

ΤΕΙ Ηπείρου

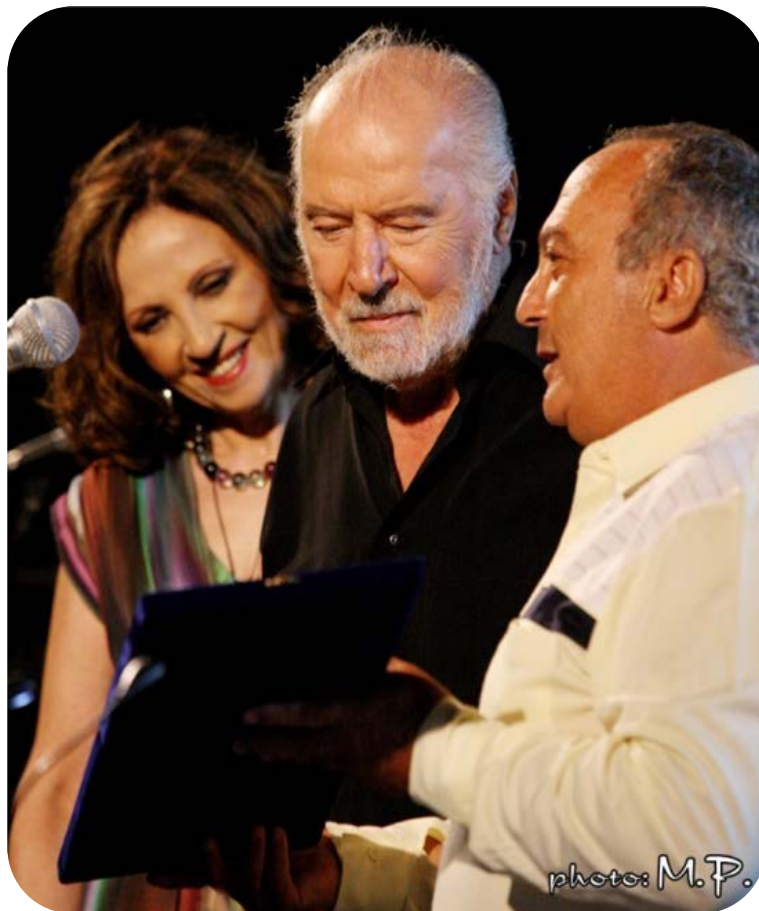
Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας

Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής

Πτυχιακή Εργασία με τίτλο:

ΛΑΖΑΡΟΣ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗΣ: ΜΙΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

της Κοζωνάκη Ελένης



Επόπτης Καθηγητής: Θεοδοσίου Σίσσυ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες

Εισαγωγή- Μεθοδολογία

Κεφάλαιο 1. Οργανολογία του ακορντεόν

Κεφάλαιο 2. Ιστορική εξέλιξη του ακορντεόν

Κεφάλαιο 3. Η πορεία του λαϊκού ακορντεόν στην Ελλάδα

3. 1 Η αρμόνικα στην Ελλάδα και η σύνδεσή της με το ρεμπέτικο

3. 2 Η μετάβαση από την αρμόνικα στο ακορντεόν και η σύνδεσή του με την τρίτη περίοδο του ρεμπέτικου και το λαϊκό τραγούδι

3. 3 Η συνύπαρξη του ακορντεόν με το ηλεκτρικό αρμόνιο και η επικράτηση του δεύτερου

3. 4 Η αναβίωση του ενδιαφέροντος για το ακορντεόν

Κεφάλαιο 4. Η οικογένεια του Λάζαρου Κουλαξίζη

4. 1 Ο πατέρας, Νίκος Κουλαξίζης

4. 2 «Οι δύο μάγκες»

4. 3 Λάζαρος Κουλαξίζης

4. 4 Κατοχή (41-44)

4. 5 Απελευθέρωση και εσωτερική μετανάστευση της οικογένειας

4. 6 Επιστροφή της οικογένειας στην Καβάλα

4. 7 Η επαγγελματική πορεία του Γιώργου Κουλαξίζη στην Αθήνα

4. 8 Η εσωτερική μετανάστευση του Λάζαρου Κουλαξίζη στην Αθήνα

4. 9 Η περίοδος του στρατού

4. 10 Η γνωριμία του Λάζαρου Κουλαξίζη με την γυναίκα του, ο γάμος και η εγκατάσταση της γυναίκας του στην Αθήνα

4. 11 Η επαγγελματική καταξίωση του Λάζαρου

4. 12 Η μετανάστευση στην Αμερική

4. 13 Η επιστροφή στην Αθήνα

4. 14 Αναμνήσεις από διάφορες συνεργασίες

Κεφάλαιο 5. Προσωπικό ύφος

5.1 Εκμάθηση οργάνου

5.2 Το γούστο του μουσικού και τα ρετζίστρα

5. 3 Αντίληψη- Μνήμη

Επίλογος

Βιβλιογραφία

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Λάζαρο Κουλαξίζη για τις ώρες που διέθεσε για μένα, για την φιλοξενία στο σπίτι του στους Αντιφιλίππους Καβάλας, καθώς επίσης και για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου έδωσαν μαζί με την κ. Νίτσα, σύζυγό του, σχετικά με την ζωή του και την επαγγελματική του πορεία. Επίσης ευχαριστώ την αδερφή του κ. Θεοδώρα Κουλαξίζη, για το υλικό που μου παρέδωσε (συνέντευξη σε εφημερίδα) και τέλος την Αλεξίου Ξανθίπη, ανιψιά του κ. Λάζαρου Κουλαξίζη και φίλη μου, που μ' έφερε σε επικοινωνία μαζί του.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Πριν ξεκινήσω με την μεθοδολογία της έρευνάς μου θα ήθελα να κάνω μία εισαγωγή με το πώς ξεκίνησα να ασχολούμαι με το ακορντεόν και ποιοι παράγοντες με οδήγησαν σε μία αρνητική εικόνα του οργάνου. Η προσωπική επαφή με το όργανο και την μουσική γενικότερα ξεκινάει από το μουσικό σχολείο και συγκεκριμένα από την Α τάξη Γυμνασίου. Το ακορντεόν το επέλεξα ύστερα από πίεση της οικογένειάς μου, ενώ στα μάτια μου είχε συνδεθεί με μετανάστες που έπαιζαν σε κεντρικά σημεία της πόλης μου ή γυρνούσαν τα δρομάκια της Καβάλας περιμένοντας κάποια μικρή οικονομική βοήθεια. Το ρεπερτόριό τους αποτελούνταν από «Τα κύματα του Δούναβη» και άλλα κομμάτια παιγμένα με απλό τρόπο και κάποιες φορές λανθασμένα. Υπήρχε, λοιπόν, αρχικά αντίρρηση από μέρους μου γιατί δεν μου άρεσε οπτικά (ογκώδες όργανο), αλλά και ακουστικά (αφού συνήθως δεν άκουγα όμορφες μελωδίες). Επίσης το είχα συνδέσει με μετανάστες και άρα δεν έβλεπα την ελληνικότητα του οργάνου σχετικά με το ρεπερτόριο επειδή οι μετανάστες έπαιζαν τραγούδια της πατρίδας τους και τα λίγα ελληνικά κομμάτια τα έπαιζαν με διαφορετικό ύφος. Τέλος, κάνοντας συζητήσεις με ακορντεονίστες, αλλά και κατά την άποψή μου, υπάρχει μία προκατάληψη για το συγκεκριμένο όργανο και βρίσκεται σε μειονεκτικότερη θέση από άλλα όργανα. Επιπλέον, πολλές φορές έχει τύχει μουσικοί άλλων οργάνων να το συνδέσουν με εξωμουσικά στοιχεία και να το συμβολοποιήσουν αρνητικά λόγω του όγκου του (πολλές φορές έχει τύχει να το αποκαλέσουν «καλοριφέρ») ή το συνδέουν με άτομα που έχουν πρόβλημα στα μάτια ή επαίτες.

Σύμφωνα με τον Bonnie C. Wade¹, « Η πολιτιστική αποδοχή και το κύρος διαφέρουν από όργανο σε όργανο και από πολιτισμό σε πολιτισμό ». Σχετικά με το θέμα μου, αισθάνομαι ότι το ακορντεόν έχει χαμηλότερο κύρος στην Ελλάδα σε σχέση με άλλα όργανα, ενώ σε χώρες όπως η Βουλγαρία και το Ουζμπεκιστάν έχει κυρίαρχο ρόλο και

¹ Bonnie C. Wade, “*Thinking about Instruments. Thinking Musically*”. New York: Oxford University Press, 2004, (μτφ Αντώνης Βερβέρης), στο: Αντώνης Βερβέρης, «*Σημειώσεις για το μάθημα Οργανογνωσία*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Εαρινό εξάμηνο 2005-2006, (οι σημειώσεις του μαθήματος δεν είναι σελιδομετρημένες).

υπάρχουν οργανικά σύνολα για ακορντεόν. Στην Ελλάδα αλλά και στην Ιρλανδία², το ακορντεόν, αν και είναι άρτια κατασκευασμένο όργανο (υπάρχουν δυνατότητες παιξίματος μελωδίας και συγχορδίας ταυτόχρονα), περιορίζεται με το να παίζει κάποιες συγχορδίες (και πολλές φορές με το δεξί χέρι) και κάποιες μελωδικές φράσεις.

Σκοπός της πτυχιακής είναι να περιγράψει πότε και με ποιες διαδικασίες ενσωματώθηκε το λαϊκό ακορντεόν στη μουσική ζωή της Ελλάδας, να περιγραφεί οργανολογικά και να διερευνηθεί η θέση του στην Ελλάδα και συγχρόνως η θέση του ακορντεονίστα στον κύκλο των μουσικών. Τέλος, ερωτήματα όπως ποια είναι η θέση του στην ορχήστρα, με ποια όργανα παίζει, ποια είναι η «χρυσή» περίοδος, αν μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε έτσι, αν υπάρχουν παράγοντες που επηρεάζουν-αλλάζουν τη θέση του οργάνου στην Ελλάδα είναι ερωτήματα που αναλύονται στην πορεία της εργασίας.

Η μεθοδολογία που ακολουθώ είναι αυτή της βιογραφικής έρευνας γιατί θεωρώ ότι θα απαντηθούν τα ερωτήματα αναλυτικά και πληρέστερα από άλλες μεθόδους και επιπλέον με ενδιαφέρει το σημασιολογικό πλαίσιο του ίδιου του υποκειμένου. Έχει ενδιαφέρον η ζωή του κ. Λάζαρου Κουλαξίζη γιατί είναι ένα από τα σημαντικότερα ονόματα στο χώρο του ακορντεόν με συμμετοχές σε δίσκους αλλά και προσωπική δισκογραφία, συμμετοχή σε εκπομπές της τηλεόρασης, ως μουσικός, όπως και σε ταινίες, και μέσω της βιογραφίας του καταλαβαίνουμε τη θέση του οργάνου στην ελληνική λαϊκή μουσική. Η χρυσή εποχή του ακορντεόν ήταν τις δεκαετίες 1950-1970 στις λαϊκές ορχήστρες και στα ρεμπέτικα, όπου το ακορντεόν κατείχε σπουδαία θέση στο πάλκο και έπαιζε σολιστικά με αυτοσχεδιαστικά μέρη μαζί με το μπουζούκι. Αργότερα την θέση του ακορντεόν φαίνεται να παίρνει το αρμόνιο και το ακορντεόν να έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Όπως αναφέρει ο Κώστας Μπαλαχούτης το ακορντεόν «έδρασε» περισσότερο τις δεκαετίες του '50 και του '60, αφού μέσα στο 1970 και μετά, σχεδόν εξαφανίστηκε.³⁴ Είναι σημαντική, λοιπόν, η διαδρομή της ζωής του κ. Κουλαξίζη γιατί τις δεκαετίες '50-'70 εργαζόταν στα μαγαζιά ως ένα από τα μεγάλα ονόματα οργανοπαικτών, όπως επίσης και ο αδερφός του, και είναι αξιοσημείωτο ότι το

² Sachi Nagai, "A Study on the Contemporary Irish Piano Accordion: Status, Tradition and Innovation". University of Limerick, 2008. σελ:18.

³ Μπαλαχούτης Κώστας, « Άπονες εξουσίες», Αθήνα: Ατραπός, 2000. Σελ: 34.

⁴ Βέβαια το ακορντεόν τις τελευταίες δεκαετίες εμφανίζεται σε πολλά είδη μουσικής, πράγμα που δεν θα αναλυθεί στην παρούσα εργασία.

1971 έφυγε στην Αμερική για εννιά περίπου χρόνια και ξαναήρθε στην Ελλάδα το 1979.

Η βιογραφία χρησιμοποιήθηκε ως μέθοδος έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες από το 1920⁵. Πρόκειται για ποιοτική μέθοδο έρευνας όπου το υποκείμενο έχει τον κυρίαρχο λόγο, έναντι του γενικότερου πλαισίου του κοινωνικού. Μετά το 1920 και για κάποιες δεκαετίες, οι ποιοτικές μέθοδοι είχαν αμφισβητηθεί λόγω της υποκειμενικότητας τους και του πιο ελεύθερου χαρακτήρα τους και είχαν κατηγορηθεί ότι προσέγγιζαν τις τέχνες και ειδικότερα το λογοτεχνικό είδος. Στο προσκήνιο αυτές τις δεκαετίες κυριάρχησαν οι ποσοτικές μέθοδοι που ήταν πιο ‘επιστημονικές’ και είχαν αντικειμενικό χαρακτήρα. Η βιογραφική έρευνα και γενικότερα οι ποιοτικές μέθοδοι επανήλθαν τις δεκαετίες 1960-1970 ως αντίδραση στο θετικισμό. Επίσης, ο βιογραφικός λόγος ενώ πριν χρησιμοποιούνταν ως συμπληρωματική πηγή πληροφοριών στην κλασική κοινωνική έρευνα, κατά τις δεκαετίες 1960-1970 «ο βιογραφικός λόγος απέκτησε θεωρητική και μεθοδολογική αυτονομία στην ανθρωπολογική πρακτική μέσα από την ερμηνευτική προσέγγιση των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων».⁶

Η βιογραφική μέθοδος «δίνει έμφαση στη «φωνή» των ίδιων των κοινωνικών υποκειμένων, στη δική τους ερμηνεία της κοινωνικής πραγματικότητας, στις αναπαραστάσεις και στις προσωπικές και συλλογικές τους εμπειρίες»⁷. Κάποια θέματα έρευνας που έχουν να κάνουν με αντιλήψεις και νοοτροπίες, αξίες και σχέσεις ζωής, τα οποία απαιτούν μελέτη σε βάθος, δεν μπορούν να μελετηθούν με ποσοτικές μεθόδους, οπότε χρειάζονται μία ‘ποιοτική’ ματιά.

Μέσα από την βιογραφία, τις βιογραφικές αφηγήσεις, τα δεδομένα που προκύπτουν, αποτελούν σημαντικές πηγές και πρόκειται για την ιστορία του κάθε ανθρώπου, ο οποίος ανακαλεί στην μνήμη του γεγονότα, εμπειρίες, οι οποίες συνέβησαν σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό, χωρο-χρονικό πλαίσιο. Όσον αφορά την ερμηνεία των

⁵ Για την ιστορική αναδρομή της βιογραφίας βλ. Σαββάκης Μάνος, «Η βιογραφική έρευνα ως εναλλακτικό ερευνητικό εγχείρημα και ως μεθοδολογικό διάβημα: Πλεονεκτήματα και όρια». στο: «Δοκίμες», τεύχ. 11-12, σελ:65-70. Επίσης, Τσιώλης Γιώργος, «Ιστορίες ζωής και βιογραφικές ανασυγκροτήσεις», στο: «Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών», Αθήνα: Κριτική, (επιμ. Παπαϊωάννου Σκεύος), σελ:88-92.

⁶ Κάβουρας Παύλος, «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία», Στο: «Μουσικές της Θράκης. Μία διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος». Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής- Ερευνητικό Πρόγραμμα ‘Θράκη’, 1999, σελ: 342.

⁷ Ιωσηφίδης, Θεόδωρος, «Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες», Αθήνα: Κριτική 2008, σελ:149.

δεδομένων από το υποκείμενο, υπάρχει η άποψη ότι οι αντιλήψεις που έχει το υποκείμενο είναι σταθερές και δεν αλλάζουν, υπάρχει όμως και η άποψη ότι ο άνθρωπος στην πορεία της ζωής του αλλάζει και σαν αποτέλεσμα αλλάζουν και οι αξίες του και οι αντιλήψεις πάνω στο σχεδιάγραμμα της ζωής του. Οπότε όταν μιλάμε για την βιογραφία ενός ατόμου, οι πεποιθήσεις, τα νοήματα, οι αξίες κ.τ.λ. που περιέχονται στην βιογραφία αντιπροσωπεύουν εκείνη την χρονική στιγμή που αποτυπώθηκαν στο χαρτί.

Ένα ζήτημα που απασχολεί την επιστημονική κοινότητα είναι ο ρόλος που έχει ο βιογράφος απέναντι στον βιογραφούμενο. Κατά πόσο υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου, αν μπορεί ο βιογράφος να επηρεάσει τον βιογραφούμενο ή και το αντίστροφο, και σε ποιο βαθμό μπορεί ο βιογράφος να συμμετέχει στην παραγωγή του βιογραφικού κειμένου⁸. Ένα ακόμα θέμα είναι η είσοδος του ερευνητή στο πεδίο και κατά πόσο κάποιοι παράγοντες μπορούν να επηρεάσουν αρνητικά ή θετικά την είσοδό του στο πεδίο⁹. Σχετικά με τον βιογραφούμενό μου, κ. Κουλαξίζη, υπήρξε αλληλεπίδραση κατά την διάρκεια των συνεντεύξεων, εφόσον του έκανα ερωτήσεις και απαντούσε και σύμφωνα με τα λεγόμενά του συνέχιζα με ερωτήσεις, και από το τελικό προϊόν φρόντισα να μην αλλοιωθούν- παραποιηθούν τα λεγόμενά του. Ήταν σχετικά εύκολη η είσοδός μου στο πεδίο επειδή τυγχάνει η ανιψιά του να είναι συμμαθήτρια και φίλη μου. Ωστόσο, λόγω των υποχρεώσεών του, ερχόταν στους Αντιφιλλίπους Καβάλας σπάνια και οι συνεντεύξεις έγιναν με μεγάλη χρονική απόσταση η μία με την άλλη.

Εν κατακλείδι, τα τελευταία χρόνια θίγονται κάποια θέματα ηθικής και επαγγελματικής δεοντολογίας¹⁰. Πιο συγκεκριμένα, ο ερευνητής είναι υποχρεωμένος να ενημερώσει τα υποκείμενα της έρευνας για τους στόχους της έρευνας, όπως επίσης και

⁸ Σε ορισμένα θεωρητικά μοντέλα δεν υπολογιζόταν η αλληλεπίδραση μεταξύ ερευνητή και του υποκειμένου. Βλ. Ράτσικα Νικολέτα, *«Αφηγηματική μέθοδος: Περιληπτική επισκόπηση διαφορετικών προσεγγίσεων και μοντέλων ανάλυσης»*, στο: *«Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών»*, Αθήνα: Κριτική, σελ:147.

⁹ Για την είσοδο του ερευνητή στο πεδίο και για παράγοντες που μπορεί να επηρεάσουν την έρευνα βλ. Τζανάκης Μανόλης & Σαββάκης Μάνος, *«Ο ερευνητικός εαυτός ως πηγή γνώσης στην ποιοτική κοινωνιολογική έρευνα»*, στο: *«Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών»*, Αθήνα: Κριτική, σελ:120-138. Επίσης, Μάρκου Κατερίνα, *«Πομάκοι και επιτόπια έρευνα στην ελληνική Θράκη: πολιτικές συνιστώσες και βιοματική εμπειρία»*, στο: *«Ποιοτική κοινωνική έρευνα/μεθοδολογικές προσεγγίσεις και ανάλυση δεδομένων»*. Αθήνα: Κριτική, σελ:51-68.

¹⁰ Βλ. Ασπράκη Γαβριέλα, *«Ενήμερη συγκατάθεση: συζήτηση περί επαγγελματικής ηθικής και δεοντολογίας»*, στο: *«Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών»*, Αθήνα: Κριτική, σελ:214-228. Επίσης, Ιωσηφίδης Θεόδωρος, *«Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες»*, Αθήνα: Κριτική, 2006, σελ:277-282.

για τυχόν ωφέλειες ή βλάβες που μπορεί να υποστούν από την διεξαγωγή της έρευνας. Να ενημερώσει για την πολιτική του σε σχέση με το θέμα της ανωνυμίας¹¹, της πιθανής χρήσης των δεδομένων από άλλο φορέα ή της κατάθεσής τους σε αρχεία, να μην χρησιμοποιηθούν τα δεδομένα της έρευνας για άλλο σκοπό πέρα από αυτόν που συζητήθηκε και τέλος, να υπάρχει η έγγραφη συγκατάθεση των υποκειμένων. Όλα τα παραπάνω τα έλαβα υπόψη μου για την καλύτερη διεξαγωγή της έρευνάς μου.

Σχετικά με τις συνεντεύξεις, έγιναν συνεντεύξεις σε βάθος, κατευθύνοντας το υποκείμενο της έρευνας σε βασικές θεματικές στις οποίες αναπτύσσει τις απόψεις του αναλυτικά, ελεύθερα και σε βάθος. «Ο σκοπός της συνέντευξης αυτού του τύπου είναι η παραγωγή/ συλλογή όσο το δυνατόν πλουσιότερων δεδομένων για τις εμπειρίες, τις απόψεις, τις στάσεις και τις αναπαραστάσεις των συμμετεχόντων στην ερευνητική διαδικασία»¹². Η ημιδομημένη συνέντευξη είναι αυτή που επέλεξα γιατί υπάρχει ένα προκαθορισμένο σύνολο ερωτήσεων, αλλά υπάρχει δυνατότητα προσθαφαίρεσης θεμάτων. Με αυτή την μέθοδο μπορώ να διεισδύσω στην προσωπικότητα του υποκειμένου και να κατανοήσω τις κοινωνικές επιρροές που το υποκείμενο έχει δεχτεί.

Η δομή και το περιεχόμενο των θεματικών ενοτήτων διαρθρώνεται στα ακόλουθα τμήματα: Αρχικά, γίνεται αναφορά στην οργανολογία του ακορντεόν. Ακολουθεί η προέλευση του ακορντεόν μέσα από ιστορικές πληροφορίες σχετικά με το πώς δημιουργήθηκε και καθιερώθηκε η μορφή και η χρήση του σε διάφορες χώρες του κόσμου. Έπειτα, παρουσιάζεται η θέση που κατείχε το ακορντεόν στο ελληνικό μουσικό στερέωμα. Συγκεκριμένα, γίνεται ιστορική αναδρομή του ακορντεόν στην Ελλάδα, παρουσιάζοντας οργανολογικά πρώτα τον πρόγονό του, την αρμόνικα, έπειτα πότε διαδέχτηκε το ακορντεόν την αρμόνικα και πως συνδέθηκε με το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι. Στοιχεία για το συγκεκριμένο κεφάλαιο παίρνω από τη βιβλιογραφία από αποσπάσματα της συνέντευξής μου, όπως επίσης και από φωτογραφικό υλικό που υπάρχει σε κάποια βιβλία. Στη συνέχεια, παρατίθενται πληροφοριακό υλικό για τη ζωή, την οικογένεια και την επαγγελματική πορεία του ακορντεονίστα Λάζαρου Κουλαξίζη, στοιχεία που συνέλεξα από βιβλία αλλά και δυο συνεντεύξεις που πήρα διάρκειας στο σύνολο περίπου τεσσάρων ωρών. Μέσα από τις συνεντεύξεις αντλούμε στοιχεία για την θέση του ακορντεόν και του ακορντεονίστα στην Ελλάδα, ποια είναι η χρυσή εποχή του

¹¹ Εάν υπάρχει τέτοιο ζήτημα.

¹² Ιωσηφίδης, Θεόδωρος, «Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες», Αθήνα: Κριτική, 2008, σελ:112.

ακορντεόν και του κ. Κουλαξίζη, με ποια όργανα συνήθιζε να παίζει το ακορντεόν, είναι ζητούμενα που θα απαντηθούν. Στο τελευταίο κεφάλαιο γίνεται λόγος για το προσωπικό ύφος του Κουλαξίζη πώς έμαθε να παίζει ακορντεόν όπως επίσης και ποια στοιχεία των έκαναν να ξεχωρίσει. Κλείνοντας, θα ήθελα να προσθέσω πως στην παρούσα εργασία περιλαμβάνεται φωτογραφικό υλικό από το προσωπικό αρχείο του κ. Λάζαρου Κουλαξίζη, με την απαθανάτιση στιγμών της επαγγελματικής του πορείας. Τέλος, θα μπορούσα να παρουσιάσω κάποια βίντεο από τραγούδια που μου έπαιξε μετά τις συνεντεύξεις.

ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ¹³

Πρόκειται για ένα φορητό όργανο με φουσούνα και μεταλλικές γλωσσίδες. Ο χειρισμός της φουσούνας γίνεται με το αριστερό χέρι¹⁴ (ως επί το πλείστον είναι σχεδιασμένο για δεξιόχειρες οργανοπαίχτες) και το όργανο διαθέτει δύο πληκτρολόγια ένα για το δεξί και ένα για το αριστερό χέρι, πλήκτρα και κουμπιά αντίστοιχα.¹⁵ Τέλος, το ακορντεόν ανήκει στην κατηγορία των ομοιότονων¹⁶ οργάνων.

Το συγκεκριμένο όργανο σε χώρες όπως η Βουλγαρία και το Ουζμπεκιστάν κατέχει κυρίαρχη θέση και υπάρχουν οργανικά σύνολα μόνο για ακορντεόν.¹⁷ Το ακορντεόν χωρίζεται σε δύο κατηγορίες σύμφωνα με τα μπάσσα, στο μονοφωνικό και τυπικό ακορντεόν. Το μονοφωνικό ακορντεόν είναι το ακορντεόν με μελωδικά μπάσσα, δηλαδή διαθέτει μονοφωνικό πληκτρολόγιο για το αριστερό χέρι. Το τυπικό ακορντεόν είναι το ακορντεόν που διαθέτει στάνταρ μπάσσα, δηλαδή το συγκεκριμένο όργανο διαθέτει σύστημα προκαθορισμένων μπάσσω- συγχορδιών. Εδώ, θα γίνει λόγος για το

¹³ Μελισσανίδης Ε. Σπυρίδων, «Ακορντεόν συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2005. σελ:11-63.

¹⁴ Είναι όργανο κυρίως για δεξιόχειρες χρήστες. Βλ. Τζένος Α. Δημήτριος, «Η διδασκαλία του ακορντεόν στα μουσικά σχολεία», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2010, σελ:7, δημοσίευτη.

¹⁵ Για έναν ορισμό του οργάνου βλ. επίσης: Μπαμπινιώτης Γ, «Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας», Β Έκδοση, Κέντρο Λεξιλογίας, Αθήνα 2002.

¹⁶ Εξαιτίας δύο όμοια κουρδισμένων γλωσσίδων σε μία κυψέλη φωνών, ηχεί στο πάτημα ενός πλήκτρου με την αλλαγή της διεύθυνσης της φουσούνας (άνοιγμα και κλείσιμο) ο ίδιος φθόγγος.

¹⁷ Bonnie C. Wade, «Thinking about instruments. Thinking musically». New York: Oxford University Press, 2004 (μτφρ: Αντώνης Βερβέρης), στο: Αντώνης Βερβέρης, «Σημειώσεις για το μάθημα Οργανογνωσία», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Εαρινό εξάμηνο 2005-2006, (οι σημειώσεις του μαθήματος δεν είναι σελιδομετρημένες).

τυπικό ακορντεόν. Ένα ακορντεόν μπορεί να ζυγίσει από 4-14 κιλά και το βάρος του εξαρτάται από τον αριθμό των μπάσων του.¹⁸

Αποτελείται από τρία μέρη, το δεξί τμήμα του οργάνου, την φυσούνα και το αριστερό τμήμα. Το δεξί τμήμα του οργάνου χρησιμοποιείται κυρίως για την μελωδία και αποτελείται από το πληκτρολόγιο, από τις σειρές των γλωσσίδων που αντιστοιχούν σε αυτό το πληκτρολόγιο, τα ρετζίστρα (ή μηχανισμός συστοιχιών) για την ενεργοποίηση ή απενεργοποίηση των σειρών των γλωσσίδων και τα λουριά για την σταθεροποίηση του δεξιού τμήματος στο σώμα του οργανοπαίχτη. Ειδικότερα, στο πληκτρολόγιο μεταφέρθηκε η αρχή της διάταξης των πλήκτρων του πιάνου. Τα πλήκτρα σε σχέση με το πιάνο είναι πιο στενά και στην άκρη τους λίγο λοξά για να αποφεύγεται πιθανό πάτημα γειτονικού πλήκτρου. Τα μαύρα πλήκτρα είναι τοποθετημένα πιο ψηλά και ακόμη και αν πατηθούν έχουν μία απόσταση από τα άσπρα πλήκτρα. Τα δάκτυλα τοποθετούνται επάνω στα πλήκτρα της ταστιέρας κυρτά. Τα νύχια πρέπει να είναι κομμένα. Η σειρά των δακτύλων πάνω στη ταστιέρα παίρνοντας για παράδειγμα την κλίμακα Ντο ματζόρε (ντο, ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, ντο) και έχοντας αριθμημένα τα δάκτυλα ως εξής 1=αντίχειρας, 2=δείκτης, 3=μεσαίος, 4=παράμεσος, 5=μικρός ανεβαίνουμε την κλίμακα με την ακόλουθη σειρά 1(ντο), 2(ρε), 3(μι), 1(Φα), 2(σολ), 3(λα), 4(σι), 5(ντο'). Το κατέβασμα γίνεται αντίστοιχα. Σε μερικά μικρότερα ακορντεόν, ο αντίχειρας δεν χρησιμοποιείται. Όταν συμβαίνει αυτό, το δεύτερο δάκτυλο γίνεται 1, το πέμπτο δάκτυλο που γίνεται 4.¹⁹

Σχετικά με τις σειρές γλωσσίδων, οι γλωσσίδες είναι ανάλογες του αριθμού των πλήκτρων και σε χρωματική σειρά τοποθετημένες. Σε κάθε πλήκτρο αντιστοιχούν δύο γλωσσίδες, μία για τον αναρροφητικό αέρα (όταν ανοίγει η φυσούνα) και μία για τον πιεστικό αέρα (όταν κλείνει η φυσούνα). Οι γλωσσίδες είναι “κουρδισμένες” στο ίδιο τονικό ύψος με το πλήκτρο που πατιέται. Ανάλογα με τον τύπο του ακορντεόν, εκτός από την βασική σειρά γλωσσίδων, υπάρχουν και άλλες σειρές γλωσσίδων. Όταν, πέρα από την βασική σειρά γλωσσίδων, υπάρχουν και άλλες σειρές, τότε τοποθετούνται τα ρετζίστρα, ένας μηχανισμός που χρησιμεύει για την επιλογή μεμονωμένων ή συνδυαστικών σειρών γλωσσίδων.

¹⁸ Nagai Sachi, “A study on the Contemporary Irish Piano Accordion: Status, Tradition and Innovation”, University of Limerick, 2008. P:16.

¹⁹ <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=2550>

Τα ρετζίστρα συνήθως βρίσκονται στο καπάκι του δεξιού τμήματος του οργάνου ή διπλασιάζονται και μπορούν να βρεθούν και στο πάνω μέρος της βάσης της ταστιέρας και η ενεργοποίησή τους γίνεται με το πηγούνι ή (βρίσκονται) στην εξωτερική άκρη της πλάτης του δεξιού τμήματος. Ο ακορντεονίστας με το δεξί του χέρι εκτός από το παίξιμο της μελωδίας στο πληκτρολόγιο αλλάζει και τα ρετζίστρα.

Η φουσούνα ενώνει το δεξί τμήμα του οργάνου με το αριστερό, είναι κατασκευασμένη από χαρτόνι και διοχετεύει με αέρα τις γλωσσίδες. Η κίνηση²⁰ γίνεται οριζοντίως και η φουσούνα ελέγχεται από το αριστερό χέρι το οποίο ελέγχει την δυναμική, την ένταση του ήχου. Η φουσούνα ανοιγοκλείνει ελαφρά πρώτα από το επάνω μέρος της. Δεν ασκούμε δύναμη επ' αυτής, γιατί τότε οι ήχοι θα βγαίνουν δυνατοί μεν, αλλά κάπως τραχείς. Όταν αλλάζει η φορά της πρέπει να γίνεται όσο το δυνατόν ελαφρά και να μην διακόπτεται ο ήχος. Για τον λόγο αυτόν υπολογίζουμε έτσι ώστε αυτή η αλλαγή φοράς να γίνεται όταν τελειώνει η φράση του κομματιού. Για την παραγωγή του ήχου πρέπει να πατηθεί κάποιο κουμπί ή πλήκτρο έτσι ώστε να γεμίσει με αέρα η φουσούνα. Αυτή (η φουσούνα) γεμίζει και αδειάζει και χωρίς ήχο μόνο με το κουμπί εξαερισμού που βρίσκεται στο αριστερό τμήμα του οργάνου στο πλάι της θήκης των μπάσσων ή είναι το ψηλότερο κουμπί των μπάσσων και πατιέται με τον αντίχειρα.

Το αριστερό τμήμα του οργάνου χρησιμοποιείται κυρίως για συνοδεία²¹ και αποτελείται από το πληκτρολόγιο για το αριστερό χέρι, τις σειρές των γλωσσίδων που ανήκουν σε αυτό το πληκτρολόγιο (σειρές μπάσσων γλωσσίδων), τα ρετζίστρα για το αριστερό χέρι, το λουρί μπάσσων ή χειρός και το κουμπί ή βαλβίδα εξαερισμού.

Το πληκτρολόγιο του αριστερού χεριού αποτελείται από κουμπιά και υπάρχει συγκεκριμένος μηχανισμός για την διάταξη των κουμπιών-μπάσσων. Το σύστημα προκαθορισμένων μπάσσων-συγχορδιών αποτελείται από έξι κάθετες σειρές κουμπιών, δύο κάθετες σειρές προκαθορισμένων μπάσσων και τέσσερις κάθετες σειρές συγχορδιών. Οι δύο πρώτες κάθετες σειρές αποτελούνται από φθόγγους και δεν ξεπερνούν την μία οκτάβα. Στην δεύτερη σειρά οι νότες ντο και μι είναι σημαδεμένες για να εντοπίζονται γρηγορότερα από τον οργανοπαίκτη, η ντο με μία λακκούβα και η μι συνήθως με ραβδώσεις. Η τρίτη κάθετη σειρά φθόγγων αποτελείται από μείζονες

²⁰ Άνοιγμα και κλείσιμο της φουσούνας.

²¹ Χρησιμοποιείται κυρίως για να παίζει συγχορδίες χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορεί να παίζει και μελωδικές φράσεις.

συγχορδίες, η τέταρτη σειρά από ελάσσονες συγχορδίες, η πέμπτη από συγχορδίες εβδόμης και η έκτη σειρά από συγχορδίες εβδόμης ελαττωμένης²². Η πρώτη σειρά μπάσων, είναι επανάληψη της δεύτερης σειράς αλλά σε πιο άνετη θέση δακτυλισμού και ονομάζεται βοηθητική σειρά ή κοντραμπάσα. Η βασική διάταξη μπάσων και συγχορδιών του ακορντεόν²³ είναι η εξής²⁴: (σι, ΜΙ, λα, ρε, σολ, ΝΤΟ, Φα, σί.). Η χρήση τους γίνονται με τα δάκτυλα: παράμεσος, μεσαίος, δείκτης. Με τον παράμεσο παίζουμε τα μπάσα της 2ης σειράς (που είναι και η βάση), με τον μεσαίο τις συγχορδίες ματζόρε της 3ης σειράς, με τον δείκτη τις συγχορδίες μινόρε και εβδόμης της 4ης και 5ης σειράς αντίστοιχα. Με βάση τα ανωτέρω αντιλαμβανόμαστε πώς οι θέσεις των συγχορδιών του ακορντεόν βρίσκονται ακριβώς πάνω (προς τα έξω) από τα μπάσα. Οι φωνές των μπάσων και των συγχορδιών δεν πρέπει να είναι ούτε πολύ «συρτές» ούτε πολύ «κοφτές». Θα πρέπει να βγαίνουν όσο το δυνατόν καθαρές και τονισμένες.²⁵

Το διάστημα μεταξύ ενός κουμπιού της βασικής σειράς μπάσων (δηλαδή της δεύτερης σειράς), με το κατώτερό της (κουμπί της πρώτης σειράς) είναι διάστημα τρίτης μεγάλης. Τα κουμπιά της πρώτης σειράς με κατεύθυνση από πάνω προς τα κάτω έχουν διάστημα καθαρής πέμπτης ή, με κατεύθυνση από πάνω προς τα κάτω καθαρής τέταρτης. Η ίδια διάταξη ισχύει και για τις υπόλοιπες σειρές μπάσων. Η θέση των δακτύλων γίνεται διαγώνια με φορά προς τα πάνω, παραδείγματος χάριν ο μέσος τοποθετείται στο ντο, ο παράμεσος στη ντο ματζόρε, ο δείκτης στη ντο μινόρε ή στη ντο εβδόμης ή στη ντο εβδόμης ελαττωμένης. Όσον αφορά τις γλωσσίδες για τα μεμονωμένα μπάσα, μία σειρά γλωσσίδων αποτελείται από δώδεκα χρωματικούς φθόγγους. Το αριστερό χέρι εκτός από το παίξιμο συγχορδιών και μελωδίας επίσης χρησιμοποιείται για να αλλάζει διακόπτες, και να λειτουργεί το κουμπί αέρα. Ο αριστερός καρπός εφαρμόζει στο εσωτερικό του μάντα.

Το ακορντεόν συγκρατείται από διάφορα δερμάτινα λουράκια, τους μιάντες. Για τα μεγαλύτερα ακορντεόν οι μιάντες ώμου που χρησιμοποιούνται είναι συνδεδεμένοι στο επάνω και στο κάτω μέρος του ακορντεόν. Αυτοί είναι συνήθως πλήρως ρυθμιζόμενοι. Το δεξί λουρί (όταν το φοράμε) πρέπει να είναι μακρύτερο από το αριστερό. Για τα μικρότερα ακορντεόν, μόνο ένα λουρί για τον ώμο χρησιμοποιείται και μερικές φορές

²² Η έκτη σειρά δεν συναντάται σε όλα τα ακορντεόν.

²³ Σε παράλληλο σχήμα με τη ταστιέρα από πάνω προς τα κάτω.

²⁴ Για λόγους συντομίας παραθέτονται τα βασικά.

²⁵ <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=2550>

κανένα. Οι ακορντεονίστες επίσης χρησιμοποιούν συνδυασμούς από λουράκια καρπού και μιάντες αντίχειρα.

Το λουρί μπάσσω ή χειρός είναι τοποθετημένο στο αριστερό τμήμα του οργάνου και είναι στερεωμένο εσωτερικά από το πάνω έως το κάτω μέρος του οργάνου. Φτιάχεται συνήθως από δέρμα και βοηθάει τον οργανοπαίκτη στο άνοιγμα και το κλείσιμο της φυσούνας. Χάρη στο λουρί χειρός, η φυσούνα τραβιέται από το πάνω μέρος του καρπού του οργανοπαίκτη και τον βοηθάει στο ευκολότερο παίξιμο των μπάσσω.

Η παραγωγή του ήχου γίνεται με το πάτημα ενός πλήκτρου ή κουμπιού, από το δεξί ή αριστερό χέρι αντίστοιχα, και με ταυτόχρονο άνοιγμα της φυσούνας. Συγκεκριμένα, στο εσωτερικό του οργάνου, με το πάτημα του κουμπιού ή πλήκτρου, ανοίγει μία τάπα και ο αέρας κατευθύνεται στην γλωσσίδα του πλήκτρου με αποτέλεσμα την ταλάντωση της γλωσσίδας. Όπως προανέφερα, το ακορντεόν έχει για κάθε πλήκτρο δύο γλωσσίδες, όμοια κουρδισμένες στην ίδια κυψέλη φωνών, μία για τον αναρροφητικό και μία για τον πιεστικό αέρα. Έτσι, εξαιτίας των δύο όμοια κουρδισμένων γλωσσίδων ηχεί στο πάτημα ενός πλήκτρου ο ίδιος φθόγγος με την αλλαγή της διεύθυνσης της φυσούνας, πρόκειται δηλαδή για ομοιότονο όργανο. Το ακορντεόν είναι ένα από τα πολυφωνικά όργανα. Παίζει στα κλειδιά του φα και του σολ και πιο συγκεκριμένα: «Στην ταστιέρα με τα λευκά και μαύρα πλήκτρα, παίζει στο *κλειδί του σολ* (πατώντας με τα δάχτυλα του δεξιού χεριού μας). Από την άλλη, τα μπάσα και οι συγχορδίες παίζονται στο *κλειδί του φα* και με το αριστερό μας χέρι.»²⁶

Το ακορντεόν θεωρείται ότι είναι κουραστικό όργανο. Όταν ο ακορντεονίστας είναι όρθιος, ισχύει αυτή η παραδοχή. Όταν όμως παίζει καθιστός αυτό δεν ισχύει. Τότε τα πράγματα είναι πιο απλά. Στη περίπτωση αυτή το κιβώτιο της ταστιέρας ακουμπά στο μηρό ενός ποδιού, οπότε το όργανο στηρίζεται και τα λουριά απλώς το συγκρατούν.²⁷

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ²⁸

Το ακορντεόν συνιστά ένα μουσικό όργανο που ανήκει στα αερόφωνα με ελεύθερα γλωσσίδα. Όπως αναφέρει η εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα- ε' τόμος» οι ονομασίες του οργάνου σε διάφορες γλώσσες είναι οι εξής: “accordion”

²⁶ Ηλιάδης, Δ, «*Οργανολογία- Θεωρία και πρακτική της χωρίς δάσκαλο*», Α τόμος, Θεσσαλονίκη- Αθήνα: Τσιάτας, 1980, σελ: 126.

²⁷ <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=2550>

²⁸ Μελισσανίδης Ε. Σπυρίδων, «*Ακορντεόν, ιστορία εξέλιξης και ρεπερτόριο*», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2008, σελ:5-30.

(αγγλ.) “accordéon” (γαλλ.) “Ziehharmonika“ (γερμ.) “fisarmonika” (ιταλ.).²⁹ Το ακορντεόν αποτελεί ένα πνευστό μουσικό όργανο με πλήκτρα και φουσούνα. Όσο και αν φαίνεται σύγχρονο, είναι απόγονος ενός οργάνου της Ανατολής, του κινέζικου cheng (σένγκ). Το 1827 στην Αυστρία πήρε την σημερινή του ονομασία, ενώ την τελική του μορφή την πήρε από τον Ιταλό Mariano Dallare το 1850 και το 1910 τελειοποιήθηκε με την προσθήκη των χρωματικών μπάσσεων. Το 1877 μία σειρά από όργανα υπήρξαν οι πρόγονοι του ακορντεόν όπως η φουσαρμόνικα και η αρμόνικα, ο πρώτος «ξάδερφος» του ακορντεόν. Μάλιστα, η αρμόνικα ήταν το όργανο με το οποίο πρωτοξεκίνησε να παίζει ο Νίκος Κουλαξίζης, πατέρας του Λάζαρου Κουλαξίζη και για το οποίο θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο.

Η ιδέα για την κατασκευή του δόθηκε, όταν στα 1777 έφτασε στην Ευρώπη το κινέζικο όργανο cheng. Το cheng είναι το πρώτο όργανο που χρησιμοποιεί για την παραγωγή του ήχου την γλωσσίδα, το οποίο είναι η βάση της δημιουργίας του ήχου του ακορντεόν. Είναι μικρό όργανο του στόματος που αναπτύχθηκε στη Κίνα τον 6^ο αι. μ. Χ. απ’ όπου διαδόθηκε σε όλη την Άπω Ανατολή. Ωστόσο, πιστεύεται ότι πρωτοεμφανίστηκε προ 3.000 ετών.³⁰ Το πρώιμο όργανο είχε λίγα καλάμια διαφορετικού μήκους στερεωμένα στο σώμα νεροκολόκυθου, το καθένα με μία πλευρική τρύπα και μία ελεύθερη γλωττίδα.³¹ Μεταγενέστεροι τύποι είχαν περισσότερα καλάμια και το κυρίως σώμα από ξύλο.³² Βλέποντας και άλλες πηγές, η χρονολογία και ο τρόπος της εισαγωγής της διασπαστικής γλωσσίδας στην Ευρώπη είναι συζητήσιμη και δεν είναι γνωστό αν διαδόθηκε μέσω περιηγητών ή αν ανακαλύφθηκε ανεξάρτητα στην Ευρώπη. Το 1619 γίνεται αναφορά για πρώτη φορά για την διασπαστική γλωσσίδα στην «οργανογνωσία Syntagma Musicum» και για τα επόμενα 150 χρόνια δεν υπάρχουν αντίστοιχα κείμενα ή πηγές και φαίνεται ότι η διασπαστική γλωσσίδα ανακαλύφθηκε ξανά στα τέλη του 18^{ου} αιώνα.

²⁹ Εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα», ε’ τόμος, Αθήνα: Εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, σελ:317-318.

³⁰ Ο κ. Μελισσανίδης Σπύρος στο βιβλίο του «Ακορντεόν, ιστορία εξέλιξης και ρεπερτόριο» αναφέρει ότι το όργανο cheng εμφανίζεται περίπου το 2500 π. Χ. (σελ:5), ενώ ο κ. Τηλέμαχος Κ. Τάτσης στο βιβλίο του «Οργανογνωσία, Ακουστική, Μουσικά Συστήματα και Σκάλες» αναφέρει ότι πρωτοεμφανίστηκε πριν από 3000 χρόνια. (σελ:438). Ωστόσο υπάρχει και η άποψη ότι εμφανίστηκε πολύ νωρίτερα πριν από 5000 χρόνια <http://www.youtube.com/watch?v=7x0RkjKWNGk>

³¹ Ελεύθερη γλωττίδα είναι εκείνη η γλωττίδα, η οποία στερεώνεται στη βάση σχισμής και πάλλεται διαμέσου αυτής. Το τονικό ύψος του ήχου που παράγει η ελεύθερη γλωττίδα εξαρτάται από το πάχος και το μήκος της.

³² Τάτσης Κ. Τηλέμαχος, «Οργανογνωσία, Ακουστική Μουσικά Συστήματα και Σκάλες», Αθήνα: Παπαρηγορίου- Νάκας, 1986, σελ:438.

Το 1821 ο Anton Haeckl έφτιαξε ένα όργανο που έμοιαζε με το σημερινό αρμόνιο και ονομάστηκε Physharmonika. Εφευρέτης της φουσαρμόνικας θεωρείται ο Christian Friedrich Buschmann που την ίδια χρονολογία (1821) έφτιαξε ένα όργανο αποκλειστικά για το κούρδισμα των πιάνο και των εκκλησιαστικών οργάνων το οποίο αργότερα ονόμασε Mundaoline (αιολίνη στόματος). Τον επόμενο χρόνο στο ίδιο όργανο ο Buschmann τοποθέτησε δερμάτινη φουσούνα για την παραγωγή του πεπιεσμένου αέρα και έβαλε βαλβίδες στις γλωσσίδες. Η φουσούνα γέμιζε με αέρα όταν τραβιόταν προς τα πάνω, ενώ έπεφτε προς τα κάτω λόγω του ίδιου του βάρους της. Αργότερα, με κάποιες τροποποιήσεις που έγιναν στο όργανο χρησιμοποιήθηκε ως μουσικό όργανο με το όνομα Handaoline (αιολίνη χειρός). Πολλοί πιστεύουν ότι η αιολίνη χειρός είναι ο πρόδρομος του ακορντεόν. Υπάρχει όμως και η άποψη ότι η φουσαρμόνικα του Anton Haeckl είναι ο άμεσος πρόδρομος του ακορντεόν και αυτή η άποψη ενισχύεται από τα εξής γεγονότα: στις 14 Απριλίου του 1821 αναφέρεται ο Haeckl ως εφευρέτης ενός οργάνου παραλλαγή της φουσαρμόνικας με νέο σχήμα και τρόπο κρατήματος κατά τη διάρκεια του παιξίματός του. Η παροχή του αέρα στην φουσούνα του οργάνου γινόταν με το αριστερό χέρι, δηλαδή τραβώντας την φουσούνα, χωρίς να υπάρχει χρήση ποδόπληκτρου όπως υπήρχε στην αιολίνη. Η μικρή φουσαρμόνικα του Haeckl είχε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ακορντεόν το ότι ο οργανοπαίκτης το κουβαλάει πάνω του την ώρα που παίζει χωρίς το όργανο να στηρίζεται κάπου αλλού με μηχανισμό. Επιπλέον, τα εργοστάσια κατασκευής ακορντεόν στην Ιταλία για πάνω από ένα αιώνα χρησιμοποιούν τον όρο Fisarmonika για να αναφερθούν στο ακορντεόν και σε συγγενικά όργανα.

Το 1825 ο Βιεννέζος, αρμένικης καταγωγής Cyrill Demian έφτιαξε ένα όργανο με φουσούνα για το οποίο έλαβε στις 23 Μαΐου του 1829 δίπλωμα ευρεσιτεχνίας με το όνομα Accordion.³³ Αυτή η χρονολογία τεκμηριώνει την ύπαρξη του ακορντεόν και θεωρείται η αφετηρία της ιστορικής πορείας και εξέλιξης του. Το όργανο αυτό ήταν ελαφρύ, μικρό και ετερότονο και ο Demian εξέλιξε διάφορες παραλλαγές του οργάνου, έγιναν διάφορες τροποποιήσεις και τεχνικές μεταβολές. Όταν έληξε το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας αυξήθηκαν τα εργαστήρια παραγωγής με αποτέλεσμα την επιβράδυνση της περαιτέρω εξέλιξης του οργάνου.

³³ Τάτσης Κ. Τηλέμαχος, «*Οργανογνωσία, Ακουστική Μουσικά Συστήματα και Σκάλες*», Αθήνα: Παπαρηγορίου- Νάκας, 1986, σελ.439.

Γενικότερα, το διάστημα μεταξύ 1800-1829 απαριθμούνται γύρω στις 38 εφευρέσεις οργάνων με διασπαστικές γλωσσίδες.

Το Accordion του Demian περνάει στο Βέλγιο με τον Charles Buffet και στην Γαλλία με τους Napoleon Fourneaux και M. Busson.

Το 1829, παράλληλα με τον Buschmann και Demian, ο Άγγλος Wheatstone έλαβε δίπλωμα ευρεσιτεχνίας για το Symphonium του και εξελίσσοντάς το έφτιαξε την concertina³⁴, όργανο συγγενικό με το ακορντεόν, και έλαβε δίπλωμα ευρεσιτεχνίας το 1844.

Το 1830 κατασκευάζονται και τα πρώτα ρώσικα ακορντεόν στην Toula με το όνομα Garmonika.

Το 1834 ο Carl Friedrich Uhlig κατασκεύασε την Konzertina ορμώμενος από το ακορντεόν.³⁵ Το 1846, ο Heinrich Band με αναδιάταξη των φθόγγων στα πλήκτρα, έφτιαξε το όργανο Bandonion³⁶ μεγαλύτερο σε έκταση από την Konzertina. Σπουδαία θεωρείται η εφεύρεση του Walther ο οποίος έφτιαξε ένα όργανο που από τότε δεν σημειώθηκαν αλλαγές στο ακορντεόν με κουμπιά παρά μόνο στην αλλαγή των σειρών μεταξύ τους.

Όσον αφορά το πιάνο ακορντεόν (ακορντεόν με πλήκτρα), δίπλωμα ευρεσιτεχνίας έλαβε ο Joseph Philippe Bouton στο Παρίσι το 1852. Το 1854 ο Mattheus Bauer κατασκεύασε την Clavier- harmonika ένα όργανο με πλήκτρα πιάνου και φουσούνα και για πρώτη φορά αναφέρεται ο οριζόντιος τρόπος παιξίματος του οργάνου με το δεξί χέρι να παίζει την μελωδία και το αριστερό την συνοδεία. Το 1890, ο ίδιος έφτιαξε ένα χρωματικό ομοιότονο όργανο και στις δύο πλευρές, με πλήκτρα πιάνου στα δεξιά και στα αριστερά μπάσσα μεμονωμένων φθόγγων χωρίς συγχορδίες το οποίο όμως ξεχάστηκε γιατί δεν εξυπηρετούσε ιδιαίτερα το παίξιμο.

Το 1876 ο Mariano Dallape, ιδρυτής ενός από τα πρώτα εργοστάσια ακορντεόν στην Stradella της Ιταλίας δημιουργεί το σύστημα Stradella bass ή Standard bass. Το σύστημα αφορά το αριστερό πληκτρολόγιο και αποτελείται από έξι σειρές. Οι δύο

³⁴ Βλ. επίσης, Τάτσης Κ. Τηλέμαχος, «*Οργανογνωσία, Ακουστική Μουσικά Συστήματα και Σκάλες*», Αθήνα: Παπαρηγορίου- Νάκας, 1986, σελ:440.

³⁵ Εδώ, ο Μελλισσανίδης κάνει λόγο για την γερμανική κοντσερτίνα.

³⁶ Τάτσης Κ. Τηλέμαχος, «*Οργανογνωσία, Ακουστική Μουσικά Συστήματα και Σκάλες*», Αθήνα: Παπαρηγορίου- Νάκας, 1986, σελ:440.

πρώτες κάθετες σειρές αποτελούνται από προκαθορισμένα μπάσσα και οι υπόλοιπες τέσσερις από συγχορδίες. Η βάση του συστήματος είναι το ντο στην δεύτερη σειρά και οι υπόλοιπες νότες με φορά από κάτω προς τα πάνω έχουν διάστημα 5^{ης} καθαρό. Διαγώνια από την νότα ντο με φορά προς τα πάνω βρίσκεται η ντο ματζόρε, διαγώνια της ντο ματζόρε με φορά προς τα πάνω βρίσκεται η ντο μινόρε, διαγώνια της ντο μινόρε βρίσκεται η ντο 7^{ης} και τέλος, διαγώνια της ντο εβδόμης βρίσκεται η ντο μεθ' εβδόμης ελαττωμένη. Το συγκεκριμένο σύστημα αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό του τυπικού ακορντεόν και από τότε μέχρι σήμερα χρησιμοποιείται σε όλο το κόσμο.

Για τα διατονικά- ετερότονα όργανα επικράτησε το όνομα Αρμόνικα ενώ για τα χρωματικά- ομοιότονα το όνομα Ακορντεόν. Το ακορντεόν εξαπλώθηκε στα χρόνια πριν από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και κυριάρχησε το ακορντεόν με πλήκτρα πιάνου.

Από το ακορντεόν του Demian μέχρι τα σημερινά ακορντεόν υπήρξαν αρκετές τροποποιήσεις όπως «Άλλαξαν τα υλικά, η εξωτερική μορφή, η ποιότητα του ήχου, το πληκτρολόγιο των μπάσων, ο μηχανισμός των ρετζίστρων και έγινε διαχωρισμός του οργάνου σε διατονικό και χρωματικό, ετερότονο και ομοιότονο»³⁷. Το όνομα όμως, ο τρόπος παραγωγής του ήχου με γλωσσίδες και η θέση των θηκών των γλωσσίδων παραμένουν ίδια με τα σημερινά.

Τα όργανα με τις ελεύθερες γλωττίδες που ανακαλύφθηκαν κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα, βρήκαν μία θέση στην παραδοσιακή μουσική σε όλη την Ευρώπη και το αποδέχτηκαν οι άνθρωποι των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και έτσι κέρδισαν θέση ως ευρωπαϊκά παραδοσιακά όργανα. Εξαιτίας της εύκολης φορητότητάς τους, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αυτά τα όργανα εξήχθησαν σε πολλές χώρες μέσω μεταναστών. Το ακορντεόν τροποποίησε τοπικές μουσικές παραδόσεις και δημιούργησε διάφορα στυλ μουσικής για ακορντεόν. Τα όργανα με ελεύθερες γλωσσίδες έγιναν γνωστά στις χώρες της Βαλτικής και στη Ρωσία αμέσως αφού ανακαλύφθηκαν. Επίσης εισήχθησαν σε ορισμένες χώρες στην Ανατολική Ασία,

³⁷ Μελισσανίδης, Ε. Σπυρίδων, «Ακορντεόν ιστορία εξέλιξης και ρεπερτόριο», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2008, σελ:25.

Αφρική και Βόρεια και Νότια Αμερική και χρησιμοποιήθηκαν σε μπάντες αλλά και ως σόλο όργανα.³⁸

Η κατασκευή ενός ακορντεόν δεν είναι μια εντελώς αυτοματοποιημένη διαδικασία. Η γενική διαδικασία περιλαμβάνει την παραγωγή των μεμονωμένων μερών, ενώνοντας τις υποενότητες στην τελική μορφή του οργάνου. Εντούτοις τα καλύτερα ακορντεόν είναι πάντοτε τα χειροποίητα, ειδικά στην πτυχή των καλάμων οι απολύτως χειροποίητοι κάλαμοι έχουν μια πολύ καλύτερη τονική ποιότητα από τους αυτόματα κατασκευασμένους καλάμους. Υπάρχουν αρκετοί κατασκευαστές ακορντεόν στις Ηνωμένες Πολιτείες αλλά μεγάλοι κατασκευαστές υπάρχουν και στην Γερμανία, την Γαλλία και την Ρωσία. Αλλά με διαφορά τα καλύτερα εργοστάσια κατασκευής ακορντεόν είναι στην Ιταλία. Περίπου το 75% των ακορντεόν κατασκευάζονται στην Ιταλία.³⁹⁴⁰

Με όλες αυτές τις βελτιώσεις και την εξέλιξη του ακορντεόν οι μουσικές για το πιάνο και τα άλλα όργανα τώρα μπορούν να παιχτούν και από το ακορντεόν. Το ακορντεόν γενικότερα, έχει πολλές παικτικές δυνατότητες καθώς μπορεί να παίξει μελωδία και συγχορδίες, υποστηρίζει ένα πλήθος ρεπερτορίου, από κομμάτια κλασσικής μουσικής, μέχρι valse, tango, jazz, pop, rock, αλλά και ρεμπέτικα, λαϊκά ελαφρολαϊκά και πολλά άλλα. «Το ακορντεόν μπορεί να παίξει τα πάντα»⁴¹ αναφέρει ο κ. Λάζαρος Κουλαξίζης. Επίσης, υπάρχει ρεπερτόριο⁴² γραμμένο μόνο για το ακορντεόν από τους συνθέτες όπως ο Tchaikovsky, ο Berg, ο Paul Creston, ο Henry Cowell, ο Walter Riegger, ο Titto Guidotti, ο Lucas Foss.

Στην Ελλάδα, χρησιμοποιείται κυρίως το πιάνο-ακορντεόν το οποίο διδάσκεται στα μουσικά σχολεία⁴³ και ωδεία της χώρας καθώς και στα μουσικά πανεπιστήμια και Τ.Ε.Ι. Το ακορντεόν εμφανίζεται κυρίως σε λαϊκές και ρεμπέτικες ορχήστρες, αλλά για την εμφάνιση του ακορντεόν στο ελληνικό ρεπερτόριο θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο.

³⁸ Sachi Nagai, "A Study on the Contemporary Irish Piano Accordion: Status, Tradition and Innovation." University of Limerick, 2008. σελ:13.

³⁹ <http://www.accordions.com/history/italy.aspx>

⁴⁰ Για την κατασκευή του ακορντεόν βλ: <http://www.youtube.com/watch?v=7x0RkjKWNGk>

⁴¹ <http://www.youtube.com/watch?v=SM131bYD8o0>

⁴² Ειδικότερα για το ρεπερτόριο του ακορντεόν στην κλασσική μουσική βλ: Μελισσανίδης Ε. Σπυρίδων, «Ακορντεόν, ιστορία εξέλιξης και ρεπερτόριο», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2008, σελ:31-36.

⁴³ Τζένος Α. Δημήτριος, «Η διδασκαλία του ακορντεόν στα μουσικά σχολεία», Άρτα :ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2010, σελ:3, αδημοσίευτη.

Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η πορεία του ακορντεόν και η σύνδεσή του με το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι. Γενικότερα όμως το ακορντεόν στον ελλαδικό χώρο χρησιμοποιείται στην παραδοσιακή μουσική, κυρίως στην Θράκη και Μακεδονία, αλλά τελευταία βλέπουμε το ακορντεόν να εισβάλλει και σε άλλα μουσικά είδη όπως την πόπ και ρόκ, το έντεχνο κ.ά., πράγμα που δεν θα μας απασχολήσει στην συγκεκριμένη εργασία.

Η ΑΡΜΟΝΙΚΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ.

Πριν μιλήσω για το ακορντεόν στο ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι, θεωρώ σημαντικό να γίνει μία αναφορά στον πρόγονο του σημερινού ακορντεόν, την αρμόνικα, γιατί, πριν να την διαδεχτεί το ακορντεόν, πρωτοστατούσε στο ρεμπέτικο.⁴⁴

⁴⁴ Βέβαια, απ' ότι φαίνεται, η αρμόνικα είχε σημαντικό ρόλο και στην παραδοσιακή μουσική στην ηπειρωτική Ελλάδα που μαζί με το βιολί και το λαούτο συμμετείχε σε γάμους και πανηγύρια έχοντας πρωταγωνιστικό ρόλο. Παραθέτω παρακάτω ένα απόσπασμα, από το 20ό Παγκόσμιο Συνέδριο για την έρευνα του Χορού, όπου γίνεται λόγος για τις κομπανίες και τους λαϊκούς οργανοπαίχτες στην περιοχή της Νάουσας κατά τα έτη 1870- 1970, χωρίς να γίνει παραπάνω αναφορά για την αρμόνικα και τον ρόλο της στην παραδοσιακή μουσική της Ηπειρωτικής Ελλάδας. (Ζάλιος, Χρήστος, «Οι λαϊκοί οργανοπαίχτες και οι κομπανίες της Νάουσας 1870-1970», 20ό Παγκόσμιο Συνέδριο για την έρευνα χορού, Αθήνα, 25-29 Οκτωβρίου 2006). Ο κ. Ζάλιος, μέσα από συνεντεύξεις, συγκεντρώνει στοιχεία από οικογένειες μουσικών που πρωταγωνιστούσαν εκείνη την περίοδο στην Νάουσα. Γράφει λοιπόν για την αρμόνικα: «Η κομπανία από το Στενήμαχο Νάουσας αποτελούνταν από τους: Θόδωρο Γκαντίδη (1886-1949 αρμόνικα), Λάμπρο Κουβακλή (βιολί) και Μήτσο Κουβακλή (λαούτο). Το 1918 ο Θόδωρος Γκαντίδης παντρεύτηκε στο Στενήμαχο Ανατολικής Ρωμυλίας την αδερφή των Κουβακλήδων και από το 1921 άρχισε να συνεργάζεται μαζί τους παίζοντας αρμόνικα. Το 1924 έφυγαν από το Στενήμαχο και εγκαταστάθηκαν στο Χωροπάνι της Νάουσας το οποίο αργότερα μετονομάστηκε Στενήμαχος. Η κομπανία τους έπαιζε σε αρραβώνες και γάμους στη Νάουσα από το 1925 έως το 1947, καθώς και σε εξοχικά κέντρα της εποχής όπως ήταν του Σαρίφη. Ο Λάμπρος πέθανε το 1934 και τη θέση του στο βιολί πήρε ο μικρότερος αδερφός των Κουβακλήδων, ο Στέφος. Το 1940 σταμάτησε να παίζει μουσική ο Μήτσος και από το 1942 τη θέση του στην κομπανία (παίζοντας λαούτο και μετά αρμόνικα), πήρε ο γιος του Θόδωρου Γκαντίδη ο Γιάννης (γεν. 1927). Οι μουσικοί της κομπανίας ήταν πρακτικοί. Οι αδερφοί Κου-βακλή έμαθαν μουσική από τον πατέρα τους ο οποίος έπαιζε λαούτο, ενώ ο Θόδωρος Γκαντίδης στην αρχή έπαιζε φλογέρα και μετά έμαθε αρμόνικα. Ο Γιάννης Γκαντίδης ξεκίνησε να παίζει αρμόνικα και από το 1950 επαγγελματικά ακορντεόν, σε πάρα πολλές ορχήστρες στη Νάουσα και τη Βέροια». Αναφέρει επίσης ότι η αρμόνικα και αργότερα το ακορντεόν, όπως επίσης και το βιολί, το κλαρίνο το ούτι και το λαούτο χρησιμοποιούνταν σε κλειστούς χώρους. Η αρμόνικα και αργότερα το ακορντεόν είχε σημαντική συμμετοχή στις κομπανίες της Νάουσας στα χρόνια του μεσοπολέμου. Το ακορντεόν συμμετείχε σε γάμους της Νάουσας σε κλειστούς χώρους όπως ήταν το γαμήλιο γλέντι που γινόταν στο ανώι του σπιτιού με άλλα όργανα όπως το βιολί, το κλαρίνο, το λαούτο και τον νταϊρέ. Το ακορντεόν προστέθηκε λίγο αργότερα στην ορχήστρα μαζί με την τζαζ. Παρακάτω αναφέρει και τις κομπανίες που έπαιζαν στην Νάουσα και μέσα στις υπόλοιπες αναφέρει και την κομπανία του Γκόγκα Τσιαύκα που έπαιζαν οι μουσικοί: Γκόγκας Τσιαύκας(κλαρίνο), Βασίλης Τσιαύκας(κορνέτα-ακορντεόν), Αλέκος Τσιαύκας(τρομπόνι), Γόλης Τσιαύκας(γκρανκάσα), Δημήτρης

Το ρεμπέτικο τραγούδι χωρίζεται σε τρεις περιόδους αλλά υπάρχει μία σύγχυση στην χρονολόγησή του, δηλαδή πότε εμφανίστηκε αλλά και πότε φθίνει σαν είδος. Κάποιοι τοποθετούν την αφετηρία του ρεμπέτικου στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ενώ άλλοι στα τέλη του ίδιου αιώνα. Επίσης κάποιοι πιστεύουν ότι το ρεμπέτικο νοθεύτηκε το 1952 ενώ κάποιοι άλλοι πιστεύουν ότι υπάρχει σαν είδος μέχρι και στις μέρες μας.⁴⁵

Η πρώτη περίοδος του ρεμπέτικου ξεκινάει γύρω στα 1900 και τελειώνει το 1922 με την Μικρασιατική καταστροφή.⁴⁶ «Σε αυτή την περίοδο, γίνονται ‘επισκέψεις’ από μουσικούς, οι οποίοι μεταφέρουν τραγούδια της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης στην κυρίως Ελλάδα. Οι ‘επισκέψεις’ αυτές έγιναν στην Αθήνα, την Θεσσαλονίκη και όλες τις επαρχιακές πρωτεύουσες. Επίσης, φτιάχνονται πλήθη μουσικών καφενείων (καφέ- αμάν) που υποδέχονται το νέο, αυτό, μουσικό είδος που αρέσει και διασκεδάζει τα λαϊκά, και όχι μόνο, στρώματα»⁴⁷. Αυτή την περίοδο έχουμε εμφάνιση της αρμόνικας σε ορχήστρα. Συγκεκριμένα, «Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιήθηκαν από το 1900 έως το 1922 στο ρεμπέτικο τραγούδι είχαν δεχθεί επιρροές απ’ το λεγόμενο δημοτικό τραγούδι. Τέτοια μουσικά όργανα ήταν: Από τα έγχορδα, η άρπα, το βιολί, το βιολοντσέλο, η κιθάρα, το κόντραμπάσσο, το λαούτο, το μαντολίνο, το ούτι, το πιάνο, το σαντούρι και το τσέμπαλο. Από τα κρουστά, η γκρανκάσσα, το κύμβαλο, το νταούλι, το ντέφι και το τουμπελέκι. Από τα πνευστά, η αρμόνικα, ο ζουρνάς, το κλαρίνο, η φλογέρα και όλα τα χάλκινα (ευφώνιο, κόρνο, τούμπα, τρομπέτα, τρομπόνι)»⁴⁸.

Παζαρέντσης(γκρανκάσα). Όπως επίσης και στην ορχήστρα του Αντώνη Βελιγδένη έπαιζε ακορντεόν ο γιός αυτού, Γιάννης, γεννημένος το 1935. Παρατηρούμε ότι και στην περιοχή της Νάουσας κάνει την εμφάνισή της η αρμόνικα όπως και το ακορντεόν παίζοντας όμως σε γάμους και πρωταγωνιστώντας σε παραδοσιακά τραγούδια.

⁴⁵ Γιώργος Κοκκώνης «*Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μία νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας*», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός (Επιστημονικό Συνέδριο στη Μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα: 25-27 Μαΐου 2005. Βλ. επίσης, Κεσικιάδης Χρήστος, «*Το ρεμπέτικο τραγούδι κατά την περίοδο 1922-1956*» Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Ιούνης 2008, αδημοσίευτη και Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012, αδημοσίευτη.

⁴⁶ Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012, αδημοσίευτη.

⁴⁷ Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012. σελ:15, αδημοσίευτη.

⁴⁸ Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012. σελ:36, αδημοσίευτη.

Η αρμόνικα είναι όργανο ετερότονο, σε αντίθεση με το ομοιότονο ακορντεόν, δηλαδή κατά το άνοιγμα της φουσούνας και κατά το κλείσιμό της παράγεται διαφορετικός τόνος. Παρουσιάζει αρκετές οργανολογικές διαφορές με το ακορντεόν που θα παρατεθούν παρακάτω. Αξίζει να σημειώσουμε σ' αυτό το σημείο ότι ο όρος αρμόνικα χρησιμοποιείται για να περιγράψει διαφορετικά όργανα ή ίδια (οργανολογικά μεταξύ τους) όργανα περιγράφονται από διαφορετικούς όρους.⁴⁹ Στην πτυχιακή εργασία της Ανδρουλάκη Γρηγορίας- Μαρίας με θέμα την αρμόνικα, παρουσιάζονται τρεις αρμόνικες οργανολογικά αλλά δεν έχει διερευνηθεί αν κάποια από αυτές έχει παίξει σε παλιές ηχογραφήσεις. Η πιο παλιά χρονολογείται λίγο μετά από το 1880, ενώ η πιο πρόσφατη περίπου το 1950. Παρουσιάζουν όμως διαφορές οργανολογικά μεταξύ τους. Σχετικά με το δεξί τμήμα του οργάνου, η πρώτη αρμόνικα έχει μία σειρά κουμπιών, στην πάνω πλευρά υπάρχουν τέσσερα κουμπιά register που αλλάζουν ηχόχρωμα αν τραβηχτούν προς τα πάνω. Επίσης, στην πίσω δεξιά πλευρά του οργάνου υπάρχει ένα μικρό λουρί στο οποίο τοποθετείται ο αντίχειρας του δεξιού χεριού. Η δεύτερη αρμόνικα, στην δεξιά πλευρά αποτελείται από δύο σειρές κουμπιών, η κάτω σειρά από δέκα και η πάνω από εννιά και στην πάνω πλευρά του υπάρχουν δύο κουμπιά register που αλλάζουν το ηχόχρωμα του οργάνου ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όπως στην πρώτη αρμόνικα, δηλαδή τραβώντας τα κουμπιά προς τα πάνω. Διαθέτει και αυτή λουρί για τον αντίχειρα. Η τρίτη αρμόνικα στο δεξί τμήμα της αποτελείται και αυτή από δύο σειρές κουμπιών μόνο που στην κάτω σειρά υπάρχουν 11 κουμπιά και στην πάνω 10. Σε αντίθεση με τις άλλες δύο αρμόνικες, σε αυτήν υπάρχουν λεπτά ξυλάκια που ενώνουν τα κουμπιά με τον εσωτερικό μηχανισμό του οργάνου. Επιπλέον, δεν υπάρχει λουρί για τον αντίχειρα όπως επίσης δεν υπάρχουν και registers. Στην πτυχιακή αναφέρεται επίσης ότι στις ηχογραφήσεις δίσκων υπήρχε ένα ηχόχρωμα σε όλη την διάρκεια των τραγουδιών και σε όλα τα τραγούδια, γεγονός που μπορεί να σημαίνει ότι η τελευταία αρμόνικα μπορεί να έχει χρησιμοποιηθεί σε ηχογραφήσεις της εποχής.

Στο αριστερό τμήμα της πρώτης αρμόνικας υπάρχει λουρί για το αριστερό χέρι και δύο μεγάλα κουτάλια. Από την πίσω πλευρά του οργάνου υπάρχει ακόμα ένα κουτάλι για να απελευθερώνεται ο αέρας κατά το κλείσιμο της φουσούνας. Επίσης, υπάρχουν δύο δερμάτινα λουριά για το κλείσιμο της φουσούνας και επομένως την ένωση του δεξιού με το αριστερό τμήμα του οργάνου οι οποίες βρίσκονται μπροστά από την

⁴⁹ Ανδρουλάκη Γρηγορία- Μαρία, «Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου.», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Φεβρουάριος 2011. σελ: 6, αδημοσίευτη.

φυσούνα και πίσω από αυτήν. Η δεύτερη αρμόνικα στο αριστερό τμήμα της αποτελείται και αυτή από ένα λουρί που συγκρατεί το αριστερό χέρι, στην πίσω πλευρά από ένα κουτάλι για την απελευθέρωση του αέρα κατά το κλείσιμο της φυσούνας ενώ υπάρχουν τέσσερα κουτάλια (μπάσα) με τα δύο εξωτερικά κουτάλια να είναι μεγαλύτερα από τα δύο εσωτερικά. Η τρίτη αρμόνικα παρουσιάζει διαφορές και στο αριστερό τμήμα της σε σχέση με τα άλλα δύο όργανα. Διαθέτει λουρί για το αριστερό χέρι, όμως απουσιάζουν το κουτάλι για τον εξαερισμό της φυσούνας και τα κουτάλια. Σαν μπάσα χρησιμοποιούνται δύο σειρές των έξι κουμπιών που είναι όμοια με τα κουμπιά του δεξιού μέρους.⁵⁰ Το τρίτο όργανο έχει διαφορετικό ήχο από τα δύο προηγούμενα, έχει ήχο πιο διαπεραστικό, και πλησιάζει περισσότερο στην αρμόνικα που ακούμε στις ηχογραφήσεις. Το όργανο που ακούγεται στις ηχογραφήσεις, αναφέρεται από τον κ Τσεκούρα⁵¹, ως «πολίτικη αρμόνικα» αλλά δεν είναι το τελευταίο όργανο που παρουσιάστηκε. «Η βασική διαφορά των δύο οργάνων σύμφωνα με τον ίδιο, έγκειται στο ότι η πολίτικη αρμόνικα αποτελούνταν από «κουτάλια» τόσο στο δεξί όσο και στο αριστερό πληκτρολόγιο ενώ η αρμόνικα αποτελούνταν από κουμπιά»⁵². Ο κ. Τσεκούρας αναφέρει ότι ονομάστηκε έτσι διότι κατασκευάστηκε στην Κωνσταντινούπολη. «Παρ' όλα αυτά πρόκειται για ένα άγνωστο- μέχρι στιγμής- όργανο. Δεν ευρέθησαν πληροφορίες ούτε για θέματα κατασκευής και μορφολογίας του οργάνου αλλά ούτε και για εκτελεστές του»⁵³. Ο ίδιος βρίσκει μία ομοιότητα στο ηχόχρωμα της τελευταίας αρμόνικας που αναφέραμε με την αρμόνικα που ακούγεται στις ηχογραφήσεις, αλλά επισημαίνει ότι κανένα από τα τρία όργανα δεν είναι η αρμόνικα που ακούμε στις παλιές ηχογραφήσεις. Επισημαίνει ότι είναι ένα άλλο όργανο που δεν έχει ακόμη βρεθεί. Η συγγραφέας της πτυχιακής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι: «είναι προς το παρόν άγνωστη τόσο η δομή όσο και η κατασκευή της

⁵⁰ Τα δύο τελευταία όργανα της πτυχιακής της κ. Ανδρουλάκη ανήκαν στον κ. Γιώργο Κουλαξίζη, τον μεγάλο αδερφό του κ Λάζαρου και παραχωρήθηκαν στον κ. Τσεκούρα. Μετά από ερώτηση που έκανα στον κ. Λάζαρο γιατί δεν κρατήθηκαν τα όργανα αυτά στην οικογένεια, μου απάντησε ότι ο κ. Τσεκούρας είναι πολύ καλός μουσικός και είναι σαν να κρατήθηκαν μέσα στην οικογένεια.

⁵¹ Ο κ. Τσεκούρας Ανδρέας είναι γνωστός μουσικός, ενορχηστρωτής και εκτελεστής πολλών μουσικών οργάνων (ακορντεόν, πιάνο, κιθάρα, κοντραμπάσο και μαντολίνο), με έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στον ελλαδικό χώρο. Είναι συλλέκτης οργάνων και διδάσκει στο Ωδείο Αθηνών, στο Τμήμα Παραδοσιακής Μουσικής.

⁵² Ανδρουλάκη Γρηγορία- Μαρία, «Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου.», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Φεβρουάριος 2011. σελ.:2, αδημοσίευτη.

⁵³ Ανδρουλάκη Γρηγορία- Μαρία, «Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου.», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Φεβρουάριος 2011. σελ.:2, αδημοσίευτη.

αρμόνικας που χρησιμοποιούνταν στο ρεμπέτικο.[...] Η σύγχυση που επικρατεί γύρω από τον όρο «αρμόνικα», [...] δυσχεραίνει ακόμη περισσότερο την ταύτιση αυτή»⁵⁴.

Σύμφωνα με τον κ. Λάζαρο, μιλώντας για την αρμόνικα εξηγεί: « Υπάρχουν πολλά κούρδισματα με τα κουμπιά και διαφορετική κλίμακα έχει το καθένα, δηλαδή άλλο κούρδισμα. Όπως και οι αρμόνικες, οι αρμόνικες που είναι από τη μικρά Ασία, είναι στο κούρδισμα της φουσαρμόνικας, μέσα έξω άλλη φωνή και γι' αυτό έχει άλλο χειρισμό φουσούνας, μέσα έξω για να παίζεις, όλο κίνηση, μέσα έξω, και έχει τον αέρα, ο αέρας, το κουμπί το πατάς και αμέσως ή κλείνει ή ανοίγει για να μπορέσεις να συνεχίσεις να παίζεις το παρακάτω, δυσκολότερη από το ακορντεόν, πάρα πολύ δυσκολότερη από το ακορντεόν. Λοιπόν, και υπάρχουν και οι φιλαρμόνικες, η οποία φιλαρμόνικα είναι πληκτροφόρο μεν, φουσούνα, αλλά μπαίνει πλάγια εδώ, δεν έχει μπάσσα και το αριστερό χέρι κάνει αέρα έτσι και από δω παίζουμε και έχουμε ένα κοκαλάκι- ξυλάκι, που το βάζουμε, κρατάνε ισοκράτημα μία νότα, θές από ρε ίσο, βάζεις το ρε ισοκράτημα ή το σολ ισοκράτημα, παίζεις από σολ και παίζει και (τραγουδάει ίσο) κρατάει εκείνο το ισοκράτημα. Αυτό λέγεται φιλαρμόνικα.»⁵⁵⁵⁶

Εμπόδιο για την έρευνα αυτή αποτελεί και η έλλειψη βιβλιογραφίας, εφόσον υπάρχουν αναφορές στην αρμόνικα αλλά χωρίς διευκρινίσεις για τη δομή της.

Στο βιβλίο του Αριστομένη Καλυβιώτη⁵⁷, υπάρχουν αποδείξεις παρουσίας της αρμόνικας στην Σμύρνη. Αναφέρεται η λέξη αρμόνικα σε διαφημίσεις μουσικών καταστημάτων όπως του Κορλέτη στο «Ημερολόγιο και οδηγός Σμύρνης και των πέριξ πόλεων και νήσων» έτους 1889. Λέει χαρακτηριστικά: «Εν τω Καταστήματι τούτω ευρίσκοντι Όργανα και Χορδαί αρίστης ποιότητος εκ των καλλίστων εργοστασίων Ιταλίας, Γαλλίας, και Γερμανίας, ήτοι: Βιολιά, Κιθάραι, Μαντολίνα, Βιολοντσέλλα,

⁵⁴ Ανδρουλάκη Γρηγορία- Μαρία, «*Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Φεβρουάριος 2011. σελ:4, αδημοσίευτη.

⁵⁵ Προσωπική συνέντευξη.

⁵⁶ Στην πτυχιακή της Μαυρίκης Δ. Βερονίκης με τίτλο: «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, αδημοσίευτη, παραθέτοντας τις διαφορετικές ονομασίες της αρμόνικας λέει: «Οι συχνότερες ονομασίες που του έχουν αποδοθεί (αναφερόμενη στην αρμόνικα) είναι οι εξής: φουσαρμόνικα ή φιλαρμόνικα, φύσα ή φουσούνα, ή και «μισοφωνία» ή μεσοφωνία». (σελ:32). Σύμφωνα με τα λεγόμενα του κ. Λάζαρου Κουλαξίζη η αρμόνικα και η φιλαρμόνικα είναι διαφορετικά όργανα, πράγμα που επιβεβαιώνει και η Μαυρίκη ύστερα από επικοινωνία με τον Γιάννη Βουλή, αυτοδίδαχτο οργανοπαίκτη φιλαρμόνικας. (σελ:36).

⁵⁷ Καλυβιώτης Αριστομένης, «*Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*», Αθήνα: Music Corner& Τήνελλα, 2002.

Κλαρίνα, Φλάουτα, Φυσαρμόνικαι, Αρμόνικαι [...]».⁵⁸ Επίσης σε διαφημιστική κάρτ-ποστάλ του ίδιου μουσικού καταστήματος στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα ξεχωρίζουν δύο αρμόνικες με κουμπιά μιας σειράς στο δεξί τμήμα των οργάνων, δεν φαίνεται όμως ολόκληρο το όργανο.⁵⁹ Σε διαφήμιση του καταστήματος Δ. Κουλαμπίδου στην εφημερίδα Αμάθεια, φύλλο της 19^{ης} Αυγούστου 1922, μερικές μέρες πριν την καταστροφή, δείχνει πως εκτός από τα άλλα αντικείμενα που πουλάει, πουλάει και όργανα μουσικά όπως μαντολίνα Ιταλίας Γαλλίας και εντόπια [...], Κλαρίνα, Μισοφωνίας⁶⁰. Πιο κάτω, σε διαφήμιση του μουσικοδιδάσκαλου Αριστείδη Αλβέρτη στο «Ημερολόγιο και οδηγός Σμύρνης και των πέριξ πόλεων και νήσων» του έτους 1889, ο μουσικοδιδάσκαλος παραδίδει μαθήματα Μαντολίνου, Κιθάρας και Φυσαρμόνικας.⁶¹ Ο Σ. Προκοπίου αναφέρει και αυτός καταστήματα μουσικών οργάνων της Σμύρνης:⁶²

Σπίτι δε θάβρης εύκολα, εργάτη, είτε αφέντη,

Που να μην έχη κι' όργανο, δικό του για το γλέντι.

Τεχνίτες μας κάνουν βιολιά, κιθάρες, μαντολίνα,

κόψες, σαντούρια, φλάουτα, σαν της Ευρώπης φίνα,

και μεσοφώνια όμως πουλούν, λαούτα, φυσαρμόνικες,

άρπες και πιάνο, πίπερα, κλαρίνα, ως και αρμόνικες,⁶³

όπως ο Ράλλης απ' αυτούς, ο Σάνσων, ο Τζεράρδος,

κι' ο Καραγεώργης, που καθείς είναι μαζί και βάρδος... [...]

⁵⁸ Καλυβιώτης Αριστομένης, «Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων», Αθήνα: Music Corner& Τήνελλα, 2002, σελ:38.

⁵⁹ Καλυβιώτης Αριστομένης, «Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων», Αθήνα: Music Corner& Τήνελλα, 2002, σελ:45.

⁶⁰ Καλυβιώτης Αριστομένης, «Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων», Αθήνα: Music Corner& Τήνελλα, 2002, σελ:47.

⁶¹ Πιθανόν να θεωρείται η αρμόνικα. (σελ:47)

⁶² Καλυβιώτης Αριστομένης, «Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων», Αθήνα: Music Corner& Τήνελλα, 2002, σελ:49.

⁶³ Φαίνεται ότι υπάρχει σύγχυση σχετικά με την ονοματολογία της αρμόνικας. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι αρμόνικα και μεσοφωνία είναι το ίδιο όργανο. Ο κ. Λάζαρος Κουλαζίζης μου είπε ότι η αρμόνικα λέγεται μεσοφωνία. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα όμως διαχωρίζεται η αρμόνικα από την μεσοφωνία σαν να περιγράφονται διαφορετικά όργανα. Ίσως με την λέξη μεσοφωνία να περιγράφεται ένα όργανο όπως αυτό που μας δείχνει στην πτυχιακή της η Μαυρίκη, το οποίο ονομάζεται μεσοφωνία και βρίσκεται στο λαογραφικό μουσείο Σαντορίνης. (σελ: 34).

Πιο κάτω παραθέτει μία επιστολή που γράφτηκε από την Σμύρνη το Μάιο του 1913 και δημοσιεύτηκε σε ένα γερμανικό περιοδικό. Αφορά τα μουσικά όργανα, ποια όργανα έχουν ζήτηση και πόσο περίπου πωλούνται. Στην συγκεκριμένη επιστολή, που θα μπορούσε να μας δώσει στοιχεία για την αρμόνικα, δεν υπάρχει αναφορά σε αυτό το όργανο.⁶⁴ Στην πτυχιακή του Ευαγγέλου σημειώνεται ότι «στα τέλη του 19^{ου} αιώνα διαμορφώνεται η πρώτη Εστουδιαντίνα από τον Βασίλη Σιδερέ και εμφανίζεται στη Σμύρνη το 1898, ως μία ορχήστρα που αποτελείται από δύο φουσαρμόνικες⁶⁵, ένα μαντολίνο και μία κιθάρα».⁶⁶

Σπουδαίοι οργανοπαίχτες της αρμόνικας ήταν ο Στυλιανός Τρίμης και ο γιός του Μιχάλης Τρίμης και ο Αντώνης Αμιράλης ή Παπατζής. Άλλοι οργανοπαίχτες αρμόνικας είναι οι Γιάγκος Ψαμαθιανός ή Ψαματιανός ή Ψωμαθιανός^{67,68}, ο Στέφος⁶⁹ και ο Σ. Παρίσης⁷⁰. Επίσης, ο Κουλαξίζης Νίκος έπαιζε αρμόνικα επαγγελματικά, όπως και ο Κουλαξίζης Γιώργος, γιός του Νίκου. Ο κ. Λάζαρος Κουλαξίζης αναφέρει για τον πατέρα του:

«Κουλαξίζης Λ.: Ο πατέρας μου είναι από την Πόλη. Από την Πόλη έπαιζε ερασιτεχνικά, έπαιζε ε.. και όταν ήρθε εδωπέρα δούλεψε και με συγκροτήματα και σε δουλειές πήγαινε πολύ.

Κα Θεοδώρα (κόρη του Νίκου Κουλαξίζη): Σε πανηγύρια, σε γάμους, σε μαγαζιά

⁶⁴Καλυβιώτης Αριστομένης, «Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων», Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα, 2002, σελ:59-64.

⁶⁵ Εννοεί αρμόνικες.

⁶⁶Ευαγγέλου Γιώργος, «Η λαϊκή κιθάρα της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των: Κ. Δούσα, Α. Κωστή, Γ. Κατσαρού, Κ. Σκαρβέλη, Β. Παπάζογλου, Σπ. Περιστέρη, Στ. Χρυσίνη και Μ. Χιώτη», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2008, σελ: 11-12, αδημοσίευτη.

⁶⁷Μαυρική Δ. Βερονίκη, «Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, σελ:59, αδημοσίευτη.

⁶⁸Ο Γιάγκος Ψαμαθιανός ή Ψωμαθιανός αναφέρεται με διαφορετικό όνομα, αναφέρεται ως Βασίλης στο: Ανδρουλάκη Γρηγορία- Μαρία, «Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Φεβρουάριος 2011, σελ:4.(Η πτυχιακή δεν είναι σωστά αριθμημένη στις σελίδες της), αδημοσίευτη.

⁶⁹Ο Στέφος αναφέρεται μόνο στην πτυχιακή της Ανδρουλάκη Γρηγορία- Μαρίας, «Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Φεβρουάριος 2011, σελ:4.(Η πτυχιακή δεν είναι σωστά αριθμημένη στις σελίδες της), ενώ στην πτυχιακή της Μαυρική Δ. Βερονίκης, «Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, λείπει το όνομα αυτό.

⁷⁰Ο Σ. Παρίσης αναφέρεται σαν όνομα οργανοπαίκτη στην πτυχιακή της Μαυρικής (σελ:65) ενώ λείπει από της Ανδρουλάκη.

Κουλαξίζης Λ.: Σε μαγαζιά

Κα Θεοδώρα: Σε κέντρα πήγαινε. Ο μπαμπάς μου έκανε δύο δουλειές, ήτανε και αρτεργάτης, ήταν και μουσικός.

ΕΡ: Και ποιοι άλλοι, ποιοι άλλοι ήταν ονόματα στην αρμόνικα; Εκείνη την περίοδο;

Κα θεοδώρα: Δεν είχε εδώ, εδώ στην Καβάλα δεν είχε αρμόνικες.

Κουλαξίζης Λ.: Στην Καβάλα ήταν ο μπαμπάς μου δεν υπήρχε άλλος να παίζει. Στην Αθήνα ήταν ο Γιώργος ο αδερφός μου που 'παιζε αρμόνικα και ο Τρίμης. Τον έχεις ακουστά τον Τρίμη;

ΕΡ: Ναι τον έχω.

Κουλαξίζης Λ.: Αυτός, έπαιζε και αυτός από την πόλη αρμόνικα και ήταν πολύ καλός. Και έπαιζε και έπαιζε και ο...

ΕΡ: Την ίδια περίοδο δηλαδή παίζανε, την ίδια περίοδο παίζανε χρονικά.

ΑΠ: Ναι ναι ναι. Και ίσως γι' αυτήν (εννοεί την αρμόνικα) φημίζονταν και ο Περιστερης.

ΕΡ: Σπύρος Περιστερης;

ΑΠ: (γνέφει καταφατικά). Στην Odeon που ήτανε, ήτανε στις ηχοληψίες ήτανε υπεύθυνος για τις ηχοληψίες και έπαιζε και αρμόνικα, έπαιζε μαντολίνο και άλλα. Ο Σπύρος ο Περιστερης.

ΕΡ: Μάλιστα... ε... λοιπόν... Αλλά στην Καβάλα ήταν μόνο ο μπαμπάς σας.

ΑΠ: Ναι ναι. (παύση) Ε ήτανε και ο αδερφός μου, έναν καιρό (...) πριν πάει στην Αθήνα, το '51, ήταν και ο αδερφός μου στην Καβάλα και έπαιζε, αλλά δεν έπαιζε με την αρμόνικα, έπαιζε με το ακορντεόν».⁷¹

Ο κ. Λάζαρος Κουλαξίζης αναφέρει και τον Σπύρο Περιστερή ως παίκτη αρμόνικας όπως και άλλων οργάνων. Επιπρόσθετα, σε μία ιστοσελίδα βρήκα ακόμα ένα όνομα, αυτό του Γιάγκου Παντελονά ο οποίος αναφέρεται σαν παίκτης ακορντεόν, από την

⁷¹ Προσωπική συνέντευξη.

Πόλη ο οποίος ηχογραφήθηκε το 1913.⁷² Τέλος, σαν παίκτες αρμόνικας αναφέρονται και οι Ιωάννης Φωτίου ή «Χιώτης» και Μαυρόπουλος⁷³.

Η δεύτερη περίοδος χρονολογείται από το 1922 μέχρι το 1934 και ονομάζεται ρεμπέτικο Σμυρναϊκού στυλ. «Αρχίζει με τον ερχομό πολλών Μικρασιατών στα μεγάλα αστικά κέντρα, φέρνοντας μαζί τους τις μουσικές τους ρίζες. Με αυτόν τον τρόπο, βοηθά, σε ισχυρό βαθμό, στην διάπλαση της τελειωτικής μορφής του ρεμπέτικου τραγουδιού και στην ανανέωσή του. Ως αποτέλεσμα είχε να «πλημμυρίσει» με συγκίνηση τα ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού, τα οποία επιβιώνουν με τους κλέφτες πορτοφολιών και τους ναρκομανείς. Η προσφυγιά, λοιπόν, βοήθησε στην καθιέρωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Απέμενε, όμως, το ρεμπέτικο τραγούδι να μεταβεί σε πιο λαϊκά ζητήματα, να «φύγουν» τα ξένα στοιχεία και έτσι να διαδοθεί, περισσότερο, στις «αριστοκρατικές» μάζες. Το «άλμα» του ρεμπέτικου τραγουδιού απ' τους κύκλους της μαγκιάς στα μουσικά καφενεία των προσφύγων αποτελούσε το πρώτο άλμα σε μέγεθος και ποιότητα ακροατηρίου. Από τραγούδι των τελευταίων τάξεων της κοινωνίας είχε «κερδίσει» τα ευρύτερα πλήθη των συνοικισμών, που με τη σειρά τους άλλαξαν τον οικονομικό χαρακτήρα. Τα ρεμπέτικα τραγούδια αυτής της περιόδου ήταν τα σμυρναϊκά ρεμπέτικα. Ο χώρος διαμόρφωσής τους ήταν η ταβέρνα ή ο τεκές. Σημαντικοί συνθέτες του σμυρναϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού ήταν ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Κώστας Καρίπης, ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Κώστα Σκαρβέλης και ο Παναγιώτης Τούντας. Οι σπουδαιότεροι τραγουδιστές-τραγουδίστριες ήταν η Ρίτα Αμπατζή, ο Δημήτρης Ατραϊδης, η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Κώστας Νούρος, ο Κώστας Ρούκουνας και ο Βαγγέλης Σοφρωνίου»⁷⁴.

Σχετικά με τα όργανα αναφέρεται ότι «το 1922-1934, όμως, το σμυρναϊκό ρεμπέτικο τραγούδι άλλαξε την κατάσταση χρησιμοποιώντας, ως μουσικά όργανα, τα εξής: Στα έγχορδα, μόνο, το βιολί, το κανονάκι, την κιθάρα, το κοντραμπάσο, το λαούτο, το ούτι, το πιάνο, την πολιτική λύρα, το σαντούρι, τον ταμπουρά και το τσέμπαλο. Στα

⁷² <http://www.accordions.com/history/bulgaria.aspx> Πιθανόν να ήταν και παίκτης αρμόνικας.

⁷³ <http://www.panaccordeon.gr/accordion/harmonica/history/item/35-λαϊκοί-δεξιότητες-της-αρμόνικας.html>

⁷⁴ Βρουλάκης Λυκούργος, «Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012. σελ:16, αδημοσίευτη.

κρουστά, μόνο, οι καστανιέτες. Στα πνευστά, μόνο, η αρμόνικα και, σε περιορισμένο βαθμό, το κλαρίνο»⁷⁵.

Φαίνεται ότι η αρμόνικα κάνει την εμφάνισή της στις αρχές του 19^{ου} αιώνα μέχρι το 1935 περίπου. «Ήδη από το 1930 η εμφάνισή της σε ορχήστρες αλλά και στη δισκογραφία σταδιακά υποχωρεί μέχρι που εξαφανίζεται. Στη συνέχεια έρχεται να την αντικαταστήσει ένα όργανο το οποίο αποτελεί την οργανολογική εξέλιξή της και δεν είναι άλλο από το ακορντεόν. Πολλοί από τους μέχρι τότε οργανοπαίκτες της αρμόνικας, όπως είναι ο Αντώνης Αμιράλης ή Παπατζής, ο Γιάγκος Ψωμαθιανός και ο Μιχαήλ Τρίμης, στην πορεία στράφηκαν στο ακορντεόν. Στο τραγούδι *Σούστα Πολίτικη* (Η Πόλη και ο Βόσπορος) που ηχογραφείται το 1933 στην Αθήνα ο Αντώνης Αμιράλης ή Παπατζής, όπως σημειώνει ο Γρηγόρης Φαληρέας, παίζει ακορντεόν αντί για αρμόνικα»⁷⁶. Στην συνέχεια θα γίνει λόγος για την ένταξη του ακορντεόν στην ρεμπέτικη ορχήστρα και όχι στην παραδοσιακή που και εκεί κατέχει σημαντικό ρόλο σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας.⁷⁷

Η ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΜΟΝΙΚΑ ΣΤΟ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΚΑΙ Η ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΤΡΙΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.

Η τρίτη περίοδος του ρεμπέτικου αρχίζει από το 1934 και τελειώνει το 1940. Σ' αυτήν την περίοδο κυριαρχούν τα πειραιώτικα ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία, μερικοί μελετητές τα ονομάζουν και «κλασσικά» ρεμπέτικα τραγούδια αφού θεωρούνταν ως το ανώτατο σημείο της ρεμπέτικης δημιουργίας. Στην ενορχήστρωση πλέον των τραγουδιών χρησιμοποιείται το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς. Το 1934 γίνεται η εμφάνιση της πρώτης ρεμπέτικης ορχήστρας με μπουζούκι και μπαγλαμά, η οποία λεγόταν «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Την ορχήστρα αυτή την απάρτιζαν ο Γιώργος Αμπάτης, ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Ανέστης Δελιάς και ο Στράτος Παγιουμτζής. Το 1936 επικράτησε το πολιτικό καθεστώς του Μεταξά και το 1937

⁷⁵ Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012. σελ:36, αδημοσίευτη.

⁷⁶Μαυρίκη Δ. Βερονίκη, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, σελ:107, αδημοσίευτη.

⁷⁷Συλλογικό έργο, «*Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19^{ος}- 20^{ός} αιώνας)*», Υπουργείο Πολιτισμού- Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Αθήνα: Εξάντας, 2000, σελ:337-362.

επιβλήθηκε ο κανόνας της λογοκρισίας. Το «τραύμα» ήταν μεγάλο αφού, πέρα από την λογοκρισία των στοίχων οι συνέπειες των παρεμβάσεων στην μελωδία ήταν πολλές. Οι ακόλουθοι ερμηνευτές δεν μπόρεσαν να φέρουν, πάλι, στο προσκήνιο τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς που ήταν το στήριγμα των αμανέδων που κυριαρχούσαν στις προηγούμενες περιόδους. Το ρεμπέτικο τραγούδι συνεχίστηκε με μία νέα γενιά συνθετών οι οποίοι έδιναν την δική τους «μάχη». Επικεφαλής αυτών ο νεαρός Τρικαλινός συνθέτης Βασίλης Τσιτσάνης, ο οποίος έγραψε, από το 1937 έως το 1940, εκατό τραγούδια. Με την παρουσία του Βασίλη Τσιτσάνη έρχεται και η αλλαγή στο ρεμπέτικο τραγούδι, τόσο στο ύφος του όσο και στην ορχήστρα.⁷⁸ «Κατορθώνει να «βοηθήσει» το ρεμπέτικο τραγούδι, διαγράφοντας από αυτό κάθε τι απρεπές και να το βάλει σε μία νέα κοινωνική πραγματικότητα. Αλλάζει το ύφος του παιξίματος, με γρήγορες πενιές, γκλισάντι (τρόπος που ήρθε σε αντίθεση με την «κοφτή» και «λιτή» πενιά της πειραιώτικης ορχήστρας του Μάρκου Βαμβακάρη), αφήνει πίσω του τα ανατολίτικα, αυθεντικά, παραδοσιακά ντουζένια, προτείνει το «ευρωπαϊκό» κούρδισμα στο μπουζούκι και προχωρεί σε εξευρωπαϊσμό των κλιμάκων. Επίσης, προσθέτει στην ορχήστρα, το ακορντεόν, σαν όργανο της κομπανίας⁷⁹, το οποίο προήλθε από την εξέλιξη της αρμόνικας που χρησιμοποιούνταν στην δεύτερη περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού». [...] «Ο Βασίλης Τσιτσάνης, λοιπόν, είναι ο πρώτος που κάνει «στροφή» στην παράδοση και αρχίζει μία άλλη εποχή για το ρεμπέτικο τραγούδι»⁸⁰.

Την εποχή αυτή, λοιπόν, και μέχρι το 1940, παρουσιάζονται πολλοί σημαντικοί συνθέτες και ερμηνευτές του ρεμπέτικου τραγουδιού όπως ήταν ο Δημήτρης Γκόγκος ή Μπαγιαντέρας, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Απόστολος Χατζηχρήστος, ο Μανώλης Χιώτης και πολλοί άλλοι. Τότε εμφανίζονται και τα «κανταδόρικα» ρεμπέτικα (ύφος καντάδας), μιας και το πολιτικό καθεστώς του Μεταξά ανάγκασε τους στιχουργούς να τροποποιήσουν το περιεχόμενο των τραγουδιών και να μην αφορά πια τους αργιλέδες, τους τεκέδες και το χασίσι.⁸¹

Όσον αφορά τα όργανα αναφέρεται ότι: «Το 1934-1940 το πειραιώτικο ρεμπέτικο τραγούδι «επιβάλλει» τον δικό του ρυθμό και με αυτόν τον τρόπο, τα μουσικά όργανα

⁷⁸ Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012, σελ:18, αδημοσίευτη.

⁷⁹ Ρήγα Βαλεντίνη- Αναστασία, «*Βασίλης Τσιτσάνης, ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*», Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 2003, σελ:152.

⁸⁰ Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012, σελ:23, αδημοσίευτη.

⁸¹ Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012, σελ:18-19, αδημοσίευτη.

που παίζουν μουσική τόσο στα μαγαζιά, όσο και στις ηχογραφήσεις ήταν τα παρακάτω: Στα έγχορδα το βιολί, η κιθάρα, το μισομπούζουκο, το μπαγλαμαδάκι, το μπάντζο και το μπουζούκι. Στα πνευστά το ακορντεόν, το οποίο θεωρείται μία εξέλιξη της αρμόνικας»⁸².

Στην πτυχιακή του Κεσικιάδη Χρήστου⁸³ στην δεύτερη περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού (περίπου '32 με '43)⁸⁴, στα όργανα ορχήστρας, αναφέρει το τρίχορδο μπουζούκι, τον μπαγλαμά, την κιθάρα ή μπασοκίθαρο και το ακορντεόν που επισημαίνει ότι υπάρχει φωτογραφικό υλικό γύρω στο 1934 αλλά ενώ χρησιμοποιήθηκε κατά την περίοδο αυτή, δεν αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο της ενοργάνωσης της ορχήστρας αυτής της περιόδου.⁸⁵ «Επίσης, άξιον αναφοράς στο σημείο αυτό, είναι το γεγονός ότι ακόμα και πριν από την πρώτη περίοδο σμυρναϊκού στυλ (πριν το '22 με '32), χρησιμοποιήθηκε τόσο στις ηχογραφήσεις όσο και στις ζωντανές εμφανίσεις ένα άλλο αερόφωνο όργανο που μοιάζει πολύ με ακορντεόν, η μελώδικα.»⁸⁶. Παρακάτω ο Κεσικιάδης λέει ότι την τρίτη περίοδο μεταξύ 43- 56 την λεγόμενη λαϊκή περίοδο με κύριους εκφραστές τον Τσιτσάνη, τον Χιώτη, τον Παπαϊωάννου, τον Καλδάρη, τον Μητσάκη, το ακορντεόν ήταν απ' τα κύρια όργανα της ορχήστρας μαζί με το μπουζούκι (τετράχορδο από τα μέσα περίπου της περιόδου και όχι απ' όλους τους οργανοπαίχτες), το πιάνο (κυρίως σε ηχογραφήσεις και λιγότερο συχνά στα κέντρα διασκεδάσεως, από τα μέσα προς το τέλος της περιόδου), τον μπαγλαμά και το κόντρα-μπάσο (όχι πολύ συχνά και προς το τέλος της περιόδου).⁸⁷

Στο βιβλίο κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου,⁸⁸ η Μαρία Κωνσταντινίδου αναφέρει ότι «το είδος του λαϊκού τραγουδιού της πόλης που λεγόταν ρεμπέτικο παιζόταν στις ταβέρνες το 1930-1940 από μουσικές κομπανίες που αποτελούνταν από δύο ή τρία μπουζούκια, ένα μπαγλαμαδάκι, μία κιθάρα και συχνά ένα ακορντεόν». Το

⁸² Βρουλάκης Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, 2012, σελ:36, δημοσίευτη.

⁸³ Κεσικιάδης Χρήστος, «*Το ρεμπέτικο τραγούδι κατά την περίοδο 1922-1956*» Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Ιούνης 2008, δημοσίευτη.

⁸⁴ Ακολουθεί διαφορετική χρονολόγηση για το ρεμπέτικο.

⁸⁵ Κεσικιάδης Χρήστος, «*Το ρεμπέτικο τραγούδι κατά την περίοδο 1922-1956*» Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Ιούνης 2008, σελ:22, δημοσίευτη.

⁸⁶ Λογικά αναφέρεται στην αρμόνικα και όχι στην μελώδικα.

⁸⁷ Κεσικιάδης Χρήστος, «*Το ρεμπέτικο τραγούδι κατά την περίοδο 1922-1956*» Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Ιούνης 2008, σελ:27, δημοσίευτη.

⁸⁸ Κωνσταντινίδου Μαρία, «*Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*», Αθήνα: Μέδουσα- Σέλας, 1994. σελ:67.

'37 στην Αθήνα υπάρχει συνύπαρξη στη δισκογραφία του ακορντεόν με βιολί στο τραγούδι «Το κρασί είναι η ζωή μου».⁸⁹

Μέσα από βιογραφίες μουσικών ακορντεονιστών μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το ακορντεόν χρησιμοποιήθηκε πολύ στις ορχήστρες μεταξύ των δεκαετιών '45 με '65.⁹⁰ Η Λέλα Παπαδοπούλου, κόρη βιομήχανου, όταν η οικογένειά της αντιμετώπισε οικονομικό πρόβλημα, ανέβηκε στο πάλκο την περίοδο 1950-1951. Δούλεψε με το ακορντεόν της στα μεγαλύτερα λαϊκά κέντρα της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης, στην επαρχία, σε εκδηλώσεις σ' όλη την Ελλάδα και σε πανηγύρια. Δούλεψε μαζί με τους Μάρκου, Στράτου, Παπαϊωάννου, Μοσχονά, Καλδάρη, Τατασόπουλου, Ζαμπέτα, Καζαντζίδη, Γαβαλά και Μπιθικότση. Το '53 δούλεψε μαζί με την Σωτηρία Μπέλλου, Πόλυ Πάνου και Μπέμπα Μπλάνς. Γνώρισε μεγάλη επιτυχία την περίοδο '55 με '70. Εμφανίστηκε στα πιο γνωστά λαϊκά κέντρα της εποχής όπως το «Περιβόλας» με τον Ιορδάνη Τσομίδα, στην «Τριάνα του Χειλά, στου «Κολοκοτρώνη» με τους Καζαντζίδη, Μαρινέλλα, στου «Τζίμη του Χονδρού» με το συγκρότημα του Πάνου Γαβαλά. Λέγεται ότι ο Καζαντζίδης έδωσε μάχη μία θερινή σαιζόν και πήρε τη Λέλα Παπαδοπούλου από το κέντρο «Βεντέτα» στις Τζιτζιφιές όπου εμφανιζόταν με Πάνο Γαβαλά και Ρία Κούρτη. «ήταν τριήμερο και τραγουδούσαμε από τις εννιά το βράδυ μέχρι τις οκτώ το πρωί. Εκείνη τη χρονιά, το 1954, ήμουν στο συγκρότημα του Τατασόπουλου-Ζαμπέτα-Παπαϊωάννου. Στο τέλος μοιράσαμε ένα σακούλι με χρυσές λίρες που μας έριχναν οι Μαραθωνίτες όταν χόρευαν κι ένα τσουβάλι «της ρίγας-έτσι το έλεγαν» γεμάτο με κατοστάκια, πεντακοσάρικα και χιλιάρικα. Στα Μεσόγεια και γενικά στα Αρβανιτοχώρια ο κόσμος ήταν καλός και γλεντούσε με την ψυχή του». Η Λέλα Παπαδοπούλου συμμετείχε και στη δισκογραφία, παίζοντας τραγούδια όπως το «Έλα κοντά μου, γλυκέ μου αφέντη», του Λαύκα και το «να ήξερα τι έφταιξα», του Ανέστη Αθανασίου.⁹¹

Ο Τάκης Σούκας, προερχόμενος από μουσική οικογένεια για παραπάνω από τριάντα χρόνια συμμετέχει ως δεξιοτέχνης στο σαντούρι ή στο ακορντεόν σε ηχογραφήσεις δίσκων δικών του αλλά και άλλων λαϊκών δημιουργών. Συνεργάστηκε με τραγουδιστές όπως η Πόλυ Πάνου, η Γιώτα Λύδια, ο Μιχάλης Καλογιάννης (Μενιδιάτης). Αργότερα

⁸⁹ Μαυρική Δ. Βερονίκη, «Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935», Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, σελ:107, αδημοσίευτη.

⁹⁰ Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ: 391-393.

⁹¹ Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ:391-393.

συνεργάζεται με τον Στράτο Διονυσίου, τη Λίτσα Διαμάντη, τη Χάρις Αλεξίου και στο τέλος της δεκαετίας του '80 με τον Στέλλιο Καζαντζίδη. Μετά το 1960 έπαιξε στον «Παράδεισο» στο Αιγάλεω με τους Γεράσιμο Κλουβάτο, Απόστολο Καλδάρη, Μιχάλη Μενιδιάτη, Μάρκο Βαμβακάρη, Βασίλη Τσιτσάνη, Γιώτα Λύδια και Χαρούλα Λαμπράκη. Είναι απ' τους γνωστότερους δεξιοτέχνες ακορντεόν και εκφράζεται γι' αυτό με πολύ αγάπη. «Το ακορντεόν μιλάει μέσα στην ψυχή μου. Το αγάπησα από μικρό παιδί παρά το γεγονός ότι έπαιζα σαντούρι, κιθάρα, λαούτο και μπουζούκι. Όταν άκουγα ραδιόφωνο τις νύχτες στο χωριό μου, σταματούσα την βελόνα στις πόλεις των Βαλκανίων- Σόφια, Βάρνα, Βουκουρέστι, Βελιγράδι, Σαράγιεβο- και ο ήχος του ακορντεόν με συνέπαιρνε».⁹²

Ο Μιχαήλ Τρίμης, παίχτης αρμόνικας και αργότερα ακορντεόν, αναφέρει: «Μετά το 1946 έπαιζα μόνο ακορντεόν, άλλωστε την μισοφωνία⁹³ δεν την ήθελαν πλέον στις ορχήστρες. Ήταν πιο μονοδιάστατο όργανο από το ακορντεόν, που την εκτόπισε... Στην λαϊκή ορχήστρα το ακορντεόν είναι ένα μεγάλο στόλισμα, γιατί είναι φυσικό όργανο, κάνει διάλογο με τα άλλα μουσικά όργανα, με το μπουζούκι, που έχει τον σολιστικό ρόλο. Έδινε όγκο στην ορχήστρα όταν δεν υπήρχαν μικρόφωνα και ηλεκτρισμός.»⁹⁴ Όταν ρώτησα τον κ. Λάζαρο Κουλαζίζη πού έπαιζε αρμόνικα ο κ. Γιώργος, ο αδερφός του και πότε σταμάτησε να παίζει, μου απάντησε ότι έπαιζε αρμόνικα σε κέντρα και στην δισκογραφία σε κανα δυο δίσκους. Μετά έπαιζε ακορντεόν και σταμάτησε να παίζει όταν πέθανε ο Τσιτσάνης.⁹⁵

Δεν μπορούμε να πούμε πότε ακριβώς εξαφανίστηκε από την λαϊκή μουσική η αρμόνικα και πότε την διαδέχτηκε το ακορντεόν, αλλά αυτή η διαδοχή έγινε ομαλά με το πέρασμα του χρόνου.

Η Μαρία Κωνσταντινίδου περιγράφει την δεκαετία 30-40 κατά τη διάρκεια της οποίας, λέει, «τα καφέ- αμάν και οι ταβέρνες λειτουργούσαν παράλληλα, καθώς συνέχιζε η δημοτικότητα και των δύο ειδών τραγουδιού.»⁹⁶ Πολλές φορές τα ίδια τα τραγούδια τα τραγουδούσαν και με τους δύο τρόπους στους δύο διαφορετικούς χώρους,

⁹² Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007. Σελ:424-429.

⁹³ Ή αλλιώς αρμόνικα.

⁹⁴ Μαυρική Δ. Βερονίκη, «Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935», Αρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής 2012, σελ:107, αδημοσίευτη.

⁹⁵ Συνεργάστηκε από το 1977 σε μόνιμη βάση μέχρι το 1984. Ο Τσιτσάνης είχε τον κ. Γιώργο δεξί του χέρι στην ορχήστρα.

⁹⁶ Αναφέρεται στο συμυρναϊκό στυλ για τα καφέ- αμάν και στο πειραιώτικο ρεμπέτικο για τις ταβέρνες.

δηλαδή την ταβέρνα και το καφέ-αμάν. Το είδος του λαϊκού τραγουδιού της πόλης που λεγόταν ρεμπέτικο παιζόταν στις ταβέρνες το 1930-1940 από μουσικές κομπανίες που αποτελούνταν από δύο ή τρία μπουζούκια, ένα μπαγλαμαδάκι, μία κιθάρα και συχνά ένα ακορντεόν»⁹⁷. Μας λέει ότι το ακορντεόν μπήκε στην ορχήστρα ήδη από αυτή την δεκαετία.

Η ΣΥΝΥΠΑΡΞΗ ΤΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ ΜΕ ΤΟ ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΑΡΜΟΝΙΟ ΚΑΙ Η ΕΠΙΚΡΑΤΗΣΗ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ

Όπως προείπα στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας, ο κ. Μπαλαχούτης μας λέει ότι το ακορντεόν «έδρασε» περισσότερο τις δεκαετίες του '50 και του '60, αφού μέσα στο 1970 και μετά, σχεδόν εξαφανίστηκε.⁹⁸ Στο βιβλίο «Δρόμος για το ρεμπέτικο» αναφέρεται ότι στα 1950 στις ηχογραφήσεις και στα μαγαζιά ήταν συνηθισμένο όργανο το ακορντεόν⁹⁹ και επισημαίνει για την ίδια περίοδο ότι το ενισχυμένο μέχρι σε μία εκκωφαντική ένταση μπουζούκι συνοδευόταν με το πανταχού παρόν ηλεκτρικό αρμόνιο, ήδη δηλαδή από την δεκαετία του '50 φαίνεται να κλέβει την παράσταση το αρμόνιο και να υποχωρεί το ακορντεόν.¹⁰⁰ Με την άποψη της Χόλστ φαίνεται να συμφωνεί και η Μαρία Κωνσταντινίδου μας δίνει μία εικόνα της δεκαετίας του '50¹⁰¹. «[...] Από την άλλη μεριά, ιδιαίτερη αίσθηση έχουν προκαλέσει οι μεγάλες ορχήστρες της τζαζ στην Αμερική, πράγμα που επηρεάζει τη σύνθεση της ρεμπέτικης κομπανίας (ορχήστρας) και τον διάκοσμο στα κέντρα-εστιατόρια-ταβέρνες. Τον καιρό που ο Τσιτσάνης με την Μαρίκα Νίνου μεσουρανούν στον Τζίμη του Χοντρού και σε άλλες ταβέρνες, εμφανίζεται και ο Μανώλης Χιώτης, που είχε αρχίσει να παίζει πριν τον πόλεμο και έγινε ιδιαίτερα γνωστός, δημοφιλής, μετά το 1950, από τότε που επέστρεψε

⁹⁷Κωνσταντινίδου Μαρία, «Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου», Αθήνα: Μέδουσα-Σέλας, 1994, σελ:67.

⁹⁸ Μπαλαχούτης Κώστας, «Άπονες εξουσίες», Αθήνα: Ατραπός, 2000, σελ: 34.

⁹⁹Χολστ Γκαίηλ, «Δρόμος για το ρεμπέτικο», Ντενίξ Χάρβεϋ, 1995, σελ:81.

¹⁰⁰Χολστ Γκαίηλ, «Δρόμος για το ρεμπέτικο», Ντενίξ Χάρβεϋ, 1995, σελ:68.

¹⁰¹ Παρ' όλα αυτά βλέπουμε, στο βιβλίο του Παναγιώτη Κουνάδη «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο», τόμος ά, Κατάρτι, 2003, φωτογραφίες ακορντεονιστών όπως του Γιώργου Ροβερτάκη, του Κουτσομούτη, και του Γιώργου Κουλαξίζη που τραβήχτηκαν την δεκαετία του '50, πράγμα που σημαίνει ότι υπήρχε μία παράλληλη διαδρομή του ακορντεόν και του αρμονίου και φαίνεται το τελευταίο να αντικατέστησε το ακορντεόν αργότερα. Στον δεύτερο τόμο του Κουνάδη «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο», τόμος β, Κατάρτι, 2003, βλέπουμε τον Γ. Μεταξά σε φωτογραφία που τραβήχτηκε το 1950 στον «Τζίμη του Χοντρού», με τους Τσιτσάνη και Μαρίκα Νίνου (σελ:81), όπως επίσης του Γιώργου Ροβερτάκη, φωτογραφία που τραβήχτηκε το 1951 στην Αθήνα με τον Μάρκο Βαμβακάρη.

από την Αμερική. Ήταν και αυτός ένας καταπληκτικός μουσικός και σολίστας και σημάδεψε τη δεκαετία του '50 καθιερώνοντας καινούριους ρυθμούς, προσθέτοντας στο μπουζούκι ένα τέταρτο ζευγάρι χορδές και αλλάζοντας, καλώς ή κακώς, το κούρντισμά του, σε τρόπο ώστε αυτό να μπορεί να σολάρει και να παίζει συγχορδίες όπως η κιθάρα. Δίπλα του, μούσα και εκπληκτική ερμηνεύτρια των τραγουδιών του, η Μαίρη Λίντα. Συγχρόνως το μπουζούκι γίνεται ηλεκτρικό για να ενταθεί ο ήχος του και να μπορεί να γεμίσει, να ακούγεται στις μεγάλες αίθουσες των κέντρων. Τα τραγούδια αλλάζουν ονομασία, λέγονται «αρχοντορεμπέτικα», τα μπουζούκια της ορχήστρας αυξάνονται σε οχτώ ή δέκα και συνοδεύονται τώρα και από το χάμοντ- το ηλεκτρικό αρμόνιο- και από τα ντραμς, που πολλές φορές αλλοιώνουν την ουσία του μουσικού ακούσματος». ¹⁰²Την δεκαετία του '50 τα δύο όργανα, ακορντεόν και αρμόνιο, συνυπήρχαν στα μαγαζιά όμως, έτσι όπως η αρμόνικα συνυπήρχε με το ακορντεόν και τελικά το ακορντεόν προτιμήθηκε από τους οργανοπαίχτες λόγω του ότι ήταν πιο ολοκληρωμένο οργανικά και πιο εύκολο στο χειρισμό από την αρμόνικα, έτσι σταδιακά και το ακορντεόν, στις λαϊκές ορχήστρες, ενώ συνυπήρχε με το αρμόνιο, σταδιακά αντικαταστάθηκε από αυτό, επειδή παρείχε πολλές δυνατότητες οργανολογικά, μπορούσε δηλαδή να αναπαραστήσει πολλά φυσικά όργανα με το ηχοχρώματα που διαθέτει. Σύμφωνα με τον Λάζαρο Κουλαξίζη το ακορντεόν αντικαταστάθηκε σταδιακά από το αρμόνιο, αλλά λίγο αργότερα τη δεκαετία '70-'80, άποψη που φαίνεται να συμφωνεί με αυτήν του Κώστα Μπαλαχούτη.

Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ

Ο κ. Λάζαρος επανέφερε το ακορντεόν στο προσκήνιο από το '80 και μετά και σύμφωνα με τη σύζυγό του κ. Νίτσα από το '81 και μετά μέχρι που σταμάτησε – συνταξιοδοτήθηκε, ήταν και η μεγάλη πορεία της καριέρας του. «Έφτασε στο τοπ. Σε σημείο να πηγαίνουμε κάπου, να είναι αυτός αναγνωρίσιμος και να μην είναι ο καλλιτέχνης. Καταλάβατε τι σας λέω; Δεν το λέω έτσι για... έτσι έγινε. Μεγάλη πορεία.

¹⁰²Κωνσταντινίδου Μαρία, «Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου», Αθήνα: Μέδουσα- Σέλας, 1994, σελ:67-68.

Ήταν το άλφα και το ωμέγα στις τηλεοράσεις, στους δίσκους, στις συναυλίες, συναυλίες;.. Μεγάλη πορεία»¹⁰³. Ο κ. Λάζαρος λέει χαρακτηριστικά: «[...] και μόλις βγήκα και γύρισα¹⁰⁴ με το ακορντεόν, δηλαδή το είχαν εγκαταλείψει όλοι και παίζανε αρμόνιο. Μόλις ήρθα εγώ και βγήκα με το ακορντεόν, πήγα με το Μητσάκη, με διάφορους εκεί, πού ήταν αυτό το όργανο; Πού ήταν; Και το ξαναέφερα στην επιφάνεια. Από τότε άρχισαν όλοι να βάζουν τα παιδάκια στις σχολές να μάθουν ακορντεόν. Από το '81 και μετά»¹⁰⁵. Πιο κάτω αναφέρει: «Όταν βγήκε η Γλυκερία, από το '81 και μετά, με το «Να η ευκαιρία», που τραγουδούσε και βγήκε, γινόταν ο χαλασμός. Πηγαίναμε στις συναυλίες και σπάζανε τα γήπεδα, τις πόρτες, τα σίδερα για να μπει ο κόσμος μέσα, τέτοιο πράγμα.

Στη δεύτερη συνέντευξη, επιμένει ξανά σ' αυτό το σημείο λέγοντας ότι το ακορντεόν, από το '81 που γύρισε από την Αμερική δεν υπήρχε στις ορχήστρες και ότι όλοι είχαν πάρει το αρμόνιο και παίζανε. «[...] και ήταν η Γλυκερία με ένα cd, τα μικρασιάτικα, τα σμυρναίικα και τα μικρασιάτικα και με φωνάζανε να παίξω¹⁰⁶. Από 'κει και πέρα, βγήκε στην τηλεόραση, πήγα να την συνοδεύσω, ωπ! Που ήταν το ακορντεόν, ποιος που?, το ξανάφερα στην επιφάνεια, εγώ το έβγαλα το ακορντεόν. Είχε χαθεί τελείως το ακορντεόν δεν υπήρχε. Και αρχίσαν μετά τα ρεμπέτικα συγκροτήματα να βάζουν ακορντεόν, να κάνουν εκείνο να κάνουν το άλλο, ξαναήρθε το ακορντεόν. Αρχίσαν τα ωδεία να διδάσκουν, ξαφνικά η Καβάλα βρέθηκε με 40 ακορντεόν, να μαθαίνουν παιδάκια 40 ακορντεόν. Και δε.. Να φανταστείτε τότε που ήρθα από την Αμερική, δεν υπήρχε ακορντεόν πουθενά».¹⁰⁷

Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗ

«Τρία ακορντεόν, μία κιθάρα, μία φωνή: μια ολόκληρη οικογένεια που θητεύει στην λαϊκή μουσική μισόν αιώνα τώρα και έχει κάθε λόγο να θεωρεί ένα σημαντικό μέρος της ιστορίας του λαϊκού τραγουδιού δική της υπόθεση». Με αυτά τα λόγια ξεκινάει την περιγραφή της οικογένειας Κουλαξίζη ο Πάνος Γεραμάνης στο βιβλίο του « Η ζωή μου

¹⁰³ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁰⁴ Εννοεί ότι γύρισε στην Ελλάδα από την Αμερική.

¹⁰⁵ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁰⁶ Ο κ. Λάζαρος αναφέρεται στο cd με τίτλο «Μικρασιάτικα» που βγήκε το 1980 από τις εκδόσεις Lyra. <http://www.myglykeria.gr/mgl/index.php?part=10&id=11&lang=1>

¹⁰⁷ Προσωπική συνέντευξη.

ένα τραγούδι»¹⁰⁸. Σχετικά με τα όργανα που παίζανε τα αδέρφια, ο κ. Λάζαρος αναφέρει ότι ο μεγαλύτερος αδερφός του ο Γιώργος έπαιζε στην αρχή αρμόνικα και μετά ακορντεόν, ο Αχιλλέας κιθάρα, η Θεοδώρα η αδερφή του δεν ήταν μουσικός αλλά περιποιόταν τα αδέρφια μαζί με την μητέρα τους, ο Χαράλαμπος έπαιζε βιολί και μετά, το ‘γύρισε’, λέει χαρακτηριστικά, στο ακορντεόν και μετά στο αρμόνιο. Και ο κ. Λάζαρος με το ακορντεόν¹⁰⁹. Τα αγόρια ακολούθησαν το δεύτερο επάγγελμα του πατέρα τους, μιας και ο πατέρας τους, Νίκος, ήταν και αρτεργάτης και μουσικός και συγκεκριμένα παίκτης αρμόνικας.

Ο ΠΑΤΕΡΑΣ, ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗΣ

Ο Νίκος Κουλαξίζης, ήρθε μαζί με την γυναίκα του στην Ελλάδα με τον πρώτο διωγμό της Κωνσταντινούπολης το 1922. Ο πατέρας ήταν από το Ρένκιοϊ και η μητέρα από Μπαλουκεσέρ¹¹⁰. Βρέθηκαν στην Κέρκυρα αρραβωνιασμένοι και εκεί παντρεύτηκαν και απόκτησαν τον πρώτο τους γιο, τον Γιώργο Κουλαξίζη. Στην Κέρκυρα, ο Νίκος Κουλαξίζης λόγω του ότι το κύριο επάγγελμά του ήταν αυτό του αρτοποιού, άνοιξε ένα φούρνο. Μη πηγαίνοντας καλά η επιχείρησή του, όταν ο Γιώργος ήταν ενός έτους, αναγκάστηκε να φύγει από την Κέρκυρα και πήγε στην Αθήνα. Στην Αθήνα επίσης άνοιξε μία επιχείρηση αλλά και αυτή δεν πήγε καλά. Έτσι, έφυγε και από την Αθήνα και πήγε στην Λήμνο που η θεία του και κάποιοι συγγενείς μετέβησαν εκεί ως πρόσφυγες. Άνοιξε και ‘κει ένα φούρνο, η επιχείρηση όμως ούτε στην Λήμνο ευδοκίμησε¹¹¹. Έτσι βρέθηκαν στην Καβάλα. Στο χωριό Οφρύνιο Καβάλας υπάρχουν πολλοί συγγενείς.¹¹² Ο γλυκός ήχος της αρμόνικας και του ακορντεόν πλημμύριζε το σπίτι του αρτεργάτη Νίκου Κουλαξίζη και τάραζε την ησυχία στην προσφυγική γειτονιά «18» της πόλης Καβάλας. Ο κ. Γιώργος θυμάται την αρμόνικα που έπαιζε ερασιτεχνικά ο πατέρας του όταν τελείωνε από την δουλειά του. Του έκανε ο ήχος που έβγαζε το όργανο, και το περιεργάζονταν, παρά την αυστηρή εντολή του πατέρα του να μην το πλησιάζει. Έπαιζε αρμόνικα κρυφά από τον πατέρα του όταν αυτός ήτανε στην δουλειά. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «Φώναζε ο πατέρας

¹⁰⁸ Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007,σελ:277.

¹⁰⁹ Προσωπική συνέντευξη.

¹¹⁰ Προσωπική συνέντευξη.

¹¹¹Μαυρίκη Δ. Βερονίκη, «Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, σελ:65-66, αδημοσίευτη.

¹¹² Προσωπική σημείωση.

μου, έβαζε τις φωνές: Ποιος πείραξε την αρμόνικα; Η μητέρα μου με έκρυβε πάντα, να μην φανερωθώ. Το κατάλαβε εκείνος! Μία μέρα σχολάει απ' το φούρνο και ακούει την αρμόνικα... Θα 'μουν 5- 6- 7 χρονών... Ακούει την αρμόνικα λοιπόν και κάθεται στην πόρτα, βάζει αυτί, και με τσακώνει με την αρμόνικα στο χέρι! «Βρε συ δεν σου 'πα να μην πειράξεις το όργανο;», μου λέει. Εγώ ζάρωσα, ούτε μιλιά ούτε τίποτα. Μου λέει: «Αν σε ξαναδώ και το ξαναπειράξεις... δεν θέλω να παίζεις αρμόνικα», μου λέει. Ψέματα είπα, θα 'μουν μέχρι 9 χρονών. Λοιπόν «αν σε δω και ξαναπαίζεις αρμόνικα θα σε δειρώ άσχημα, πρόσεξε». Εγώ δεν άκουσα. «Δεν θέλω να γίνεις μουσικός σαν κι εμένα» μου λέει. «Θέλω!» του λέω. «Αν θέλεις να γίνεις μουσικός να πας στο ωδείο».¹¹³ Ο γιος του κ. Νίκου, Λάζαρος Κουλαξίζης αναφέρει: «Ο μπαμπάς μου έπαιζε και επαγγελματικά. Όταν ήρθε εδώ πήγε και σε δουλειές με την αρμόνικα αλλά το κυρίως επάγγελμά του ήταν αρτοποιός»¹¹⁴. Στην Καβάλα πια ο Νίκος Κουλαξίζης ξεκινάει την επαγγελματική του πορεία ως οργανοπαίκτης της αρμόνικας μαζί με άλλους πρόσφυγες οι οποίοι είχαν καταφύγει εκεί. Όπως αναφέρει ο Λάζαρος Κουλαξίζης: «Όταν ο πατέρας ήρθε από την Πόλη, βγήκε στην Καβάλα. Άλλος έπαιζε σαντούρι, άλλος έπαιζε ούτι, άλλος βιολί και κάνανε μαζί ορχήστρα με τον πατέρα μου και δουλεύανε». «Έτυχε στο αφεντικό που δούλευε σ' ένα φούρνο αρτεργάτης να παντρεύει την κόρη του. Και στο γάμο έμαθε ότι παίζει λίγο αρμόνικα ο πατέρας μου και λέει: “πάρε Νίκο την αρμόνικα να μας παίζεις κάνα κομματάκι. Θα 'χουμε βέβαια συγκρότημα αλλά πάρε και εσύ”. Λαϊκά όργανα είχαν τότε σαντούρια, βιολιά και τέτοια, μπουζούκια δεν υπήρχαν... Σμυρναίικα όργανα. Και η αρμόνικα πρωτοστατούσε σ' αυτά. [...] Μόλις τον άκουσαν εκεί η παρέα στο γάμο του λέει: «Εσύ είσαι καλός ρε παιδάκι μου, δεν έρχεσαι να σε πάρουμε στο συγκρότημα;» Και τον πήραν στο συγκρότημα». Και έτσι ο Νίκος Κουλαξίζης ξεκίνησε πλέον την επαγγελματική του πορεία ως οργανοπαίκτης της αρμόνικας εξασκώντας ταυτόχρονα και το επάγγελμα του αρτοποιού.¹¹⁵ Ήταν ο μοναδικός παίκτης αρμόνικας στην Καβάλα σύμφωνα με τον κ. Λάζαρο¹¹⁶.

¹¹³ Μαυρίκη Δ. Βερονίκη, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935.*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, σελ: 66-67, αδημοσίευτη.

¹¹⁴ Προσωπική συνέντευξη.

¹¹⁵ Μαυρίκη Δ. Βερονίκη, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935.*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, σελ:65-66, αδημοσίευτη.

¹¹⁶ Προσωπική συνέντευξη.



Ο πατέρας, Νίκος Κουλαξίξης με την αρμόνικά του

«ΟΙ ΔΥΟ ΜΑΓΚΕΣ»

Η αγάπη και η επιμονή του μικρού Γιώργου Κουλαξίξη για την αρμόνικα και γενικά για τη μουσική, ανάγκασε τους γονείς του, παρά τις οικονομικές δυσκολίες, να τον γράψουν στο Ωδείο της Καβάλας για να μάθει πιάνο. Παράλληλα όμως, ο Γιώργος παίζοντας αρμόνικα μαζί με τον μικρότερό του αδερφό Αχιλλέα, ο οποίος έπαιζε κιθάρα, έφτιαξαν το ντουέτο « Οι δύο μάγκες» και γυρίζοντας σε καφενεία και ταβέρνες, κέρδιζαν το χαρτζιλίκι τους, βγάζοντας πιατάκι¹¹⁷.

¹¹⁷ Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ:278.



«Οι δύο μάγκες», Γιώργος Κουλαξίζης στην αρμόνικα και Αχιλλέας στην κιθάρα.

ΛΑΖΑΡΟΣ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗΣ

Ο Λάζαρος Κουλαξίζης, ο μικρότερος της οικογενείας γεννιέται στις 15 Οκτωβρίου του 1934¹¹⁸ στην Καβάλα. Είναι το πέμπτο παιδί της οικογένειας αφού ακολούθησαν μετά τον Γιώργο και τον Αχιλλέα, η Θεοδώρα¹¹⁹ και ο Χαράλαμπος¹²⁰. Είναι η περίοδος του μεσοπολέμου και η εποχή που η χώρα περιέρχεται στα χέρια του δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά. Μικρό παιδί ο κ. Λάζαρος ζει στην Καβάλα τα πρώτα παιδικά χρόνια χωρίς ιδιαίτερες επιπτώσεις στην ζωή του από όλο το κοινωνικοπολιτικό κλίμα εκείνης της εποχής.

Επίσης ο κ. Λάζαρος γεννήθηκε στο ξεκίνημα της τρίτης περιόδου του ρεμπέτικου, που αρχίζει από το 1934 και τελειώνει το 1940. «Είχα πολλά ακούσματα» αναφέρει στην συνέντευξή του: «Ρεμπέτικα, μικρασιατικά τραγούδια, σμυρνέϊκα. Μάλιστα έτυχε να συνεργαστώ και με κάποιους από τους ρεμπέτες (Στελλάκη Περπινιάδη)¹²¹».

¹¹⁸ Ο Τάκης Καλογερόπουλος στο «Λεξικό της ελληνικής μουσικής», Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001, σελ:287, αναφέρει ότι γεννήθηκε το 1937, πράγμα που δεν ισχύει.

¹¹⁹ Η κ. Θεοδώρα γεννήθηκε 27/11/29 και ο κ. Χαράλαμπος το 31. Για τον κ. Γιώργο και Αχιλλέα, η κ. Θεοδώρα δεν θυμόταν το έτος γεννήσεώς τους.

¹²⁰ Προσωπική συνέντευξη.

¹²¹ Προσωπική συνέντευξη.

ΚΑΤΟΧΗ (41-44)

Κατοχή στην πόλη του Βορρά. Όλα σταμάτησαν, ωδεία έκλεισαν έτσι σταμάτησε ο Γιώργος από το ωδείο και η κατοχή βρήκε τον κ. Λάζαρο στην πρώτη τάξη δημοτικού την οποία ολοκλήρωσε. Επιδρομείς δεν ήταν μόνο οι Ιταλοί και οι Γερμανοί, υπήρχαν και οι Βούλγαροι που έκαναν μεγαλύτερες ακρότητες. Στην Καβάλα οι αδερφοί Κουλαξίζη πέρασαν όλοι την κατοχή. Με πολλές στερήσεις και με διάθεση για αγώνα μέσα από το τραγούδι «Τραγουδούσαμε για να ξεχάσουμε τα εγκλήματα των Βουλγάρων» λέει ο Αχιλλέας και θυμάται ότι τα παιδικά του μάτια είδαν πολλά εκείνη τη σκληρή εποχή: τρομοκρατία, φυλακίσεις και πολλές εκτελέσεις στην Καβάλα αλλά και στην Δράμα, όπου στο χωριό Τσατάλτσα (Χωριστή, σήμερα) οι Βούλγαροι εξόντωναν όλους τους άντρες. Μια από τις πιο σκληρές εμπειρίες της ζωής του, που έζησε στα δεκαέξι του χρόνια, θυμάται ο Γιώργος Κουλαξίζης όταν τον συνέλαβαν οι Βούλγαροι κατακτητές γιατί είχε πάει στην Αστυνομία και ανέφερε ότι τους πήραν τις αρμόνικες δύο χωροφύλακες. Τον έδειραν, τον βασάνισαν και τον πέταξαν σε έναν χωματόδρομο. Έκανε δύο μήνες να συνέλθει¹²². Παρ' όλες τις δυσκολίες της περιόδου, λόγω του επαγγέλματος του πατέρα τους (αρτεργάτης), το ψωμί δε τους έλειψε ποτέ ούτε και στα χρόνια της κατοχής¹²³.

Οι Βούλγαροι μετέφεραν τα πιάνα στη χώρα τους. Στις σκληρές συνθήκες της κατοχής ο Γιώργος Κουλαξίζης απέκτησε το πρώτο του ακορντεόν. Θυμάται και περιγράφει: «Στην βιτρίνα ενός χαρτοπωλείου φιγουράριζε ένα ακορντεόν που είχαν πουλήσει οι Γερμανοί κατακτητές. Μόλις το είδα τρελάθηκα. Λέω στην μάνα μου ότι πουλιέται ένα ωραίο ακορντεόν. Εκείνη μου απαντά: « Παιδάκι μου, τώρα είναι κατοχή. Δεν έχουμε να φάμε. Πού να βρούμε τα λεφτά ν' αγοράσουμε ακορντεόν;» Τελικά με τα παρακάλια και την γκρίνια κατάφερα να πείσω τους γονείς μου και το αγοράσαμε. Πούλησε η μάνα μου κάτι σκουλαρίκια με διαμάντια που είχε φέρει από την Κωνσταντινούπολη, δανείστηκε χρήματα και ο πατέρας μου από κάποιον φίλο του. Δεν θυμάμαι πόσα πληρώσαμε αλλά ήταν πολλά τα λεφτά για εκείνη την εποχή. Πήραμε το ακορντεόν το βάλουμε κάτω, το ανοίξαμε, το φτιάξαμε, το διορθώσαμε και άρχισα να μελετώ. Μου έφερε ο πατέρας μου ένα πιανίστα και μου έδειξε τον

¹²²Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ:280.

¹²³ Προσωπική συνέντευξη.

χειρισμό και μουσική. Ήρθε ένας βιολονιστής από την Γερμανία, Έλληνας μετανάστης και ήθελε να κάνει μια ορχήστρα. Ζητούσε ακορντεόν. Του είπαν ότι ο γιος του Κουλαξίζη κάτι μαθαίνει. Έρχεται στο σπίτι ο Νίκος Γοργιάς και μ' ακούει. Με βάζει κάτω και με στρώνει. Έπαιζε εκείνη την εποχή κομμάτια βαλς, Στράους. Και με κάνει ξεφτέρι σε λίγο διάστημα.»¹²⁴.

Σ' αυτές τις συνθήκες, μέσα σε κλίμα βίας, τρομοκρατίας και φόβου αρχίζει η μεγάλη πορεία της οικογένειας Κουλαξίζη στην ελληνική λαϊκή μουσική. Ο πατέρας μου λέει ο Λάζαρος Κουλαξίζης παρακολουθούσε πάντα την καριέρα μας. Ήταν πάντα παρών και μας συμβούλευε. Πέθανε σε ηλικία εβδομήντα εφτά ετών από εγκεφαλικό, είχε ζάχαρο. Η μητέρα ασχολούνταν με τα οικιακά μαζί με την αδερφή μου, Θεοδώρα. Η μητέρα τους πέθανε 93 χρονών από γεράματα. Σύμφωνα με τον κ. Λάζαρο, οι γονείς τους ήταν : «δύο πολύ ήπιοι χαρακτήρες, πολύ καλοί, ο πατέρας μου δε με έβρισε ποτέ, ποτέ δεν ακούσαμε βρισιά από τον πατέρα μου και πέθανε από εγκεφαλικό 77 χρονών, χωρίς να μαλώσει με άνθρωπο, χωρίς να τσακωθεί, να ανταλλάξει κουβέντα. Δεν είναι τυχαία όλα αυτά. Καταλάβατε; Μεγαλώσαμε πολύ ήπια όλα τα παιδιά, και όλοι οι χαρακτήρες είμαστε ίδιοι.». Η κ. Νίτσα, γυναίκα του κ. Λάζαρου συμπληρώνει ότι ήταν δύο εξαιρετοι άνθρωποι, δύο εξαιρετοι νοικοκυραίοι.¹²⁵

Πρωτοπόρος, λοιπόν, και δάσκαλος ο πατέρας Νίκος. Τον ακολούθησαν τα τέσσερα παιδιά του και η νύφη του. Μουσικοί «από κούνια» όλοι τους, πρωταγωνιστούν επί μισόν αιώνα σε κάθε είδους μουσικές εκδηλώσεις: Ο Γιώργος παίζοντας αρμόνικα και ακορντεόν, ο Αχιλλέας παίζοντας κιθάρα μπουζούκι και τραγούδι, ο Μπάμπης παίζοντας ακορντεόν, ο Λάζαρος ακορντεόν και η Φιλίτσα, σύζυγος του Αχιλλέα, τραγούδι.¹²⁶

ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΚΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ

Μετά την απελευθέρωση, το '46-'47, η οικογένεια Κουλαξίζη έρχεται στην Αθήνα. Έμειναν στην περιοχή Καμπά, στο Ρούφ, σε ένα συνεργείο. Η ιστορία της Καβάλας επαναλαμβάνεται στην Αθήνα. Ο Γιώργος με το ακορντεόν, ο Αχιλλέας με την κιθάρα έκαναν περαντζάδα στα ταβερνάκια και έβγαζαν πιάτο. Με το χαρτζιλίκι ζούσε όλη η

¹²⁴Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ:280.

¹²⁵ Προσωπική συνέντευξη.

¹²⁶Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ:277.

οικογένεια. Μετά την απελευθέρωση ο κ. Λάζαρος πήγε νυχτερινή εμπορική η οποία ήταν για τέσσερα χρόνια αλλά επειδή του άρεζε πολύ το ακορντεόν σταμάτησε από τη νυχτερινή εμπορική. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Την κοπανούσα, έκανα κοπάνες κι εγώ πήγαινα τ' ακορντεόν και το σκάλιζα.»¹²⁷. Οι γονείς του τον έβαζαν από μικρό να μάθει κάποιες τέχνες για να μη γυρίζει όπως λέει. Και γι' αυτό τον έστειλα και στην νυχτερινή εμπορική, αλλά λόγω της μεγάλης αγάπης που είχε στο ακορντεόν παράτησε την σχολή. Στα μέσα του 1947 ο Γιώργος πιάνει δουλειά στο καμπαρέ του Πανά, «Παριζιάνα», στην πανεπιστημίου, κοντά στην ομόνοια. Παράλληλα τις ελεύθερες ώρες του σπουδάζει στο ωδείο, όπου ένας από τους δασκάλους του, ο Μιχάλης ο Κυρίτσης όταν διαπίστωσε την ταχύτητα με την οποία έπαιζε το ακορντεόν του είπε: «Μα εσύ δεν χρειάζεσαι μαθήματα μπορείς να διδάξεις το ακορντεόν.»

ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΒΑΛΑ

Η ζωή όμως για μια πολυμελή οικογένεια γινόταν ακόμη πιο δύσκολη και η οικογένεια Κουλαξίζη αποφασίζει να επιστρέψει στην Καβάλα. Ο Γιώργος πηγαίνει στο στρατό και μπαίνει στην μπάντα του στρατού. Όταν απολύεται επιστρέφει στην Καβάλα, όπου εντωμεταξύ έχουν αρχίσει δειλά τα επαγγελματικά τους βήματα και τα άλλα δύο αδέρφια ο Μπάμπης και ο Λάζαρος ή Λαζαράκης όπως τον αποκαλούν ακόμη χαϊδευτικά όλοι στην οικογένεια Κουλαξίζη γιατί είναι ο μικρότερος της οικογένειας. Ο κ. Λάζαρος λέει ότι τότε είχαν φτιάξει ένα συγκροτηματάκι και που λεγότανε «Τρίο Λαζαράκη»: «[...] με κοντά παντελόνια ήμουνα εγώ που βγήκα..και ακόμα στην Καβάλα Λαζαράκη με φωνάζουνε στον δρόμο όποιος με ξέρει. Λοιπόν, να 'χει τώρα, να πηγαίνουμε, να γίνεται στην Ηρακλείτσα τα 9μερα της Παναγίας το πανηγύρι, και το αφεντικό από την Καβάλα έπιανε ένα μαγαζί, του Παππά λεγότανε το μαγαζί, και παίζαμε εκεί. Να 'ναι δίπλα τώρα ο Τάτσος ορχήστρα μεγάλη ευρωπαϊκή και από δω άλλη ορχήστρα και να 'μαι στη μέση, και να μη πηγαίνει κανένας από δω και από κει, και να 'ρχοντε όλοι εκεί που έπαιζα εγώ»¹²⁸. Ο Μπάμπης με τον Αχιλλέα και την σύζυγό του Φιλίτσα, έχουν κάνει τρίο και εμφανίζονται με ευρωπαϊκό και λαϊκό πρόγραμμα σε ταβέρνες της πόλης, ώσπου πάει φαντάρος και ο Αχιλλέας.

Ο Γιώργος Κουλαξίζης μετά τον στρατό, δοκιμασμένος επαγγελματίας πλέον, πιάνει δουλειά στην Δράμα σε μαγαζί με ευρωπαϊκή ορχήστρα, το «Νησάκι», που ανήκε σε κάποιον θείο της γυναίκας του. Έπαιζε φυσικά ακορντεόν και ανέλαβε διευθυντής της

¹²⁷ Προσωπική συνέντευξη.

¹²⁸ Προσωπική συνέντευξη.

ορχήστρας. Αργότερα πήγε εκεί και ο αδερφός του Αχιλλέας. Ο ιδιοκτήτης του κέντρου ήταν μερακλής, του άρεσαν τα όργανα και έφερνε τότε στο μαγαζί του τραγουδίστριες του ελαφρού τραγουδιού από την Αθήνα.

Όταν τελείωσαν την συνεργασία τους με το «Νησάκι» στη Δράμα, ο Γιώργος Κουλαξίζης κατεβαίνει πλέον οριστικά στην Αθήνα και ο Αχιλλέας πηγαίνει στην Καβάλα, όπου συνεχίζουν με τη σύζυγό του Φιλίτσα και τον αδερφό του Μπάμπη να εμφανίζονται ως τρίο, αλλά και ξεχωριστά, σε ταβέρνες και σε κέντρα της περιοχής.

Το 1956, θυμάται ο Αχιλλέας Κουλαξίζης, είχε δουλέψει ως κιθαρίστας με τον Στέλιο Καζαντζίδη και την Μαρινέλλα, όταν πήγαν στην Καβάλα για παραστάσεις με το συγκρότημά τους. Είχε δουλέψει επίσης στην ίδια πόλη σε λαϊκό συγκρότημα, στο οποίο μετείχαν οι Στράτος Παγιουμτζής, Γιώργος και Λέλα Παπαδοπούλου και άλλοι γνωστοί καλλιτέχνες του λαϊκού τραγουδιού. Μερικά χρόνια αργότερα με άλλο όργανο, το ακορντεόν, θα συνεργαστεί με τους ίδιους καλλιτέχνες ο μικρότερος αδερφός, Λάζαρος Κουλαξίζης.

Στην Καβάλα τα άλλα δύο αδέρφια, ο Μπάμπης και ο Λάζαρος Κουλαξίζης, εργάστηκαν την πενταετία και μετά κατέβηκαν στην Αθήνα και έκαναν εμφανίσεις με λαϊκά συγκροτήματα¹²⁹.

Ο Λάζαρος Κουλαξίζης την περίοδο που δούλευε στην Καβάλα πήγαινε αρκετά συχνά και αυτός στην Δράμα για δουλειά. Όταν ρώτησα τον κ. Λάζαρο τότε πήρε το δικό του ακορντεόν μου απάντησε: «Ε... ακορντεόν πάντα υπήρχε μες στο σπίτι. Δεν μπορώ να πω ότι.. αλλά εκείνο που ήθελα να πάρω και που στεναχωριόμουν και, δεν, ήταν λίγο δύσκολα, ο πατέρας μου μού έλεγε δεν μπορούμε να το πάρουμε, και έτσι κι αλλιώς ήτανε το '50-'51.

Ερώτηση: Δεν μπορούσε να το πάρει λόγω χρημάτων;

Κουλαξίζης: Ναι, ναι. Παραπάνω ήταν, όχι '50. '52-'53. Το είχανε φέρει από Ιταλία και εμένα μου άρεσε πολύ και έκλαιγα, ήθελα να το πάρω το ακορντεόν ας πούμε. Ε... και μου το πήρε τελικά ο πατέρας μου. Είχα καλό ακορντεόν, μεγάλο, αλλά αυτό ήταν ακόμα καλύτερο.¹³⁰

¹²⁹ Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ:281.

¹³⁰ Προσωπική συνέντευξη. Και τις δύο φορές που πήρα συνέντευξη έκανα την ερώτηση στον κ. Λάζαρο για το πότε πήρε το δικό του ακορντεόν. Στην πρώτη συνέντευξη κατέληξε ότι το πήρε το '52- '53. Στην δεύτερη συνέντευξη αναφέρει τα εξής: «Εγώ, το πρώτο ακορντεόν ήτανε, κοίταξε, το πρώτο που πήρα επαγγελματικό μιλάμε, γιατί έπαιζα ερασιτεχνικά. Έπαιζα, πηγαίναμε σε μικρές δουλειές, αλλά καλό ακορντεόν που έκλαιγα κιόλας ήτανε (εν Ιτάλει) '49, '48, 49. Είχε φέρει ένας ακορντεόν από την Ιταλία και ήθελα να το πάρω και ο πατέρας μου δεν έχουμε λεφτά, έκλαιγα εγώ, γιατί δεν είχαμε, δεν είχαμε,

Το 1951 δούλεψε στο κέντρο « Η κολώνα» του Παπαλάμπρου και αναφέρεται στο ωράριο της εποχής: «Αλλά ήταν και τα λαϊκά συγκροτήματα τα οποία τότε η δουλειά ήτανε, 12 η ώρα κλείνανε τα μαγαζιά. 8 αρχίζαμε 12 τελειώναμε. Άλλο ένα τέταρτο να πέρναγε, η αστυνομία γράψιμο απ' έξω. [...] και πολλά μαγαζιά δεν είχαν ούτε άδεια και δουλεύανε με το ωράριο που λέει καλοκαιρινή σεζόν διατάραξη κοινής ησυχίας μέχρι της 10 είναι; Έξω; πού να βγεις να τραγουδάς έξω στον δρόμο ας πούμε το βράδυ; 10 η ώρα, αν πέρναγε ένα λεπτό σ' έγραφε. Το καλοκαίρι, ας πούμε, είχε ένα ωράριο 10:30 με 11 επιτρεπόταν να παίζουμε, όσοι δεν είχαν άδεια, μ' εκείνη την ώρα πηγαίναμε. Όσα μαγαζιά είχαν άδεια στις 12 το πολύ τελειώναμε»¹³¹.

Εκείνη την περίοδο στην Καβάλα υπήρχαν όπως αναφέρει ο κ. Λάζαρος ακόμη 4-5 ακορντεονίστες μεταξύ των οποίων ήταν ο Σικτίμης, ο Τάτσιος που είχε μουσικό οίκο ο οποίος ακόμη υπάρχει στην Καβάλα, ο αδερφός του Τάτσιου και ο αδερφός του κ. Λάζαρου, Γιώργος και βέβαια και ο ίδιος¹³². Η διαφορά όμως με τους υπόλοιπους ακορντεονίστες ήταν στο ρεπερτόριο, δηλαδή οι άλλοι παίζανε ελαφρά τραγούδια: «Τότε οι ευρωπαϊστες¹³³ ακορντεονίστες που παίζανε τανγκό αργεντινά, παίζανε ξέρω 'γω τότε, δεν καταδεχόντανε να παν να παίξουν με τα μπουζούκια, τα 'χανε αλητεία..Με τους αλήτες θα πάμε να παίζουμε; λέγανε. Το μπουζούκι ήτανε απαγορευμένο όργανο. Ήτανε, υποβιβασμένο ήτανε. Αλλά ο Χιώτης το ανέβασε το μπουζούκι. [...] Ελαφρά μουσική ήτανε αργεντινά τανγκό, ήτανε τα cha- cha, τα mambo, [...] τέτοια παίζανε τανγκό και τέτοια, παίζαν και ορισμένα κλασσικά κομμάτια ελαφρά, σε ορχήστρες, γιατί συνήθως χόρευε ο κόσμος, χόρευε tango, valse, cha- cha, mambo.. Ορχήστρα¹³⁴ ήτανε ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, μπάσο όχι, δεν υπήρχε τότε, ντραμς, οι ντραμς όμως είχαν πρωτοβγεί μετά την κατοχή, οι ντραμς και επειδή δεν βρίσκαν οι ντραμίστες να αγοράσουν στην Καβάλα ψάχναν, και ο αδερφός μου ο Αχιλλέας έπαιζε έναν καιρό ντραμς και την ντραμς την είχαμε κάνει εμείς, κάτι πιατίνια αγοράζαν κάτι αυτά και.. αυτοσχέδιες ντραμς. Μετά ήρθαν απ' τα εργοστάσια οι καλές οι ντραμς»¹³⁵.

βλέπεις φτώχεια και έκλαιγα. Τελικά μου το πήρε το ακορντεόν αυτό. Αυτό και ήτανε το '48- '49, τότε πρέπει να 'τανε. Πήγα μ' αυτό δούλεψα και στην Θεσσαλονίκη, πρώ-, πρώτη δουλειά στην Καβάλα και μετά στην Θεσσαλονίκη και μετά ήρθα ξανά εδώ. Αυτό ήτανε».

¹³¹ Προσωπική συνέντευξη.

¹³² Προσωπική συνέντευξη.

¹³³ Εννοεί αυτούς που παίζανε ελαφρά μουσική.

¹³⁴ Αναφερόμενος στην ελαφρά μουσική.

¹³⁵ Προσωπική συνέντευξη.

Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Μεγάλο σουξέ έχει ο πρωτότοκος της οικογένειας Κουλαξίζη, ο Γιώργος, από την στιγμή (1951) που εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα. Πρωταγωνιστής στις ορχήστρες του πάγκου και της δισκογραφίας. Ο Γιώργος Κουλαξίζης συνοδεύει τις φωνές των Β. Τσιτσάνη, Μ. Νίνου, Πρ. Τσαουσάκη, Κ. Γκρέυ, Στ. Καζαντζίδη, Π. Γαβαλά, Β. Περπινιάδη, Σπ. Ζαγοραίου, Στ. Τζουανάκου, Ά. Πάνου, Γ. Λύδια, Μ. Μενιδιάτη. Κάθεται στο πάγκο πλάι στον Καζαντζίδη και στην Μαρινέλλα τις μέρες και τις νύχτες της μεγάλης δόξας και του μεγαλείου τους. Τους συνοδεύει παντού: στο στούντιο, στις περιοδείες τους, στις εμφανίσεις τους, στον κινηματογράφο, στο θέατρο, σε κινηματοθέατρα της ελληνικής επαρχίας αλλά και του εξωτερικού. Ο ήχος του ακορντεόν του Γιώργου Κουλαξίζη ακούγεται στην «Μαντουμπάλα», στην «Ζιγκουάλα», στον «απόκληρο της κοινωνίας», στο «Δυο πόρτες έχει η ζωή», στους «Γλάρους» και σε δεκάδες άλλα λαϊκά τραγούδια. Σε κάποια διαλείμματα έκανε περιοδείες στην Αμερική με ιδιαίτερη επιτυχία. Εκεί εμφανίστηκε με τον Νίκο Γούναρη, τον Γιώργο Τσιμπίδη και άλλους καλλιτέχνες από την Αθήνα. Στην Κωνσταντινούπολη ο Γιώργος Κουλαξίζης πήγε δύο φορές. Την μία με το συγκρότημα του Καζαντζίδη το 1961 και την άλλη με τον Τζουανάκο και την Μπέμπα Μπλάνς, το 1965. Δεν μπορεί να λησμονήσει τις θερμές εκδηλώσεις των Ελλήνων και των Τούρκων. Αφηγείται πώς έσπασαν πόρτες και παράθυρα για να μπουν μέσα στην αίθουσα. Στο πολυτελές κέντρο «Σεχραζάντ» ο διάσημος Τούρκος τραγουδιστής Ζεκί Μουρέν χειροκρότησε τότε τους Έλληνες καλλιτέχνες. Οι αναμνήσεις του Γιώργου Κουλαξίζη είναι ατελείωτες. Κάθε νύχτα και ένα γεγονός. Κάθε σεζόν, εκατοντάδες ιστορίες. Νοσταλγία για το χθες, λαχτάρα για το σήμερα, για το αύριο. Αβέβαιος τόσο το μέλλον για έναν βετεράνο μουσικό. Ζει με την σύζυγο του κάπου στην Λούτσα. Με μία μικρή σύνταξη. Πρόσφατα, το ηθικό του τονώθηκε. Τον τίμησαν σε τρεις εκδηλώσεις στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Ραφήνας. Και ο Γιώργος Κουλαξίζης βρήκε ξανά, για λίγο, τον παλιό καλό εαυτό του. Έπαιξε μαζί με το συγκρότημα «Νοσταλγικοί παραβάτες» με τον Ιωσήφ Πικουλίδη. Ο μεγάλος δεξιοτέχνης όμως έπαιξε και τραγούδησε με ένα μικρό ακορντεόν, γιατί το δικό του, το μεγάλο, το είχε ... πουλήσει για οικονομικούς λόγους πριν από λίγα χρόνια. Ο Γιώργος Κουλαξίζης αποσύρθηκε από το λαϊκό πάρκο το 1984, μετά τον θάνατο του Βασίλη Τσιτσάνη, με

τον οποίο εργαζόταν συνεχώς από το 1977. Ήταν πολύ φίλοι και ο αξέχαστος λαϊκός βάρδος τον είχε δεξί του χέρι στην ορχήστρα.¹³⁶



Ο Γιώργος Κουλαξίζης με το ακορντεόν του

Η ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Ο Λάζαρος Κουλαξίζης ήρθε για πρώτη φορά στην Αθήνα το 1953¹³⁷ όπου δούλεψε με τον Σπύρο Ζαγοραίο¹³⁸. Είναι η δεκαετία όπου μεγάλο ποσοστό του πληθυσμού είτε μεταναστεύει προς την Γερμανία, τον Καναδά, την Αυστραλία και αλλού, είτε μεταναστεύει εσωτερικά στις μεγάλες πόλεις της χώρας, ιδιαίτερα στην Αθήνα και της Θεσσαλονίκη¹³⁹. Μια τέτοια περίπτωση λοιπόν ήταν και ο Λάζαρος Κουλαξίζης. Σε ηλικία των 23 ετών αποφασίζει ν' αφήσει την ηρεμία της Καβάλας και ν' ακολουθήσει τα χνάρια του αδερφού του Γιώργου αναζητώντας μια καλύτερη ζωή και μια λαμπρή καριέρα. Στην αρχή έμενε στην Κοκκινιά. Άρχισε να δουλεύει επαγγελματικά ως σολίστ του ακορντεόν στην Κοκκινιά. Επίσης εργάζονταν στα λαϊκά πάλκα

¹³⁶ Πάνος Γεραμάνης, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ: 281-282.

¹³⁷ Αναφέρει: «Εγώ πρώτη φορά από την Καβάλα έφυγα το, καλά είχαμε πάει στην Αθήνα οικογενειακώς το '46- '47 μετά την απελευθέρωση, και ξαναγύρισαμε στην Καβάλα. Αλλά εγώ πήγα πρώτη φορά το '53, έμεινα λίγο και ξαναγύρισα μετά γιατί πήγα φαντάρος το '55, και το '57 ξαναέφυγα στην Αθήνα όπου έμεινα».

¹³⁸ Τάκης Καλογερόπουλος, «Λεξικό της ελληνικής μουσικής», Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001, σελ:287.

¹³⁹ Κουνάδης Παναγιώτης, «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο», τόμος 'β, Αθήνα: Κατάρτι, 2003, σελ:360.

«Περιβόλας», «Κεφάλας», στα Γερμανικά καθώς και στην Ιερά Οδό, στο Χαϊδάρι, στο Αιγάλεω. Την εποχή εκείνη δούλεψε και με τον Σπύρο Ζαγοραίο.

Στην Αθήνα αποφασίζει να πάει στο Εθνικό Ωδείο. Εκεί είχε για δάσκαλο τον Τσαγκαρισιάνο και τον Χωραφά. Ο Τσαγκαρισιάνος του λέει θα σου βάλω να ακούσεις κάποιες ηχογραφήσεις από κάποιες συναυλίες των μαθητών μου, και μετά θα αρχίσουμε τα μαθήματα. «Όμως όταν άκουσα εγώ το παίξιμο των μαθητών θεώρησα ότι παίζω καλύτερα. Του είπα να παίζω με το όργανο». Μόλις με άκουσε μου είπε: «εσύ δεν χρειάζεσαι δάσκαλο , αρχίζουμε τις συναυλίες». «Εγώ όμως δούλευα ήδη στα κέντρα και τελικά δεν συνεργαστήκαμε»¹⁴⁰ αναφέρει ο κύριος Λάζαρος.

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ

Ήρθε η εποχή του στρατού. Ο Λάζαρος Κουλαξίζης το 1955 κατατάσσεται στον στρατό στη Πάτρα. Κάθεται 17 μήνες. Μετά το 1955 επιστρέφει στην γενέτειρά του και μετά το τέλος της στρατιωτικής του θητείας εγκαθίσταται οριστικά στην Αθήνα, το 1957. Την χρονιά αυτή πρωτοδούλεψε στα «Κουνέλια» του Στέλιου Περπινιάδη¹⁴¹.

Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗ ΜΕ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ, Ο ΓΑΜΟΣ ΚΑΙ Η ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Το 1957 γνωρίζει την σύζυγό του Ελένη. «Με τη σύζυγό μου γνωριστήκαμε σε ένα πανηγύρι στην Ηρακλείτσα της Καβάλας. Πήγα να παίζω ως μουσικός στου παπά το καφενείο. Εκεί ήρθε η Ελένη με τους γονείς της για διασκέδαση από το χωριό της, τους Αντιφιλίππους Καβάλας. Γνωριστήκαμε, μετά αρραβωνιαστήκαμε και το 1959 παντρευτήκαμε στην Αθήνα».

Το 1959 λοιπόν παντρεύεται την σύζυγό του Ελένη και καθώς ο αδερφός του με την σύζυγό του Φιλίτσα έρχονται στο γάμο του τους πείθει να μείνουν στην Αθήνα και να δουλέψουν στην πρωτεύουσα και τα προάστια.

Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΑΞΙΩΣΗ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ

Ο Λάζαρος, που εθεωρείτο από τους σημαντικότερους ακορντεονίστες ακολουθώντας πιστά τα βήματα και τις επιτυχίες του μεγαλύτερου αδερφού του, Γιώργου πρότεινε

¹⁴⁰ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁴¹ Τάκης Καλογερόπουλος, «Λεξικό της ελληνικής μουσικής», Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001, σελ:287.

στον Αχιλλέα να γράψουν κάποια λαϊκά τραγούδια. Το ένα από αυτά, το «Θολά ηλιοχαράματα», έγινε μεγάλη επιτυχία. Το τραγούδησε ο ίδιος ο Αχιλλέας με μια δεκαεξάχρονη τραγουδίστρια της εποχής, την Αλεξάνδρα Μπιλικά.

Στα τέλη του 1959 ο Λάζαρος Κουλαξίζης, ενώ παίζει πότε στο πάλκο του «Περιβόλα» και πότε στου «Κεφάλα», μπαίνει στο παιχνίδι των ηχογραφήσεων. Είναι η περίοδος όπου τα 78άρια τελειώνουν και οι πρέσες των φωνογραφικών εταιρειών κόβουν ασταμάτητα 45αρια.

Στις ηχογραφήσεις μπαίνει και ο Αχιλλέας ως κιθαρίστας και μπουζουξής, ενώ σε πολλούς δίσκους παίζουν μαζί με τον Λάζαρο.

Οι εταιρείες στις οποίες παίζει ο Λάζαρος είναι η «Columbia», η «His Master's Voice», η «Odeon- Parlophone», η «Monte Carlo», κ.α., σε τραγούδια της Γκρέυ, της Λύδια, του Διονυσίου, του Καμπάνη, του Ζαμπέτα, του Μανισαλή, του Αναγνωστάκη, ενώ ο Αχιλλέας συνεργάζεται μόνιμα με την εταιρεία «RCA Victor» του Ορφανίδη¹⁴².

Ο Λάζαρος είναι πλέον από τα πρώτα ονόματα του πάλκου και της δισκογραφίας. Σχετικά με την δισκογραφία αναφέρει: «. Είχα να κοιμηθώ 7 χρόνια εδώ. Όλη μέρα ήμασταν στα στούντιο και γράφαμε και τη νύχτα δουλειά... 8 το πρωί στο στούντιο, 8 το βράδι φεύγαμε για δουλειά. Εγώ απορώ πως δεν έπαθα ζημιά. Φυσικά γι' αυτό δακρύζουν και τα μάτια μου. Πολύ, πάρα πολύ, αϋπνία, να παίρνω χάπι για να μη νυστάζω, να παίρνω χάπι για να μη νυστάζω και στο τέλος όλο το κουτί δε με 'πιανε, δε με 'πιανε. Η Γκρέυ τώρα στη Σεμίνα που παίξαμε λέει, δε θα ξεχάσω ο Λάζαρος, λέει, εκεί που καθότανε, έκλεινε τα μάτια απάνω στο ακορντεόν έξω. Και τον κοιτούσαμε, λέγαμε, ερχόταν το μέρος του για να παίξει και λέγαμε, λέει, δεν θα παίξει και την ώρα που ερχόταν το μέρος του, λέει, έπαιζε. Κοιμισμένος και έπαιζα. (γέλια). Με το υποσυνείδητο, με το υποσυνείδητο και το είπε στην εκπομπή της Σεμίνας»¹⁴³.

Περιζήτητος σε όλα τα κέντρα, αλλά και ριζωμένος στην Κοκκινιά. Στου «Κεφάλα», με Περπινιάδη, Διονυσίου, Μαριάννα Χατζοπούλου, ή στου «Περιβόλα» με Καίτη Γκρέυ, Ζαγοραίο, Κανακάρη, Καπετάνιο και άλλα γνωστά ονόματα της εποχής.

Η ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

¹⁴² Γεραμάνης Πάνος, «Η ζωή μου ένα τραγούδι», Αθήνα: Καστανιώτη, 2007, σελ:283.

¹⁴³ Προσωπική συνέντευξη.

Το 1967¹⁴⁴ πρωτοπήγε με τον Στέλιο Καζαντζίδη στην Αμερική¹⁴⁵. Ήταν η εποχή του πραξικοπήματος και έπειτα η περίοδος της δικτατορίας. Το '68 επιστρέφει στην Αμερική με τον Γαβαλά και εργάστηκε μέχρι το '69 στο Σικάγο, στο «Grecian Garden». Το μαγαζί έφερνε μόνο φίρμες και ο Μανόλης το αφεντικό του είπε να μείνει. Πρώτα Σικάγο και μετά Λος Άντζελες, Μαϊάμι, Φλόριντα. Επίσης, πηγαίνανε για συναυλίες και στην Γερμανία με τον Νίκο Ξανθόπουλο. Σχετικά με το εξωτερικό αναφέρει ότι μείνανε κοντά 15 χρόνια στην Αμερική όπου δούλεψε με φίρμες, με τον Γαβαλά, με διάφορους τραγουδιστές, Κόκκοτα, Μαίρη Λίντα. Μετά το 1971 έμεινε στην Αμερική, 9 χρόνια (περίπου μέχρι το '79)¹⁴⁶. Σχετικά με την Αμερική αναφέρει: «Ήμουν με τους Γαβαλά, Χιώτη, Λίντα, Πουλόπουλο, Μωράκη και Κωνσταντοπούλου. Έρχονταν οι αστέρες του Χόλυγουντ όπως ο Τζέιμς Κάγκνι, ο Τσάρλτον Ίστον, ο Τέλης Σαββάλας. Με τον τελευταίο είχα παίξει στο σίριαλ «Ο θεός», κάνοντας το μουσικό ορχήστρας που παίζει για τα γενέθλιά του, όπως και στη σειρά «Ατίθασα νιάτα» με τον Τίτο Βανδή».¹⁴⁷

«Κουλαξίζης: Πρώτο ταξίδι το 1965 πήγαμε με τον Καζαντζίδη.

Κα. Νίτσα: Και Χατζηχρήστο.

Κουλαξίζης: Καζαντζίδης, Μαρινέλλα, θίασος του Χατζηχρήστου.

Κα Νίτσα: Τα ξεχνάει.

Κουλαξίζης: Κάναμε τουρνέ 41 μέρες σε όλη την Αμερική. Με τον Ξανθόπουλο κάναμε 91 πολιτείες στη Γερμανία. Κάθε μέρα δύο, τρεις πολιτείες γυρίζαμε.

Κα Νίτσα: Έκτοτε πήγαμε, αρχικώς πήγαμε Σικάγο, και δούλεψε με όλες τις φίρμες αυτές που έρχονταν κατά καιρούς. Ε, μετά πολύ μείναμε στο Λος Άντζελες, στην Καλιφόρνια.

Κουλαξίζης: Στο Χόλυγουντ, μες το Χόλυγουντ.

Κα Νίτσα: 8 χρόνια μείναμε στο...

¹⁴⁴ Ο κ Γεραμάνης θα εννοεί μάλλον 1965 γιατί από προσωπική συνέντευξη αυτή την χρονιά μου ανέφερε ο κ. Λάζαρος.

¹⁴⁵ Καλογερόπουλος Τάκης, «Λεξικό της ελληνικής μουσικής», Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001, σελ:287.

¹⁴⁶ Καλογερόπουλος Τάκης, «Λεξικό της ελληνικής μουσικής», Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001, σελ:287.

¹⁴⁷ Μάκης Λιόλιος, «Λάζαρος Κουλαξίζης, ο μουσικός που κατέκτησε τον κόσμο με το ακορντεόν του», Τρίτη 3 Ιουνίου 2008, Η ΕΒΔΟΜΗ.

Κουλαξίζης: 9.

Κα Νίτσα: Ωραία χρόνια στην Αμερική, 15 στο σύνολο.

Κουλαξίζης: πήγαμε και στο Μαϊάμι, στη Φλόριντα μείναμε.»¹⁴⁸

Όπως αναφέρει η κ. Νίτσα, από την Ελλάδα φύγανε όχι εξαιτίας της δικτατορίας του Παπαδόπουλου αλλά γιατί είχε κουραστεί ο κ. Λάζαρος από τα εξαντλητικά ωράρια και τα μαγαζιά στην Αμερική είχαν ωράριο μέχρι της 2 το πολύ το βράδυ.

«Κα Νίτσα: Και εκείνο γιατί ήταν οι ώρες λίγες.

Κουλαξίζης: Δουλεύαμε μέχρι τις 2 παρά τέταρτο, έκλεινε το μαγαζί δεν είχε, όλη μέρα ήμασταν ελεύθεροι μετά.

Ερώτηση: Όχι όπως εδώ.

Κα Νίτσα: Γι' αυτό φύγαμε γιατί είχε κουραστεί πολύ.

Κουλαξίζης: Εδώ πια ήταν μέχρι το πρωί και δεν... ήτανε πιο ξεκούραστα»¹⁴⁹.

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Επιστρέφοντας από την Αμερική συνεργάζεται με τον Στέλλιο Φωτιάδη και την Γλυκερία στην «Όμορφη νύχτα»¹⁵⁰, της οποίας ήταν το ακορντεόν για μία δεκαπενταετία τουλάχιστον. Ο Γιώργος με τον Λάζαρο έχουν παίξει από το 1955 μέχρι σήμερα στο 50% της ελληνικής δισκογραφίας αφού- όπως θυμούνται οι ίδιοι αλλά και πολλοί συνεργάτες τους- από τα λαϊκά κέντρα, όπου εργάζονταν ως το πρωί, πήγαιναν στο στούντιο της Ριζούπολης και έπαιρναν μέρος σε ηχογραφήσεις δίσκων όχι μόνο λαϊκών, αλλά και ευρωπαϊκών και έντεχνων. Δεν είχαν κοινωνική ζωή, ο κ. Λάζαρος αναφέρει ότι με τα αδέρφια του δεν βλέπονταν πολύ συχνά γιατί δούλευαν όλη την νύχτα και τη μέρα κοιμόντουσαν.¹⁵¹ Ο δεύτερος γιός Αχιλλέας, μαζί με την γυναίκα του, τραγουδίστρια, Φιλίτσα Κουλαξίζη¹⁵², αποτέλεσαν επί 35 χρόνια επιτυχημένο ντουέτο και από το 1959 που εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα, εμφανίστηκαν στα

¹⁴⁸ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁴⁹ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁵⁰ Καλογερόπουλος Τάκης, «Λεξικό της ελληνικής μουσικής», Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001, σελ:287.

¹⁵¹ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁵² Το γένος Καλομοίρη, ανιψιά του μεγάλου μουσουργού.

νυχτερινά κέντρα «Κουνέλια», «Ροσινιόλ», «Κήπος του Αλλάχ» κ.ά., καθώς και σε επιθεωρήσεις και κινηματογραφικές ταινίες. Παράλληλα, εκείνος έχει και πλούσια δισκογραφική θητεία, ενώ εκείνη συνεργάστηκε με την ορχήστρα ελαφράς μουσικής του ΕΙΡ και τους μαέστρους Αλ. Γεωργιάδη και Γ. Μουζάκη. Από το 1969 έως το 1976 το ζεύγος Κουλαξίζη επιχείρησε διάφορες περιοδείες στις ΗΠΑ, Ισραήλ κ.λπ. κερδίζοντας μάλιστα και διακρίσεις, όπως όταν το 1971 η Φιλίτσα πήρε το Α βραβείο στο διεθνές φεστιβάλ του Τελ Αβίβ.¹⁵³ Ο τρίτος γιος, ο Μπάμπης Κουλαξίζης, εργάστηκε περίπου δέκα χρόνια στο λαϊκό πάλκο και το καλοκαίρι του 1957 έτυχε να επισκεφτεί τις ΗΠΑ, μετέχοντας στο πρώτο οργανωμένο ελληνικό λαϊκό Συγκρότημα και από τότε εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Φλόριντα. Εκεί συνεργάστηκε κατά καιρούς με όσα αστέρια του ελαφρολαϊκού ελληνικού πανθέου πήγαν στις ΗΠΑ για να τέρψουν την Ομογένεια, μερικοί από τους οποίους είναι οι: Γούναρης, Μαρούδας, Χιώτης, Παπαϊωάννου, Πόλυ Πάνου, Καίτη Γκρέυ, κ.ά.¹⁵⁴



Αχιλλέας, Φιλίτσα και Μπάμπης Κουλαξίζης, το «Τρίο Κουλαξίζη».

¹⁵³ Τα χρήματα του βραβείου τα διέθεσε σε φιλανθρωπικούς σκοπούς.

¹⁵⁴ Τάκης Καλογερόπουλος, «Λεξικό της ελληνικής μουσικής», Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001, σελ:286-288.

Τα τελευταία χρόνια ο Λάζαρος Κουλαξίζης, τον περισσότερο καιρό ζει στην Αθήνα σε μια μονοκατοικία στην Νέα Σμύρνη. Κάποιες φορές το χρόνο, συνήθως τις γιορτές και το καλοκαίρι ο Λάζαρος Κουλαξίζης πηγαίνει στο χωριό του στους Αντιφιλίππους Καβάλας μαζί με την σύζυγό του Ελένη. Εκεί μένουν σε μία μονοκατοικία κάτω από το όρος Παγγαίο. Στο χωριό έχει πάντα το ακορντεόν μαζί του, δεν το αποχωρίζεται. Παίζει σχεδόν κάθε μέρα. Επίσης όταν τον καλούν σε διάφορες εκδηλώσεις, σε γάμους, σε τιμητικές βραδιές του ζητούν πάντα να παίξει. Εκείνος ποτέ δεν λέει όχι. Ο κ. Λάζαρος δεν εργάζεται πλέον στα νυχτερινά κέντρα, συνταξιοδοτήθηκε. Εξομολογείται ότι: «Για έναν καλό μουσικό το όργανο είναι η ζωή του, είναι η ζωή του, παίζει με την ψυχή του. Εγώ, είναι, το ακορντεόν είναι σαν να είναι αυτοκόλλητο απάνω μου, τώρα. Μπορεί να μη παίξω δύο χρόνια, τρία χρόνια, πέντε χρόνια, μόλις το πιάσω είναι σα να μη το άφησα»¹⁵⁵.

ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

Ο κ. Λάζαρος και η γυναίκα του θυμούνται κάποιες από τις συνεργασίες με άλλους μουσικούς:

«Κα. Νίτσα: Θέλω να σας πω ότι από το '81 και μετά μέχρι που σταμάτησε, γιατί συνταξιοδοτήθηκε, ήταν η μεγάλη η πορεία της καριέρας του. Έφτασε στο τοπ. Σε σημείο να πηγαίνουμε κάπου, να είναι αυτός αναγνωρίσιμος και να μην είναι ο καλλιτέχνης. Καταλάβατε τι σας λέω; Δεν το λέω έτσι για... έτσι έγινε. Μεγάλη πορεία. Ήταν το άλφα και το ωμέγα στις τηλεοράσεις, στους δίσκους, στις συναυλίες, συναυλίες;.. Μεγάλη πορεία.

Κουλαξίζης: Όταν βγήκε η Γλυκερία, από το '81 και μετά, με το «Να η ευκαιρία» που τραγουδούσε και βγήκε, γινόταν ο χαλασμός. Πηγαίναμε στις συναυλίες και σπάζανε τα γήπεδα, τις πόρτες, τα σίδερα για να μπει ο κόσμος μέσα, τέτοιο πράγμα.

Κα. Νίτσα: Πρέπει να σας πω ότι σε πάρα πολλές δουλειές τις Ελλάδας, δεν θα ξεχάσω μία στην Πελοπόννησο. Ένας καθηγητής ανέβηκε, γονάτισε, του θέτει μία ανθοδέσμη γαρύφαλλα και του φύλαγε τα χέρια. Αυτό είναι γεγονός, με τα μάτια μου.

¹⁵⁵ Προσωπική συνέντευξη.

Κουλαξίζης: Ο άλλος ο Τούρκος ο τραγουδιστής; (ρωτάει την γυναίκα του).

Κα Νίτσα: Η Γλυκερία ήταν η φίρμα η μεγάλη, και πόσες άλλες, και λέει ευχαριστώ που υπάρχουν. Καταλάβατε; Αυτά γινότανε.

Κουλαξίζης: Ήρθε ένας Τούρκος, ο οποίος είναι στην Αμερική φίρμα μεγάλη και τον έφερε εδώ και δουλέψαμε σε κάτι συναυλίες, κάναμε μαζί με την Γλυκερία, και βγήκαμε σε ένα γήπεδο, ε... πως το λένε; Στο θέατρο Βράχων, έκανε αυτός σόλο, έκανα και εγώ μέσα στο πρόγραμμα, και σε ένα τραγούδι κάνει αυτός σόλο και συνεχίζω εγώ. Και μόλις τελείωσε το τραγούδι, πήρε τα χέρια μου αυτός και μου τα φιλούσε. Τώρα μιλάμε για χιλιάδες κόσμο μέσα.

Κα Νίτσα: Αυτό γινότανε πολύ συχνά.

Ερώτηση: Έχετε παίξει και με άλλους μουσικούς (ξένους); Βούλγαρους;

Κουλαξίζης: Έχω παίξει με Εβραίους, Αρμεναίους, Αραπάδες, Αμερικανούς, παίζω σε όλα τα είδη μουσικής.

Ερώτηση: Αναφέρετε κάποια.

Κουλαξίζης: Από αρμένικα, εβραϊκά, ότι, ότι υπάρχει. Έχω παίξει όλα τα είδη. Παραδοσιακά πολλά.

Ο κ. Λάζαρος αναφέρει ότι έχει «κλέψει» τεχνικές από τους ξένους συναδέλφους του που συνεργαζόταν.

Κα Νίτσα: Με το Μόσχο..

Κουλαξίζης: Με το Μόσχο, με το σαντούρι παίζαμε πολλά παραδοσιακά, χρόνια ολόκληρα, εκπομπές και..

Κα Νίτσα: Τον ξέρετε τον Μόσχο (απευθύνεται σε μένα);

Κουλαξίζης: ... και δίσκους και αυτά. Τον Γκόραν τον Μπρέγκοβιτς, εγώ παίζω σε όλα. Που έλεγε η Πρωτοψάλτη «να μπορούσα στα σύννεφα» (τραγουδάει) και κάτι άλλα τραγούδια, όλη τη δισκογραφία. Το «ρεμπέτικο» του Ξαρχάκου, το «Βαμμένα Κόκκινα Μαλλιά», ε, πολλά σήριαλ, οι «10 μικροί Μήτσοι» του Λαζόπουλου, όλα, εγώ έπαιζα σε όλα.

Κα Νίτσα: Το σήριαλ (δεν ακούγεται καθαρά ο τίτλος) παίζει ο Λάζαρος. Άλλον δείχνουν, αλλά ο Λάζαρος παίζει.

Κουλαξίζης: Δείχνουν κάνα κομπάρσο ότι παίζει.

Κα Νίτσα: Το «ρεμπέτικο»...

Κουλαξίζης: Και στο «Μινόρε της αυγής» έχω παίζει. Σε πολλά.

Κα Νίτσα: Η συναυλία του Ξαρχάκου με το Νταλάρα, εκεί ήταν η αποθέωση.

Κουλαξίζης: Νταλάρας και...

Κα. Νίτσα: Ήτανε συναυλία.

Κουλαξίζης: Στο θέατρο Παλλάς ήτανε ζωντανή εκπομπή.

Κα Νίτσα: Έγραφε η τηλεόραση, γινότανε δίσκος και παιζότανε και στο ραδιόφωνο. Και στην αίθουσα άκουγες.

Κουλαξίζης: Να έχει τώρα 5.000 κόσμο μπροστά σου, να γράφει, να παίρνει το ραδιόφωνο η τηλεόραση. Φαντάσου ευθύνη τώρα ε!

Κουλαξίζης: Καλά, δε χρειάζεται... Τα τελευταία (χρόνια) Νίτσα, με τη Γλυκερία που ήμασταν στη Μέδουσα, χωρίς να παίζω, μόλις έβγαινα πάνω στη σκηνή χειροκροτούσε ο κόσμος, χωρίς να παίζω. Φαντάσου όταν έπαιζα και μετά τι γινότανε. Και φεύγανε, περιμέναν ο κόσμος πότε να βγω να με χαιρετίσουν να φύγουν. Τόσο πολύ. Σε μουσικό είναι δύσκολο αυτό. Άλλο τραγουδιστής.

Ερώτηση: Θα πρέπει να αξίζεις για να έχεις και απήχηση στον κόσμο.

Κουλαξίζης: Ε μα βέβαια. Φυσικά. Αν δεν, δεν γίνεται. Ε τώρα η Γλυκερία, το πρόβλημά της τώρα ποιο είναι, όπου πάει, συνέχεια μου το λέει, όλο ρωτάνε που είναι ο Κουλαξίζης, δεν είναι μαζί σου; Δεν τον έχετε μαζί; Ακόμα και τώρα.

Κα Νίτσα: Και λέει η κοπέλα δεν τον διώξαμε, έφυγε (γέλια).

Κουλαξίζης: Σταμάτησε, δεν θέλει να δουλέψει.

Κα Νίτσα: Ε γέρασε, δηλαδή εντάξει, πήρες σύνταξη πια, φτάνει. Ε, πέρασε ωραία χρόνια. Κι εγώ μαζί του. Πέρασαμε πολύ ωραία.

Κουλαξίζης: Δε μ' αρέσει να τα λέω, είναι σαν παίνεμα, κατάλαβες;

[...] Ερώτηση: Το κοινό σε ποια περίπτωση είναι ενθουσιώδες;

Κα Νίτσα: Εγώ να σας πω στις συναυλίες.

Κουλαξίζης: Τι με ευχαριστεί εμένα περισσότερο σε αυτό το θέμα να πείτε.

Ερώτηση: Ναι.

Κουλαξίζης: Εγώ θα ήθελα να είμαι στο σοβαρό παίξιμο όπως είναι η συναυλία, να μπορείς να συγκεντρώνεσαι να παίζεις, τα άλλα είναι, τα άλλα είναι δεύτερο παίξιμο, τον βάζεις να χορέψει, ο άλλος να κάνει το κέφι του, αλλά κι εκεί που χορεύει ο άλλος, προσπαθώ να τον κάνω να ενθουσιαστεί. Αν δεν ευχαριστώ αυτόν που χορεύει, καλύτερα να πάω σπίτι μου. Ήθελα να περνάει αυτό που κάνω.

Ο κ. Λάζαρος, όπως επίσης και η γυναίκα του υποστηρίζουν ότι η μεγάλη πορεία του κ. Λάζαρου ήταν μετά το '81, όταν συνεργάστηκε με την Γλυκερία, μέχρι και όταν συνταξιοδοτήθηκε. Το ακορντεόν, στην Ελλάδα, από το '70 και για μια δεκαετία δεν προτιμιόταν με αποτέλεσμα την διαδοχή του από το ηλεκτρικό αρμόνιο. Από το '81, ο κ. Λάζαρος το ανάδειξε το όργανο και μέσω των εμφανίσεών του στην τηλεόραση και στο ραδιόφωνο ο κόσμος το αγάπησε. Δεν υποστηρίζουμε ότι από το '70 εξαφανίστηκε εντελώς το όργανο. Το ηλεκτρικό αρμόνιο προτιμήθηκε, ωστόσο θα υπήρχαν και οργανοπαίκτες που έπαιζαν το ακορντεόν. Ο κ. Λάζαρος, όμως, λόγω των εμφανίσεών του στην τηλεόραση, πρόβαλλε το ακορντεόν και ανέδειξε τον ήχο του, με αποτέλεσμα να αγαπηθεί το ακορντεόν και ο κόσμος να πηγαίνει να μαθαίνει το συγκεκριμένο όργανο. Σχετικά με αυτό το θέμα μας λέει: «'81, το '81 που γύρισα, ακορντεόν δεν υπήρχε στις ορχήστρες, όλοι είχανε πάρει τα αρμόνια και παίζανε και ήτανε η Γλυκερία με ένα cd, τα μικρασιάτικα, τα σμυρναίικα και τα μικρασιάτικα και με φωνάξανε να παίξω. Από κει και πέρα, βγήκε στην τηλεόραση, πήγα να την συνοδεύσω... Ωπ! Που ήτανε το ακορντεόν, ποιός, πού; το ξανάφερα στην επιφάνεια, εγώ το έβγαλα το ακορντεόν. Είχε χαθεί τελείως το ακορντεόν δεν υπήρχε. Και αρχίσαν μετά τα ρεμπέτικα συγκροτήματα να βάζουν ακορντεόν, να κάνουν εκείνο να κάνουν το άλλο, ξαναήρθε το ακορντεόν. Αρχίσαν τα ωδεία να διδάσκουν, ξαφνικά η Καβάλα βρέθηκε

με 40 ακορντεόν να μαθαίνουν, παιδάκια 40 ακορντεόν. Και δε.. Να φανταστείτε τότε που ήρθα από την Αμερική, δεν υπήρχε ακορντεόν πουθενά.»¹⁵⁶.

Σχετικά με τις εκπομπές αναφέρει:

«Ερώτηση: Χμ.. Ε.. Βρήκα στο αρχείο της ΕΡΤ μία εκπομπή που είχε αφιέρωμα σε σας, ε.. «Σε ελεύθερο ήχο».

Κουλαξίζης: Ε, ναι με τον Γιώργο Παπαδάκη.

Ερώτηση: Αυτή ήταν η πρώτη εκπομπή;

Κουλαξίζης: ωωωωωω. Έχω κάνει μέχρι τότε εκπομπές.. Με Μητσάκη, με, με, με, με Κόκκοτα, με, με όλους, με όλους τους τραγουδιστές, πολλές εκπομπές, έχω και, έχω 10 σε βίντεο; Οι άλλες όλες είναι άγραφτες, τελειώς. Υπάρχ-, Αν μπει άνθρωπος να να πάει να μαζέψει εκπομπές που έχω, χιλιάδες είναι.

Ερώτηση: Και εγώ βρήκα στο internet πολλά πράγματα και σε σειρές που παίζατε.

ΑΠ Ναι, είχα και συμμετοχές με πολλούς, με τον Νταλάρα είχα συμμετοχές, με την Βιτάλη έχουμε και δουλειές στην τηλεόραση, με, με πολλούς, με όλους. Με την Καίτη Γκρέυ δεν έχουμε; Πρώτα, πρώτα στο «Κοίτα τι έκανες», τώρα, με την Σεμίνα, έχω παίζει πάνω από 50 εκπομπές. Δεν μ' αφήνανε, δε πήγαινα. Μου φέρνανε ταξί και με έπαιρνε από το σπίτι και με πηγαينوέφερνε. Πήγαινε η Καίτη Γκρέυ έλεγε αν δεν έρθει ο Κουλαξίζης εγώ δεν έρχομαι. Πήγαινε η Γιώτα Λύδια, άμα δεν έρθει ο Κουλαξίζης εγώ δεν έρχομαι. Με ζητούσανε, εγώ δεν πήγαινα. Ερχόταν, με παίρναν με ταξί από το σπίτι και με πηγαίναν και με φέρναν.

Ερώτηση: Ήθελαν να έχουν έναν καλό μουσικό για να πατάνε.

Κουλαξίζης: Τους έβρισκα πρώτα πρώτα τους τόνους τους, ήξερα τα κομμάτια τους, το παλιό ρεπερτόριο, ε... - «Φοβάμαι», έλεγε η Γιώτα Λύδια «Πώς θα το τραγουδήσω». - «Κάτσε, κάτσε, τι τόνο το έλεγες;» (Έλεγε ο κ. Λάζαρος) -Λα. -Κάντο σολ. Σολ. Δεν μπορείς σολ; Φα δίεςη. Τις χαμηλές καλύπτεται κάπως, οι ψηλές; Τις ψηλές να βγάζει. Οι ψηλές αν βγαίνουνε είναι εντάξει. Γιατί είχαν χρόνια να τραγουδήσουν και φοβότανε, ας πούμε. Με αυτό τον τρόπο βγαίνανε οι εκπομπές και πολύ ωραίες.

¹⁵⁶ Προσωπική συνέντευξη.

ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ ΥΦΟΣ

Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ελληνικό ιδίωμα ο ιδιαίτερος τρόπος παιξίματος που ανέπτυξαν από τις αρχές του αιώνα οι πρακτικοί οργανοπαίκτες στην αρμόνικα όταν έπαιζαν λαϊκούς ρυθμούς και τραγούδια. Όπως η αρμόνικα, έτσι και το ακορντεόν, παρόλο που είναι κατασκευασμένα για να εξυπηρετήσουν την ευρωπαϊκή μουσική, προσαρμόστηκαν και στο να εξυπηρετήσουν και άλλου είδους παραδόσεις, όπως είναι η ελληνική «λαϊκή» μουσική. «Οι τεχνικές κατασκευής τους αλλά και ο τρόπος παιξίματος τους εξελίσσονται και διαμορφώνονται σύμφωνα με τα εκάστοτε χωροχρονικά δεδομένα»¹⁵⁷. Η αρμόνικα, σύμφωνα με την «ιδιοσυγκρασιακή»¹⁵⁸ παρατήρηση είναι ένα όργανο το οποίο, αφού δημιουργήθηκε για να εξυπηρετήσει την Δυτική Ευρωπαϊκή μουσική, ήταν σαφώς πολύ δύσκολο να αποδώσει με ακρίβεια τις διαστηματικές σχέσεις των ελληνικών λαϊκών ήχων. «Οι λαϊκοί μουσικοί οργανοπαίκτες όμως με την ιδιαίτερη τεχνική τους, αυτή των γρήγορων τρίηχων, κατάφεραν να ξεπεράσουν αυτή την αδυναμία του οργάνου και να το προσαρμόσουν στα δικά τους δεδομένα»¹⁵⁹. Με τα γρήγορα και αλληπάλληλα τρίηχα, η αρμόνικα κατέκτησε μία θέση στις λαϊκές ορχήστρες και ερμήνευε το ρεπερτόριο της Πόλης. Έτσι, «οι οργανοπαίκτες της αρμόνικας, την είχαν διαμορφώσει έτσι ώστε να μπορούν να αποδίδουν με διαστηματική ακρίβεια τους ανατολίτικους δρόμους, τα μακάμ. Στις ηχογραφήσεις διακρίνεται αυτή η τεχνική των γρήγορων τρίηχων αφού ακούγονται πολλές και γρήγορες εναλλαγές πάνω στην ίδια νότα. Η τεχνική αυτή επιτυγχάνεται με την πολύ γρήγορη εναλλαγή των τεσσάρων δακτύλων, πλην του αντίχειρα, στο ίδιο κουμπί, επιτρέποντας έτσι μια ηχητική διαφορά στην ένταση. Η πρώτη νότα ακούγεται

¹⁵⁷ Μαυρική Δ. Βερονίκη, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής 2012, σελ: 8, αδημοσίευτη.

¹⁵⁸ Σύμφωνα με τον Al Jihad Rasy, τα μουσικά όργανα μπορούν να μελετηθούν σε δύο άξονες, την «ιδιοσυγκρασιακή» και την «προσαρμοστική» παρατήρηση. «Η ιδιοσυγκρασιακή παρατήρηση αναφέρεται στις φυσικές ιδιότητες του μουσικού οργάνου, στο κομμάτι που έχει να κάνει με το μουσικό όργανο ως αντικείμενο. Αναφέρεται στο σχήμα του, στο μέγεθός του και γενικότερα στα φυσικά χαρακτηριστικά του». «Στην προσαρμοστική παρατήρηση τα μουσικά όργανα αντιμετωπίζονται σαν μουσικές οντότητες που αλλάζουν και εξελίσσονται σύμφωνα με χωροχρονικά δεδομένα όπως τεχνικές κατασκευής και παιξίματος κτλ., κάνοντας το όργανο, τους κατασκευαστές, τους οργανοπαίκτες-εκτελεστές και το ακουστικό κοινό κριτικό σημείο αναφοράς για την ανάγνωση των τοπικών καθορισμένων χαρακτηριστικών του» (Μαυρική Δ. Βερονίκη, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής 2012, σελ: 8, αδημοσίευτη).

¹⁵⁹ Μαυρική Δ. Βερονίκη, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής 2012, σελ: 30, αδημοσίευτη.

πιο ισχυρή και οι άλλες ασθeneίς. Η χρησιμοποίηση της τεχνικής αυτής και η καθιέρωσή της στην αρμόνικα χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα στην προσπάθεια αναβίωσης και διατήρησής της από τους σύγχρονους οργανοπαίκτες του ακορντεόν στην Ελλάδα. Η τεχνική αυτή της γρήγορης εναλλαγής των τεσσάρων δαχτύλων πάνω στην ίδια νότα είναι μία διαδεδομένη πλέον τεχνική στο ακορντεόν σήμερα, αφού διευκολύνει τους οργανοπαίκτες του ακορντεόν σήμερα περισσότερο από το να επαναλάμβανε την ίδια νότα ο οργανοπαίκτης με το ίδιο δάχτυλο. Συνεπώς με την ίδια τεχνική επιτυγχάνεται η γρήγορη επανάληψη της ίδιας νότας αλλά και το άκουσμα των πολύ γρήγορων και μικρών νοτών»¹⁶⁰.

ΕΚΜΑΘΗΣΗ ΟΡΓΑΝΟΥ

Ο κ. Λάζαρος Κουλαξίζης παίζει με την τεχνική των παλιών οργάνων προσπαθώντας να αποδώσει το κομμάτι όπως οι παλιοί οργανοπαίχτες. Στην εκπομπή της ΕΡΤ «Σε ήχο ελεύθερο»¹⁶¹, όπου έγινε αφιέρωμα στον Λάζαρο Κουλαξίζη, το 1985 παίζει ακορντεόν τον αντικριστό χορό της Μικράς Ασίας. Πρόκειται για μια μελωδία που προσαρμόστηκε στο ακορντεόν και στην αρμόνικα από τους εμπειροτέχνες μουσικούς των αρχών του αιώνα.

Στην ίδια εκπομπή, ο Λάζαρος Κουλαξίζης παίζει με την ίδια τεχνική τον πολιτικό συρτό. Ο πολιτικός συρτός είναι ένα από τα πιο ακουσμένα κομμάτια του παραδοσιακού ρεπερτορίου της Πόλης. Τυπικό κομμάτι της αρμόνικας.

Αυτής της παράδοσης άξιος συνεχιστής, ο Λάζαρος Κουλαξίζης, είναι ένας από τους τελευταίους αυτοδίδαχτους μουσικούς του απερχόμενου πάγκου.¹⁶² Στην ίδια εκπομπή, ο κ. Λάζαρος παίζει «Τα σαλβάρια του Κιόρογλου», σκοπό των Ελλήνων της Μικράς Ασίας που ο κ. Λάζαρος διασώζει από τον πατέρα του.

Ο κ. Λάζαρος, αυτοδίδαχτος¹⁶³, αρχικά επηρεάστηκε από το παίξιμο του πατέρα του και των αδερφών του. Το ρεπερτόριό του αποτελούνταν κυρίως από πολιτικά και

¹⁶⁰ Μαυρίκη Δ. Βερονίκη, «Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής 2012, σελ: 108, αδημοσίευτη.

¹⁶¹ www.ert-archives.gr

¹⁶² http://www.youtube.com/watch?v=2yQxRH_t9M4

¹⁶³ Ο κ. Λάζαρος μπορεί να είναι αυτοδίδαχτος, αλλά πιστεύω ότι επηρεάστηκε έντονα από τον πατέρα του και τον μεγαλύτερο αδερφό του Γιώργο. Παλαιότερα, η σχέση μεταξύ δασκάλου και μαθητή είχε ως εξής σύμφωνα με τον κ. Ανωγειανάκη: «Το μάθημα ενός λαϊκού παιχνιδιάτορα- δασκάλου δεν είχε καμία σχέση με τον τρόπο διδασκαλίας της έντεχνης μουσικής: ούτε βιβλίο (έντυπο ή χειρόγραφο), ούτε εξήγηση για την τεχνική και το ύφος της μελωδίας που «διδάσκεται» ο μαθητής. Ο δάσκαλος δεν έχει να

μικρασιάτικα τραγούδια και επέλεξε το ακορντεόν παρά την άρνηση των γονιών του, εξηγώντας γιατί δεν θέλαν (οι γονείς) να ακολουθήσει το συγκεκριμένο όργανο: «Επειδή ήμουν εγώ τελευταίος και επειδή ο ένας έπαιζε ακορντεόν, ο άλλος έπαιζε βιολί, ο άλλος έπαιζε κιθάρα, εμένα δεν θέλαν να μάθω ακορντεόν, θέλαν να μάθω άλλο όργανο. Να μάθω ας πούμε κλαρίνο. Όπως ο πατέρας μου πήγε και μου αγόρασε ένα κλαρίνο και το έφερε σπίτι. [...] Για να μας κάνει μία ορχήστρα που να παίζει ο καθένας άλλο όργανο. Εν τω μεταξύ, το κλαρίνο που αγόρασε ο πατέρας μου, πήγαμε σε ένα δάσκαλο για να με μάθει, και μόλις το είδε (ο δάσκαλος το κλαρίνο), εγώ, λέει, δεν μπορώ να δείξω αυτό το κλαρίνο. Ήταν το Μπέμ το οποίο, μόνο αμερικανοί παίζουν με αυτό και, έτσι, το γλίτωσα. [...] Κι έτσι εγώ στα κρυφά μάθαινα ακορντεόν»¹⁶⁴

Στην πορεία, παράλληλα με την εκμάθηση του πολιτικού και σφυρναϊκού ρεπερτορίου, μελετούσε και κομμάτια κλασικής μουσικής και αργότερα μέσω των συνεργασιών που είχε με ξένους μουσικούς διαμόρφωνε σιγά-σιγά το προσωπικό του ύφος. Δεν αρκέστηκε μόνο στο παίξιμο μικρασιάτικων και πολιτικών σκοπών αλλά έμαθε και γαλλικά τραγούδια, βουλγάρικα, ρουμάνικα, τούρκικα μέχρι και κινέζικα. «Εγώ ξεκίνησα μόνος μου, έμαθα μόνος μου, τα χέρια μου τα έβαζα μόνος μου, δεν είμαι της μεθόδου, δεν έχω χειρισμό μεθόδου καθόλου, γιατί έπιασα το ακορντεόν μόνος μου, και όπως με βόλεψε εμένα έπαιξα. Αλλά όταν βγήκα στο επάγγελμα, που ήμουν πολύ μικρός, στα 15 μου ήθελα να ξέρω τι τραγούδι παίζω, και παρ' όλο που τα αδέρφια μου, παρ' όλο που ήταν μουσικοί ποτέ δεν έκατσαν να μου πούνε αυτό που κάνεις δεν είναι έτσι, είναι έτσι, παιδευόμουν μόνος μου. Λοιπόν, και ήθελα να ξέρω τι είναι αυτό που παίζω και πήγαινα σε δάσκαλο και μου μάθαινε τη θεωρία. Διάβαζα κάτι μεθόδους, που είχα πάρει μία μέθοδο δασκάλου και είχα ένα δάσκαλο ο οποίος δεν έπαιζε ακορντεόν και μου μάθαινε μόνο τη θεωρία. Και είχα και του Czerny μία μέθοδο πιάνο-ακορντεόν.

Ερώτηση: Του Czerny;

πει τίποτε. Δεν μιλάει. Παίζει. Και ο μαθητής ακούει και προσπαθεί να τον μιμηθεί ή, όπως λένε, να τον «κλέψει» (=να πάρει, να μάθει). «Μάθε να κλέβεις», ακούει συχνά ο μαθητής από το δάσκαλο. Και πραγματικά, σ' αυτή του την ικανότητα- αν και ως το βαθμό που την έχει- χρωστάει ο μαθητής ότι παίρνει, ότι κερδίζει από το δάσκαλο». (σελ: 29). Παίρνοντας ως παράδειγμα την παλιά σχέση μαθητή-δασκάλου, μπορεί να μην δείχνανε στον κ. Λάζαρο την τεχνική του οργάνου η το ύφος των τραγουδιών, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο κ. Λάζαρος «μαθήτευσε» κοντά στον πατέρα και τον αδερφό του ακούγοντας και «κλέβοντας» στοιχεία από το παίξιμό τους.

¹⁶⁴ Προσωπική συνέντευξη.

Κουλαξίζης: Ξέρεις ε; Πολύ δύσκολη είναι αυτή. Πάρα πολύ δύσκολη. Λοιπόν, και έτσι άρχισα την θεωρία, για να ξέρω τι οπλισμό παίζω, πόσες διέσεις πόσες υφέσεις κλπ.

Ερώτηση: Και μάθατε σιγά-σιγά.

Κουλαξίζης: Αλλά επειδή μου άρεζε πάρα πολύ, έφτασα να μάθω τι είναι η φούγκα, τι είναι η σύνθεση, τι είναι εκείνο, τι είναι το άλλο, το 'ψαχνα δηλαδή μόνος μου. Και ακόμα μελετάω. Το ρυθμό, το ρυθμό τον είχα από παιδάκι πολύ μέσα μου.»¹⁶⁵.

Λόγω της ικανότητας του να παίζει γρήγορα κομμάτια, αρκετοί ήταν οι μουσικοί που τον θαύμαζαν ή και τον ζήλευαν: «Αλλά υπήρχε αντιζηλία.. Μέχρι και τώρα.. Γιατί εγώ έπαιζα να μεν τα λαϊκά, αλλά μ' άρεσε να τα παίζω όλα, να μαθαίνω και ελαφρά, να μαθαίνω και κλασσικά, να μαθαίνω. Παρ' όλο που είμαι αυτοδίδαχτος έβαζα, μόνος μου τα μελετούσα, μόνος μου. Με δάχτυλα δικά μου, άλλο χειρισμό. Και 15 χρονών είχα μάθει, έπαιζα την *cavalaria leggera* ας πούμε, και ακορντεονίστες τότε ο Τάτσος και άλλοι μελετούσανε χρόνια, χρόνια για να παίξουν την *cavalaria*, χρόνια, τους βγήκε η ψυχή μέχρι να μάθουν να παίζουν την *cavalaria* και μέχρι τώρα ο Τάτσος πριν πεθάνει, στο «ντο ρε μι»¹⁶⁶, είχα περάσει από κει, «ρε συ δε ρωτάω..», μου λέει, από εγωισμό δε με ρώταγε, τώρα πια που γέρασε ξέρω 'γω, μου λέει, «ήθελα πάντα να σε ρωτήσω κάτι», μου λέει, «ρε Λάζαρε», λέει, «την *cavalaria*», λέει, «πώς την έπαιξες;» (γέλια) Το 'χε μέσα του.. Το 'χε.. Λέω: «να σου πω. Είχα μία παρτιτούρα γερμανική, είχα και μία παρτιτούρα αμερικάνικη. Τα 'βαλα κάτω και τα κοίταγα. Εγώ τότε πήγαινα στον.. σ' έναν ξένο πού 'παιζε μαντολίνο, ήτανε καλός μουσικός και πήγαινα και μάθαινα θεωρία, διάβαζα, διάβαζα δεν διάβαζα γρήγορα, δηλαδή ψηλαφιστά αλλά διάβαζα, τέλοσπάντων, και έβαλα κάτω και τα κοίταγα, και έβλεπα ότι ο γερμανός σε ορισμένα σημεία, άκου να δεις τώρα, υποστήριζε άλλα δάχτυλα και ο αμερικανός είχε άλλα δάχτυλα, πώς ευκολυνόταν ο καθένας, τον χειρισμό τον δικό του. Και οι νότες ίδιες και τα κομμάτια ακριβώς ίδια γραμμένα. Και λέω γιατί αυτοί παίζουν με ότι δάχτυλα θέλουν αυτοί; και εγώ θα παίζω με τα δικά μου. Και έτσι δεν άλλαξα το υλικό και έπαιξα το ακορντεόν έτσι όπως ήθελα εγώ. Αλλά τι γίνεται; Επειδή έχω άλλο χειρισμό, βγαίνει άλλος ήχος από δω και ξεχωρίζει το παίξιμό μου. Και γι' αυτό ξεχωρίζει το παίξιμό μου. Δεν έχω ίδιο παίξιμο με τους άλλους. Οι άλλοι όταν τους ακούσεις έχουν

¹⁶⁵ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁶⁶ Αναφέρεται σε έναν μουσικό οίκο στην Καβάλα.

μανία με το κλάμα. (κάνει ήχο σαν κλάμα) και είναι λες και είναι στην εκκλησία απ' έξω. Ε, το ακορντεόν δεν είναι έτσι. Το ακορντεόν έχει παίξιμο αλλιότικο.»¹⁶⁷.

Έκλεβε τεχνικές από διάφορες χώρες και δημιούργησε δική του τεχνική πάνω στο όργανο, κοιτούσε ποιος δακτυλισμός είναι ο καλύτερος για να γίνει το παίξιμό του πιο γρήγορο και πιο καθαρό. Χρησιμοποιεί και τα πέντε δάχτυλα του δεξιού χεριού και με το αριστερό χέρι θα αυτοσυνοδευτεί παίζοντας είτε συγχορδίες, είτε μελωδία. Έκλεψε από γαλλικά κομμάτια την τεχνική, το χρώμα, το συναίσθημα, το ρομαντικό στοιχείο, από Βουλγαρία κυρίως την ταχύτητα και το κοφτό παίξιμο, κ.ά. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συντέλεσαν στην ανάδειξη του προσωπικού του ύφους και αντίληψης η οποία τον βοήθησε να ξεχωρίσει.

ΤΟ ΓΟΥΣΤΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΡΕΤΖΙΣΤΡΑ

Επίσης, σημαντικό ρόλο για τον ήχο παίζουν για τον κ. Λάζαρο και η κατασκευή του ακορντεόν και τα ρετζίστρα του, όπως επίσης και το γούστο του μουσικού στην επιλογή των ρετζίστρων, πράγμα που θα εξηγήσουμε παρακάτω. Παραθέτω κάποια αποσπάσματα:

«Κουλαξίζης: Τώρα, τώρα πόσα ακορντεόν έχω; Έχω το άσπρο, αυτό που από την Αμερική, έχω το άλλο το Galandí και έχω και ένα εδώ πέρα, αυτό που έχω το Stradellina.

Ερώτηση: Εγώ το άσπρο ξέρω, πολύ ωραίο ακορντεόν.

Κα Θεοδώρα: Όλο το άσπρο βλέπουν στην τηλεόραση.

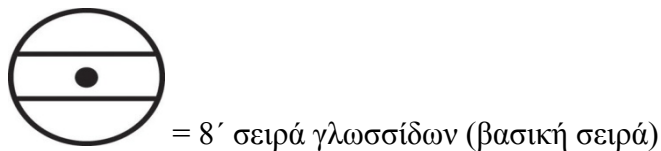
Κουλαξίζης: Αυτό το ακορντεόν, αυτό το ακορντεόν άφησε ιστορία. Ξέρεις, το άσπρο το ακορντεόν έχει 140 μπάσσα και τα άλλα 120.»¹⁶⁸.

Σ' αυτό το σημείο θεωρώ πολύ σημαντικό να εξηγήσω τι είναι τα ρετζίστρα και σε τι χρησιμεύουν. Τα ρετζίστρα δίνουν χρώμα στα κομμάτια που θέλουμε να παίζουμε, προσπαθώντας να δώσουμε το κατάλληλο ύφος. Ο κ. Λάζαρος εξηγεί ότι σύμφωνα με

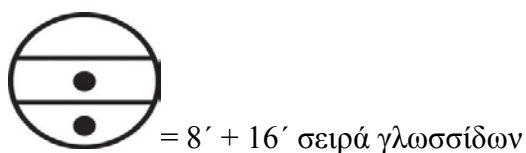
¹⁶⁷ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁶⁸ Το ακορντεόν που έχει 140 μπάσσα με αυτό που έχει 120 δεν έχει πολλές διαφορές, απλά έχει μεγαλύτερη έκταση η ταστιέρα δεξιά και υπάρχουν πιο πολλά μπάσσα αριστερά. Λόγω της έκτασης της ταστιέρας υπάρχει η δυνατότητα χρησιμοποίησης οξύτερων φωνών σε ταξίμα κτλ.

το ύφος του τραγουδιού υπάρχει και το κατάλληλο ρετζίστρο και ότι επιλέγοντας λάθος ρετζίστρο ‘χαλάει’ η αισθητική του τραγουδιού. Τα ρετζίστρα είναι διακόπτες που χρησιμεύουν για την ενεργοποίηση ή απενεργοποίηση των σειρών των γλωσσίδων του ακορντεόν. «Αν υπάρχουν περισσότερες σειρές γλωσσίδων, τότε υπάρχουν κατά κανόνα και διακόπτες επιλογής ρετζίστρων για να μπορούμε να τις ενεργοποιούμε μεμονωμένα ή συνδυαστικά»¹⁶⁹. «Πάνω στα ρετζίστρα υπάρχει ένας κύκλος ζωγραφισμένος, χωρισμένος σε τρία τμήματα μέσω δύο οριζόντιων γραμμών. Μία τελεία στο εκάστοτε τμήμα δηλώνει ποια σειρά γλωσσίδων ενεργοποιείται, ενώ για τον συνδυασμό των σειρών βάζουμε αντίστοιχα περισσότερες τελείες στα κυκλικά τμήματα:

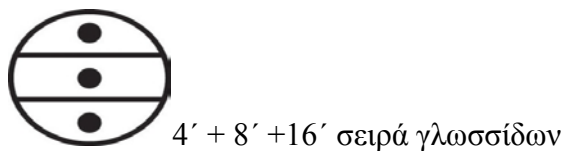
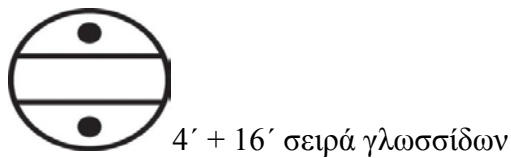
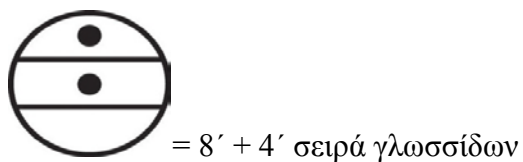


Τα παραπάνω ρετζίστρα ονομάζονται βασικά ή μονοφωνικά ή σύμφωνα ρετζίστρα και σημειώνονται πάντα με μία τελεία. Οι συνδυασμοί σύμφωνα ρετζίστρων σημειώνονται πάντα με κάθετες, η μία πάνω στην άλλη, τελείες και δίνουν πάντα συζεύξεις οκτάβων»¹⁷⁰:

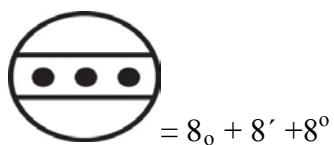
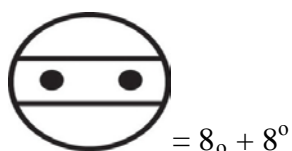


¹⁶⁹ Μελισσανίδης Ε. Σπυρίδων, «Ακορντεόν συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2005. σελ:36.

¹⁷⁰ Μελισσανίδης Ε. Σπυρίδων, «Ακορντεόν συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2005. σελ:38-39.



«Αντίστοιχα, διάφωνα ρετζίστρα ονομάζονται τα ρετζίστρα διακροτήματος, γνωστά και ως τρέμολο ρετζίστρα, ο συνδυασμός των οποίων σημειώνεται πάντα με οριζόντιες, η μία δίπλα στην άλλη, τελείες στο μεσαίο τμήμα»¹⁷¹:



Τα μικτά ρετζίστρα προκύπτουν από τον συνδυασμό σύμφωνων και διάφωνων ρετζίστρων και σημειώνονται αντίστοιχα.



¹⁷¹ Μελισσανίδης Ε. Σπυρίδων, «Ακκορντεόν συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2005. σελ:39.



«Το αν μια σειρά γλωσσίδων 8' πρέπει να ενεργοποιηθεί στο Cassotto¹⁷² ή εκτός αυτού, δηλώνεται από τη θέση της τελείας εντός του μεσαίου τμήματος¹⁷³. Αν η τελεία βρίσκεται στη μέση, τότε πρέπει να ενεργοποιηθεί η σειρά των γλωσσίδων 8' του Cassotto, αν βρίσκεται αριστερά ή δεξιά, τότε ενεργοποιείται αυτή εκτός του Cassotto. Η σειρά γλωσσίδων 16' είναι λόγω συνθηκών και είδους κατασκευής αποκλειστικά εντός του Cassotto ή αποκλειστικά εκτός. Επίσης υπάρχουν όργανα με διπλή τη σειρά γλωσσίδων 16' εντός του Cassotto»¹⁷⁴.

Από τα προηγούμενα γίνεται εμφανές ότι η έκταση όλου του δεξιού πληκτρολογίου μπορεί να μεταφερθεί μία οκτάβα ψηλότερα με την ενεργοποίηση του ρετζίστρου της υπερκείμενης οκτάβας (σειρά γλωσσίδων 4') και αντίστοιχα, μια οκτάβα χαμηλότερα με την ενεργοποίηση του ρετζίστρου της υποκείμενης οκτάβας (σειρά γλωσσίδων 16').

Ο κ. Λάζαρος αναφέρεται στο γούστο του μουσικού. Λέγοντας γούστο, εννοεί το πώς αντιλαμβάνεται ο κάθε μουσικός το ύφος που πρέπει να δώσει σε κάθε κομμάτι και τι ρετζίστρο θα χρησιμοποιήσει.

«Θα 'ρθεί και η ώρα του να το παίζεις και έτσι το ακορντεόν, αλλά αυτό εξαρτάται και από το γούστο του μουσικού. Το γούστο. Θα παίζεις ανατολίτικο, δεν μπορείς να παίζεις με το ρετζίστρο που παίζει valse. Θα παίζεις ανατολίτικο θα βάλεις φαγκότο. Θα παίζεις ανατολίτικο θα βάλεις ψιλό- χοντρό ρετζίστρο να βγαίνει φαγκότο, να βγαίνει κάπως ο ήχος χοντρός να είναι, να μοιάζει ανατολίτικο. Θα παίζεις λαϊκά. Δεν μπορείς να με (ήχο) και να παίζεις ζεϊμπέκικο! Θα βάζεις ανοιχτό ακορντεόν χωρίς παλμό. Να είναι γεμάτο αλλά να είναι για λαϊκό. Λοιπόν, θα παίζεις ένα άλλο κομμάτι που θέλει να παίζεις με το πίκολο, το ψιλό- ψιλό ή να βάλεις μεσαία οκτάβα να παίζεις. Αυτά είναι στο γούστο του μουσικού. Τα ίδια όργανα είχαν άλλοι μουσικοί με τα δικά μας, όπως και ο Χαράλαμπος στην Αμερική και 'γω, είχαμε τα ίδια όργανα είχανε και άλλοι μουσικοί. Ε.. δεν είχανε γούστο στους ήχους. Δεν ξέρανε τι να παίζουμε με τον

¹⁷² Το Cassotto είναι ένα κιβώτιο μέσα στο οποίο έχουν τοποθετηθεί δύο σειρές γλωσσίδων. Επιδρά στο ηχόχρωμα των γλωσσίδων, ενισχύοντας τις χαμηλές συχνότητες.

¹⁷³ Περιστασιακά σημαδεύονται οι σειρές στο Cassotto με κενές τελείες ενώ οι σειρές εκτός Cassotto με γεμάτες τελείες.

¹⁷⁴ Μελισσανίδης Ε. Σπυρίδων, «Ακορντεόν συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας», Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2005. σελ.:40.

ήχο που πρέπει, ας πούμε το κομμάτι. Το ακορντεόν που έχω εγώ εδώ, είναι καθαρό για να παίξω γαλλικά. Δεν με καλύπτει εμένα για να παίξω λαϊκά μ' αυτό. Έχει ένα ρετζίστρο που είναι ψιλό, μεσαία και χοντρή.

Ερώτηση: Για ποιο ακορντεόν μιλάτε τώρα?

Κουλαξίζης: Αυτό που έχω εδώ τώρα, ένα μαύρο (μιλάει για το ακορντεόν που βρίσκεται στο χωριό τους Αντιφιλίππους).

Ερώτηση: Τι μάρκα?

Κουλαξίζης: Αυτό που έχω εδώ λέγεται Stradellina. Θα το δούμε, αν θέλεις θα το φέρουμε να το δεις καλά, όχι εδώ έξω, μη μας ακούσει και ο κόσμος και λέει τι κάνουν αυτοί; Λοιπόν, αυτό το ακορντεόν, έχει τον γαλλικό ήχο. Παίζεις γαλλικό και νομίζεις ότι είσαι στην Γαλλία. Γι' αυτό και το έχω αυτό, γι' αυτό και έχω και άλλα ακορντεόν. Σ' ότι δουλειά ήθελα να κάνω, έπρεπε να έχω τον κατάλληλο ήχο. Λοιπόν, στο γούστο του μουσικού είναι αυτά.

Ερώτηση: Στα μικρασιάτικα ακούγεστε λες και παίζεται αρμόνικα. Πως το..;

Κουλαξίζης: Αυτό είναι το χρώμα που πρέπει να δώσω εκεί. Αν ήταν γαλλικό, θα 'παιξα, θα 'κανα τον Γάλλο, αν ήτανε βουλγάρικο θα 'κανα τον Βούλγαρο, θα παίξω βουλγάρικα να ακούσεις..Και ρυθμούς που δεν τους παίζει κανένας εδώ.

Ο κ. Λάζαρος επιμένει στην σωστή χρήση των ρετζίστρων και μας δίνει κάποια στοιχεία για το ποια ρετζίστρα χρησιμοποιεί ο ίδιος. Μας λέει λοιπόν ότι για τα ανατολίτικα κομμάτια χρησιμοποιεί το ρετζίστρο φαγκότο, δηλαδή το ρετζίστρο που χρησιμοποιεί την υπερκείμενη οκτάβα (4' σειρά γλωσσίδων) σε συνδυασμό με την υποκείμενη σειρά γλωσσίδων (16')¹⁷⁵ για να βγαίνει ο ήχος πιο χοντρός. Μας λέει ότι σε μερικά κομμάτια θέλει το πίκολο ρετζίστρο που είναι η υψηλή σειρά γλωσσίδων, ή μπορεί να χρειαστεί να βάλουμε μεσαία οκτάβα σε κάποιο κομμάτι, δηλαδή τη μεσαία σειρά γλωσσίδων ή αλλιώς το ρετζίστρο «κλαρινέτο» ή «φλάουτο». Να ξανατονίσουμε ότι τα ονόματα των ρετζίστρων αλλάζουν μεταξύ των κατασκευαστών. Η κάθε μάρκα ακορντεόν έχει τα δικά του ρετζίστρα, ωστόσο τα ηχοχρώματα μεταξύ των ακορντεόν

¹⁷⁵ Τα ονόματα των ρετζίστρων αλλάζουν μεταξύ των κατασκευαστών. Για παράδειγμα το ρετζίστρο bassoon ή fagotto είναι το ρετζίστρο που χρησιμοποιεί τη χαμηλότερη σειρά γλωσσίδων (16' σειρά γλωσσίδων), ενώ ο κ. Λάζαρος με το όνομα fagotto εννοεί το ρετζίστρο που χρησιμοποιεί συνδυασμό της ψηλής και χαμηλής οκτάβας, που σε άλλα ακορντεόν αναφέρεται με το όνομα Organ.

μοιάζουν. Ο κ. Λάζαρος έχει τρία ακορντεόν καθένα από τα οποία εξυπηρετεί άλλες ανάγκες. Είναι όλα τα ακορντεόν του ακριβά αλλά δεν κάνουν όλα για την ελληνική λαϊκή μουσική. Ειδικά το ακορντεόν του, το Stradellina, μας λέει ότι έχει γαλλικό ήχο, ότι όταν παίζει θαρρείς πως βρίσκεσαι στην Γαλλία.¹⁷⁶ Τα κατάλληλα όργανα για την λαϊκή μουσική σύμφωνα με τον κ. Λάζαρο είναι το Gallandi και το άσπρο το ακορντεόν του. Στο άσπρο ακορντεόν του έκανε πατέντα, έβαλε μέσα στο ακορντεόν μικρόφωνα, έβαλε πλακέτες ηλεκτρικές και στο Stradellina έβαλε μηχανισμό, θα μπορούσαμε να το πούμε μετατροπέα ρετζίστρων όπου πατώντας ένα κουμπί αλλάζει τα ήδη υπάρχοντα ηχοχρώματα.

Ερώτηση :Και για το λαϊκό; Για την λαϊκή μουσική ποιο ακορντεόν είναι κατάλληλο;

Κουλαζίζης: Το ακορντεόν που παίζαμε και εγώ και ο Γιώργος ο αδερφός μου ήτανε ίδια μάρκα, το Galandi, Galandi από την Ιταλία φερμένα. Αλλά, τα όργανα αυτά δεν τα φέρνανε στο εμπόριο εδώ, ήταν πανάκριβα όργανα. Ο αδερφός μου το είχε πάρει από την Ιταλία και εγώ το είχα βρει από έναν πιανίστα ε.. στην Αθήνα, μουσικό, ο οποίος, συμφωνήσαμε να το αγοράσω και πριν να το πάω να το πάρω πέθανε. Και πήγα από την μάνα του και λέω..ε ...της λέω, την συλλυπήθηκα, ας πούμε, και της λέω αυτό και αυτό και αυτό με τον γιό σου. Μου λέει παιδί μου πόσο είπατε; Λέω είπαμε αυτά τα λεφτά και τα δώσα και το πήρα. Αυτά τα ακορντεόν. Αλλά ήτανε, δεν υπήρχαν τέτοια όργανα, όπως ούτε αυτή η μάρκα που έχω εδώ υπάρχει, ούτε το άσπρο μου ακορντεόν μου υπάρχει..Καταλάβετε; Ξεχωρίζουν τα όργανα αυτά. Αλλά αυτό όμως το όργανο δεν μπορώ να πάω να παίξω λαϊκά, αυτό που θέλω να βάλω δεν θα τον έχω τον ήχο που θέλω εγώ. Μπορεί να μοιάζει, δεν θα 'ναι ο ήχος, γιατί δεν έχει όλες τις φωνές που πρέπει να έχει ένα ακορντεόν που είναι για λαϊκά. Έχει τις φωνές που είναι για γαλλικά μέσα και δεν μπορεί να κάνει και τις άλλες όλες τις φωνές. Αυτό μπορώ να το βάλω άλλες φωνές μέσα έχω, και να κάνει άλλους ήχους, έχω κάνει, έχω φωνές που τις αλλάζω αν θέλω και μου κάνει άλλους ήχους. Έχω κάνει στον Αχιλλέα (αναφέρεται στον αδερφό του) στο μαγαζί και έχω κάνει βάσεις, έβαλα φωνές και το 'κανε για να παίξω άμα θέλω να βγάλω αυτές τις φωνές και να βάλω τις άλλες φωνές για να παίξω καθαρό λαϊκό.

Ερώτηση: Γίνεται αυτό;

¹⁷⁶ Προφανώς ο κ. Λάζαρος αναφέρεται στα ρετζίστρα του συγκεκριμένου ακορντεόν. Με συζητήσεις που έχω κάνει με ακορντεονίστες μου είπαν ότι η μουζέτα είναι για να παίζεις ευρωπαϊκά κομμάτια, γαλλικά κ.ά.

Κουλαξίζης: Εννοείται. Αλλάζεις τις φωνές από μέσα. Τις κυψέλες που έχει πάνω, τις πλάκες, τις κάνεις με άλλες φωνές, μπαίνουνε και κάνεις άλλες αλλαγές μετά. [...]. Ο καλύτερος μοντέρνος ακορντεονίστας της Αμερικής το είχε και το 'χε κάνει παραγγελία έτσι, αυτό το άσπρο, και είναι φτιαγμένο το 1950 και είναι τεχνολογία σημερινή. [...]. Έχω ειδική συσκευή έκανα εγώ, με δική μου πατέντα και το 'κανα ηλεκτρικό αλλά πλήρωσα, όταν ήταν τα χιλιάρικα, πλήρωσα 500.000, για να το κάνω ηλεκτρικό. Με πλακέτες μέσα ηλεκτρονικές και έχει μικρόφωνα πέντε και άλλο μέσα στην φυσούνα για τα μπάσσα. Άμα θέλω τα μπάσσα έχω κουμπί τα κλείνω και δεν παίζου, άμα θέλω τα ανοίγω για να αυτοσυνοδεύομαι. Λοιπόν, για να μη γίνεται όμως σύγχυση στην ορχήστρα δεν βάζεις μπάσσα, μπορείς να τα παίζεις αλλά να μην ακούγονται γιατί υπάρχει το μπάσσο, υπάρχει η μπότα της ντραμς που άμα εσύ χτυπάς μπουπ μπουπ μπουπ, μπουπ μπουπ μπουπ θα ακούγεται. Δεν μπορείς να παίζεις και να έχεις συγχρονισμό μαζί με την ντραμς και με το μπάσσο, δε γίνεται συγχρονισμός. Λοιπόν, υπάρχει το μπάσσο, υπάρχει η μπότα και το ακορντεόν δε χρειάζεται να παίζει μπάσσο στην ορχήστρα, αλλά για να μην τα ξεχνάς και θες να τα παίζεις, κλείνεις το Και τα παίζεις έτσι»¹⁷⁷.

Ο κ. Λάζαρος επισημαίνει ότι επειδή είναι αυτοδίδαχτος κατάφερε να ξεχωρίσει. Μας λέει ότι οι περισσότεροι, όταν σπουδάζουν μαθαίνουν συγκεκριμένη τεχνική από τους δασκάλους τους, με αποτέλεσμα να μαθαίνουν όλοι την ίδια μέθοδο και τεχνική και να μπαίνουν όλοι στο ίδιο καλούπι. Επίσης, αναφέρεται και στον τρόπο που αυτοσχεδιάζει και ξεχωρίζει από άλλους μουσικούς: «Λοιπόν, εγώ θα σου πω κάτι. Ε. Ακούμε πολλούς και παίζουνε και δεν μπορείς να ξεχωρίσεις ποιος παίζει. Γιατί; Γιατί κάνουν όλοι την ίδια σπουδή και την ίδια μελέτη. Αν μπορέσει ο μουσικός, οποιοδήποτε όργανο και να είναι, αν μπορέσει να δώσει κάτι άλλο. Εγώ αυτό προσπάθησα και έδωσα άλλο στοιχείο. Δηλαδή, προσπάθησα τα σόλα μου να μην είναι κοιμισμένα να δώσω ευθυμία, ήθελα να δώσω χορευτικό, χορευτικό. Τα σόλα μου τα 'κανα τεμπίστικα. Έκανα ένα ξεκίνημα (τραγουδούσε) ότι μπαίνω στο ταξίμι αλλά από κει και πέρα γινότανε σα να είναι τραγούδι, χορευτικό, να μπορεί ο άλλος να πηδάει στην πίστα. Όταν ο άλλος χορεύει τσιφτετέλι και μπαίνει ο άλλος με το κλαρίνο και κάνει (τραγουδάει) και ο άλλος χορεύει και χτυπιέται στο τσιφτετέλι κάτω, (τραγουδάει πιο χορευτικό) δως του μελωδία. Απ' το νου σου η μελωδία όμως όχι του τραγουδιού, εκεί

¹⁷⁷ Προσωπική συνέντευξη.

είναι. Θα ξεχωρίσεις αν δώσεις κάτι άλλο, εγώ αυτό κατάφερα, γι' αυτό λεν ω! παίζει ο Κουλαξίζης. Έδωσα κάτι δικό μου.¹⁷⁸».

ΑΝΤΙΛΗΨΗ- ΜΝΗΜΗ

Όταν ρώτησα τον κ. Λάζαρο τί κάνει έναν μουσικό να ξεχωρίζει μου απάντησε: «Κουλαξίζης: Τι πρέπει να έχει; Αντίληψη. Πολύ αντίληψη. Γιατί όταν συνηθίσεις μόνο αυτό το χαρτί που βλέπεις όπου πας πρέπει να βάζεις το χαρτί μπροστά να παίζεις. Να έχει αντίληψη να το αποστηθίζει και να παίζει απ' έξω. Εκεί είναι. Και όλο το ρεπερτόριο με μένα είναι από μνήμης. Ποτέ δε βάζω παρτιτούρα μπροστά.

Ερώτηση: Τόσα κομμάτια;

Κουλαξίζης: (γνέφει καταφατικά). Κι αν δε το θυμάμαι, μία φορά που θα το παίξουμε, πάει τελείωσε, δεν υπάρχει δεύτερη.

Ερώτηση: Είναι και θέμα εμπειρίας, θέμα ...

Κουλαξίζης: Η δισκογραφία; Πήγαινε στο στούντιο. Όλοι οι μουσικοί με τρία πτυχία Μπέρκλεϋ και ξέρω 'γω... Από Αμερική. (έλεγα) Πώς είναι το τραγούδι; – έτσι.. – πάμε. Γράφουμε. Απευθείας. Δεν ήθελα πρόβα για να το παίξω. Μόνο που ήξερα τι είναι η μελωδία το έπαιζα αμέσως, λόγω πείρας, ας πούμε, είναι αυτό. Και οι φράσεις από τα τραγούδια, με τόσα χρόνια που έχουν περάσει, (και από παιδί που ήμουνα), όλες οι φράσεις των τραγουδιών είναι ίδιες άμα κάτσεις και τα βάλεις κάτω, το κάθε καινούριο που βγαίνει έχει κάτι από παλιό. Και οι χειρισμοί όλοι αυτοί υπάρχουν. Μόλις τ' άκουγα εγώ, άρχιζα μπαμ μπαμ και το 'παιζα»¹⁷⁹. Πιο κάτω αναφέρει: «Μπαίνουν στην ορχήστρα, δεν ξέρουν να συμπληρώσουν τα κενά. Είναι κούφια η ορχήστρα. Εγώ, όταν μπω στην ορχήστρα θα την γεμίσω, δε θα, δε θα κάνω ζημιά σ' αυτούς που παίζουνε.

Μιλώντας ο κ. Λάζαρος για την αντίληψη που πρέπει να έχει ένας μουσικός εννοεί ότι θα πρέπει να έχει ακούσματα, να έχει καλή γνώση του δρόμου του τραγουδιού, να έχει καλή τεχνική και καλή μνήμη έτσι ώστε ο μουσικός να μπορεί να παίζει χωρίς χρήση παρτιτούρας. Επιμένει στην προφορική χρήση του κομματιού έναντι της

¹⁷⁸ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁷⁹ Προσωπική συνέντευξη.

εγγραμματοσύνης (παρτιτούρα) που χρησιμοποιούν κυρίως οι «σπουδαγμένοι» μουσικοί και οι οποίοι δεν μπορούν να παίξουν χωρίς να έχουν την παρτιτούρα μπροστά τους. Και μας εξηγεί ότι πολλά τραγούδια μοιάζουν μεταξύ τους, δύο κομμάτια δηλαδή μπορεί να έχουν ίδια εισαγωγή και να διαφέρουν στο κουπλέ, είτε η εισαγωγή τους να έχει διαφορετικά παρακλάδια αλλά να είναι ίδια σε μελωδικές φράσεις.

Κουλαξίζης: Δε θα κάνω ζημιά σ' αυτούς που παίζουνε, θα βάλω πράματα εκεί που δε παίζουν αυτοί, θα το γεμίσω. Θα πουν απ! Μπήκε ο Λάζαρος και γέμισε η ορχήστρα. Γιατί έχω δικές μου αντιλήψεις που στο κομμάτι μέσα βάζω δικά μου πράματα. Είναι στη φαντασία του μουσικού. Εγώ τι έκανα; Εγώ μελετούσα κομμάτια από Ιταλούς, από Γάλλους με ακορντεόν, μελετούσα κομμάτια απ' αυτούς και έκανα κάτι φράσεις δύσκολες που είχανε και τις έβαζα μες στα λαϊκά, ανάμεσα στις εισαγωγές εδώ στο τραγούδι, απ! Έχωνα αυτά. Ήταν κόλπα δικά μου δεν υπήρχανε πουθενά. Αυτό δεν μπορεί να το κάνει άλλος, να βάλει κάτι που έμαθε σήμερα να το βάλει σ' ένα τραγούδι. Δε μπορεί να το βάλει, να το κολλήσει. Εγώ βρίσκω τη θέση του να το βάλω σ' ένα μέρος»¹⁸⁰.

Λέγοντας ότι δεν κάνει ζημιά σ' αυτούς που παίζουνε μαζί του, εννοεί ότι όταν δεν μπορούν να κάνουν οι άλλοι μουσικοί ανταποκρίσεις ή κάποια περάσματα κ.ά., τότε ο κ. Λάζαρος λόγω της εμπειρίας του θα κάνει τις δικές του ανταποκρίσεις αυτοσχεδιαστικά σχεδόν όλες τις φορές, χωρίς όμως να κάνει ζημιά, να μειώσει την αξία των υπόλοιπων μουσικών.

Η προσωπική του εξέλιξη έχει να κάνει και με τον ανταγωνισμό της Αθήνας, όπως επίσης και με την αξία που του δίνανε, σαν μουσικό, και οι υπόλοιποι μουσικοί. Όπως λέει ο κ. Λάζαρος: «Για να φτάσει, για να φτάσει ένας μουσικός σ' ένα, σ' ένα σημείο, να φτάσει που έφτασα εγώ είναι πολλά χρόνια γω μέσα στην επικαιρότητα, πάρα πολλά χρόνια. Πρέπει να προχωράει. Αν δεν προχωράει, (μένει) στο περιθώριο. Και δίνεις εξετάσεις κάθε μέρα εκεί. Στην Αθήνα κάθε μέρα δίνεις εξετάσεις. Για να παίζεις κάπου και σε.. Τώρα, τώρα, είναι ένας Αλβανός που δουλεύει εκεί στην Αθήνα ακορντεόν και επειδή εγώ ήμουνα εδώ παίρναν τηλέφωνο να πάω να παίξω και δεν μπορούσα να πάω, λέω τι να πάω, να 'ρθω εγώ στο δρόμο και να γυρίζω; Και πήραν αυτόν. Τώρα που πήγα έκανα τα φωνητικά, με ξαναφωνάξανε και πήγα έκανα μία

¹⁸⁰ Προσωπική συνέντευξη.

συναυλία. Και μου λεν τα παιδιά: «Λάζαρε όχι δέκα, είκοσι Αλβανούς θέλεις». Αυτό, αυτό είναι.. Από κει παίρνεις αξία, δεν παίρνεις απ' τον κόσμο, ο κόσμος ξέρει, βλέπει ότι παίζεις καλά, αλλά ο μουσικός πιο πολύ είναι διαφήμιση, ξέρει τι παίζεις. Ξέρεις τι; Ανοίγει ένα μαγαζί. Λένε οι μουσικοί: «να πάρουμε αυτόν; (Είναι) και καλό παιδί και καλός μουσικός.»¹⁸¹.

«Εκεί δίνεις εξετάσεις. Δε κάνεις; Δεν σε παίρνουν. Εγώ δε, δεν πήγαινα να ζητήσω δουλειά, ξέρει η Νίτσα, και κάθε χρόνο τα αφεντικά κρυβότανε έξω απ' την πόρτα μέχρι να φύγει να 'ρθει ο άλλος να μου πει. Έτσι γινότανε. Έβλεπε το αυτοκίνητο του αλλοιού του αφεντικού απ' έξω και περίμενε στη γωνία πότε θα φύγει να ρθει να μου πει: «και θα σου βάλω και παραπάνω και κείνο και τ' άλλο». Έτσι δούλευα. Στο καφενείο που συχνάζαν οι μουσικοί ποτέ δεν πήγαινα γιατί παν και ζητάν δουλειά εκεί. Εγώ δεν ήμουν ποτέ στο καφενείο μουσικών, δεν πήγαινα. Αφού είχα δουλειά κάθε μέρα τι να πάω να κάνω; Και εκτός απ' την δουλειά υπήρχε και δισκογραφία κάθε μέρα. Με τους δίσκους»¹⁸². Ο κ. Λάζαρος αναφέρεται στο μουσικό καφενείο, στο οποίο συχνάζουν μουσικοί και τραγουδιστές και συζητάνε για τις δουλειές που κλείνουν όπως επίσης και άλλα ζητήματα όπως το μεροκάματο και γενικότερα τα διάφορα προβλήματα που αντιμετωπίζουν στη δουλειά. Εκεί, σύμφωνα με τον κ. Λάζαρο πηγαίνουν εκείνοι που έχουν ανάγκη από δουλειά.

¹⁸¹ Προσωπική συνέντευξη.

¹⁸² Προσωπική συνέντευξη.



Λάζαρος Κουλαξίζης (Στην Αμερική με το αρμόνιό του).



Λάζαρος Κουλαξίζης και Κατερίνα Κόρου



Λάζαρος Κουλαξίζης σε γάμο στην Θάσο

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το ακορντεόν, κατά καιρούς έφτασε να θέλγει τις καρδιές των ενορχηστρωτών, ώστε να κυριαρχεί στις ενορχηστρώσεις τους. Έχει τη δυνατότητα να πλουτίζει τόσο αισθητά τη μελωδία, που δίνει την εντύπωση μιας πλήρους μικρής ορχήστρας. Ακόμη, μπορεί να παίζει σε όλα τα είδη της μουσικής. Λόγω του σχετικά μικρού μεγέθους του μεταφέρθηκε από μετανάστες σε όλη την Ευρώπη. Το ακορντεόν έχει το προνόμιο να συνδυάζει μελωδία και συνοδεία και έτσι, λόγω των δυνατοτήτων του, ενσωματώθηκε στη λαϊκή και παραδοσιακή μουσική πολλών λαών. Στην Ευρώπη, συνδέθηκε άρρηκτα με τη γαλλική λαϊκή μουσική του 20ού αιώνα, όπως επίσης και με το ρεπερτόριο του τανγκό. Ευρεία είναι η διάδοσή του και στην ιταλική και ελληνική μουσική, ενώ αποτελεί κυρίαρχο όργανο σε μόνες σλαβόφωνων χωρών.

Σχετικά με τον ελλαδικό χώρο, το ακορντεόν και ο πρόγονός του η αρμόνικα, σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασιακή παρατήρηση των οργάνων, κατασκευάστηκαν για να εξυπηρετήσουν την ευρωπαϊκή μουσική και έτσι όταν εμφανίστηκαν στην Ελλάδα χαρακτηρίστηκαν πιο πολύ ως εκφραστές της αλλοίωσης της παράδοσης. Ωστόσο, τα όργανα αν ληφθούν υπόψη ως μη στατικά, μπορούμε να πούμε ότι οι πρακτικοί οργανοπαίκτες ανέπτυξαν δικές τους τεχνικές έτσι ώστε το όργανο να ενσωματωθεί σιγά- σιγά στην παραδοσιακή και λαϊκή μουσική. Το ακορντεόν συμπεραίνουμε ότι έδρασε τις δεκαετίες '50- '60 ενώ από το '70 και για μια δεκαετία περίπου το ηλεκτρικό αρμόνιο ήρθε να αντικαταστήσει το ακορντεόν. Παρ' όλα αυτά από το '80 και μετά φαίνεται να ξαναμπάνει στο προσκήνιο της μουσικής συνήθως αναβιώνοντας μουσικές των περασμένων δεκαετιών. Τα τελευταία χρόνια το ακορντεόν παίζει και στην ποπ ελληνική μουσική, στην ροκ και αλλού.

«Ο κύριος Λάζαρος Κουλαξίζης και όλη η οικογένεια Κουλαξίζη, συμπληρώνει εξήντα πέντε χρόνια αδιάκοπης προσφοράς στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Μια προσφορά πολύ σημαντική σε όλες τις μουσικές εκδηλώσεις (δισκογραφία, πάλκο, συναυλίες), αλλά και με διεθνή εκπροσώπηση που τιμά την χώρα»¹⁸³.

«Οι ρίζες του ανήκουν στο χώρο του δημοτικού και του λαϊκού τραγουδιού. Καταγόμενος από μουσική οικογένεια της Πόλης, ανέβηκε στο πάλκο σε ηλικία μόλις

¹⁸³ Γεραμάνης Πάνος, Η ζωή μου ένα τραγούδι, Καστανιώτη, Αθήνα 2007, σελ:281.

10 χρόνων. Με τ' αφτιά του γεμάτα από τα πολιτικά συρτά, τα ταταυλιανά χασάπικα και τις "χόρες", κινήθηκε με γνώση και έμπνευση στο χώρο του δημοτικού και του λαϊκού τραγουδιού, διαγράφοντας μια πορεία σχεδόν 50 χρόνων. Τ' όνομά του είναι πλέον ταυτόσημο με το ακορντεόν, όργανο που -παρ' όλη τη δυτική του προέλευση- ενσωματώθηκε στην αστική λαϊκή μας παράδοση, όπως άλλωστε και το βιολί και το κλαρίνο». ¹⁸⁴

«Ο τρόπος που αποδίδει τις τροπικές μελωδίες είναι μοναδικός. Ακούγοντας κανείς τις ηχογραφήσεις του στις λαϊκές ορχήστρες της δεκαετίας του '50, του '60 και του '70, διαπιστώνει ότι ξέρει πώς να δώσει, με περίτεχνα «μελίσματα» και συνηχήσεις, την αίσθηση των τροπικών κλιμάκων. Κάνει έτσι το ακορντεόν, ένα δυτικό συγκερασμένο όργανο, να υπηρετήσει τη λογική του ανατολικού μουσικού συστήματος». ¹⁸⁵

Τον περασμένο χρόνο, στην συναυλία που έκανε με την Γλυκερία, τον τίμησαν με ειδική τιμητική πλακέτα, οι πρόεδροι του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου και του Σωματείου Ελλήνων Μουσικών, για την καλλιτεχνική του προσφορά. ¹⁸⁶ Επιπλέον, πριν κάποιους μήνες πήγε στην Αθήνα συνεργείο του BBC για να του πάρουν συνέντευξη ¹⁸⁷, όπως επίσης και η τηλεόραση του Ισραήλ, το Tel Aviv.

Τέλος, παραθέτω ένα απόκομμα από σταυρόλεξο το οποίο κρατούσε ο κ. Λάζαρος γιατί του άρεζε και αφορά το ακορντεόν. Μου το έδειχνε και στις δύο συνεντεύξεις και στο τέλος μου είπε να το κρατήσω.

¹⁸⁴ <http://entertainment.in.gr/html/ent/135/ent.33135.asp> Κριτική του Λάμπρου Λιάβα για τον δίσκο του κ. Λάζαρου Κουλαξίζη με τίτλο: «Ο σολίστας».

¹⁸⁵ <http://entertainment.in.gr/html/ent/756/ent.34756.asp> Πρόκειται για κριτική που γράφτηκε στο διαδίκτυο από τον κ. Χάρη Σαρρή για τον δίσκο του κ. Λάζαρου Κουλαξίζη με τίτλο: «Balkanissimo».

¹⁸⁶ <http://www.musiccorner.gr/?p=54133>

¹⁸⁷ Την συνέντευξη την βρήκα στην ιστοσελίδα <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01pcr5s>

Γνωρίζετε ότι...

...το ακορντεόν, που ανήκει στα αερόφωνα μουσικά όργανα με ελεύθερα γλωσσίδα, πρωτοκατασκευάστηκε τη δεκαετία του 1820;

Το ακορντεόν διαθέτει "ελεύθερα γλωσσίδα" που είναι μετάλλινες γλώσσες βιδωμένες πάνω από εγκοπές ανοιγμένες με



ακρίβεια μέσα σε μικρά μετάλλινα πηαίσια. Το τονικό ύψος του ήχου που αναδίνουν εξαρτάται από τις διαστάσεις

τους. Η διάδοση του οργάνου ήταν ταχύτατη: από το Παρίσι διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη και λίγα χρόνια μετά άρχισε να ενσωματώνεται στη λαϊκή μουσική των χωρών που το δέχονταν. Η προσθήκη του πηηκτροφόρου τμήματος αύξησε τη δημοτικότητά του σε τεράστιο βαθμό, με αποτέλεσμα να μη χρησιμοποιείται μόνο στην ελαφρά μουσική, αλλή να διεισδύσει και σε μεγάλες ορχήστρες.

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία:

1. Ανδρουλάκη, Γρηγορία- Μαρία, «*Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, , Φεβρουάριος 2011, αδημοσίευτη.
2. Ανωγειανάκης, Φοίβος, «*Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*», Αθήνα: Μέλισσα, 1991 (΄β εκδ).
3. Ασπράκη, Γ. , «*Ενήμερη συγκατάθεση: Συζήτηση περί επαγγελματικής ηθικής και δεοντολογίας*», στο: Παπαϊωάννου, Σ. (επιμ.): «*Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών*», Αθήνα: Κριτική, 2007.
4. Βρουλάκης, Λυκούργος, «*Η διαδρομή του ρεμπέτικου τραγουδιού στον χρόνο*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, αδημοσίευτη.
5. Γεραμάνης, Π. , «*Η ζωή μου ένα τραγούδι*», Αθήνα: Καστανιώτης, 2007.
6. Εγκυκλοπαίδεια «*Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*», έ τόμος, Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
7. Ευαγγέλου, Γιώργος, «*Η λαϊκή κιθάρα της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των: Κ. Δούσα, Α. Κωστή, Γ. Κατσαρού, Κ. Σκαρβέλη, Β. Παπάζογλου, Σπ. Περιστέρη, Στ. Χρυσίνη και Μ. Χιώτη*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, αδημοσίευτη.
8. Ζάλιος, Χρήστος, «*Οι λαϊκοί οργανοπαίχτες και οι κομπανίες της Νάουσας 1870-1970*», 20ό Παγκόσμιο Συνέδριο για την έρευνα χορού, Αθήνα, 25-29 Οκτωβρίου 2006.
9. Ηλιάδης, Δ. , «*Οργανολογία- Θεωρία και πρακτική της χωρίς δάσκαλο*», ά τόμος, Θεσσαλονίκη- Αθήνα: Τσιάτας, 1980.
10. Ιωσηφίδης, Θ. , «*Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες*», Αθήνα: Κριτική, 2003.
11. Ιωσηφίδης, Θ. & Σπυριδάκης, Μ. , «*Ποιοτική κοινωνική έρευνα. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις και ανάλυση δεδομένων*», Αθήνα: Κριτική, 2006.
12. Ιωσηφίδης, Θ. , «*Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*», Αθήνα: Κριτική, 2008.
13. Κάβουρας, Π. , «*Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία*», στο: «*Μουσικές της Θράκης. Μία*

- διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*». Αθήνα: Σύλλογος Οι φίλοι της Μουσικής-Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 1999.
14. Καλογερόπουλος, Τ. , «*Λεξικό της ελληνικής μουσικής*», γ' τόμος, Αθήνα: Γιαλλέλης, 2001.
 15. Καλυβιώτης, Αριστομένης, «*Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*», Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα, 2002.
 16. Κεσικιάδης, Χρήστος, «*Το ρεμπέτικο τραγούδι κατά την περίοδο 1922- 1956*», Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσικής επιστήμης και τέχνης, Ιούνης, 2008, αδημοσίευτη.
 17. Κοκκώνης, Γιώργος, «*Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μία νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας*», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός, Επιστημονικό Συνέδριο στη Μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα: 25- 27 Μαΐου 2005.
 18. Κουνάδης, Παναγιώτης, «*Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*», Αθήνα: Κατάρτι, 2003, τόμοι Α, Β.
 19. Κωνσταντινίδου, Μ. , «*Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*», Αθήνα: Σέλας, 1994.
 20. Λιόλιος, Μάκης, «*Λάζαρος Κουλαζίζης, ο μουσικός που κατέκτησε τον κόσμο με το ακορντεόν του*», Καβάλα: Η ΕΒΔΟΜΗ, Τρίτη 3 Ιουνίου 2008.
 21. Μαυρίκη, Δ. Βερονίκη, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, 2012, αδημοσίευτη.
 22. Μάρκου, Κ. , «*Πομάκοι και επιτόπια έρευνα στην ελληνική Θράκη: Πολιτικές συνιστώσες και βιοματική εμπειρία*», στο: Ιωσηφίδης, Θ. & Σπυριδάκης, Μ. , «*Ποιοτική κοινωνική έρευνα. Μεθοδολογικές προσεγγίσεις και ανάλυση δεδομένων*», Αθήνα: Κριτική, 2006.
 23. Μελισσανίδης, Ε. Σπυρίδων, «*Ακορντεόν συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας*», Θεσσαλονίκη: Melis Music, 2005.
 24. Μελισσανίδης, Ε. Σπυρίδων, «*Ακορντεόν ιστορία εξέλιξης και ρεπερτόριο*», Θεσσαλονίκη: Melis Music, 2008.
 25. Μπαλαχούτης, Κώστας, «*Άπונες εξουσίες*», Αθήνα: Ατραπός, 2000.

26. Μπαμπινιώτης, Γ. , *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, 1^η έκδοση, Αθήνα: Κέντρο Λεξιλογίας, 2002.
27. Παπαϊωάννου, Σκεύος, «*Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών*», Αθήνα: Κριτική, 2007.
28. Ράτσικα, Ν. , «*Αφηγηματική μέθοδος: Περιληπτική επισκόπηση διαφορετικών προσεγγίσεων και μοντέλων ανάλυσης*», στο: Παπαϊωάννου, Σκεύος, «*Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών*», Αθήνα: Κριτική, 2007.
29. Ρήγα, Βαλεντίνη- Αναστασία, «*Τσιτσάνης, ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*», Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003.
30. Σαββάκης, Μ. , «*Η βιογραφική έρευνα ως εναλλακτικό ερευνητικό εγχείρημα και ως μεθοδολογικό διάβημα: Πλεονεκτήματα και όρια*», στο: «*Δοκιμές*», 2003, τευ. 11-12.
31. Συλλογικό έργο, «*Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο, Λέσβος (19^{ος}-20^{ος} αιώνας)*», Υπουργείο Πολιτισμού- Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Εξάντας, 2000.
32. Τάτσης, Κ. Τηλέμαχος, «*Οργανογνωσία, Ακουστική, Μουσικά Συστήματα και Σκάλες*», Αθήνα: Παπαρηγορίου- Νάκας, 2004.
33. Τζανάκης Μ. & Σαββάκης Μ. , «*Ο ερευνητικός εαυτός ως πηγή γνώσης στην ποιοτική κοινωνιολογική έρευνα*», στο: «*Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών*», Αθήνα: Κριτική, 2007.
34. Τζένος, Α. Δημήτριος, «*Η διδασκαλία του ακορντεόν στα μουσικά σχολεία*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2010, αδημοσίευτη.
35. Τσιώλης, Γιώργος, «*Ιστορίες ζωής και βιογραφικές ανασυγκροτήσεις*», στο: «*Ζητήματα θεωρίας και μεθόδου των κοινωνικών επιστημών*», Αθήνα: Κριτική, 2007.
36. Χολστ, Γκαίηλ, «*Δρόμος για το ρεμπέτικο*», Ντενίζ Χάρβεϋ, 1995.
37. Wade, C. Bonnie, «*Thinking about instruments*». *Thinking musically*. New York: Oxford University Press, 2004, (μτφρ. Αντώνης Βερβέρης), στο: Αντώνης Βερβέρης, «*Σημειώσεις για το μάθημα Οργανογνωσία*», Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Εαρινό εξάμηνο 2005-2006.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία:

1. Sachi, Nagai, “*A study on the Contemporary Irish Piano Accordion. Status, Tradition and Innovation*”, University of Limerick, 2008.

Ιστοσελίδες:

1. <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=2550> - Άρθρο για το ακορντεόν.
2. http://www.youtube.com/watch?v=2yQxRH_t9M4- -Ντοκιμαντέρ για τον Λάζαρο Κουλαξίζη. (Εκπομπή «Σε ελεύθερο ήχο») Προβλήθηκε στην ET2 το 1988. Β μέρος.
3. <http://www.youtube.com/watch?v=SM131bYD8o0> – Ντοκιμαντέρ για τον Λάζαρο Κουλαξίζη. (Εκπομπή «Σε ελεύθερο ήχο») Προβλήθηκε στην ET2 το 1988. Α μέρος.
4. <http://www.accordions.com/history/bulgaria.aspx>
5. <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01pcr5s> - Συνέντευξη του Κουλαξίζη στο κανάλι BBC.
6. <http://www.musiccorner.gr/?p=54133> – Δανείστηκα την φωτογραφία του εξωφύλλου μου.
7. <http://www.panaccordeon.gr/accordion/harmonica/history/item/35-λαϊκοί-δεξιότητες-της-αρμόνικας.html> - Γίνεται λόγος για τους δεξιότητες της αρμόνικας.
8. <http://www.accordions.com/history/italy.aspx>
9. <http://entertainment.in.gr/html/ent/756/ent.34756.asp> - Κριτική του κ. Χάρη Σαρρή για τον κ. Κουλαξίζη.
10. <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BA%CE%BF%CF%81%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%8C%CE%BD> – Πληροφορίες για το ακορντεόν.
11. <http://www.youtube.com/watch?v=7x0RkjKWNGk> –Αναφέρει κάποια πράγματα για την κατασκευή του ακορντεόν.
12. <http://entertainment.in.gr/html/ent/135/ent.33135.asp> Κριτική του Λάμπρου Λιάβα για τον κ. Κουλαξίζη.

