatta nel 1934 da Tampa Red, nume di Nighthawk, adottata da quest'ultimo nella magnifica sessione Aristocrat del 1949 con il titolo *Sweet Black Angel*. Visto il successo, Tampa Red la riprese nel 1950 come *Sweet Little Angel*, finendo poi nelle corde di B.B. King con lo stesso titolo nel 1956. 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 recenti amici, il chitarrista John Nicholas, ispirato dal buon gusto di Lockwood, la brava bassista Sarah Brown e l'ammirevole batterista Francis Christina, tutti nati e bazzicanti nel Rhode Island e nella zona di Ann Arbor, prima di assestarsi musicalmente in Texas. Con loro, insieme al batterista Martin Gross (Christina negli anni 1980 va nei T-Birds) ha il suo gruppo, Big Walter & The Rhythm Rockers, con i quali suona in tour soprattutto nella costa est e nel Midwest, in una collaborazione che dura almeno sette anni. Il gruppo è in seguito riformato a Providence da Nicholas, con Kaz Kazanoff al sax, Terry Bingham alla batteria, Sarah Brown al basso e Ronnie Earl alla seconda chitarra.

La cittadina di Ann Arbor dal 1977 è sede anche del *blues café* ed etichetta discografica Blind Pig (ora a San Francisco), marchio che, sempre con Nicholas, dà vita a due ben riusciti album di Horton, come vedremo.
Presentato da un vivace *emcee*, Horton prende la parola per presentare i suoi tre accompagnatori e attacca con *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 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 un *St Louis Blues* strumentale in cui l'improvvisazione di Horton decolla; parte tipo *Have a Good Time*, plana appena sulla melodia e nel *rumba-time* della canzone di Handy, e atterra nel tipico *shuffle swing* hortoniano. Finisce con l'incalzante *The Honeydripper (Walter Jumps One)*, del pianista Joe Liggins, qui uno stacchetto improvvisato di solo un minuto e mezzo, e chiudendo con la profonda *It Hurts Me Too* di Tampa Red, resa popolare da Elmore James.

Walter 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 affacciati su un orrido. Il pubblico apprezza con applausi, urla, fischi (l'atmosfera è simile a Woodstock), e un altro annunciatore ripresenta la band; sul finale, pochi secondi prima che il disco finisca, si sente l'annuncio per "un musicista da Leland, Mississippi... Jimmy Reed".

Big partecipa 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 il chitarrista Johnny Littlejohn per Bluesway, accompagnato da tre pilastri del Chicago blues, Eddie Taylor, Dave Myers e Fred Below, in **Funky from Chicago**, uscito nel 1973 (BLS-6069.
Horton è solo nei due primi brani, *Lost in the Jungle* e *I Met a Stranger*, e non compare nei crediti, ma è un disco che bisogna avere in ogni caso perché, anche se il titolare non è così noto, avendo inciso poco e tardi, è uno spaccato aperto sulla prima classe del blues di Chicago anni 1970.
Johnny Littlejohn in copertina sfoggia un'acconciatura alla Muddy Waters (quando portava la retina nei capelli), e a Muddy assomiglia anche nel timbro vocale (anche se ha una tonalità più alta, alla Elmore James) e nello stile ca-

noro, mentre alla chitarra, quando usa lo *slide*, è decisamente Elmore James. Senza slide ha uno stile nota-per-nota, alla B.B. King per intenderci (v. *Guitar King*, o *Keep on Running*); altrove mi pare Eddie Taylor alla *lead guitar* (v. *I Met a Stranger*).
Nell'autunno 1974 sembra esserci solo un suo tipico strumentale, *Walter's Boogie*, in un disco di Rich Kirch (**Augusta Boulevard Blues**), chicagoano bianco unitosi spesso a Jimmy Dawkins e al tardo John Lee Hooker.
Nel giugno 1975 lavora ancora con Honeyboy Edwards in **I've Been Around**, vinile Trix 3319 (e CD 32 Blues 32185), partecipando a quattro frammenti di quattordici, ma sembra che altri sette non siano pubblicati, tra cui due strumentali e due canzoni in cui Walter canta un verso. Al disco, suonato sia con la chitarra acustica che elettrica, partecipa in qualche brano la seconda chitarra di Eddie El. Fu registrato in quattro tempi dal 1974 al 1977, la prima nell'appartamento del fondatore di Living Blues, Jim O'Neal, le altre nello scantinato di Bruce Iglauer, il Gator Basement Studios, e la discografia dice che Horton è appunto nella sessione del 1975, in *Take Me in Your Arms*, *Sad and Lonesome*, *Big Road Blues* e *I Feel so Good Today*. Così dice pure il sito Allmusic, ma Horton è anche in *You're Gonna Miss Me*.

Finisce l'anno discografico in novembre con il vecchio compagno di merende Floyd Jones in tutte le nove canzoni (registrate da Ingve Nordström) dell'album casalingo **Walter and Floyd / Do Nothing Til You Hear from Us**, comparso solo su LP Magnolia 301, etichetta svedese, ad oggi introvabile.
Peccato perché Big suona in diversi brani da lui mai registrati altrove. Una buona fetta della sua produzione è persa in uniche edizioni viniliche che veramente pochi hanno potuto ascoltare.
Nel 1976 l'attività discografica è ancora più sporadica di quella del 1975. Sono anni *post revival* in cui il blues raggiunge la minor popolarità tra il pubblico, se non fosse per qualche *folk rocker* bianco che si ricorda delle vecchie glorie nere che lo hanno formato; è, infatti, in *Boogie Woogie Country Girl* (credo quella 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 1970 incarna il ribelle cresciuto nel ghetto (di Detroit), *hipster* e anticonformista. È di grande influenza su Tom Waits, con il quale avvia nel 1972 una grande amicizia. Più tardi Waits si lega all'atipica cantautrice Rickie Lee Jones, la quale alla fine degli anni 1970 non manca d'immortalare Weiss nel suo album d'esordio con la diventata celebre *Chuck E.'s in Love*.

Nell'autunno 1977 è invece nel secondo progetto di ritorno in studio di Muddy Waters prodotto da Johnny Winter, **I'm Ready**, partecipando a cinque di nove (*I'm Ready*, *33 Years*, *Who Do You Trust*, *Screamin' and Cryin'* e *I'm Your Hoochie Coochie Man*). La sessione è a Westport nel Connecticut, esce su LP Blue Sky (CD 34928), e vede anche il giovane armonicista Jerry

Portnoy. È un buon disco, ma niente di speciale; Horton s'alterna tra acustico ed 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 sulla costa orientale degli Stati Uniti, Big e il multistrumentista John Nicholas si fermano ad Ann Arbor (al The Lodge Studio) per registrare sette canzoni, di cui sei (*Too Many Bad Habits*, *Blues Walk*, *The New Canned Heat Blues*, *West Wind*, *Careless Love*, *Gettin' out of Town*) finiscono nell'album di John Nicholas **Too Many Bad Habits** su LP Blind Pig (004-77), e una (*Can't Keep Lovin' You*) in un altro LP (1484) intestato a Horton.
In questa sessione sono presenti anche Johnny Shines, e Martin Gross alla batteria. Le altre otto del disco di Nicholas sono 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 negli Stati Uniti, nonostante per un periodo si sia ritirato dalle scene. Comunque, quattro brani di quella sessione (i crediti si contraddicono su *West Wind*, che pare appartenere ora alla seduta di Ann Arbor, ora a un'altra di Farmington) confluiscono nell'album di Horton **Can't Keep Lovin' You** (uscito nel 1982 su LP 1484 e nel 1989 su CD 71484), insieme a sei effettuati a Cranston, R.I. (al Viscount Studio), mentre un settimo (*If I Get Lucky*) è pubblicato nella raccolta per il ventesimo anniversario di Blind Pig. Nella stessa sessione di Cranston ne sono prodotti altri cinque, e poi altri sei a Farmington (al Sound Patterns): questi undici trovano posto in **Fine Cuts** (CD 70678).
Entrambi i Blind Pig sono registrati a cavallo tra il 1977 e il 1978, hanno gli stessi musicisti, cioè il chitarrista, pianista e mandolinista John Nicholas, il sassofonista Mark Kazanoff, il bassista Larry Peduzzi, Terry Bingham o Martin Gross alla batteria, il pianista Ron Levy, e ci restituiscono l'armonicista nelle vesti migliori del periodo. Si può dire che l'operazione BP è fondamentale per l'ultimo Horton tanto quanto lo sono le incisioni Sun e United-States negli anni 1950, quelle Testament, Vanguard, Arhoolie negli anni 1960 e, soprattutto come accompagnatore, quelle Cobra e Chess nello stesso periodo.

Can't Keep Loving You contiene la sua visione del vicolo pericoloso, *Tin Pan Alley* di Robert Geddins, in una versione splendida, non vintage né moderna, ma sospesa nel tempo come un classico; è pura anima che gocciola, non solo dall'armonica ma anche dalla voce di Big, mai così commovente e rotta come qua, con Kazanoff offrente la cornice senza rubare alla tela, 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 e Koenig, dove l'armonica, suprema, ha un sapore antichissimo, in duetto con la chitarra e il canto di Nicholas, anch'essi con qualcosa di remoto: verrebbe da dire quanto poco basta per fare bella una canzone.
L'ennesima versione di *Hard Hearted Woman* è la migliore degli ultimi tem-

pi, 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 di *West Wind Are Blowing*, mentre il *title-track*, che sembra un rifacimento di *Crazy for My Baby* di Dixon per Little Walter, vede Horton 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 suono di Chicago, lo sfacciato *Honeydripper*, virtuoso compendio delle sue capacità strumentali, e il semi-acustico *Gettin' Outta Town*, ancora in duetto con Nicholas.

Fine Cuts invece esce prima, nel 1979, e richiama alla stessa attenzione.
I primi esempi sono la melliflua *We Gonna Move to Kansas City*, in cui è quasi una sorpresa la voce calda di Big dopo due strumentali e il brano corale d'inizio, e il trascinante, potente umore strumentale di *Walter's Swing*, che ancora mette in bella evidenza la band, dai discreti buffetti di Kazanoff al sax che condiscono la già completa sonorità di Horton, le gustose interiezioni e assolo di Nicholas alla chitarra, la soffice sezione ritmica. Degna di nota anche la felpata *Need My Baby*, altro standard di Big 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 per natura grossa e goffa, come un vecchio leone che finalmente domina anche la sua potenza vocale. Di nuovo esce calore e ricchezza tonale dal suo strumento che, insieme ai piccoli sbuffi vaporosi del sassofono e dell'accompagnamento andante ma *laid back* della band, segue il classico 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 *Stop Clownin'*, la tormentata, bellissima *Worried Life* di Big Maceo Merriweather, e altri tre strumentali, diversi biglietti da visita della sua personalità, dal bisogno di tranquillità di *Relaxin'*, brano da *ballroom* californiano che sembra eseguito da una big band, alle radici rurali di *Hobo Blues* di John Lee Hooker, dalle tipiche similitudini con il treno, per arrivare a *La Cucaracha*, il più diffuso tradizionale messicano, che Horton ama proporre nelle esibizioni dal vivo, e che qui ritrova il suo sapore ironico ed evocativo.

Il 20 gennaio 1979 è registrato **Pacific Blues**, detto anche Walter Shakey Horton Live (Pacific Blues CD9801). L'evento è registrato dal vivo con un apparecchio due tracce all'Union Bar di Minneapolis, con Robert Bingham, James Smith e David Larson, musicisti familiari a Lynwood Slim, che qui è 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, dal 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 al solito gioca con melodie note (ricorda *Lonely Avenue*), *Come on Little Girl* e *Shake Your Money Maker*, le quali avrebbero potuto brillare con i *bandmate* Nicholas & Co., o con i Bluetones, che registrano con lui il suo ultimo disco. All'Union Bar negli anni 1970 debutta uno sconosciuto Stevie Ray Vaughan, davanti a venti persone.

Nel 1980 invece c'è **Old Friends**, buona e informale produzione Earwig (4902CD, registrato il 29 marzo), etichetta scaturita dalla passione per il blues del musicista Michael Frank. 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 nel nuovo revival del blues non snaturando la tradizione degli artisti presenti e il loro non ancora spento afflato chicagoano; lui è in sei di diciassette blues, in uno canta.
Un brano della sessione, *Pony Blues*, non è pubblicato. Horton emerge nei brani del baldo Kansas City Red, come *Freedom Train*, *Lightnin' Struck the Poor House*, *Lula Mae*, ma sta bene anche in un paio di Sunnyland Slim (*Heartache*, *Sometimes I Worry*), prima di finire con il suo *I'm Going Back Home*, quasi un tenero commiato. Stranamente non compare in nessuno dei tre di Floyd Jones, che dalla voce pare stanco. Da parte di Kansas City Red c'è anche una versione di *Linda Lu*, scioglilingua rockabilly successo di Ray Sharpe, texano cresciuto tra country e blues.
Dopo quest'uscita Frank porta i cinque in Canada, al Summerfolk di Owen Sound, poco al di là 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 con un otto tracce portatile. Uscito dapprima come Little Boy Blue (vinile JSP 1019, CD JSP 208), dal 2001 è rintracciabile come **Walter Horton Live at the Knickerbocker** (JSP CD 2152), con l'aggiunta di tre 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 è 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*), il nostro Walter, patrimonio artistico dell'umanità, ancora musicalmente in forma, trascinante, brillante.
Il disco s'apre con *Walter's Shuffle*, in cui avviene la presentazione di Big Walter da parte di Sugar Ray; lui fa ciò che sa fare: sopra un'impermeabile, torbida ritmica *shuffle* rilascia i suoi suoni densi e corposi, affiancato da Earl

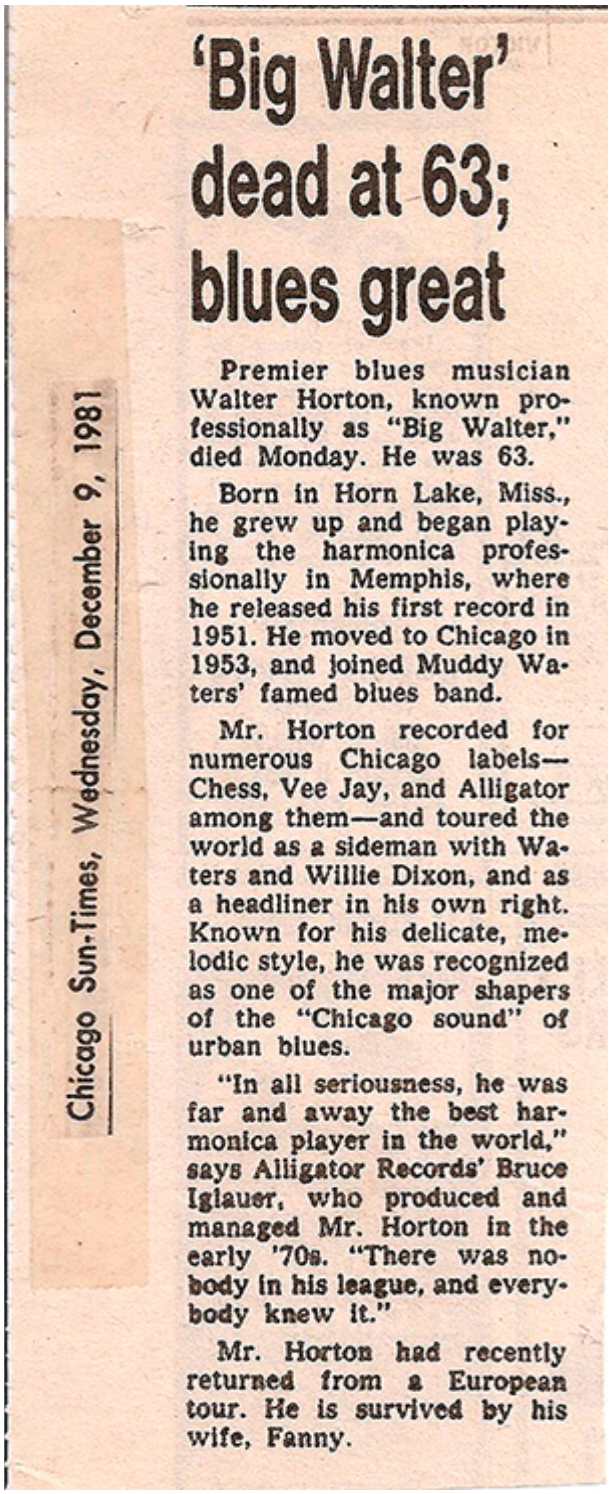
che contribuisce a sostenerlo al meglio. Horton stavolta è in una botte di ferro, tutto ciò che deve fare è suonare senza preoccuparsi di nient'altro.
Seguono le tre del solo gruppo: un'avvolgente *Lord Knows I Tried*, con la voce di Norcia intrisa e gocciolante di sostanza blues come una pennellessa di vernice, Anthony Geraci che stende costantemente uno sfondo di tensione al piano mentre Ronnie Earl chiacchiera fluidamente – prima tra una frase e l'altra di Sugar Ray, poi in un assolo disarmante, da inserire il pilota automatico e via, *Country Girl*, in una trasposizione Junior Wells e Buddy Guy da parte di Sugar Ray e Ronnie Earl, dove la ritmica Ola Dixon/Ward/Geraci continua leggera ma determinata, mentre i due agili *frontman* si dividono i compiti al servizio del blues, e *I Cry for You* di Billy Boy Arnold, tagliata su misura in un'esplosione di gusto e concisione, con Sugar Ray che ovunque vada, sul canto o sull'armonica, non risparmia 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 *Easy* con Earl nelle veci di un DeBerry 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 della creatività di Horton. Assestano il colpo finale con il lento, fangoso *What's on Your Worried Mind*, preso da Earl Hooker e Nighthawk, Big con voce inquietante e armonica da paura, montante, Ronnie Earl con uno *slide* che non perdona: un connubio deflagrante, anche se i due non sono della stessa generazione, né provenienza. Chiude il suo *shuffle* per eccellenza, *Walter's Swing*, che scioglie e ammorba fluidi rivitalizzanti in una specie di massaggio per fisici provati da tante emozioni. Chi lo direbbe in quella cittadina.
Fuori di lì immagino il più tranquillo silenzio, rotto solo dal costante sciabordio delle onde contro le barche ormeggiate al porto turistico.

Ultime considerazioni

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 ebbro da suonare come un automa, con lo sguardo fisso nel vuoto.
Walter Horton era un tipo schivo, introverso, d'umore variabile, e abbiamo visto che non sentiva l'esigenza di una carriera solista a tutti i costi, di guidare un gruppo o di strappare un contratto discografico. Per lui era più accomodante fare il *sideman*: il suo carattere ombroso e introverso gli assicurava scarsa fama presso il pubblico, ma gli permetteva 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, Walter usava spostarsi in libertà su tutto lo strumento, rimanendo all'occorrenza sulle note più alte con destrezza ed efficacia.
Dotato per natura di tecnica infallibile, creò uno stile personale lasciando una impronta importante sulla trama del blues chicagoano. Si dice che Little Walter piacesse più al pubblico, e Big Walter di più ai musicisti, e ciò è compatibile con il loro modo di suonare e di essere, ma entrambi sono stati fondamentali nel *postwar blues*, definendo lo stile di Chicago e in generale del blues elettrico urbano, in modo così ideale che ancora oggi fa scuola, e sempre la farà.
Il suo suono era primitivo, profondo, potente, circolare, carico di tensione e vibrato, e s'insinuava con totale controllo nel tessuto musicale, nascendo da una respirazione molto precisa. Il timbro grasso, solido, rilassato, malleabile come un serpente che avanza sottoterra lasciando intravedere solo la sagoma, era così personale e misterioso da essere irriproducibile, perché non lo era grazie a elementi esterni: l'economia dell'aria avveniva *dentro*, dalla bocca in giù.
Aveva la 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, in grado di marcare espressività. Sceglieva le note con gusto e le srotolava una a una, chiare, alte, solitarie, e nessuna era sprecata. La simbiosi con il suono del sax è verosimile (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 be bop degli anni 1940-1950.

Barrelhouse Chuck, pianista bianco arrivato a Chicago sul finire degli anni 1970 e allevato dai migliori pianisti blues 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, con una strana fissità nello sguardo, come un isolamento dal resto del mondo. Chuck, *protégé* di Sunnyland Slim, seguiva il suo maestro nei club, nello stes-

so tempo in cui l'amico armonicista Little Joe Berson era invece il protetto 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, il quale girava per il locale armonica in bocca con un microfono collegato a un cavo lungo una trentina di metri, strisciando vicino alle persone fino a cogliere di soppiatto Chuck sparandogli una nota urlata dritto in faccia.
Un giorno volle far sapere ai due dove avrebbero potuto trovarlo in caso di bisogno. Li portò nella 63esima strada in un piccolo e scalcinato bar che nel retro aveva uno spazio da lui adattato 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 non vuoi che ti tagli!", e una sera gli mise il coltello a cinque centimetri 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.



Chicago Sun-Times, Wednesday, December 9, 1981

'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.

Il ricordo più recente che ha lasciato è nel film Blues Brothers del 1980 dove in Maxwell Street, davanti al Soul Food Cafe di Aretha Franklin, accompagna John Lee Hooker nella leggendaria *Boom Boom*, scena dapprima tagliata, poi inserita nella versione estesa del film.
Da ciò che afferma il già citato Barbeque Bob Maglinte da Boston in una lettera su Harp-L datata 7 aprile 2005, intitolata *Happy Birthday Big Walter*, appare chiaro perché la scena fu tolta.

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. Fu allora doppiato da un discepolo suo e di Portnoy, il sopracitato Little Joe Berson. A tutti gli effetti, è di quest'emerito sconosciuto la parte musicale inscenata da Horton nel film.
È una brutta notizia per i fan di Big Walter, ma la scena rimane comunque realista nel nostro immaginario perché anche sapendo che qui il suono non è suo lo si raffigura nelle tante volte che invece lo era, ed era migliore pur non essendo dentro un film, ma in una quotidianità fugace, come tutte. È solo una piccola ripresa che dev'essere considerata autentica, umana, proprio dentro un film fumetto che ha il gusto irriverente dell'iperbole, della fantasia, del simbolico, come a dire "è tutto finto, ma per davvero".

Per Horton niente di cambiato, o di diverso, 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 gli importava non per mancanza di serietà, ma per semplicità ed estraneità al protagonismo: stava solo suonando sulla solita Maxwell Street per guadagnare da bere e qualche mancia, con le tasche vuote esattamente come 43 anni prima.

Fonti

Per la lista dei 45 giri Sun Records:
http://www.rockabillyhall.com/Sun45s.html

Aggiuntive note biografiche:
Neil Slaven, R&B Monthly, 22 Nov.1965, pagg. 2-3

Per le speculazioni sull'armonica e sugli armonicisti:
http://www.harp-l.com/

Per le sessioni discografiche s'è reso fondamentale:
http://rsleigh.com/downloads/walterhortondiscography.pdf
L'ultimo aggiornamento della discografia, 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 (non esiste più)

Le notizie contenute in queste fonti, incrociate, ricostruiscono in modo realmente indicativo la vita discografica di Horton nel suo insieme, ma singolarmente potrebbero non essere esenti da errori. Sono state trattate e controllate, ove possibile, con le altre fonti disponibili (i dischi, soprattutto), ma errori, sviste e incompletezze possono sussistere comunque.

Questo testo è stato pubblicato su http://www.bluesreviews.it/
nel maggio 2008, è stato aggiornato la prima volta nel 2010, e revisionato nel 2018.