



ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ
ΙΔΡΥΜΑ
—■—
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΣΚΑΜΝΕΛΟΣ ΜΑΡΙΟΣ

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΥΦΟΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ ΚΟΥΛΑΞΙΖΗ

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΟΚΚΩΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΑΡΤΑ 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	5
Εισαγωγή	8
Κεφάλαιο 1	
Θέση οργάνου στο σώμα και τοποθέτηση χεριών στο ακορντεόν	
1.1. Τεχνική θέσης ακορντεόν στο σώμα.....	12
1.2. Τεχνική θέσης χεριών στο ακορντεόν.....	15
1.3. Τεχνική θέσης ακορντεόν στο σώμα του Λ. Κουλαξίζη.....	16
1.4. Τεχνική θέσης χεριών στο ακορντεόν του Λ. Κουλαξίζη.....	18
1.5. Δαχτυλοθεσίες του Λ. Κουλαξίζη.....	20
1.6. Χρήση φυσούνας του Λ. Κουλαξίζη.....	22
1.7. Συμπεράσματα	24
Κεφάλαιο 2	
Ρετζίστρα	
2.1. Σειρές γλωσσίδων δεξιού πληκτρολογίου	25
2.1.1. Βασικές σειρές γλωσσίδων ή σύμφωνα ρετζίστρα	26
2.1.2. Μεικτά σύμφωνα ρετζίστρα.....	27
2.1.3. Διάφωνα ρετζίστρα	27
2.1.4. Γλωσσίδες που παράγουν ήχο Cassoto	28
2.2. Ηχόχρωμα αρμόνικας.....	29
2.3. Επιλογή ρετζίστρων του Λ. Κουλαξίζη στα πολιτικά	31
2.4. Συνέντευξη από τον Λ. Κουλαξίζη και συμπεράσματα.....	32
Κεφάλαιο 3	
Ηχητικά και οπτικά ντοκουμέντα που χρησιμοποιήθηκαν προς ανάλυση	
3.1. Παραδείγματα στα οποία έγινε πλήρες καταγραφή και παρατίθενται στο παράρτημα.....	33
3.1.1 Πολίτικο Χασάπικο	33
3.1.2 Χασαποσέρβικο.....	34

3.1.3 Πολίτικο Χασαποσέρβικο	35
3.1.4 Τράβα σπάγγο.....	36
3.1.5. Γκιουζέλ Ογλάν.....	37
3.2. Παραδείγματα στα οποία καταγράφηκε μέρος και δεν παρατίθενται στο παράρτημα	37
3.2.1. Ταταυλιανό Χασάπικο	37
3.2.2. Χαρικλάκι.....	38
3.2.3 Έσπασες τα πιάτα.....	38
3.2.4 Τικ Τακ.....	39

Κεφάλαιο 4

Υλοποιώντας τους μελωδιότυπους στο ακορντεόν

4.1. Διαίρεση ενός φθόγγου	41
4.2. Τρίλια Μορντέντο	44
4.3. Κάθοδος προς τη τονική	46
4.4. Κάθοδος με χρήση τριήχων	48
4.5. Άνοδος με χρήση τριήχων.....	49
4.6. Χρωματικές κινήσεις	50
4.7. Κατάληξη με αρπέζ.....	52

Κεφάλαιο 5

Είδη καλωπισμών

5.1. Τρίλια σε διαστήματα 3ης και 4ης.....	54
5.2. Διαστήματα της αρμόνικας και η συνέντευξη στον Λ. Κουλαξίζη	55
5.3. Διακόσμηση της μελωδίας με αποτζιατούρα (επέριση).....	56
5.3.1. Άμεση κατιούσα αποτζιατούρα.....	57
5.3.2. Άμεση ανιούσα αποτζιατούρα.....	57
5.3.3. Έμμεση κατιούσα αποτζιατούρα.....	58
5.3.4. Έμμεση ανιούσα αποτζιατούρα.....	58
5.3.5. Αποτζιατούρα της οποίας προηγείται ο βασικός φθόγγος	58
5.3.6.Χρωματικές κινήσεις με αποτζιατούρα.....	60

Κεφάλαιο 6

Ρυθμολογική και αρμονική συγκρότηση

6.1. Εμπλουτισμός με ρυθμική συγχορδία σε νότες μεγάλης αξίας	61
6.2. Χρήση συνηχήσεων	62
6.3. Διασφάλιση της ρυθμικής κανονικότητας	64

Κεφάλαιο 7

Λάζαρος και Γιώργος Κουλαξίζης: Μουσικές αντιπαραθέσεις

7.1. Σύγκριση στη διαχείριση της μελωδίας	65
7.1.1. Ανάλυση του οργανικού <i>Πολίτικο Χασάπικο</i>	66
7.1.2. Ανάλυση του οργανικού <i>Πολίτικο Χασαποσέρβικο</i>	68
7.2. Θέση οργάνου του Γιώργου Κουλαξίζη	71
7.3. Συμπεράσματα του κεφαλαίου και συνέντευξη από τον Λ. Κουλαξίζη.....	72

Επίλογος	74
-----------------------	----

Βιβλιογραφία (ελληνόγλωσση - ξενόγλωσση, ηλεκτρονική)	76
--	----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Γλωσσάρι	80
-----------------------	----

Επεξήγηση συμβόλων	83
---------------------------------	----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Κατάλογος μουσικών καταγραφών	85
--	----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Για την εκπόνηση της παρούσας πτυχιακής, αρχικά είχε επιλεχθεί το θέμα της παρουσίας και περιγραφής της αρμόνικας, ενός οργάνου που αποτελεί τον πρόγονο του ακορντεόν, τουλάχιστον για την Ελληνική, λαϊκή μουσική. Η αρμόνικα, αν και είχε ενεργό και πρωταγωνιστικό ρόλο στη δισκογραφία μέχρι το 1935, σήμερα αποτελεί ένα όργανο για το οποίο έχουμε ελάχιστες πληροφορίες. Για παράδειγμα, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ούτε καν ποιο είναι το είδος κουρδίσματος που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες μουσικοί. Αφορμή για την ενασχόλησή μου με τέτοιο θέμα αποτέλεσαν οι πληροφορίες που άντλησα, όταν, με τη καθοδήγηση του Ηρακλή Βαβάτσικα, ξεκίνησα να μελετώ ηχογραφήσεις του σημαντικότερου δεξιοτέχνη της αρμόνικας, του Αντώνη Αμίραλη. Ο Βαβάτσικας, καταγράφοντας αρκετές εκτελέσεις του Αμίραλη, προσπάθησε, όχι μόνο να αποκωδικοποιήσει και να ξεκλειδώσει τη δύσκολη τεχνική παιξίματος της αρμόνικας, αλλά και να την εφαρμόσει στο ακορντεόν.

Αναζητώντας, λοιπόν, πληροφορίες τεχνικής και υφολογικής φύσεως για την αρμόνικα, σκέφτηκα να αρχίσω τη διαδικασία της έρευνας χρονολογικά ανάποδα, ώστε να καταλήξω στις πληροφορίες που χρειαζόμαστε, για να ανακαλύψουμε τον γρίφο της αρμόνικας, ογδόντα σχεδόν χρόνια από την εξαφάνισή της από τη ελληνική δισκογραφία. Η αναζήτηση πληροφοριών με οδήγησε στον μουσικό Λάζαρο Κουλαξίζη, ο οποίος θεωρείται ο συνεχιστής του πολιτικού και σμυρναϊκού ύφους στο ακορντεόν, με επιρροές από την αρμόνικα. Ο Λάζαρος Κουλαξίζης, γόνος Πολίτικης οικογένειας με πατέρα που έπαιζε αρμόνικα, είναι ένας άνθρωπος με τεράστια αναγνωρισιμότητα στη λαϊκή μουσική. Η αναγνωρισιμότητα αυτή είναι αποτέλεσμα της συμμετοχής του σε ποικίλες δισκογραφικές δουλειές, αλλά και της πλούσιας προσωπικής του δισκογραφίας.

Γνωρίζοντας λοιπόν το έργο του μεγάλου αυτού μουσικού, αυτόματα γεννιέται το εξής ερώτημα: Τι είναι αυτό που κάνει ο Λάζαρος Κουλαξίζης και τον θεωρούμε συνεχιστή του πολιτικού ύφους; Ποιες είναι οι επιρροές του από την αρμόνικα; Δεν ξέρουμε με ακρίβεια πόσο κοντά στην αρμόνικα είναι η τεχνική του, αυτό θα μπορούμε να το συγκρίνουμε όταν ανακαλύψουμε την αρμόνικα, ένα όμως είναι σίγουρο και αδιαμφισβήτητο: Όταν ακούμε τον Κουλαξίζη να παίζει ακορντεόν αισθανόμαστε την πολιτική μελωδία να φτάνει στα αυτιά μας και ας μη γνωρίζουμε τίποτε για το

πληκτροφόρο αερόφωνο όργανο που δημιούργησε το πολίτικο ύφος. Αν καταφέρουμε, λοιπόν, να κατανοήσουμε την τεχνική και το ύφος του Λάζαρου Κουλαξίζη, τότε είναι πολύ πιθανόν να αντλήσουμε πολλές και σημαντικές πληροφορίες για την ανακάλυψη της αρμόνικας.

Η χαρά μου να ασχοληθώ με τον Λάζαρο Κουλαξίζη δεν ήταν φυσικά μόνο οι πληροφορίες για την αρμόνικα. Η αγάπη μου για το λαϊκό ακορντεόν από παιδί και από τα πρώτα χρόνια της ενασχόλησής μου με το ακορντεόν με οδήγησε στο να παρατηρώ και να μαθαίνω από τους «ήχους» αυτού του μεγάλου λαϊκού ακορντεονίστα.

Στην πορεία αυτής της έρευνας σαφώς και παρουσιάστηκαν πολλές δυσκολίες διότι, αν και μελετήσαμε ένα πρόσωπο πολύ πρόσφατα ενεργό στη λαϊκή μουσική, η σχετική βιβλιογραφία ήταν ελλιπής, διότι ο Λάζαρος Κουλαξίζης έχει μελετηθεί ελάχιστα. Για τον λόγο αυτόν, η έρευνα βασίστηκε κυρίως σε μελέτες καταγραφών που έγιναν με τη χρήση του μουσικού λογισμικού «Finale 2012». Οι καταγραφές περιέχουν ηχογραφήσεις δισκογραφικών δουλειών, στις οποίες συμμετέχει και Λάζαρος Κουλαξίζης, καθώς και βιντεοσκοπήσεις, στις οποίες προβάλλεται ο λαϊκός ακορντεονίστας. Μέσω των βιντεοσκοπήσεων καταφέραμε να παρακολουθήσουμε, να παρατηρήσουμε και να μελετήσουμε τον τρόπο χειρισμού, του ακορντεόν από τον μεγάλο καλλιτέχνη, Λάζαρο Κουλαξίζη. Στο τελικό στάδιο της έρευνας επικοινωνήσαμε με τον ίδιο τον μουσικό, τόσο για να επιβεβαιώσουμε αν καταλήξαμε στα σωστά συμπεράσματα, όσο και για να αντλήσουμε επιπλέον πληροφορίες

Θα ήθελα εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον επόπτη καθηγητή μου, Γιώργο Κοκκώνη, ο οποίος μου παρείχε συνεχή βοήθεια και υποστήριξη κατά τη διάρκεια εκπόνησης αυτής της εργασίας. Οι συμβουλές του είχαν ως στόχο, όχι μόνο την επιτυχή ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, αλλά και την αποκόμιση γνώσεων και εφοδίων απαραίτητων για την πραγματοποίηση και άλλων μελλοντικών ερευνών στη μετέπειτα πορεία μου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές της σχολής και κυρίως τους καθηγητές μου στο ακορντεόν κ. Θάνο Σταυρίδη και κ. Δημήτρη Τσιολγά, από τους οποίους, κάνοντας έναν απολογισμό της συνολικής μου φοίτησης στο τμήμα, αισθάνομαι ότι εξέλαβα έναν τεράστιο όγκο γνώσεων.

Επιπλέον να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που δέχτηκαν να μου παράσχουν συνεντεύξεις για την πραγματοποίηση της έρευνας. Αρχικά τον κ. Λάζαρο Κουλαξίζη, χωρίς τη συνέντευξη του οποίου δε θα μπορούσαν να επιβεβαιωθούν τα στοιχεία της

έρευνας. Η επικοινωνία μαζί του έδωσε την ευκαιρία να «υπογραφούν» κατά κάποιον τρόπο τεχνικά στοιχεία του σημαντικού αυτού μουσικού, τα οποία θα βοηθήσουν στην εξέλιξη του λαϊκού ακορντεόν. Ήταν τιμή μου να πραγματοποιήσω έρευνα για έναν τόσο σημαντικό και μεγάλο δεξιοτέχνη του ελληνικού, λαϊκού ακορντεόν! Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω στον κ. Ηρακλή Βαβάτσικα, ο οποίος με παρακίνησε να ασχοληθώ με τη μελέτη της αρμόνικας. Ο Ηρακλής Βαβάτσικας με υπομονή μου παρείχε ό,τι πληροφορία και συμβουλή χρειάστηκα από τον τεράστιο όγκο γνώσεων που κατέχει για την τεχνική του ακορντεόν, καθώς και της έρευνας για την αποκωδικοποίηση της τεχνικής του Αντώνη Αμιράλη και της ξεχασμένης αρμόνικας. Επίσης, να ευχαριστήσω και τον κ. Στέλιο Κατσατσίδα, ο οποίος μου έδωσε πληροφορίες για την Τεχνική Αλεξάντερ.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη σύζυγό μου, Ιουλία, η οποία με κόπους και θυσίες είναι δίπλα μου και με στηρίζει στην επιθυμία μου να εισαχθώ και να ολοκληρώσω τις σπουδές μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, παίρνοντας όλο το βάρος στο μέγαλωμα των νεογέννητων παιδιών μας, καθώς και υπομένοντας όλες τις δύσκολες συγκυρίες για την επιβίωση της οικογένειάς μας στα πρώτα χρόνια της δημιουργία της. Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω του γονείς μου και ιδιαίτερα τον πάτερα μου που πραγματικά κόπιασε για να μου παρέχει ό,τι υλικά χρειάζομαι, από την παιδική μου ηλικία έως σήμερα, στην προσπάθειά μου να μάθω και να εξελίσσομαι στην τέχνη του ακορντεόν.

Αφιερώνω αυτή την εργασία στα πολυαγαπημένα μου παιδιά Κατερίνα και Βασίλη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αδιαμφισβήτητα το όνομα Κουλαξίζης έδωσε ένα ισχυρό παρών στις λαϊκές ορχήστρες, αλλά και στη δισκογραφία για σχεδόν 50 χρόνια. Οι αδελφοί Κουλαξίζη, δηλαδή ο Γιώργος, ο Αχιλλέας, ο Μπάμπης και ο Λάζαρος, είναι γνωστοί όχι μόνο στο μουσικό κόσμο, αλλά και στο ευρύ κοινό. Μεγαλύτερης εμβέλειας καριέρα θα λέγαμε όμως ότι έχουν κάνει κυρίως ο μεγαλύτερος από τα αδέλφια, ο Γιώργος και ο μικρότερος της οικογένειας, ο Λάζαρος. Τα δύο αυτά αδέλφια διακρίθηκαν στο ακορντεόν.

Σήμερα θεωρούμε ότι ο Λάζαρος Κουλαξίζης είναι ο συνεχιστής του πολιτικού ύφους που είχε δημιουργήσει η αρμόνικα. Εξάλλου, όπως ο ίδιος έχει δηλώσει, το ύφος του είναι επηρεασμένο κατά πολύ από αυτό το είδος ελληνικής μουσικής, μιας που είναι γόνος μεταναστευτικής οικογένειας και με πατέρα που έπαιζε αρμόνικα.¹ Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Λάζαρος Κουλαξίζης δεν έχει στο βιογραφικό του δικές του συνθέσεις. Επομένως, σε αντίθεση με άλλους μουσικούς, όπως για παράδειγμα ο Τάκης Σούκας ο οποίος έγινε πρώτα γνωστός λόγω των συνθέσεων του και ύστερα ως ακορντεονίστας, ο Λ. Κουλαξίζης κατάφερε μόνο και μόνο ως δεξιότηχης του ακορντεόν να αφήσει πίσω του ένα ισχυρό όνομα. Σε αυτή του την επιτυχία βέβαια, συνέβαλε και ο αδερφός του, ο Γιώργος.

Η συγκεκριμένη εργασία μελετά την τεχνική και το ύφος του παιξίματος του Λάζαρου Κουλαξίζη στις πολιτικές μελωδίες. Μας ενδιαφέρει ο τρόπος που ο ίδιος αντιλαμβανόταν το πολιτικό ύφος και πώς το εφάρμοζε στο ακορντεόν. Στην αρχή της εκπόνησης της παρούσας εργασίας, βασιστήκαμε σε πολλά από τα λεγόμενα του Λάζαρου Κουλαξίζη τα οποία βρήκαμε στη συνέντευξη που ο ίδιος παραχώρησε στην Κοζωνάκη Ελένη, η οποία πραγματοποίησε πτυχιακή εργασία βιογραφικού τύπου για

¹ Κοζωνάκη, Ελένη, *Λάζαρος Κουλαξίζης: Μια βιογραφική προσέγγιση*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2014, αδημοσίευτη, σελ.: 40.

τον Λάζαρο Κουλαξίζη². Στην παρούσα εργασία, αντίθετα από την πτυχιακή της Κοζωνάκη, εστίασαμε την ερευνά μας σε θέματα τεχνικά, δηλαδή στόχος μας ήταν να ερευνήσουμε και να δείξουμε τα στοιχεία εκείνα που κάνουν το παίξιμο του Λάζαρου Κουλαξίζη μοναδικό, για να μπορέσουμε έτσι να κατανοήσουμε το πολιτικό ύφος του. Για να γίνει αυτό χρειάστηκε να μελετήσουμε τον μουσικό σφαιρικά. Στο 1^ο κεφάλαιο δείχνουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Λ. Κουλαξίζης κρατούσε το όργανο, δηλαδή ποια ακριβώς ήταν η θέση και η στάση του σώματός του σε σχέση με το όργανο. Όπως έχει ο ίδιος αναφέρει, δε διδάχτηκε κάποια συγκεκριμένη τεχνική, αλλά βασίζεται στον δικό του τρόπο παιξίματος, σύμφωνα με το πώς τον βόλευε να κρατάει και να χειρίζεται το ακορντεόν³. Ακόμα και οι δακτυλισμοί που χρησιμοποιούσε ήταν δικής του εφεύρεσης. Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας, λοιπόν, θα δούμε τον τρόπο με τον οποίο κρατούσε ο Λ. Κουλαξίζης το ακορντεόν και θα τον αντιπαραθέσουμε, τόσο με τη θέση και στάση του σώματος που βρίσκουμε στη βιβλιογραφία, όσο και με τον τρόπο πιασίματος του ακορντεόν που βρίσκουμε στις λαϊκές μουσικές σκηνές της αμέσως επόμενης γενιάς από αυτή του Λάζαρου Κουλαξίζη

Επίσης, ο ίδιος ο μουσικός έχει αναφέρει ότι ήξερε ποιους ήχους να χρησιμοποιεί, ανάλογα με το είδος της μουσικής που έπαιζε⁴, χωρίς να δίνει περισσότερες τεχνικές πληροφορίες για αυτή του την ικανότητα. Επειδή η συγκεκριμένη εργασία ασχολείται με το πολιτικό ύφος του Λ. Κουλαξίζη, έγινε έρευνα για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε ποιους ήχους του ακορντεόν χρησιμοποιούσε στα πολιτικά και ποιο ήταν το κίνητρο της επιλογής του κάθε ήχου. Τελικά η επιλογή του ήχου στα πολιτικά είχε να κάνει με κάποιο παρεμφερές ηχόχρωμα της αρμόνικας; Θεωρούμε ότι αν ο Λάζαρος Κουλαξίζης απλώς επανεκτελούσε με τη χρήση της αρμόνικας παλιότερες ηχογραφήσεις που είχαν γίνει με ακορντεόν, δε θα ήταν αρκετό για να τον θεωρήσουμε συνεχιστή της πολιτικής και σμυρναϊκής σχολής. Υπόθεσή μας είναι, λοιπόν, ότι κάθε φορά που εκτελούσε ένα μουσικό κομμάτι είχε στο πίσω μέρος του μυαλού τον «ήχο»

² Κοζωνάκη, Ελένη, *Λάζαρος Κουλαξίζης: Μια βιογραφική προσέγγιση*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2014, αδημοσίευτη.

³ Κοζωνάκη, Ελένη, ο.π., σελ.: 60.

⁴ Κοζωνάκη, Ελένη, ο.π., σελ.: 72,73.

της αρμόνικας και προσπαθούσε να μιμηθεί στοιχεία της και να τα ερμηνεύσει πάνω στο ακορντεόν. Όλα αυτά αναλύονται στο 2^ο κεφάλαιο.

Στο 3^ο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε όλες τις μελωδίες χρησιμοποιήθηκαν προς ανάλυση.

Στα κεφάλαια 4, 5 & 6 έγινε, ανάλυση του τρόπου εμπλουτισμού και διαχείρισης της μελωδίας του Λάζαρου Κουλαξίζη, τους καλλωπισμούς που συχνά χρησιμοποιούσε, καθώς και τη χρήση που έκανε στο ρυθμό και στην αρμόνια για να παραλλάσει τις μελωδίες.

Στο τελευταίο 7^ο κεφάλαιο γίνεται σύγκριση του Λάζαρου Κουλαξίζη με τον αδερφό του Γιώργο. Ο Λάζαρος Κουλαξίζης έχει αναφέρει ότι δεν έχει διδαχτεί τίποτα από αδέρφια του⁵. Θεωρήσαμε σημαντικό να ερευνήσουμε τη μουσική αλληλεπίδραση ανάμεσα στα αδέρφια και να τον αντιπαραθέσουμε μουσικά με τον αδερφό του Γιώργο Κουλαξίζη. Μέσω αυτής της διαδικασίας θα μπορέσουμε να αντιληφθούμε κατά πόσο επηρεάστηκε το ύφος του παιξίματός του από τον αδελφό του, ο οποίος έπαιζε αρμόνικα και του οποίου υπάρχουν ηχογραφήσεις. Τέλος, σκεφτήκαμε πως εφόσον έχουμε κάνει όλη την έρευνα και έχουμε καταλήξει σε συγκεκριμένα συμπεράσματα, θα ήταν ενδιαφέρον, αλλά και επιστημονικά ορθό, να έρθουμε σε επαφή με τον ίδιο τον μουσικό, προκειμένου να μας επιβεβαιώσει τα ευρήματά μας. Ο Λάζαρος Κουλαξίζης, ο οποίος ζει πλέον μόνιμα στην Καβάλα, προθυμοποιήθηκε να μας παραχωρήσει μια συνέντευξη⁶. Κάθε κεφάλαιο της εργασίας, λοιπόν, μπορεί να θεωρηθεί ότι ξεκινά με μια διαφορετική υπόθεση εργασίας και καταλήγει σε αντίστοιχα συμπεράσματα τα οποία επιβεβαιώνονται και από τον ίδιο τον μουσικό μέσω της συνέντευξης που μας παραχώρησε.

⁵ Κοζωνάκη, Ελένη, ο.π., σελ.: 60.

⁶ Συνέντευξη με τον Λ. Κουλαξίζη πραγματοποιήθηκε μέσω τηλεφώνου στις 3/1/2016

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Θέση οργάνου στο σώμα και τοποθέτηση χεριών στο ακορντεόν

Η κύρια πηγή που χρησιμοποιήσαμε για τη ορθή τοποθέτηση του ακορντεόν και τον σωστό τρόπο χρήσης του, για την αποφυγή επιβάρυνσης του οργανισμού και τη διευκόλυνση του χειρισμού του οργάνου, είναι το βιβλίο του Claudio Jacomucci (2013) με τίτλο *Mastering Accordion Technique*⁷. Πρόκειται για ένα βιβλίο με εμπειριστατωμένη άποψη, όσον αφορά στη τεχνική του ακορντεόν, το οποίο χωρίζεται σε δύο μέρη: στο πρώτο μέρος γίνεται λόγος για την εργονομία του ακορντεόν, ενώ στο δεύτερο αναλύεται η τεχνική του Αλεξάντερ.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο μέρος του βιβλίου δίνονται πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να καθόμαστε και για τη θέση του ακορντεόν σε σχέση με το σώμα μας. Επίσης μας μιλάει για τα νέα εργονομικά λουριά, τα οποία μας προτείνει να χρησιμοποιήσουμε ως πιο καινοτόμα από τα κλασικά δύο λουριά (δεξί-αριστερό) που μέχρι τώρα ξέρουμε. Στο δεύτερο υπο-κεφάλαιο του συγκεκριμένου κεφαλαίου, υπάρχουν πληροφορίες σχετικές με την τεχνική του οργάνου που αφορούν κυρίως στους τρόπους χρήσης της φουσούνας, καθώς και στη θέση των χεριών και των δαχτύλων πάνω στο όργανο. Το τελευταίο υποκεφάλαιο του πρώτου μέρους έχει να κάνει με προτάσεις εκμάθησης, όπως για παράδειγμα τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να γίνεται η καθημερινή πρακτική μας, μέχρι το πώς να «εκπαιδεύσουμε» το αυτί μας, ώστε να αναγνωρίζει τους ήχους, αλλά και τεχνικές αντιμετώπισης του άγχους, όταν παίζουμε μπροστά σε κοινό. Το δεύτερο μέρος του βιβλίου, όπως έχει ήδη αναφερθεί, πραγματεύεται την τεχνική Αλεξάντερ⁸. Δηλαδή, μας εξηγεί τις βασικές αρχές της μεθόδου και πώς αυτές θα ωφελήσουν έναν ακορντενίστα⁹.

Εντούτοις, πέρα από την παραπάνω μελέτη, οι βιβλιογραφικές πηγές παραμένουν ελάχιστες. Για τον λόγο αυτό ανατρέξαμε, μέσω συνεντεύξεων, και σε καταξιωμένους

⁷ Jacomucci, Claudio - Delaney, Kathleen, *Mastering Accordion Technique*, youcanprint, Italy: 2013.

⁸ Βλέπε γλωσσάρι.

⁹ Jacomucci, Claudio - Delaney, ο.π., σελ.:10.

και έμπειρους δεξιότητες του οργάνου. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο Ηρακλής Βαβάτσικας¹⁰. Όπως είναι γνωστό ο Βαβάτσικας είναι ένας μουσικός με κλασικές σπουδές¹¹, συνεπώς οι απόψεις του εμπεριέχουν, τόσο την εμπειρία από μια συστηματική μουσική εκπαίδευση, όσο και αυτή από τις σχετικές με λόγιες εκφράσεις μουσικές πρακτικές. Αυτά τα οποία μας ανέφερε ο Βαβάτσικας δεν διαφέρουν με όσα διαβάσαμε στο βιβλίο που προαναφέραμε.

1.1. Τεχνική θέσης ακορντεόν στο σώμα

Το ακορντεόν έχει δύο τμήματα, το δεξί και το αριστερό τα οποία ενώνονται με τη φουσούνα. Το αριστερό τμήμα είναι αυτό που κινείται, ενώ το δεξί τμήμα (πλήκτρα-μοχλός)¹² δεν κινείται, δηλαδή μένει σταθερό.

Ένας εκτελεστής ακορντεόν έχει τη δυνατότητα να παίζει είτε όρθιος, είτε καθιστός. Πιο βολική θέση είναι η καθιστή, την οποία επιλέγουμε να αναλύσουμε μιας και ο Λάζαρος Κουλαξίζης συνήθως έπαιζε καθιστός.

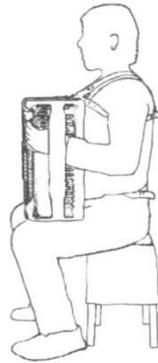
Ο εκτελεστής πρέπει να κάθεται σε καρέκλα όπου το ύψος της να είναι τόσο, ώστε το αριστερό του γόνατο να βρίσκεται σε ορθή γωνία. Ο εκτελεστής δεν θα πρέπει να ακουμπάει στην πλάτη της καρέκλας, αλλά στο μπροστινό μέρος του καθίσματος. Επίσης, ο μηρός με το πάνω σώμα θα πρέπει να σχηματίζει ορθή γωνία. Η κάτω

¹⁰ Η συνέντευξη με τον Ηρακλή Βαβάτσικα έγινε στις 10/1/2016.

¹¹ Ο Ηρακλής Βαβάτσικας γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Εκεί πήρε τα πρώτα του μαθήματα στο ακορντεόν από το Βασίλη Σιμιτσιάδη και ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο «Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης» στην τάξη του Κώστα Αρουτζίδη. Το 1992 έρχεται σε επαφή με το bayan (βλέπε γλωσσάρι) και παίρνει μαθήματα από τον κορυφαίο Ρώσο συνθέτη και καθηγητή Wjacheslav Semionov. Έχει γράψει δεκάδες συνθέσεις και μεταγραφές για solo Bayan. Από το 2008 ασχολείται με το Bandoneon και το Tango και παράλληλα με την Αρμόνικα και τη Συμυρναϊκή μουσική. Έχει εμφανιστεί ως Solist στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει συνεργαστεί με Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες. Επίσης έχει δημιουργήσει πρωτότυπα σχήματα («Για Φωνή & ακορντεόν», «Σμύρνη - Buenos Aires», «Trio Bandoneando», «Duo Fueye». Είναι Καθηγητής ακορντεόν στο Ωδείο «ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ» της Αθήνας. Έχει συνεργαστεί με τους πιο σημαντικούς Έλληνες συνθέτες και τραγουδιστές, συμμετέχει σε πολλούς ελληνικούς αλλά και διεθνείς δίσκους σαν μουσικός, ενορχηστρωτής και συνθέτης.

¹² Είτε πλήκτρα πιάνου είτε κουμπιά. Για μια πληρέστερη ανάλυση βλέπε: Κοζωνάκη, Ελένη, *Λάζαρος Κουλαξίζης: Μια βιογραφική προσέγγιση*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2014, σελ.: 10-14.

επιφάνεια του ακορντεόν θα πρέπει να ακουμπάει στον αριστερό μηρό, ο οποίος πρέπει να είναι σε ορθή γωνία με τη κνήμη, και το πέλμα να ακουμπάει πλήρως στο έδαφος. Το όργανο στηρίζεται στο αριστερό πόδι. Είναι σημαντικό το όργανο να είναι κάθετο ως προς το έδαφος. Αυτό σημαίνει, ότι, στην ορθή γωνία που σχηματίζεται μεταξύ θώρακα και αριστερού μηρού, «κουμπώνει» η γωνία του ακορντεόν που σχηματίζεται μεταξύ πίσω επιφάνειας και κάτω πλευράς του οργάνου (βλέπε εικ.1).



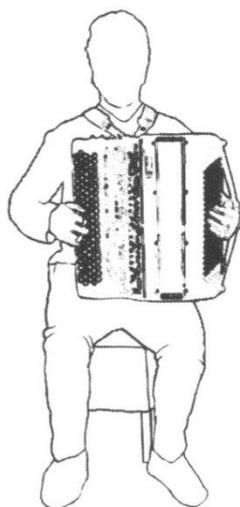
Εικόνα 1¹³: Αριστερή άποψη του εκτελεστή

Επιπροσθέτως το αριστερό λουρί πρέπει να ρυθμίζεται με τέτοιον τρόπο, ώστε να είναι πιο μικρό από το δεξί, για να στηρίζεται το όργανο από τον αριστερό ώμο. Το δεξί λουρί κρατάει το ακορντεόν στη θέση του, όταν ανοίγει η φουσούνα. Αντιθέτως, όταν η φουσούνα κλείνει, το ακορντεόν βρίσκει αντίσταση στο δεξιό μηρό. Το μήκος των λουριών πρέπει να είναι τόσο, ώστε να υπάρχει μια σχετική σταθερότητα ανάμεσα στο όργανο και το σώμα¹⁴ του εκτελεστή. Διαμορφώνουμε τα λουριά με τέτοιον τρόπο, ώστε η μέση του κλαβιέ¹⁵ του ακορντεόν να βρίσκεται σε μια σχετικά κάθετη ευθεία με το πρόσωπο (βλέπε εικ. 2). Αυτό εξυπηρετεί και στην ευχέρεια του δεξιού χεριού, όπως θα εξηγήσουμε και παρακάτω.

¹³ Jacomucci, ο.π., σελ: 20

¹⁴ Ο Jacomucci αναφέρει όπως προείπαμε νέα εργονομικά λουριά οπότε ότι αναφέρουμε για τα λουριά αποτελεί μέρος της συνέντευξης με τον Ηρακλή Βαβάτσικα.

¹⁵ Η γραμμή που δημιουργείται ανάμεσα στα άσπρα και μαύρα πλήκτρα.



Εικόνα 2¹⁶: Εμπρόσθια άποψη του εκτελεστή.

Όπως προείπαμε στην αρχή του κεφαλαίου, αποτελούν έναν άξονα της σωστής στάσης σώματος σε συνάρτηση με το όργανο. Όλα αυτά, όμως, μπορούν να μεταβληθούν, για διευκόλυνση του εκτελεστή, σύμφωνα με τις ανάγκες οποιασδήποτε μουσικής φράσης. Όσο παίζουμε, το σώμα και το όργανο δεν παραμένουν ακίνητα. Στο άνοιγμα ή στο κλείσιμο της φυσούνας συμμετέχει σαφώς και το σώμα, διότι η φυσούνα, όταν ανοίγει, έχει την τάση να γέρνει προς τα κάτω. Ανάλογα με το πόσο χρειάζεται να ανοίγει η φυσούνα, αντιστοίχως κινείται και το σώμα. Ακόμη, το αριστερό πόδι μπορεί να συμμετέχει στο άνοιγμα και στο κλείσιμο της φυσούνας, για να βοηθάει το αριστερό μέρος της φυσούνας να ανασηκώνεται, όταν πλέον ζορίζεται το αριστερό χέρι και αρχίζει η τάση της αριστερής πλευράς να πέφτει προς το έδαφος¹⁷. Σε κάποιες περιπτώσεις, λοιπόν, που ενδεχομένως να είναι απαραίτητο η φυσούνα να ανοίξει αρκετά¹⁸, έχουμε μετακίνηση του αριστερού ποδιού προς τα έξω, οπότε και η φυσούνα έρχεται σε σχετικά ευθεία θέση (βλέπε εικ.3). Ο Βαβάτσικας μας πρότεινε η αλλαγή φυσούνας να γίνεται σε παύση, στο τέλος μιας φράσης ή ανάμεσα από ίδιες νότες.

¹⁶ Jacomucci, ο.π., σελ.20.

¹⁷ Η εικόνα του ακορντεόν με ανοιχτή φυσούνα μπορούμε να την παρομοιάσουμε με την εικόνα μιας ανοιχτής βεντάλιας.

¹⁸ Για παράδειγμα ύστερα από συνεχή χρήση legato.



Εικ.3: Άνοιγμα της φουσούνας και μετακίνηση του αριστερού ποδιού προς τα έξω.

Αντίστοιχα, τυπικός άξονας ο οποίος μπορεί επίσης να μεταβληθεί, θεωρούμε ότι υπάρχει και στην τεχνική θέσης των χεριών, την οποία θα δούμε αμέσως παρακάτω.

1.2. Τεχνική θέσης χεριών στο ακορντεόν

Δεξί χέρι

Ο καρπός του δεξιού χεριού πρέπει να βρίσκεται σε θέση όπου ο πήχης και η παλάμη να βρίσκονται σε ευθεία και όλο το χέρι να έρχεται σε κάθετη ευθεία με το δεξιό καπάκι του οργάνου. Λυγίζουν σε ορθή γωνία οι μεσαίες φάλαγγες όλων των δακτύλων, εκτός του αντίχειρα που βρίσκεται σε ευθεία κατάσταση (βλέπε εικ.4).

Αυτό το οποίο πρέπει επίσης να τονίσουμε είναι ότι ένα χέρι που βρίσκεται σε σύσπαση δεν μπορεί να είναι ευλύγιστο, ενώ έχουμε συγχρόνως και αυξημένη κόπωση των μυών των χεριών. Έτσι λοιπόν προσπαθούμε να διατηρήσουμε όσο το δυνατόν πιο χαλαρούς τους μύες του χεριού και όλη η δύναμη να έρχεται στις μεσαίες φάλαγγες¹⁹.

¹⁹ Βλ. σχετικά, Ιγνατιάδης, Ιωάννης, *Η παθολογία του άνω άκρου στους μουσικούς*, Καυκάς, Αθήνα 2005, σελ: 61.



Εικόνα 4²⁰: Λύγισμα των μεσαίων φαλάγγων όλων των δακτύλων, εκτός τους αντίχειρα.

Αριστερό χέρι

Και εδώ ο καρπός πρέπει να φέρνει σε ευθεία θέση την παλάμη και τον πήχη. Περνάμε το αριστερό χέρι μέσα από το λουρί που βρίσκεται στην αριστερή πλευρά του οργάνου και το ρυθμίζουμε με τέτοιο τρόπο, ώστε ο καρπός να έχει αντίσταση ανάμεσα στο λουρί και στην επιφάνεια του οργάνου. Σε αυτό το χέρι δεν υπάρχει δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί ο αντίχειρας, εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις που μπορεί να πατήσει κάποιο κουμπί της τελευταίας σειράς των μπάσων.

1.3. Τεχνική θέσης ακορντεόν στο σώμα του Α. Κουλαξίζη

Αντίθετα με όσα αναφέραμε παραπάνω, παρατηρούμε ότι ο Α. Κουλαξίζης έχει μια διαφορετική τεχνική θέσης του ακορντεόν σε σχέση με το σώμα του. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε τον μουσικό να τοποθετεί το πίσω, άνω μέρος του οργάνου στο στήθος. Αυτομάτως το βάρος του οργάνου δεν πέφτει στο αριστερό πόδι, αλλά στη μέση. Όπως φαίνεται στις εικόνες 5 και 6, η κάτω πίσω επιφάνεια του ακορντεόν δεν εφάπτεται στη κοιλιά, ενώ είναι αισθητό το κενό που υπάρχει μεταξύ κοιλιάς και κάτω πίσω επιφάνειας του οργάνου (βλέπε εικ.5 και εικ.6). Συνεπώς το όργανο δεν έχει

²⁰ Σταυρίδης, Αθανάσιος, *Το ακορντεόν και η τεχνική του στις κομπανίες των Ανατολικορωμυλιωτών στην Ελλάδα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Σχολή Καλών Τεχνών, τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2012, αδημοσίευτη, σελ.: 43.

ευθεία θέση προς το έδαφος. Ο Jacomucci (2013) περιγράφει αυτή τη στάση ως την αυθόρμητη στάση ενός αυτοδίδακτου. Μια τέτοια θέση είναι επιβλαβής για την πλάτη, αλλά και φέρνει τα χέρια σε μη ευνοϊκή θέση²¹. Αποψη μας είναι ότι αυτή τη θέση προτιμά ένας αρχάριος, για να μπορεί να έχει οπτική άνεση στο δεξί κλαβιέ. Έτσι, λοιπόν, ένας αυτοδίδακτος αρχάριος συνηθίζει σε αυτή τη στάση, με αποτέλεσμα, μετά από συνεχή εξάσκηση, να εξελίσσεται σε αυτοδίδακτο επαγγελματία ο οποίος πλέον θεωρεί ότι αυτή η στάση είναι η ιδανική για αυτόν. Η επιλογή δακτυλοθεσίας έρχεται σε συνάρτηση με τη στάση του σώματος. Αν λοιπόν σε μια μελωδία ή σε μια άσκηση η δακτυλοθεσία προσαρμόστηκε από μια σωστής θεωρητικά στάσης σώματος τότε αυτή η δακτυλοθεσία δεν είναι ευνοϊκή στον αυτοδίδακτο μουσικό, επομένως πρέπει να επινοήσει δική του δακτυλοθεσία. Να προσαρμόσει ο ίδιος τα δάχτυλα που τον βολεύουν ανάλογα με το πώς κρατάει το όργανο.

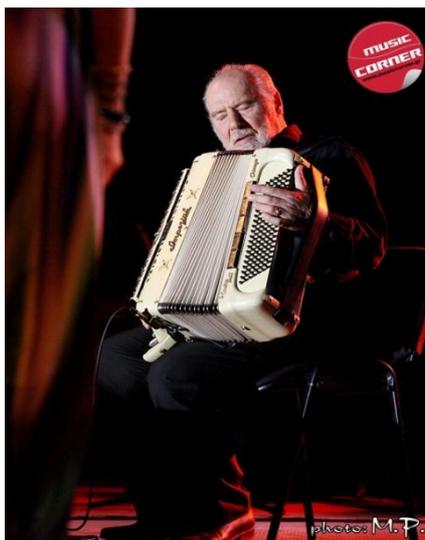
Ένα χαρακτηριστικό που επινόησε ο Λ. Κουλαξίζης για τη διευκόλυνση του δεξιού χεριού του ήταν να γέρνει το ακορντεόν ελαφρώς προς τα δεξιά. Η τεχνική αυτή αναλύεται παρακάτω.



Εικ.5²²: Τεχνική θέσης του ακορντεόν στο σώμα του Λ. Κουλαξίζη

²¹ Jacomucci, ο.π., σελ: 19

²² Εξώφυλλο του δίσκου: Λ. Κουλαξίζης, Ακορντεόν, Eros: 1997.



Εικ.6²³: Τεχνική θέσης του ακορντεόν στο σώμα του Λ. Κουλαξίζη

1.4. Τεχνική θέσης χεριών στο ακορντεόν του Λ. Κουλαξίζη

Η ευθεία της παλάμης του Λ. Κουλαξίζη, έχει την τάση να έρχεται προς το έδαφος και όχι προς το καπάκι του οργάνου (βλέπε εικ.7, εικ.8 και εικ.9). Αυτό φυσικά δεν του επιτρέπει επέκταση όλου του κλαβιέ με το γύρισμα του αντίχειρα κάτω από τα δάκτυλα. Όπως φαίνεται και στα βίντεο²⁴ γίνεται από πάνω, όχι όμως με τον αντίχειρα, αλλά με το δείκτη, τον μέσο και τον παράμεσο, ανάλογα με τη μουσική φράση. Για να το εξηγήσουμε πιο πρακτικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το χέρι του μουσικού φαίνεται σα να «περπατάει» πάνω στα πλήκτρα. Το φαινόμενο αυτό θα το χαρακτηρίσουμε ως «υπέρβαση»²⁵. Ο Λ. Κουλαξίζης προφανώς χρησιμοποιεί την υπέρβαση, λόγω της στάσης του οργάνου στο σώμα. Δηλαδή, ο τρόπος που κρατάει το ακορντεόν, ευνοεί την ανάπτυξη της συγκεκριμένης τεχνικής.

²³ <http://www.musiccorner.gr/συμπνεύσιμο-μινόρε-ψυχής-από-τη-γλυκερί-54133/>, (Επίσκεψη στις 29/03/16).

²⁴ Βίντεο που μελετήσαμε (επίσκεψη στις 29/03/16):

1) <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6451&autostart=0>,

2) https://www.youtube.com/watch?v=fDYd2qj_rZg

²⁵ Από προσωπική συνέντευξη του Η. Βαβάτσικα, μας χαρακτήρισε αυτό το φαινόμενο ως υπέρβαση.

Πολλοί από τους αυτοδίδακτους μουσικούς δεν επινόησαν αυτή την κίνηση, με αποτέλεσμα να προσπαθούν να κάνουν επέκταση σε τέτοιου είδους θέσεις στο όργανο, με το γύρισμα του αντίχειρα. Αυτή η πρακτική έχει ως αντίκτυπο την επιβάρυνση του δεξιού χεριού, αλλά και τη μείωση της ταχύτητας. Ένας επίσης φημισμένος Έλληνας ακορντεονίστας, ο Σταματάκης Κώστας, ο οποίος είχε αντίστοιχη στάση σώματος - οργάνου με αυτή του Λ. Κουλαξίζη, δεν επινόησε την υπέρβαση, ούτε κατέβαζε τον αντίχειρα, αλλά μετακινούσε ολόκληρο το χέρι²⁶. Αυτή η πρακτική φυσικά εμπεριέχει ένα ρίσκο για το αν το χέρι θα καταφέρει «να βρει» τη σωστή νότα. Φαίνεται, όμως, πως ήταν κατάλληλη για τον Σταματάκη, ο οποίος είχε αναπτύξει εξαιρετική αντίληψη του χώρου, πιθανότατα λόγω του ότι ήταν τυφλός. Αντίθετα, μια τέτοια τεχνική είναι απορριπτέα από τον Κουλαξίζη, ο οποίος, θεωρούμε ότι, αναπτύσσοντας την υπέρβαση των δακτύλων, κατάφερε να φτάσει σε υψηλά επίπεδα δεξιοτεχνίας. Θεωρούμε, λοιπόν, ότι επινόησε την τεχνική της υπέρβασης, σύμφωνα με το πώς βόλευε τον ίδιο. Εφόσον παίρνουμε ως δεδομένο μια λάθος, σύμφωνα με μεθόδους διδασκαλίας και έρευνας, στάση, τότε αναγκαστικά ο μουσικός οδηγείται σε αδιέξοδους δακτυλισμούς, άρα αυτόματα επινοεί μια νέα θέση και δακτυλοθεσία για την επίτευξη μιας μουσικής φράσης.

Επιπλέον στον Λ. Κουλαξίζη διακρίνεται ο καρπός λυγισμένος, αλλά τα δάχτυλά του είναι αρκετά συγκεντρωμένα μεταξύ τους και δε φαίνεται να «πετάει» το 5ο δάχτυλο, όπως συχνά συμβαίνει σε αυτοδίδακτους μουσικούς. Αυτό πρακτικά θα σήμαινε περισσότερος χρόνος μετακίνησης του δακτύλου, σε περίπτωση που χρειαστεί να πατήσει. Βέβαια ο λόγος που βλέπουμε να «πετάει» το 5ο δάχτυλο είναι διότι ο εκτελεστής δίνει δύναμη στους πήχεις, με αποτέλεσμα να σφίγγεται όλο το χέρι. Έτσι, λοιπόν, σε μια τέτοια κατάσταση, οι νευρώνες του 5ου δάχτυλου αντιδρούν και για αυτό βλέπουμε το μικρό δάχτυλο να φεύγει από τη συγκέντρωση των υπόλοιπων δακτύλων και να βρίσκεται πιο πάνω από τα άλλα. Εκτός από τον περισσότερο χρόνο μετακίνησης του δακτύλου, είναι παρατηρημένο πως ένα σφιγμένο χέρι, από τον καρπό

²⁶ Ως παράδειγμα βλέπε το σχετικό βίντεο: <https://www.youtube.com/watch?v=GGhD2WuCL7A> (επίσκεψη στις 29/03/16).

και πάνω, έρχεται σε συνάρτηση με τη μειωμένη ταχύτητα²⁷. Το δεξί χέρι του Λ. Κουλαξίζη, όπως φαίνεται στα βίντεο, είναι αρκετά ανάλαφρο (βλέπε εικόνες. 7, 8 και 9), γεγονός που εξηγεί την αυξημένη ταχύτητα του παιζιμάτος του.

1.5. Δακτυλοθεσίες του Λ. Κουλαξίζη

Στην έρευνά μας, μια συστηματική σύγκριση για τις θέσεις των δαχτύλων με αντιπαραβολή δεν ήταν εφικτό να πραγματοποιηθεί. Ο μόνος τρόπος να κατανοήσουμε τον τρόπο χρήσης των δαχτύλων του Λ. Κουλαξίζη ήταν να επικοινωνήσουμε απ' ευθείας με τον ίδιο²⁸.

Ο ίδιος περιγράφει: *Δεν παίζω με τα δάχτυλα της μεθόδου, παίζω με δικά μου δάχτυλα. Αυτά που γράφουν οι μέθοδοι τα ξέρω, αλλά εγώ ξεκίνησα να μαθαίνω μουσική στα δεκαπέντε μου. Μέχρι τότε έπαιζα μόνος μου. Δεν άλλαξα τα δάχτυλά μου, γιατί αν άλλαξα τα δάχτυλά μου θα έχανα τη τεχνική μου. Παίζω με τα δάχτυλα τα δικά μου, αυτά που έχω τοποθετήσει εγώ από τη πρώτη στιγμή. Τις κλίμακες τις κάνω με δάχτυλα διαφορετικά, δεν τις κάνω όπως στη μέθοδο. Τις κλίμακες εγώ τις κάνω με άλλα δάχτυλα ακόμα και τις χρωματικές.*

Ερώτηση: Στις χρωματικές κ. Λάζαρε τι δάχτυλα χρησιμοποιούσατε;

Λ. Κουλαξίζη: *Όταν πηγαίνω από χαμηλά προς τα ψηλά πηγαίνω με 1ο, 2ο, 3ο αλλά με άλλο χειρισμό, όχι όπως στη μέθοδο. Και όταν πηγαίνω από τα ψηλά προς τα χοντρά το κάνω μόνο με δυο δάχτυλα.*

Παρατηρούμε πως εδώ στην ουσία μας μιλά για τις δακτυλοθεσίες που αρνήθηκε να χρησιμοποιήσει σύμφωνα με τα πρότυπα των μεθόδων. Όχι γιατί ο ίδιος δεν το ήξερε, αλλά γιατί ήταν συνειδητή επιλογή του να συνεχίσει να ακολουθεί το δικό του προσωπικό τρόπο τεχνικής στον οποίο οδηγήθηκε από την αρχική του επαφή με το όργανο.

Αυθόρμητα από μέρους μας γεννήθηκε ένα νέο ερώτημα:

²⁷ Ιγνατιάδης, Ιωάννης, ο.π., σελ.: 61.

²⁸ Συνέντευξη με τον Λ. Κουλαξίζη η οποία πραγματοποιήθηκε μέσω τηλεφώνου στις 3/1/2016.

Ερώτηση: κ. Λάζαρε πιστεύετε ότι ο καθένας πρέπει να ακολουθεί τα δάχτυλα σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα ή θεωρείτε ότι ο δικός σας τρόπος θα βοηθήσει κι άλλους ακορντεονίστες;

Λ. Κουλαξίζης: *Ό,τι τον ευκολώνει, ό,τι τον ευκολώνει. Αρκεί να βγαίνουν σωστά οι νότες. Αμα αλλάξεις τα δάχτυλά σου, μπορεί να χάσεις ή μπορεί να γίνεις και καλύτερος. Κάποτε μελετούσα την μέθοδο «cavalleria vegera». Είχα μια παρτιτούρα γερμανική, από Γερμανό συνθέτη, για διασκευή ακορντεόν και μια αμερικάνικη. Πάλι το ίδιο κομμάτι για ακορντεόν σε αμερικάνικη και γερμανική (παρτιτούρα) ήταν ακριβώς το ίδιο, γιατί δεν μπορούν να αλλάξουν νότες, αλλά σε ορισμένα σημεία ο καθένας υποστήριζε άλλα δάχτυλα. Θέλω να καταλήξω, ότι αυτοί οι άνθρωποι που γράψανε τις παρτιτούρες ίδιες, είναι γιατί είναι ίδια η μουσική, δεν αλλάζουν οι νότες. Όμως υποστήριζε ο καθένας άλλα δάχτυλα, και εκεί πάνω εγώ σκέφτηκα και λέω: Γιατί στεναχωριέμαι που παίζω με άλλα δάχτυλα αφού υποστηρίζουν και αυτοί οι άνθρωποι ό,τι τους ευκολώνει να παίζεις.²⁹*

²⁹ Προσωπική συνέντευξη Λ. Κουλαξίζη ο.π.

1.6. Χρήση φουσούνας Λ. Κουλαξίζη

Παρατηρώντας τον τρόπο παιξίματος του Λ. Κουλαξίζη στα δύο βίντεο που προαναφέραμε (υποενότητα 1.4), βλέπουμε ότι η φουσούνα κατά το άνοιγμά της εκτελεί την αυτόματη, φυσική της κίνηση, δηλαδή γέρνει προς το έδαφος (εικόνα βεντάλιας).

Ο τρόπος με τον οποίο συχνά βλέπουμε τον μουσικό να κλείνει τη φουσούνα είναι φέρνοντας το αριστερό τμήμα σε ευθεία θέση με το δεξί (βλέπε εικ.7).



Εικ.7³⁰: Κλείσιμο φουσούνας.

Σε σημεία που η φουσούνα χρειάστηκε να ανοίξει αρκετά, παρατηρήσαμε ότι ο Κουλαξίζης κλείνει τη φουσούνα με κίνηση ανάποδης βεντάλιας. Φωτογραφήσαμε ένα στιγμιότυπο από κάθε βίντεο (βλέπε εικόνες 8 και 9).



Εικ.8³¹: Κίνηση ανάποδης βεντάλιας.

³⁰ https://www.youtube.com/watch?v=fDYd2qj_rZg ,14:24' (επίσκεψη στις 29/03/16).



Εικ.9³²: Κίνηση ανάποδης βεντάλιας.

Και στις δύο περιπτώσεις είναι φανερή η θέση του αντίχειρα που βρίσκεται στο σημείο της βαλβίδας του εξαερισμού³³, την οποία πατάει καθώς κλείνει γρήγορα τη φουσούνα.

³¹ https://www.youtube.com/watch?v=fDYd2qj_rZg , 17:32' (επίσκεψη στις 29/03/16).

³² <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6451&autostart=0> , 03:52', (επίσκεψη στις 29/03/16).

³³ Βλέπε Παράρτημα 1, Γλωσσάρι-Επεξήγηση συμβόλων.

1.7. Συμπεράσματα

Η τεχνική του Λάζαρου Κουλαξίζη, όπως φαίνεται από την έρευνα που πραγματοποιήσαμε, δε συμπίπτει με τους κανόνες διδασκαλίας της τεχνικής του οργάνου. Όπως έχει αναφέρει και ο ίδιος, δε διδάχτηκε την κλασική τεχνική και παραδέχεται ότι, , δημιούργησε μια τεχνική, σύμφωνα με το πώς βόλευε τον ίδιο να παίζει³⁴. Το ότι δε χρησιμοποιούσε τη σωστή στάση δε σημαίνει ότι ο Λ. Κουλαξίζης δε θεωρείται σημαντικός δεξιότηχης. Επιβεβαιώνει όμως, ότι δεν πειθάρχησε στις τεχνικές και στις θέσεις του οργάνου, σύμφωνα με τις κλασικές σπουδές.

³⁴ Κοζωνάκη, ο.π., σελ: 60.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ρετζίστρα

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να κατανοήσουμε ποιοι ήταν οι ήχοι που επέλεγε ο Λ. Κουλαξίζης, για να εκτελέσει ένα πολιτικό κομμάτι. Για να μπορέσουμε, όμως, να εμβαθύνουμε στην επιλογές του μουσικού, θα πρέπει αρχικά να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε με ποιον τρόπο μπορούσε να παρέμβαινε στο ηχόχρωμα του οργάνου, καθώς και ποιο ακριβώς είναι το ηχόχρωμα αυτό.

Το ηχόχρωμα του ακορντεόν επηρεάζεται από τα μέλη του οργάνου και πιο συγκεκριμένα από το ρετζίστρο, τη γλωσσίδα και τη σειρά γλωσσίδων. Η κύρια πηγή μας στην αναζήτηση των συγκεκριμένων όρων ήταν το συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας ακορντεόν του Σπύρου Μελισσανίδη³⁵ (2005). Σε αυτό το εγχειρίδιο κατατίθενται όλοι οι τύποι των ακορντεόν που χρησιμοποιούνται στις μέρες μας, καθώς επίσης γίνεται και λεπτομερής περιγραφή όλων των μελών του σώματος του κάθε τύπου ακορντεόν.

Με τον όρο ρετζίστρα εννοούμε τα κουμπιά που είναι τοποθετημένα πάνω από το πληκτρολόγιο της δεξιάς, αλλά και της αριστερής πλευράς του ακορντεόν. Ενεργοποιώντας οποιοδήποτε ρετζίστρο υπάρχει η δυνατότητα μετακίνησης της οκτάβας στο πληκτρολόγιο, καθώς και επιρροή στο ηχόχρωμα (Μελισσανίδης, 2005). Πιο αναλυτικά, το ρετζίστρο είναι ο μοχλός στη διαχείριση των σειρών γλωσσίδων που βρίσκονται στο εσωτερικό του ακορντεόν. Το τι είναι οι σειρές των γλωσσίδων και πώς επηρεάζουν το ηχόχρωμα θα το επεξηγήσουμε στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο.

2.1. Σειρές γλωσσίδων δεξιού πληκτρολογίου

Η γεννήτρια της παραγωγής ήχου του ακορντεόν είναι η κάθε γλωσσίδα που αντιστοιχεί σε κάθε νότα η οποία ενεργοποιείται πατώντας το αντίστοιχο πλήκτρο. Εφόσον λοιπόν σε κάθε πλήκτρο αντιστοιχεί μια γλωσσίδα, έχουμε ως αποτέλεσμα τη

³⁵ Μελισσανίδης, Σπυρίδων, *Ακορντεόν: Συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας*, MelisMusic, Θεσσαλονίκη, 2005.

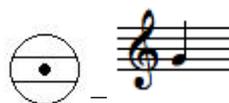
σειρά γλωσσίδων. Οι σειρές γλωσσίδων που μπορεί να περιέχει το ακορντεόν είναι οι εξής: τρεις βασικές σειρές γλωσσίδων, οι οποίες απέχουν κατά σειρά η μία από την άλλη μία οκτάβα, τη διάφωνα σειρά γλωσσίδων που δημιουργεί διακρότημα με τη μεσαία βασική σειρά και τέλος τις σειρές γλωσσίδων που παράγουν ήχο Cassoto.

2.1.1. Βασικές σειρές γλωσσίδων ή σύμφωνα ρετζίστρα

Στο ακορντεόν κάθε πλήκτρο αντιστοιχεί σε ένα ζευγάρι μεταλλικές γλωσσίδες. Η μία γλωσσίδα για τον αναρροφητικό αέρα και η αντίστοιχη για τον πιεστικό αέρα³⁶.

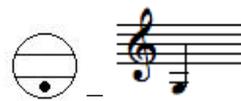
Οι βασικές σειρές γλωσσίδων που υπάρχουν στο ακορντεόν είναι τρεις³⁷:

1. Σειρά γλωσσίδων 8'. Αυτή η σειρά είναι και η βασική σειρά η οποία έρχεται στην ίδια θέση με το τονικό ύψος των πλήκτρων. Το Σολ που αντιστοιχεί σε αυτή τη σειρά γλωσσίδας είναι μέσα στο πεντάγραμμο. (εικ. 10)



Εικ. 10: 8' σειρά γλωσσίδων (βασική σειρά)

2. Σειρά γλωσσίδων 16'. Οι νότες αυτής της σειράς είναι μια οκτάβα χαμηλότερα από την σειρά γλωσσίδων 8'. (εικ. 11)

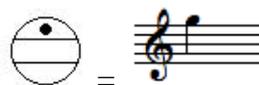


Εικ.11: 16' σειρά γλωσσίδων

3. Σειρά γλωσσίδων 4'. Οι φθόγγοι αυτής της σειράς είναι μια οκτάβα ψηλότερα από την σειρά γλωσσίδων 8'. (εικ.12).

³⁶ Άνοιγμα και κλείσιμο της φουσούνας αντίστοιχα.

³⁷ Το σχέδιο που χρησιμοποιείται για την ένδειξη των εκάστοτε σειρών γλωσσίδων αποτελείται από έναν κύκλο που χωρίζεται σε τρία οριζόντια τμήματα. Μια τελεία ανάλογα ανάλογα με το τμήμα που είναι τοποθετημένη μας δηλώνει τη σειρά γλωσσίδας που ενεργοποιείται.



Εικ.12: 4' σειρά γλωσσίδων

2.1.2. Μεικτά σύμφωνα ρετζίστρα

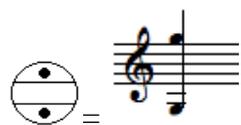
Φυσικά μπορούμε να έχουμε ρετζίστρα με συνδυασμούς των σειρών γλωσσίδων, που σημαίνει ότι υπάρχει η δυνατότητα να ακουστούν οι οκτάβες ταυτόχρονα (εικ.13-16).



Εικ.13: 8' + 4' σειρά γλωσσίδων



Εικ.14: 8' + 16' σειρά γλωσσίδων



Εικ.15: 4' + 16' σειρά γλωσσίδων



Εικ.16: 4' + 8' + 16' σειρά γλωσσίδων

2.1.3. Διάφωνα ρετζίστρα

Πρόκειται για μια σειρά γλωσσίδων που είναι κουρδισμένη με μια ελάχιστη διαφορά ταλάντωσης ως προς τη βασική σειρά 8'. Έτσι, λοιπόν, αν ενεργοποιηθούν οι δύο σειρές, η συνήχιση των δύο δημιουργεί διακρότημα και τον χαρακτηριστικό ήχο - τρέμολο που φτάνει στα αυτιά μας (γνωστός και με την ονομασία mussete).

Η θέση της τελείας στο κυκλικό σχέδιο για την απεικόνιση της διάφανης γλωσσίδας είναι αριστερά ή δεξιά από τη βασική σειρά. Αριστερά, αν πρόκειται για κούρδισμα χαμηλότερα της βασικής, και δεξιά, αν πρόκειται για κούρδισμα ψηλότερα της βασικής. Επίσης, να τονίσουμε ότι διάφωνα ρετζίστρα υπάρχουν μόνο της 8ης σειράς. (πχ. Εικ.17).



Εικ.17: $8' + 8^\circ$ σειρές γλωσσίδων

Σε αυτή την περίπτωση έχουμε τη βασική γλωσσίδα $8'$, καθώς επίσης και μια ίδια γλωσσίδα κουρδισμένη λίγο ψηλότερα (8°).

2.1.4. Γλωσσίδες που παράγουν ήχο Cassoto

Σε όργανα που χαρακτηρίζονται Cassoto υπάρχουν σειρές γλωσσίδων στις οποίες δίνεται στροφή 90° του οδηγού των γλωσσίδων και ο ήχος ανακλάται μέσω ενός θαλάμου. Το αποτέλεσμα είναι οι χαμηλές συχνότητες να ενισχύονται και οι ψηλές να μειώνονται. Ο ήχος που φτάνει στα αυτιά μας είναι απαλός. Οι γλωσσίδες που μπορούν να είναι εντός Cassoto είναι σειράς $16'$ και $8'$ και συμβολίζονται $16o$ & $8o$ αντίστοιχα.

Να τονίσουμε ότι, στα Cassoto όργανα, η επιλογή ρετζίστρου με δύο μεσαίες τελείες είναι απλώς δύο ίδιες γλωσσίδες, μια εντός και μια εκτός Cassoto (εικ. 18).



Εικ. 18: $8' + 8^\circ$ σειρές γλωσσίδων

Αν ενεργοποιούμε μια γλωσσίδα $8'$ που είναι εντός Cassoto (μεσαία τελεία στο μεσαίο τμήμα), μια γλωσσίδα $8o$ η οποία είναι εκτός Cassoto (η τελεία βρίσκεται αριστερά στο μεσαίο τμήμα) και μια γλωσσίδα 8° που είναι επίσης εκτός Cassoto (η τελεία εδώ βρίσκεται δεξιά στο μεσαίο τμήμα), τότε μεταξύ των δύο εκτός Cassoto $8o + 8^\circ$ υπάρχει κανονικό διακρότημα (εικ.19).



Εικ.19: $8o + 8' + 8^\circ$

Με βάση τον αριθμό των σειρών των γλωσσίδων καθορίζεται και ο αριθμός των πιθανών ρετζίστρων. Φυσικά ο αριθμός των μεικτών ρετζίστρων σε αυτή τη κατηγορία είναι αρκετά μεγάλος. Συνήθως μιλάμε για 15 περίπου ρετζίστρα, τα οποία μπορούν να φτάσουν τα 31, αν έχουμε 5 σειρές γλωσσίδες.

2.2. Ηχώχρωμα αρμόνικας

Η αρμόνικα είναι ένα αερόφωνο όργανο. Θα λέγαμε ότι στην Ελλάδα θεωρείται ο πρόγονος του ακορντεόν. Το ακορντεόν, με τη μορφή που ξέρουμε, βλέπουμε να δίνει το παρών μετά το 1938. Μέχρι τότε, όλα τα πολιτικά οργανικά με τον χαρακτηριστικό ήχο που μοιάζει με ακορντεόν ήταν αρμόνικες. Η αρμόνικα είναι ένα όργανο που λίγα στοιχεία υπάρχουν γι' αυτό.

Ξέρουμε ότι πρόκειται για ένα ετερότονο όργανο, χωρίς όμως να ξέρουμε τον τύπο της αρμόνικας που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες. Με τον όρο ετερότονο εννοούμε πως το ζεύγος των μεταλλικών γλωσσίδων κάθε κομβίου έχει διαφορετικό τονικό ύψος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να υπάρχει διαφορετική νότα στην αναπνοή και στη εκπνοή της φυσούνας σε κάθε πλήκτρο. Προφανώς πρόκειται για ένα αρκετά πολύπλοκο όργανο και ίσως αυτός να είναι ο λόγος που τη θέση του την πήρε το ακορντεόν³⁸.

Μπορεί η αρμόνικα να έχει πάψει πια να χρησιμοποιείται στην Ελλάδα, όμως οι ηχογραφήσεις με τη συμμετοχή της αρμόνικας και πολλές φορές με πρωτεύων σολιστικό ρόλο, κυρίως σε πολιτικά τραγούδια και οργανικά, έχουν ένα ιδιαίτερο ύφος και χαρακτήρα. Κάθε μουσικό όργανο μας οδηγεί σε διαφορετικά ακούσματα. Για την κατανόηση αυτής της πρότασης θέτουμε ως παράδειγμα ένα τρίχορδο και ένα τετράχορδο μπουζούκι. Στο τετράχορδο μπουζούκι η κατασκευή του, αλλά και η νέα διάταξη των χορδών πλέον, έδωσε έναν διαφορετικό ύφος στο μπουζούκι. Αν, για παράδειγμα, ένας οργανοπαίχτης τετράχορδου μπουζουκιού παίζει με τρίχορδο, τότε θα αντιληφθούμε ότι το ύφος του είναι διαφορετικό ανάμεσα στα δύο είδη μπουζουκιού.

³⁸ Πληροφορίες για την αρμόνικα αντλήσαμε από: Μαυρική Δ. Βερονίκης, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κων/πολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, 2012, αδημοσίευτη, καθώς και Ανδρουλάκη Γρηγορία - Μαρία, «*Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου*», Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης, & Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2011 αδημοσίευτη.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τα ηλεκτροφόρα αερόφωνα. Αν ένας Έλληνας λαϊκός οργανοπαίχτης χρησιμοποιούσε μπαντονέον³⁹, ίσως υφολογικά να είχε δημιουργήσει ένα νέο λαϊκό ελληνικό είδος. Έτσι, λοιπόν, ήταν αδύνατον το ακορντεόν να έχει το ύφος και τον χαρακτήρα της αρμόνικας. Δεν μπορούμε να πούμε με ακρίβεια ότι ο Λ. Κουλαξίζης μιμείται τον ήχο της αρμόνικας, αλλά το σίγουρο είναι ότι χρησιμοποιεί ακούσματα αυτού του είδους.

Ο Λ. Κουλαξίζης σήμερα χαρακτηρίζεται ως ο συνεχιστής της σμυρναϊκής σχολής των αερόφωνων ηλεκτροφόρων. Άλλωστε μη ξεχνάμε ότι, σύμφωνα με τις πηγές μας, ο Λ. Κουλαξίζης είναι γόνος μεταναστευτικής οικογένειας από την Κωνσταντινούπολη. Επομένως, είναι λογικό τα μουσικά του ακούσματα να έχουν σχέση με την Πόλη και την Σμύρνη⁴⁰.

Για να το αναλύσουμε από τεχνικής πλευράς, ο ήχος της αρμόνικας που ακούμε στις ηχογραφήσεις φαίνεται να έχει μια σειρά γλωσσίδων. Δηλαδή ο ήχος είναι μονοφωνικός και η συχνότητα του αρκετά ψηλή. Θα την παρομοιάζαμε, από άποψη συχνότητας, με την 4η σειρά γλωσσίδας. Το ηχόχρωμα όμως είναι διαφορετικό σε σχέση με την αρμόνικα. Αυτό σημαίνει ότι προφανώς πρόκειται για διαφορετικού μεταλλικού⁴¹ υλικού κατασκευής της γλωσσίδας. Δεν έχουμε εντοπίσει από τι είδους μέταλλο είναι κατασκευασμένη η γλωσσίδα της αρμόνικας.

Δίνουμε ενδεικτικά λίγους τίτλους οργανικών και τραγουδιών που έχουν παιχτεί με αρμόνικα για να ακούσουμε και να αντιληφθούμε το ηχόχρωμά της:

1. Τικ Τακ⁴² - Γιάγκος Ψαμαθιανός - 1910
2. Μανές καληνυχτιάς⁴³ - Αντώνης Νταλγκάς

³⁹ Πληκτροφόρο διατονικό αερόφωνο, Αργεντίνικης καταγωγής. Με τον όρο διατονικό εννοούμε ότι στο ίδιο πλήκτρο διαφορετική νότα ανάλογα με τη φορά της φυσούνας.

⁴⁰ Για περισσότερες πληροφορίες για βιογραφικά στοιχεία ανέτρεξε στη πτυχιακή εργασία της Κοζωνάκη, Ελένη, *Λάζαρος Κουλαξίζης: Μια βιογραφική προσέγγιση*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2014.

⁴¹ Η πηγή μας ότι η γλωσσίδες του ακορντεόν είναι μεταλλικές εντοπίσαμε στο εξής εγχειρίδιο: Μελισσανίδης, Σπυρίδων, *Ακορντεόν: Συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας*, MelisMusic, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ.: 13.

⁴² Τα «άκαυτα» τραγούδια της Σμύρνης: *Ηχογραφήσεις σε Σμύρνη, Πόλη, Αμερική, Αθήνα 1909-1945*, Τικ τικ τακ, ano kato records, track 7.

2.4. Συνέντευξη από τον Λ. Κουλαξίζη και συμπεράσματα

Σε προσωπική συνέντευξη⁴⁶ που έγινε στον ίδιο τον μουσικό, ο Λ. Κουλαξίζης μας επιβεβαίωσε τα ρετζίστρα που υποθέσαμε στον παραπάνω πίνακα στα εξής: *Έσπασες τα πιάτα, Γκιουζέλ Ογλάν και Τικ τακ*. Στο *Πολίτικο Χασάπικο* όμως η επιλογή μας έπεσε ελάχιστα έξω. Μας ενημέρωσε ότι το ρετζίστρο ήταν δυο μεσαίες και ένα ψηλό, δηλαδή: $8' + 8^\circ + 4' = \text{♩}$. Στην ερώτησή μας αν το συμπέρασμα στο οποίο μας οδήγησε η έρευνά μας, σύμφωνα με το οποίο η επιλογή ρετζίστρων ήταν πάντα στις ψηλές συχνότητες, για να υπάρχει συσχέτιση με το ηχόχρωμα της αρμόνικας, η απάντηση φυσικά ήταν θετική. Πιο συγκεκριμένα, ο Λ. Κουλαξίζης μας ανέφερε ότι η χαμηλή συχνότητα δε βοηθάει στο να ταιριάζει ο ήχος του ακορντεόν με τον ήχο της αρμόνικας.

Σε κάποια στιγμή της συνομιλίας με τον Λάζαρο Κουλαξίζη, ο ίδιος μας είπε: *«Τα ρετζίστρα που χρησιμοποιούσα πάντα στα πολιτικά ήταν το μεσαίο και το ψηλό ή τα δύο μεσαία. Όταν έχω μέσα ρετζίστρο πιο χοντρό (16') βάζω πάλι μέσα ψηλό, ψηλό και μεσαίο»*.

Προκειμένου να λάβουμε περισσότερες διευκρινίσεις, τον ρωτήσαμε: *«Τα τρία μεσαία δηλαδή (♩);»*. Ο Λ. Κουλαξίζης απάντησε: *«ναι, λοιπόν, αλλά όταν παίζεις χαμηλά δεν ακούγεται πια εκεί πολιτικό κατάλαβες; Για να παίζεις στη μέση του ακορντεόν (και να δοθεί το ηχόχρωμα της αρμόνικας) πρέπει να βάλεις τα δύο ψηλά με το πίκολο»*. Εδώ εννοεί: $8' + 8^\circ + 4' = \text{♩}$.

Σε αυτή τη φάση, θεωρούμε σωστό να γυρίσουμε λίγο και να αναλύσουμε το ρετζίστρο $16' + 8' + 4' = \text{♩}$. Θεωρούμε, λοιπόν, ότι, από τη στιγμή που υπάρχουν στο ρετζίστρο η σειρά $8'$ και $4'$, η οξύτητα υπάρχει. Το αποτέλεσμα της συνύπαρξης της σειράς $16'$ είναι για την ενίσχυση της έντασης. Η αλήθεια είναι ότι άλλο πολιτικό εκτός από το *Ταταυλιανό Χασάπικο* δεν έχουμε συναντήσει με αυτόν τον ήχο. Επομένως, λίγη σημασία έχει, γιατί, και στατιστικά να το δούμε, η πλειοψηφία των δειγμάτων που τυχαία επιλέξαμε στο υποκεφάλαιο 2.3. δείχνουν ότι η σειρά $16'$ σχεδόν απουσιάζει. Συνεπώς, αν χρειάστηκε ο Λ. Κουλαξίζης να χρησιμοποιήσει αυτό το ρετζίστρο, τότε απέφυγε τη χαμηλή οκτάβα του κλαβιέ.

⁴⁶ Συνέντευξη με τον Λ. Κουλαξίζη η οποία πραγματοποιήθηκε μέσω τηλεφώνου στις 3/1/2016.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Ηχητικά και οπτικά ντοκουμέντα που χρησιμοποιήθηκαν προς ανάλυση

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθούμε στα ηχητικά ντοκουμέντα που έχουμε χρησιμοποιήσει για την πραγματοποίηση της έρευνας. Κάποια από τα αρχεία τα έχουμε καταγράψει πλήρως, εκτός από ένα το οποίο μας παραχωρήθηκε καταγεγραμμένο⁴⁷. Η πλήρης καταγραφή ωφέλησε στο να έχουμε σφαιρική εικόνα της δεξιοτεχνίας του Λ. Κουλαξίζη και στο να μπορέσουμε να παρατηρήσουμε φράσεις και σημεία που δεν είχαμε αντιληφθεί με «γυμνό» αυτί.

3.1. Παραδείγματα στα οποία έγινε πλήρης καταγραφή και παρατίθενται στο παράρτημα II.

3.1.1. Πολίτικο χασάπικο

Το *Πολίτικο χασάπικο* είναι παραδοσιακό πολιτικό οργανικό. Για τις ανάγκες της έρευνας το κομμάτι χρησιμοποιήθηκε σε τρεις εκτελέσεις. Η μία είναι η βασική εκδοχή⁴⁸ του οργανικού, η οποία έρχεται σε αντιπαραβολή με την εκτέλεση του Λ. Κουλαξίζη⁴⁹ που πραγματοποιήθηκε στην εκπομπή «Σε ήχο ελεύθερο» της ΕΡΤ με παρουσιαστή τον Γιώργο Παπαδάκη το 1985, στην οποία του έγινε αφιέρωμα. Καταγραφή της εκτέλεσης, η οποία παρατίθεται στο παράρτημα II, έγινε από το 24.52' έως το 26.00'.

Το ίδιο οργανικό⁵⁰ εντοπίσαμε και από τον αδερφό του Λάζαρου Κουλαξίζη, Γιώργο Κουλαξίζη, στο οποίο έγινε ανάλυση, αλλά δεν παρατίθεται στο παράρτημα II

⁴⁷ Η παραχώρηση από τον Μιχάλη Πεχλιβανίδη έγινε διά μέσου ιστότοπου κοινωνικής δικτύωσης η οποία πραγματοποιήθηκε στις 24/3/15.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=i8W8AsDVMFI>, (επίσκεψη στις 29/03/16).

⁴⁹ <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6451&autostart=0, 24:53'-26:00'>, (επίσκεψη στις 29/03/16).

⁵⁰ Ταταύλα: Χοροί και μουσική από την φημισμένη Κων/λίτικη συνοικία με συνοδεία λατέρνας, αρμόνικας και λαϊκής ορχήστρας, Χασάπικο πολιτικό, 1994, track 7.

καταγραφή. Το φέραμε σε αντιπαραβολή με την εκτέλεση του Λ. Κουλαξίζη. Το οργανικό κυκλοφόρησε σε δίσκο 45 στροφών της RCA Victor με αριθμό μήτρας 7RCA Gr130 και αριθμό δίσκου 48g 2049. Τίτλος δίσκου: *Χασάπικο Πολίτικο*, Γιώργος Κουλαξίζης -Αρμόνικα και λαϊκή ορχήστρα διευθ. Στ. Χρυσίνη το 1967⁵¹.

Ρυθμός: Χασάπικο 2/4 με ρυθμικό μοτίβο:



Λαϊκός δρόμος: Το οργανικό φλερτάρει ανάμεσα σε τρεις λαϊκούς δρόμους με διαφορά μιας νότας μεταξύ του Νικρίζ, του Νιαβέντ και του Αρμονικού μινόρε. Η τονικότητα είναι σε όλες Λα. Η τελική κατάληξη όμως του κομματιού είναι σε Νικρίζ και φαίνεται από την κατάβαση στα τέσσερα τελευταία μέτρα της μουσικής καταγραφής που υπάρχει στο παράρτημα II.

3.1.2. Χασαποσέρβικο

Δεν έχουμε στοιχεία για την προέλευση του οργανικού. Το εντοπίσαμε σε προσωπικό δίσκο του Λάζαρου Κουλαξίζη⁵².

Ρυθμός: Χασαποσέρβικο 2/4 με ρυθμικό μοτίβο:



Λαϊκός δρόμος: Η τονικότητα και ο δρόμος του οργανικού στην εκτέλεση είναι Ρε Νιαβέντ. Στο 3ο μέτρο δε βλέπουμε να υπάρχει αυξημένη αλλοίωση της 4ης βαθμίδας που θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε περιστασιακή μετατροπή σε Ρε αρμονικό

⁵¹ <https://www.discogs.com/Γιώργος-Κουλαξίζης-Χασάπικο-Πολίτικο-Σέρβικο/release/6873153>, επίσκεψη στις (10/6/2016).

⁵² Λ. Κουλαξίζης: *Ακορντεόν*, Eros: 1997, track 1.

μινόρε, το οποίο επιβεβαιώνεται και αρμονικά με την 4η μινόρε συγχορδία. Στα μέτρα 10-15 έχουμε μετατροπή κλίμακας σε δρόμο Φα Ραστ.

Στο παράρτημα II υπάρχει ολόκληρη καταγραφή του κομματιού, η οποία έγινε από τον Μιχάλη Πεχλιβανίδη⁵³.

3.1.3. Πολίτικο χασαποσέρβικο

Είναι επίσης παραδοσιακό πολιτικό οργανικό. Το χρησιμοποιήσαμε από δύο εκτελέσεις. Η μια είναι από τον Λάζαρο Κουλαξίζη⁵⁴ σε συναυλία που δόθηκε με τη Γλυκερία στο Θέατρο Βράχων το 2012. Το ίδιο οργανικό εντοπίσαμε στον αδερφό του Λ. Κουλαξίζη, Γιώργο Κουλαξίζη⁵⁵ (βλέπε Παράρτημα II). Το οργανικό κυκλοφόρησε σε δίσκο 45 στροφών της RCA Victor με αριθμό μήτρας 7RCA Gr131 και αριθμό δίσκου 48g2049. Τίτλος δίσκου: *Σέρβικο*, Γιώργος Κουλαξίζης -Αρμόνικα και λαϊκή ορχήστρα διευθ. Στ. Χρυσίνη⁵⁶.

Ρυθμός: Χασαποσέρβικο 2/4 με ρυθμικό μοτίβο:



Λαϊκός Δρόμος: Και στις δύο εκτελέσεις η τονικότητα είναι σε Ρε ματζόρε. Ο δρόμος του οργανικού είναι Χιτζάζ. Στο τρίτο μέρος του οργανικού έχουμε μετατροπή σε 5χορδο Ραστ στη 4η βαθμίδα. Επανέρχεται πάλι στη βάση Χιτζάζ στα επόμενα μέρη και καταλήγει εκεί.

⁵³ Η παραχώρηση από τον Μιχάλη Πεχλιβανίδη έγινε διά μέσου ιστότοπου κοινωνικής δικτύωσης η οποία πραγματοποιήθηκε στις 24/3/15)

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=fDYd2qj_rZg , 1:17:28' - 1:18:47' , (επίσκεψη στις 29/03/16).

⁵⁵ Ταταύλα: *Χοροί και μουσική από την φημισμένη Κων/λίτικη συνοικία με συνοδεία λατέρνας, αρμόνικας και λαϊκής ορχήστρας*, Χασάπικο πολιτικό, 1994, track 1.

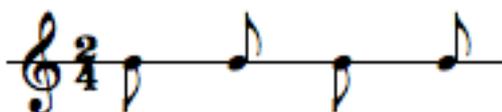
⁵⁶ <https://www.discogs.com/Γιώργος-Κουλαξίζης-Χασάπικο-Πολίτικο-Σέρβικο/release/6873153> , επίσκεψη στις (10/6/2016).

3.1.4 Τράβα σπάγκο

Το *Τράβα σπάγκο* είναι τραγούδι το οποίο διασκεύασε ο Λ. Κουλαξίζης σε οργανικό. Το συγκεκριμένο οργανικό είναι από τον προσωπικό του δίσκο *Μανές της καληνυχτιάς και άλλα μικρασιάτικα*⁵⁷.

Στην πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού ερμηνεύει η Ρίτα Αμπατζή⁵⁸. Η σύνθεση καθώς και οι στίχοι είναι του Δημήτρη Σέμση. Η ηχογράφηση έγινε από την His Master Voice στην Ελλάδα το 1936 με αριθμό μήτρας ΑΟ-2291 και αριθμό δίσκου ΟGA-316⁵⁹. Παραλλαγές θεμάτων σε σχέση με την πρώτη εκτέλεση δεν παρατηρήθηκαν. Το μόνο που πρέπει να τονίσουμε είναι ότι το πρώτο θέμα της καταγραφής από την εκτέλεση του Λ. Κουλαξίζη (1ο-18ο μέτρο) στην εκτέλεση της Ρίτα Αμπατζή γίνεται μετά την πρώτη στροφή και δεν είναι η πρώτη εισαγωγή του τραγουδιού. Αξίζει προκαταβολικά να σημειώσουμε ότι στο αντίστοιχο 6ο & 7ο μέτρο της παρτιτούρας του παραρτήματος II, αντίθετα με τη πρώτη εκτέλεση, τα δύο μισά των αντίστοιχων μέτρων γίνεται από βιολί, ενώ η υπόλοιπη φράση του μέτρου γίνεται από μαντολίνο. Ο Λ. Κουλαξίζης δεν έκοψε αυτή τη φράση, αλλά εκτέλεσε τη φράση των δύο οργάνων μόνος του. Δεν πρόκειται για ιδιαίτερη, σε επίπεδο δυσκολίας, φράση, αναδεικνύει όμως την πολυφωνική ικανότητα του ακορντεόν.

Ρυθμός: Χασαποσέρβικο 2/4 με ρυθμικό μοτίβο:



Λαϊκός δρόμος: Ο δρόμος του τραγουδιού είναι Νικρίζ και η τονικότητα στην οποία την ηχογράφησε ο Λ. Κουλαξίζης είναι η Ρε.

⁵⁷ Λ. Κουλαξίζης: *Μικρασιατικά- Συμμετέχουν Α. Ιακωβίδης, Σ. Παπάζογλου*, Τράβα σπάγκο, Eros music: 2001, track 7.

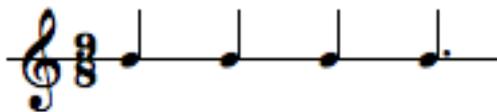
⁵⁸ *Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Δημήτρης Σέμσης II*, Τράβα σπάγκο, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας No. 48, minos emi, track 4.

⁵⁹ Μανιάτης, Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Μητρόπολις ΑΕ, Αθήνα 2006, σελ.: 195.

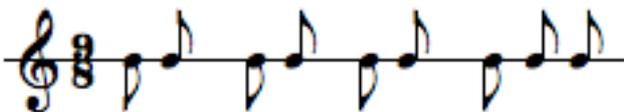
3.1.5. Γκιουζέλ Ογλάν⁶⁰

Είναι πολιτικό οργανικό.

Ρυθμός: Καρσιλαμάς 9/8 με εξωτερικό ρυθμό:



και εσωτερικό ρυθμό:



Λαϊκός δρόμος: Η τονικότητα που εκτελεί ο Λ. Κουλαξίζης το οργανικό είναι Λα και ο δρόμος είναι Χιτζάζ, χωρίς να έχουμε συναντήσει μετατροπές.

3.2. Παραδείγματα στα οποία καταγράφηκε μέρος και δεν παρατίθενται στο παράρτημα

3.2.1. Ταταυλιανό Χασάπικο⁶¹

Το Ταταυλιανό Χασάπικο είναι επίσης πολιτικό οργανικό. Το οργανικό είναι γνωστό ως το τραγούδι του Καραγκιόζη. Πρώτη ηχογραφημένη εκτέλεση είναι με αρμόνικα, πιθανότατα του Αντώνη Αμιράλη.⁶² Ο Αντώνης Αμιράλης είναι γνωστός με το ψευδώνυμο Παπατζής. Αξίζει να σημειώσουμε μια δήλωση που έκανε ο Λάζαρος Κουλαξίζης σε συνέντευξη που παραχώρησε σε συνάδελφο για τις ανάγκες πτυχιακής εργασίας, αναφέρει ότι: «Ο καλύτερος στην αρμόνικα ήταν ο Παπατζής»⁶³.

⁶⁰ Α. Κουλαξίζης: Μικρασιατικά- Συμμετέχουν Α. Ιακωβίδης, Σ. Παπάζογλου, Γκιουζέλ Ογλάν, Eros music: 2001, track 11.

⁶¹ Α. Κουλαξίζης: Μικρασιατικά- Συμμετέχουν Α. Ιακωβίδης, Σ. Παπάζογλου, Ταταυλιανό Χασάπικο, Eros music: 2001, track 13.

⁶² Δεν υπάρχουν τεκμηριωμένα στοιχεία, εμείς εκτιμούμε πως πρόκειται για εκτέλεση του Αμιράλη.

⁶³ Μαυρική Δ. Βερονίκη, *Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κων/πολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, 2012, δημοσίευτη, σελ: 60.

Ρυθμός: Χασαποσέρβικο 2/4 με ρυθμικό μοτίβο:



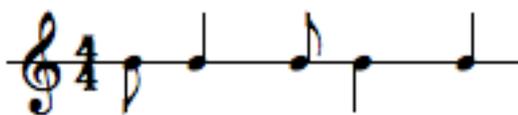
Λαϊκός δρόμος: Ρε Νιαβέντ.

3.2.2. Χαρικλάκι

Το *Χαρικλάκι* είναι σύνθεση του Παναγιώτη Τούντα και η έρευνά μας, μάς οδήγησε σε δύο εκτελέσεις ίδιας χρονολογίας (1933), χωρίς να ξέρουμε ποια προηγείται της άλλης. Στη μια ερμηνεύει η Ρίτα Αμπατζή με αριθμό μήτρας WG-625 και αριθμό δίσκου DG-452 από την Columbia Ελλάδος⁶⁴, ενώ την άλλη εκτέλεση ερμηνεύει η Ρόζα Εσκενάζυ με αριθμό μήτρας 101321 και αριθμό δίσκου B-21674 από την Parlophone Ελλάδος⁶⁵.

Στην εκτέλεση του τραγουδιού στην οποία συμμετέχει ο Λ. Κουλαξίζης ερμηνεύτρια είναι η Γλυκερία⁶⁶. Χρησιμοποιήσαμε βίντεο ως παράδειγμα, γιατί, εκτός από το να το ακούσουμε, μπορούμε επιπλέον να δούμε τη φράση την οποία χρειαζόμαστε για το κεφάλαιο 5.1.

Ρυθμός: Ο ρυθμός του τραγουδιού είναι τσιφτετέλι 4/4 με ρυθμικό μοτίβο:



Λαϊκός δρόμος: Ο δρόμος του τραγουδιού είναι κατά βάση Ραστ, ενώ στο 13ο μέτρο της εισαγωγής έχουμε μετατροπή σε πρώτο 5χορδο Νικρίζ στην ίδια τονικότητα.

3.2.3. Έσπασες τα πιάτα

Η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού *Έσπασες τα πιάτα* φαίνεται να έγινε στις 11 Μαΐου 1929, με αριθμό κυκλοφορίας δίσκου AO 311 από την His Master Voice, με εκτελεστή

⁶⁴ Μανιάτης, ο.π., σελ.: 75.

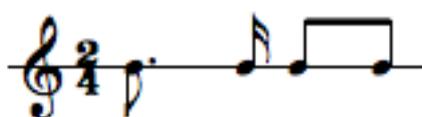
⁶⁵ Μανιάτης, ο.π., σελ.391.

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=4mxdRTR4Zgc> , (επίσκεψη στις 29/03/16).

της αρμόνικας τον Αντώνη Αμιράλη και του τραγουδιού ο Αντώνης Νταλκάς⁶⁷. Ο ρυθμός σε αυτή την εκτέλεση είναι 2/4 Χασάπικο.

Στην εκτέλεση που χρησιμοποιήσαμε, στην οποία ακορντεόν παίζει ο Λ. Κουλαξίζης, ερμηνεύτρια είναι η Γλυκερία, σε συναυλία που πραγματοποιήθηκε στο Θέατρο Βράχων⁶⁸, όπως προαναφέραμε. Για την έρευνά μας χρειαστήκαμε τα δύο πρώτα μέτρα του τραγουδιού (βλ. κεφάλαιο 5).

Ρυθμός: Ο ρυθμός του τραγουδιού σε αυτή την εκτέλεση είναι διαφορετική από την εκτέλεση του Νταλκά. Εδώ ο ρυθμός είναι μπάλος 2/4 με ρυθμικό μοτίβο:



Λαϊκός δρόμος: Ο δρόμος του τραγουδιού είναι Χιτζασκιάρ.

3.2.4. Τικ τικ τακ

Στη πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού *Τικ τικ τακ* τραγουδάει ο Γιάνγκος Ψωμαθιανός, με αριθμό δίσκου: Favorite 7-55014⁶⁹. Κατά πάσα πιθανότητα αρμόνικα εδώ παίζει ο ίδιος ο τραγουδιστής.

Στην εκτέλεση που συμμετέχει ο Λ. Κουλαξίζης και τραγουδά η Γλυκερία χρειάστηκε να καταγράψουμε τον, ελεύθερου ρυθμού, αυτοσχεδιασμό που εκτελεί πριν ξεκινήσει το τραγούδι⁷⁰.

Λαϊκός δρόμος: Ο δρόμος που εκτελείται το ταξίμι είναι σε Φυσικό μινόρε.

⁶⁷ Ανδρουλάκη Γρηγορία - Μαρία, *Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης, & Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2011, δημοσίευτη, σελ: 44.

⁶⁸ https://www.youtube.com/watch?v=fDYd2qj_rZg, Βλέπε από 1:14:22', (επίσκεψη στις 29/03/16).

⁶⁹ Μαυρική Δ. Βερονίκη, *Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κων/πολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, 2012, δημοσίευτη, σελ: 50.

⁷⁰ *Η Γλυκερία Τραγουδά Σύγχρονους Δημιουργούς: Παλιά Λαϊκά, Τραγούδια Της Παράδοσης*, Τικ τακ, Ενότητα Τρίτη: Παραδοσιακά, Δίφωνο: 2007, track 15, Βλέπε από 0:00'-0:08'.

Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης με τον Λ. Κουλαξίζη, μας ανέφερε ότι σε όλα τα οργανικά ηχογραφήσε από την αρχή ως το τέλος, χωρίς δηλαδή την παρέμβαση του ηχολήπτη στη μελωδία.⁷¹

⁷¹ Συνέντευξη με τον Λ. Κουλαξίζη η οποία πραγματοποιήθηκε μέσω τηλεφώνου στις 3/1/2016.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Υλοποιώντας τους μελωδιότυπους στο ακορντεόν

Σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε παραλλαγές που ο Λ. Κουλαξίζης χρησιμοποιεί συχνά σε πολλές μελωδικές φράσεις.

4.1. Διαίρεση ενός φθόγγου

ι) Μια συνηθισμένη παραλλαγή που χρησιμοποιείται γενικώς από το ακορντεόν, την οποία και ο Λ. Κουλαξίζης φαίνεται να χρησιμοποιεί συχνά, είναι η διαίρεση μεγάλων αξιών. Μιλούμε από ρυθμικής, προς το παρόν, άποψης. Ανάλογα με την ταχύτητα, κρίνεται και η υποδιαίρεση της αξίας. Δηλαδή, αν η ταχύτητα του το επιτρέπει μπορεί να διαιρέσει το τέταρτο σε 8 τριακοστά δεύτερα, και, εφόσον η αξία υποδιαιρείται, χρειάζεται και η παρεμβολή μιας επιπλέον βοηθητικής νότας. Όλο αυτό που περιγράψαμε θα το χαρακτηρίσουμε ως «τρίλια». Στο ακορντεόν, και γενικώς σε όσα όργανα οι νότες είναι ταξινομημένες σύμφωνα με τη σειρά της κλίμακας⁷², η τρίλια συνήθως γίνεται χρησιμοποιώντας τον αρχικό φθόγγο και τον αμέσως επόμενο με τη σειρά της κλίμακας (διάστημα 2ας). Αυτό το οποίο όμως πρέπει να προσέξουμε είναι ότι ο πρώτος και ο τελευταίος φθόγγος θα πρέπει να είναι ίδιος, διότι, αν ο τελευταίος φθόγγος είναι το διάστημα 2ας, τότε θα χαθεί η αίσθηση του φθόγγου που αντικαθίσταται. Αν η διαίρεση γίνει ισομερώς, τότε η τελευταία νότα θα είναι η δεύτερη, ενώ αν η επόμενη αξία του μέτρου είναι παύση ή τυχαίνει η νότα να είναι ίδια με την προηγούμενη, τότε μπορεί η διαίρεση να γίνει με ζυγό αριθμό. Βλέπουμε ως παράδειγμα το 6ο μέτρο του οργανικού *Πολίτικο Χασάπικο* (βλέπε παράδειγμα 4.1). Η δεύτερη αξία (Ρε) στη βασική εκδοχή⁷³ είναι τέταρτο και από τον Λ. Κουλαξίζη⁷⁴ αντικαθίσταται με 8 τριακοστά δεύτερα. Η τελευταία όμως νότα των τριακοστών

⁷² Στο ακορντεόν για παράδειγμα είναι Ντο-Ντο#-Ρε-Ρε#-Μι-Φα-ΦΑ# κ.λπ.

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=i8W8AsDVMFI>, (επίσκεψη στις 29/03/16).

⁷⁴ <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6451&autostart=0, 24:53'-26:00'>, (επίσκεψη στις 29/03/16).

δευτέρων είναι Μι. Ο Λ. Κουλαξίζης χρησιμοποιεί την παύση στο τρίτο τέταρτο του μέτρου για να εκτελέσει ως τελευταία νότα τη Ρε.



Παράδειγμα 4.1: 6ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 4.2: 6ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

ii) Στο 5ο μέτρο του ίδιου οργανικού (βλέπε παράδειγμα 4.3), παρατηρώντας τα δύο όγδοα του πρώτου τέταρτου του μέτρου (Μι και Ρε# αντίστοιχα), βλέπουμε την αντικατάσταση του Μι με 4 τριακοστά δεύτερα. Προκειμένου ο Λ. Κουλαξίζης να παίξει ως τελευταία νότα το Μι, μεταθέτει το μέτρο στο 2ο όγδοο (Ρε#), το οποίο διαιρεί σε 16ο. Αντιστοίχως, χρησιμοποιεί την ίδια παραλλαγή και στον 3ο του μέτρου.



Παράδειγμα 4.3: 5ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 4.4: 5ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Την ίδια ακριβώς κίνηση παρατηρήσαμε στο οργανικό *Τράβα σπάγγο*⁷⁵. Στη νότα Σι παίζει 8 τριακοστά δεύτερα βάζοντας το τελευταίο Σι στη δεύτερο τέταρτο του μέτρου.⁷⁶ (Βλέπε παράδειγμα 4.5).

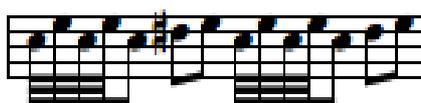


Παράδειγμα 4.5: 37ο μέτρο καταγραφής *Τράβα σπάγκο*

iii) Σε επόμενο στάδιο, αυτό που πρέπει να αναλύσουμε είναι το πως διαχειρίζεται την τρίλια σε περιπτώσεις που δεν μετακινεί την επόμενη αξία του μέτρου ή δεν υπάρχει παύση να εκμεταλλευτεί. Αυτό το οποίο παρατηρήθηκε είναι ότι χωρίζει το τέταρτο σε τέσσερα 32α, αντί για οχτώ που είδαμε παραπάνω, και συμπληρώνει με ένα όγδοο. Με αυτόν τον τρόπο, πάλι ο αριθμός είναι μονός, με αποτέλεσμα η πρώτη και η τελευταία νότα να είναι ο βασικός φθόγγος. Λιγότερο δεξιολογικό από τις παραπάνω περιπτώσεις, δεν παύει όμως να προσπαθεί να παίζει όσο το δυνατόν μικρότερες αξίες επιτυγχάνοντας τον εμπλουτισμό της μελωδίας. (Βλέπε παράδειγμα 4.7).



Παράδειγμα 4.6: 3ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 4.7: 3ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Επιπλέον, ίδιο παράδειγμα έχουμε στον ίδιο οργανικό, στο 8ο μέτρο, με αντικατάσταση στο Σολ. (Βλέπε παράδειγμα 4.9).

⁷⁵ Α. Κουλαζίζης: *Μικρασιατικά- Συμμετέχουν Α. Ιακωβίδης, Σ. Παπάζογλου*, Τράβα σπάγκο, Eros music: 2001, track 7.

⁷⁶ Βλέπε Παράρτημα 1, Γλωσσάρι-Επεξήγηση συμβόλων.



Παράδειγμα 4.8: 8ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 4.9: 8ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Αυτό το οποίο σίγουρα υπολογίζει ο Λ. Κουλαξίζης είναι η πρώτη και τελευταία νότα να είναι η βασική νότα. Το μοτίβο αυτό το επιτυγχάνει, είτε εκμεταλλευόμενος μια διπλανή παύση, είτε μικραίνοντας έναν διπλανό φθόγγο, είτε κάνοντας τη διαίρεση με μη ισομερή τρόπο.

Η ακρίβεια της τρίλιας δεν αποτυπώνεται στην παρτιτούρα. Χρησιμοποιούμε τον συμβολισμό, ως ένδειξη της τρίλιας, και στη συνέχεια η απόλυτη ακρίβεια που αναλύσαμε στο κεφάλαιο αυτό γίνεται με τη βοήθεια της προφορικότητας.

4.2. Τρίλια Μορντέντο^{77 78}

Ο Λ. Κουλαξίζης φαίνεται να χρησιμοποιεί τρίλια, ακόμη και σε νότες μικρότερης αξίας του τετάρτου. Επειδή, όμως, ο χρόνος δεν του επιτρέπει να χρησιμοποιεί τρίλια ενός τριήχου σε αντικατάσταση ενός ογδού, το κάνει με τη βασική νότα της μελωδίας του επιπλέον φθόγγου, που συνήθως είναι η επόμενη νότα και στη συνέχεια πάλι η βασική νότα. Είναι αυτό το οποίο αναλύσαμε και στο κεφάλαιο 4.1, ότι δηλαδή είναι απαραίτητο να έχουμε μονό αριθμό στην τρίλια. Η πρώτη και η τελευταία νότα να είναι η βασική της μελωδίας.

⁷⁷ Αμαραντίδης Αμάραντος, *Το τονικό μουσικό σύστημα, η θεωρία της μουσικής*, τόμος 1ος, Κ. Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας, Αθήνα 1990, σελ.: 173.

⁷⁸ Για τον συμβολισμό της τρίλιας μορντέντο βλέπε Παράρτημα 1, Γλωσσάρι-Επεξήγηση συμβόλων.

Πολύ πιθανόν η τρίλια να μην αποτελείται ακριβώς από τρίγχο, αλλά από 2 τριακοστά δεύτερα και ένα δέκατο έκτο σε αντικατάσταση ενός ογδού, ή ακόμη και από 2 τριακοστά δεύτερα με ένα όγδοο παρεστιγμένο σε αντικατάσταση ενός τετάρτου.



Παράδειγμα 4.10: 8ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 4.11: 8ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Στο οργανικό *Χασαποσέρβικο*⁷⁹ παρατηρήσαμε, επίσης, μια τέτοιου είδους τρίλια και φαίνεται στην παρακάτω εικόνα το τρίγχο τριακοστών δευτέρων το οποίο αντικατέστησε ένα Ντο αξίας 16ου. Προφανώς, ακόμη και στο ίδιο μέτρο το τρίγχο Σιb-Σι-Σιb, αντικατέστησε ένα Σιb, αξίας επίσης 16ου.



Παράδειγμα 4.12: 15ο μέτρο καταγραφής *Χασαποσέρβικο*



Παράδειγμα 4.13: 13ο μέτρο καταγραφής *Γκιουζέλ Ογλάν*

Έντονη χρήση αυτής της τρίλιας έγινε στο οργανικό *Τράβα σπάγκο* (βλέπε παράδειγμα 4.14).

⁷⁹ Α. Κουλαζίζης: *Ακορντεόν*, Eros: 1997, track 1.



Παράδειγμα 4.16: 32ο & 33ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Παρόμοια κίνηση παρατηρήσαμε και στο οργανικό *Τράβα σπάγκο*. Εδώ υπάρχει ολόκληρη κατάβαση της κλίμακας και βλέπουμε να γίνεται με τον ίδιο τρόπο. Την πρώτη νότα της κατάβασης (η οποία μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι το μι) δεν την διαιρεί, αλλά την ξεκινάει από τη δεύτερη. Καταλήγει όμως στη τονική, η οποία πάλι είναι η πρώτη νότα του επόμενου μέτρου, ενώ η τελευταία νότα του προτελευταίου μέτρου είναι πάλι η 3η βαθμίδα.



Παράδειγμα 4.17: 22ο & 23ο μέτρο καταγραφής *Τράβα σπάγκο*



Παράδειγμα 4.18: Υπόθεση βασικής εκδοχής οργανικού *Τράβα σπάγκο*

Παρόμοια κατάβαση συναντήσαμε στο *Γκιουζέλ Ογλάν*. Σε αυτή την περίπτωση, η κατάβαση αρχίζει από την ψηλή οκτάβα της τονικής και καταλήγει στην κάτω. Δε βλέπουμε να αναλύει όλες τις νότες. Ο Λ. Κουλαξίζης κάνει την ανάλυση μόνο στο πρώτο μισό της οκτάβας, όπως είδαμε και στο προηγούμενο παράδειγμα.. Όμως, αν και σταματάει να το αναλύει με αυτόν τον τρόπο, δεν καταλήγει με απλή μορφή. Πιο αναλυτικά, το πρώτο σι, το οποίο είναι και η πρώτη νότα που σταμάτησε να αναλύει, το αφήνει όγδοο και αμέσως μετά, στο ντο, βάζει μια αποτζιατούρα ενωμένη με γραμμή

legato⁸⁰. Με αυτόν τον τρόπο δίνει μια διαφορετική ρυθμική και κατ' επέκταση μια διαφορετική υφολογική αίσθηση σε σχέση με τα προηγούμενα παραδείγματα. Ωστόσο, η λογική της παραλλαγής είναι ίδια.





Παράδειγμα 4.22: 12ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Βλέπουμε την καθοδική πορεία από τη Ρε μέχρι τη Λα. Αντικαθιστά τη Ρε με τρίηχο δεκάτων έκτων, προσθέτοντας την επόμενη νότα (Μι) και ξανά τη Ρε. Στη συνέχεια η Ντο παραμένει όπως ήταν. Αντίστοιχα, αντικαθιστά τη Σι με τρίηχο, ενώ η Λα παραμένει όπως ήταν.

Ακριβώς η ίδια κίνηση παρατηρήθηκε στο οργανικό *Χασαποσέρβικο*.



Παράδειγμα 4.23: 12ο μέτρο καταγραφής *Χασαποσέρβικο*

Εδώ βέβαια έχουμε τριπλή ομάδα τρίηχων, άρα, σύμφωνα με την παραπάνω σύγκριση μεταξύ απλής εκδοχής και παραλλαγής, η καθοδική πορεία σε απλή μορφή υποτίθεται ότι θα είναι αυτή που παρουσιάζεται στο παράδειγμα 4.24:



Παράδειγμα 4.24: Υπόθεση βασικής εκδοχής οργανικού *Χασαποσέρβικο*

4.5. Άνοδος με χρήση τρίηχων

Η άνοδος με χρήση τρίηχων είναι μία παρόμοια παραλλαγή, η οποία όμως γίνεται με ανοδική πορεία. Ο εμπλουτισμός που χρησιμοποιεί ο Κουλαξίζης όταν υπάρχουν δύο όγδοα ίδιου ύψους, είναι ο εξής: το πρώτο όγδοο το αντικαθιστά με τρίηχο και το δεύτερο το διαιρεί σε δύο δέκατα έκτα. Θέτουμε ως παράδειγμα την ανοδική πορεία του πολιτικού χασάπικου στο 18ο μέτρο της βασικής εκδοχής, που είναι και το 18ο στην παραδοχή του Κουλαξίζη. Τα δύο τελευταία όγδοα του πρώτου μέτρου του παραδείγματος της βασικής εκδοχής είναι Φα. Το πρώτο Φα το αντικαθιστά με τρίηχο

(Φα-Σολ#-Φα), όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα, και το δεύτερο όγδοο Φα το κάνει Μι-Φα σε αξία δέκατων έκτων.



Παράδειγμα 4.25: 18ο-20ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο χασάπικο*



Παράδειγμα 4.26: 18ο-20ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο χασάπικο*

Παρόμοια κίνηση παρατηρήσαμε στο οργανικό *Τράβα σπάγκο*.



Παράδειγμα 4.27: 38ο μέτρο καταγραφής *Τράβα σπάγκο*

Ακριβώς την ίδια κίνηση παρατηρήσαμε στο οργανικό *Πολίτικο Χασαποσέρβικο* στην εκτέλεση του Λ. Κουλαξίζη (βλέπε παράδειγμα 4.28).



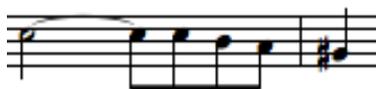
Παράδειγμα 4.28: 39ο & 40ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο εκδοχής Λ. Κουλαξίζη*

4.6. Χρωματικές κινήσεις

Η διαδοχή των φθόγγων, η οποία πραγματοποιείται από συνεχόμενα ημιτόνια, ονομάζεται χρωματική κίνηση. Αν πρόκειται για ολόκληρη έκταση οκτάβας, τότε λέμε ότι έχουμε «χρωματική κλίμακα». Από άποψη σημειογραφίας, στην άνοδο χρησιμοποιούμε διέσεις, ενώ στην κάθοδο χρησιμοποιούμε υφέσεις.

Παραλλαγή της μελωδίας μπορούμε να έχουμε με τη χρήση χρωματικών κινήσεων. Η ανάγκη του Λ. Κουλαξίζη για εμπλουτισμό της μελωδίας τον οδηγεί, όχι μόνο στο να κάνει παραλλαγή στο ρυθμικό μοτίβο, αλλά και στο να χρησιμοποιεί νέες νότες, οι οποίες δεν μπορεί να είναι άλλες από τις χρωματικές νότες.

Όσον αφορά στο 13ο μέτρο του οργανικού στο *Πολίτικο Χασάπικο*, ο Λ. Κουλαξίζης ανεβάζει χρωματικά το τελευταίο όγδοο (Λα) του μέτρου και, σε αντίθεση με την απλή εκδοχή, δεν καταλήγει στο Σολ#, που είναι και το 3ο διάστημα της συγχορδίας, αλλά στο Σι, που είναι το 5ο διάστημα της συγχορδίας. Δηλαδή, ενώ στην απλή εκδοχή της μελωδίας υπάρχει κάθοδος, ο Λ. Κουλαξίζης ανεβαίνει χρωματικά και καταλήγει σε σύμφωνο διάστημα της συγχορδίας.



Παράδειγμα 4.29: 13ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 4.30: 13ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Αντίστοιχη περίπτωση συναντήσαμε στο 17ο μέτρο του ίδιου οργανικού, με τη μόνη διαφορά ότι εδώ καταλήγει στην ίδια νότα με την απλή εκδοχή. Ρυθμικά, διαιρεί τις νότες από όγδοα σε δέκατα έκτα.



Παράδειγμα 4.31: 17ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 4.32: 17ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

4.7. Κατάληξη με αρπές

Κατάληξη με μορφή αρπισμού δεν παρατηρήσαμε στις τελικές καταλήξεις των κομματιών, αλλά σε ατελείς. Επιπλέον, παρατηρήθηκε ότι χρησιμοποιήθηκε σε χασαποσέρβικα και όχι σε χασάπικα που έχουν και πιο αργό ρυθμό. Ο Λ. Κουλαξίζης πραγματοποιεί ανάλυση συγχορδίας με αρπές μόνο στην πρώτη συγχορδία του μέτρου, ενώ τη δεύτερη, που είναι και η τελική, την αφήνει σε αξία τετάρτου. Τέλος, φαίνεται ότι δεν κάνει το αρπές με βάση την πτώση της κλίμακας⁸¹, αλλά παίζει την τονική συγχορδία δύο φορές: την πρώτη φορά με αρπές και τη δεύτερη αφήνοντας τη συγχορδία ως έχει. Βλέπουμε ως παράδειγμα μια ατελής κατάληξη στο οργανικό *Πολίτικο Χασαποσέρβικο* (παράδειγμα 4.33).



Παράδειγμα 4.33: 10ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο εκδοχής Α. Κουλαξίζη*

Το παραπάνω παράδειγμα (4.33) είναι συγκεκριμένο και το χρησιμοποιεί ακριβώς με τον ίδιο τρόπο σε όσα παραδείγματα παρατηρήσαμε.

Ακριβώς ίδια πτώση παρατηρήθηκε και στο οργανικό *Ταταυλιανό Χασάπικο* (παράδειγμα 4.34).

⁸¹ Για παράδειγμα η πτώση V-I σε δρόμο Αρμονικό μινόρε.



Παράδειγμα 4.34: 19ο & 10ο μέτρο οργανικού *Ταταυλιανό Χασάπικο*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΚΑΛΩΠΙΣΜΟΙ

5.1. Τρίλια σε διαστήματα 3ης και 4ης

Όπως είπαμε στο υπο-κεφάλαιο 4.1, θεωρείται αυτονόητο ότι η τρίλια γίνεται με τη βασική νότα και τον αμέσως επόμενο φθόγγο. Ωστόσο, παρατηρήθηκε ότι, εκτός από το αναμενόμενο διάστημα, ο Λ. Κουλαξίζης χρησιμοποιεί και άλλα διαστήματα, όπως αυτά της 3ης και της 4ης. Δεν αναφερόμαστε στο διάστημα 2ας αυξημένο (τρημιτόνιο) που υπάρχει μεταξύ 2ης και 3ης βαθμίδας του Χιτζάζ, γιατί θα μπορούσε να εννοηθεί ως διάστημα 3ης μικρό.

Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το 3ο μέτρο της καταγραφής *Πολίτικο χασάπικο*, όπου πραγματοποιείται μια τρίλια, βλέπουμε ότι το Ντο είναι η 3η βαθμίδα της κλίμακας και το Μι η 5η. Θα μπορούσε ο Λ. Κουλαξίζης να είχε χρησιμοποιήσει την 4η βαθμίδα (ρε#), ως βοηθητική νότα για να πραγματοποιήσει τη τρίλια, όμως, χρησιμοποιώντας την 5η, δίνει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό χρώμα. Εν τέλει το διάστημα στο οποίο γίνεται η τρίλια είναι 3ης μεγάλο (παράδειγμα 5.1).



Παράδειγμα 5.1: 3ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Επίσης, διάστημα 3ης, το οποίο όμως πραγματοποιήθηκε με αποτζιατούρα, παρατηρήσαμε στο οργανικό *Γκιουζέλ Ογλάν*. Ο δρόμος του οργανικού είναι Λα Χιτζάζ, που βρίσκεται σε απόλυτη σχετικότητα με το Νικρίζ του παραπάνω παραδείγματος, όμως εδώ γίνεται σε άλλο διάστημα. (Γίνεται μεταξύ 7ης & 2ης του Χιτζάζ η οποία είναι 1η-3η του Νικρίζ).



Παράδειγμα 5.2: 3ο μέτρο καταγραφής *Γκιουζέλ Ογλάν*

Επιπλέον διάστημα 3ης προσαρμοσμένο σε τρίλια τρίηχου παρατηρήσαμε στο οργανικό *Ταταυλιανό Χασάπικο*.



Παράδειγμα 5.3: 3ο μέτρο καταγραφής *Ταταυλιανό Χασάπικο*

Διάστημα 4ης καθαρό παρατηρήθηκε σε τρίλια στην εισαγωγή του τραγουδιού *Έσπασες τα πιάτα*. Το παρακάτω παράδειγμα (5.4) είναι σε δρόμο Χιτζάζ.



Παράδειγμα 5.4: 2ο μέτρο τραγουδιού *Έσπασες τα πιάτα*

5.2. Διαστήματα της αρμόνικας και η συνέντευξη στον Α. Κουλαξίζη.

Δυστυχώς, παρόλο που η αρμόνικα υπήρξε ένα πολύ ενεργό όργανο της Πόλης και της Σμύρνης, και προσωπικά θα υποστήριζα ότι αυτό το όργανο χαρακτήρισε το συγκεκριμένο είδος ελληνικής μουσικής, έχει κυριολεκτικά εξαφανιστεί και πλέον δε γνωρίζουμε ποια ήταν η διάταξη των νοτών της. Η αρμόνικα έχει χρησιμοποιηθεί στις περισσότερες χώρες του πλανήτη, σε κάθε όμως περιοχή η λογική για το κούρδισμα του οργάνου ήταν διαφορετική, ανάλογα με τις ανάγκες της μουσικής κάθε χώρας. Ποιο ήταν λοιπόν το κούρδισμα που ήταν σε θέση να μπορεί να εκτελεί κλίμακες της οικογένειας Χιτζάζ, όπως για παράδειγμα η Νικρίζ που χρησιμοποιήθηκε πολύ στα πολιτικά;; Δυστυχώς στις μέρες μας δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για να απαντηθεί το ερώτημα αυτό..

Από προσωπική έρευνα και ενδιαφέρον για την αναζήτηση του είδους της αρμόνικας που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες μουσικοί στην Πόλη, στη Σμύρνη και αργότερα στην Αθήνα, μετά την καταστροφή της Σμύρνης, παρατηρήσαμε ότι σε όλα τα είδη κούρδισματος τα διαστήματα 3ης, 4ης 5ης & 8ης είναι τόσο κοντά όσο θεωρούμε τον τόνο και το ημιτόνιο στα πλήκτρα του ακορντεόν. Με τον ερχομό του ακορντεόν, τα διαστήματα που πλέον θεωρείται ότι αυθόρμητα μπορούν να γίνουν είναι ο τόνος ή το ημιτόνιο, Από εκεί και πάνω δεν είναι κάτι που εύκολα θα χρησιμοποιήσει ο

εκτελεστής και που συναντάμε συχνά σε σύγχρονους ακορντεονίστες. Αυτό είναι και μια από τις σημαντικές διαφορές μεταξύ των δύο αερόφωνων αυτών πληκτροφόρων.⁸²

Σε ερώτηση που κάναμε στον ίδιο τον Λ. Κουλαξίζη του αναφέραμε ότι παρατηρήσαμε τέτοιου είδους διαστήματα σε τρίλιες. Η απάντησή του, η οποία ήταν άμεση, (πριν προλάβουμε να του παραθέσουμε τα αποτελέσματα της έρευνάς μας), ήταν η εξής: «Αυτά είναι παιζίματα της αρμόνικας. Ξεκίνησα με την αρμόνικα στην αρχή γι' αυτό είναι αυτό το παίξιμο».

5.3. Διακόσμηση της μελωδίας με αποτζιατούρα (επέρευση).

Ένας από τους πιο συνηθισμένους τρόπους για τη διακόσμηση του φθόγγου μιας μελωδίας είναι η αποτζιατούρα, η οποία χαρακτηρίζεται και ως «επέρευση». Η λέξη «επέρευση» παράγεται από το ρήμα «επερείδω» (επί + ερείδω) που σημαίνει στηρίζω κάτι πάνω σε κάτι άλλο.⁸³

Η αποτζιατούρα, λοιπόν, είναι ένας μικρός φθόγγος που προηγείται ενός κύριου φθόγγου ο οποίος ακουμπάει σε αυτόν και συνδέεται με αυτόν με μια μικρή σύζευξη προσωδίας. Η αποτζιατούρα μπορεί να είναι κατιούσα, δηλαδή να κατεβαίνει διάστημα δευτέρας στον κύριο φθόγγο ή να είναι ανιούσα, δηλαδή να ανεβαίνει διάστημα δευτέρας. Αυτές οι αποτζιατούρες ονομάζονται άμεσες, ενώ οι αποτζιατούρες (ανιούσες ή κατιούσες) που απέχουν από τον κύριο φθόγγο πάνω από διάστημα δευτέρας, ονομάζονται έμμεσες.

Η αποτζιατούρα πέφτει είτε στο χρόνο του κύριου φθόγγου, είτε εκτελείται στην άρση, δηλαδή λίγο πριν τη θέση του φθόγγου⁸⁴. Τόσο ως ανιούσα όσο και ως κατιούσα

⁸² Πτυχιακές εργασίες με θέμα την αρμόνικα έχουν γίνει μέχρι τώρα δύο: Μαυρίκη Δ. Βερονίκης, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κων/πολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, 2012, αδημοσίευτη και Ανδρουλάκη Γρηγορία - Μαρία, «*Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου*», Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης, & Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2011 αδημοσίευτη.

⁸³ Μανδαλά Μαρία, *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*, β' έκδοση, Τεγόπουλος - Φυτράκης, χ.χ.

⁸⁴ Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμος I, μετάφραση I.E.M.A, β' Ελληνική έκδοση, Φίλιππος Νάκας, 2000-2001, σελ. 74.

5.3.3. Έμμεση κατιούσα αποτζιατούρα

Η απόσταση μεταξύ αποτζιατούρας και κύριου φθόγγου είναι μεγαλύτερη από διάστημα 2ας, με την αποτζιατούρα να βρίσκεται πιο ψηλά. Στο παράδειγμα 5.7 που ακολουθεί, η απόσταση είναι διάστημα 3ης μικρό προς τα πίσω.



Παράδειγμα 5.7: 15ο μέτρο καταγραφής *Τράβα σπάγκο*

5.3.4. Έμμεση ανιούσα αποτζιατούρα

Η απόσταση μεταξύ αποτζιατούρας και κύριου φθόγγου είναι μεγαλύτερη από διάστημα 2ας, με την αποτζιατούρα να βρίσκεται πιο χαμηλά από τον φθόγγο. Στο παράδειγμα 5.8 που ακολουθεί η απόσταση είναι διάστημα 4ης καθαρό.



Παράδειγμα 5.8: 3ο μέτρο καταγραφής *Τράβα σπάγκο*

5.3.5. Αποτζιατούρα της οποίας προηγείται ο βασικός φθόγγος

Για να κατανοήσουμε τι γίνεται στην περίπτωση αποτζιατούρας θα πρέπει να φανταστούμε έναν φθόγγο στον οποίο χρειάζεται να ασκηθεί μια έλξη προς τα πάνω. Επειδή το ακορντεόν είναι συγκερασμένο όργανο αυτό δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί. Ο μόνος τρόπος, λοιπόν, για να δοθεί η ψευδαίσθηση κάτι τέτοιου, είναι η τοποθέτηση μιας αποτζιατούρας αμέσως μετά από έναν φθόγγο. Η εκτέλεσή της γίνεται με τον εξής τρόπο: αν μια διάρκεια της νότας είναι τέταρτο, για παράδειγμα, ύψους Ντο, τότε λίγο πριν τελειώσει η νότα, ακούγεται (ενωμένη με γραμμή legato) μια πολύ μικρή νότα σε διάρκεια.

Ο Λ. Κουλαξίζης δε θα λέγαμε ότι χρησιμοποίησε κάτι τέτοιο σε έντονο βαθμό σε μελωδίες που έχουν κανονική ρυθμική αγωγή. Παρατηρήσαμε όμως ένα είδος τρίλιας που δε θα μπορούσαμε να την καταγράψουμε σα δύο 16α, αλλά σαν ένα όγδοο που μετά ακολουθεί μια αποτζιατούρα (παράδειγμα 5.9). Ο λόγος της διαφοράς αυτής είναι η συντομία με τη οποία ακούγεται η δεύτερη νότα, αλλά και αίσθηση του legato μεταξύ των δύο νοτών.



Παράδειγμα 5.9: 25ο μέτρο καταγραφής Γκιουζέλ Ογλάν

Έντονη χρήση επέρισης της οποίας προηγείται ο βασικός φθόγγος γίνεται αισθητός σε αυτοσχεδιασμούς ελεύθερης ρυθμικής κανονικότητας. Χρησιμοποιούμε εδώ ως παράδειγμα (παράδειγμα 5.10) τον αυτοσχεδιασμό στο τραγούδι *Τικ τακ*⁸⁵.



Παράδειγμα 5.10: Αυτοσχεδιασμός τραγουδιού *Τικ Τακ*.

Ακούγοντας τον αυτοσχεδιασμό, αντιλαμβανόμαστε την αίσθηση της έλξης Λα στο πρώτο πεντάγραμμο προς την ανιούσα, κατά ένα ημιτόνιο. Αντίστοιχα της Ρε προς Μι στο δεύτερο πεντάγραμμο. Βλέπουμε να χρησιμοποιεί ως έλξη την επόμενη νότα της κλίμακας. Κατά την άποψη μας, αυτός ο καλλωπισμός είναι κατά κάποιον τρόπο μίμηση από νυκτά έγχορδα όργανα. Ο αντίστοιχος καλλωπισμός από ένα έγχορδο νυκτό όργανο, όπως το μπουζούκι ή η κιθάρα, γίνεται ως εξής: εκτελούμε με τη βοήθεια της πένας μια νότα Λα (ας χρησιμοποιήσουμε το παράδειγμα XX) και ενώ η νότα ηχεί (με την προϋπόθεση ότι το δάχτυλο μένει πατημένο στο τάστο) με το επόμενο δάχτυλο πατάμε τη νότα Σιb, χωρίς να χρησιμοποιήσουμε τη πένα δεύτερη φορά. Με τον τρόπο αυτόν ο απόηχος συνεχίζει με την επόμενη νότα.

⁸⁵ Η Γλυκερία Τραγουδά Σύγχρονους Δημιουργούς: *Παλιά Λαϊκά, Τραγούδια Της Παράδοσης*, Τικ τακ, Ενότητα Τρίτη: Παραδοσιακά, Δίφωνο: 2007, track 15, Βλέπε από 0:00'-0:08'.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Ρυθμολογική και αρμονική συγκρότηση

6.1. Εμπλουτισμός με ρυθμική συγχορδία σε νότες μεγάλης αξίας

Στο 13ο μέτρο της καταγραφής *Πολίτικο χασάπικο* παρατηρούμε ότι, για τον εμπλουτισμό σε νότα αξίας μισού παρεστιγμένου, ο Λ. Κουλαξίζης εναρμονίζει προς τα πίσω ένα διάστημα 3ης μικρό και ένα 5ης καθαρό. Αυτή είναι η 6η ματζόρε συγχορδία του δρόμου. Δηλαδή, εναρμονίζει παίζοντας ρυθμικά έναν εσωτερικό ρυθμό που αποτελείται από τρίγχο που βρίσκεται στο δεύτερο τέταρτο του μέτρου, καθώς και ένα όγδοο που πέφτει πάνω στο τρίτο τέταρτο του μέτρου. Ο Λ. Κουλαξίζης χρησιμοποιεί συχνά το συγκεκριμένο ρυθμικό στοιχείο.

Ωστόσο οφείλουμε να πούμε πως, στις περισσότερες εκτελέσεις, σε αυτό το σημείο του οργανικού, υπάρχει το συγκεκριμένο ρυθμικό στοιχείο, αλλά όχι πάντα με τη μορφή αρμονίας. Σίγουρα όμως αυτό το οποίο δε συμβαίνει συχνά στις εκτελέσεις του ίδιου κομματιού είναι ο ισοκράτης της βασικής νότας της μελωδίας. Ο λόγος για τον οποίο δε συνηθίζεται ο ισοκράτης είναι ότι το ακορντεόν δίνει τη δυνατότητα της πολυφωνίας, δηλαδή το να κρατάει ο μουσικός τη διάρκεια μιας νότας, ενώ ταυτόχρονα παίζει ρυθμικά την υπόλοιπη συγχορδία. Αντιθέτως, ένα νυκτό, για παράδειγμα, έγχορδο δεν είναι εφικτό να εκτελέσει κάτι τέτοιο. Στο παράδειγμα 6.1 βλέπουμε μια τέτοια κίνηση του Λ. Κουλαξίζη.



Παράδειγμα 6.1: 13ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

Αντίστοιχο χαρακτηριστικό παράδειγμα βλέπουμε στο τραγούδι με τίτλο *Χαρικλάκι*. Στο πρώτο μέτρο της εισαγωγής υπάρχει μια νότα ύψους 5ης βαθμίδας, διάρκειας δύο ολοκληρών. Ενώ λοιπόν διαρκούν αυτές οι νότες με 4ο δάκτυλο, με το πρώτο και το

δεύτερο ο Λ. Κουλαξίζης εκτελεί τα ασθενή μέρη του εσωτερικού ρυθμού, παίζοντας την 1η και την 3η μεγάλη αντίστοιχα⁸⁶ (βλέπε παράδειγμα 6.2). Όσα βίντεο έχουμε παρατηρήσει με τον τίτλο αυτού του τραγουδιού, ο Λ. Κουλαξίζης κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα.



Παράδειγμα 6.2: 1ο & 2ο μέτρο τραγουδιού *Χαρικλάκι*

6.2. Χρήση συνηγήσεων

Επιπλέον στοιχείο της τεχνικής, όσον αφορά την αρμονία, είναι η χρήση διαστημάτων κυρίως σε σύμφωνα διαστήματα 3ης, 6ης και 5ης. Η χρήση διφωνίας είναι ένα από τα πλεονεκτήματα του οργάνου και είναι ένα άκουσμα που χαρακτηρίζει το ακορντεόν. Δε θα λέγαμε ότι ο Λ. Κουλαξίζης χρησιμοποιεί αρκετά κάτι τέτοιο στα πολιτικά γενικότερα, γιατί, όπως μας είπε και ο ίδιος σε ερωτήσεις που του κάναμε για την ανεύρεση της αρμόνικας, «αυτό το όργανο δεν μπορεί να παίζει συγχορδίες». Έτσι, λοιπόν, και στις ηχογραφήσεις που σώζονται με την αρμόνικα δεν έχουμε ακούσει πολλές παράλληλες συνηγήσεις. Ωστόσο, συναντάμε συγχορδίες ή μια νότα να παίζεται δίφωνα, όχι όμως μεγάλη σειρά νοτών να παίζονται δίφωνες. Αυτό οφείλεται στην αδυναμία του οργάνου να μπορεί να κάνει κάτι τέτοιο, διότι πρόκειται για ένα ετερότονο⁸⁷ όργανο. Ετερότονο σημαίνει ότι το όργανο δεν έχει τη δυνατότητα να έχει όλες τις νότες στο άνοιγμα ή στο κλείσιμο της φυσούνας. Οι νότες μοιράζονται στη μέση. Μισές νότες κλίμακας είναι στο άνοιγμα και οι άλλες μισές στο κλείσιμο της φυσούνας, εκτός από δύο νότες που μπορεί να υπάρχουν και στο άνοιγμα, αλλά και στο κλείσιμο. Μπορεί να μην έχει αποδειχθεί ποιο είδος αρμόνικας χρησιμοποιούσαν στην Πόλη και στη Σμύρνη, το σίγουρο όμως είναι ότι αυτό ισχύει για οποιοδήποτε είδος αρμόνικας υπάρχει σε κούρδισμα. Έτσι, λοιπόν, αν τύχαινε να έχει η αρμόνικα

⁸⁶ Δηλαδή την πρώτη συγχορδία ματζόρε. (Σε δρόμο Ραστ).

⁸⁷ Μελισσανίδης, Σπυρίδων, *Ακορντεόν: Συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας*, MelisMusic, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ: 12.

σύμφωνο διάστημα στην ίδιας κατεύθυνσης φυσούνα, τότε θα μπορούσε ο μουσικός να παίζει διφωνία⁸⁸.

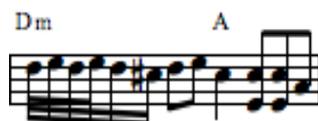
Αυτό είδος συνήγησης που τελικά, λόγω κατασκευής της αρμόνικας, ίσως να συνέβαλε στο πολιτικό ύφος είναι κάτι που συναντήσαμε στη τεχνική του Λ. Κουλαξίζη. Παρακάτω βλέπουμε μερικά παραδείγματα του Λ. Κουλαξίζη (βλέπε παραδείγματα 6.3, 6.4, και 6.5).



Παράδειγμα 6.3: 12ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*



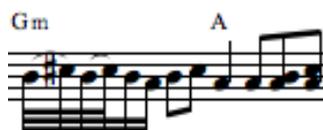
Παράδειγμα 6.4: 21ο & 22ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 6.5: 9ο μέτρο καταγραφής *Γκιουζέλ Ογλάν*

Ένα ακόμη αξιόλογο χαρακτηριστικό διφωνίας θα λέγαμε ότι έχει τη μορφή ισοκράτη (παράδειγμα 6.7):

⁸⁸ Οι πληροφορίες που δίνουμε για την αρμόνικα είναι από προσωπική έρευνα και δεν βασίζεται σε βιβλιογραφία. Κάποια στοιχεία όμως χωρίς από πλευράς μας να θεωρούνται όλα αξιόπιστα βλέπε στη πτυχιακή εργασία Μαυρίκη Δ. Βερονίκης, «*Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κων/πολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*», ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, 2012, αδημοσίευτη, καθώς και Ανδρουλάκη Γρηγορία - Μαρία, «*Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου*», Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης, & Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2011 αδημοσίευτη.



Παράδειγμα 6.7: 10ο μέτρο καταγραφής *Γκιουζέλ Ογλάν*

6.3. Διασφάλιση της ρυθμικής κανονικότητας

Στο τέταρτο μέτρο της καταγραφής του Πολίτικου Χασάπικου υπάρχει μια νότα στο ύψος της Μι, αξίας μισού, η οποία αρχίζει στο δεύτερο όγδοο του δεύτερου μέρους του μέτρου και τελειώνει στο πρώτο όγδοο του τέταρτου μέρους του μέτρου (βλέπε παράδειγμα 6.8). Η τεχνική αυτή ενδεχόμενος να προκαλούσε πρόβλημα στη ρυθμική κανονικότητα λόγω του αντιχρονισμού. Επομένως, το να δώσει ο μουσικός (;) την (I) συγχορδία στο τρίτο μέρος του μέτρου, διασφαλίζει τη σωστή ροή ανάμεσα στον ρυθμό και τη μελωδία.



Παράδειγμα 6.8: 4ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Λάζαρος και Γιώργος Κουλαξίζης: Μουσικές αντιπαραθέσεις

Η επίσημη καριέρα του αδελφού του Λ. Κουλαξίζη, Γιώργου Κουλαξίζη, ξεκινάει το 1951 με συμμετοχές στη δισκογραφία και στα μεγάλα πάγκα και τελειώνει το 1984 μετά το θάνατο του Βασίλη Τσιτσάνη, με τον οποίο είχε μακράν συνεργασία. Αν και υπήρχε διαφορά ηλικίας από τον Λάζαρο, η επίσημη καριέρα του Λαζάρου αρχίζει το 1953 και θα λέγαμε ότι διαρκεί μέχρι σήμερα. Στην δισκογραφία όμως η καριέρα του ξεκινάει το 1959. Επομένως, θα λέγαμε ότι η καριέρα τους κινείται παράλληλα, όμως ο Γιώργος ξεκίνησε να μαθαίνει ακορντεόν πολλά χρόνια νωρίτερα από τον Λάζαρο, φυσικά λόγω της ηλικιακής διαφοράς που είχαν τα δύο αδέρφια,. Ο Γιώργος ήταν ο πρωτότοκος της οικογένειας Κουλαξίζη, ενώ ο Λάζαρος ο μικρότερος⁸⁹.

Σε συνέντευξη που έγινε στον Λ. Κουλαξίζη για τις ανάγκες της πτυχιακής εργασίας της συναδέλφου Κοζωνάκη Ελένης, αναφέρει πως δε διδάχτηκε με άμεσο τρόπο από τα αδέρφια του ποτέ⁹⁰. Το ζήτημα που θέλαμε να ερευνήσουμε σε αυτό το κεφάλαιο είναι κατά πόσο ο μουσικός του χαρακτήρας ταιριάζει με αυτόν του αδερφού του Γιώργου. Για τον λόγο αυτόν, τον φέρνουμε σε αντιπαραβολή με τον Γιώργο, αφού και οι δύο είχαν τις πιο επιτυχημένες καριέρες, σε σύγκριση με τα υπόλοιπα αδέρφια, και μάλιστα στο ίδιο όργανο και ρεπερτόριο.

7.1. Σύγκριση στη διαχείριση της μελωδίας

Θα συγκρίνουμε δύο οργανικά που έχουν εκτελέσει και τα δύο αδέρφια, *Πολίτικο Χασάπικο* και *Πολίτικο Χασαποσέρβικο*, στα οποία παρατηρήσαμε πολλές ομοιότητες στη διαχείριση της μελωδίας. Παρατηρούμε και τον Γιώργο να χρησιμοποιεί ιδιαίτερα συχνά την κλασική τρίλια διαίρεσης φθόγγου. Τα οργανικά του Λαζάρου, όπως

⁸⁹ Γεραμάνης, Πάνος, *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, Καστανιώτη, Αθήνα 2007, σελ.:181,183.

⁹⁰ Κοζωνάκη, Ελένη, *Λάζαρος Κουλαξίζης: Μια βιογραφική προσέγγιση*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2014, σελ.: 60.

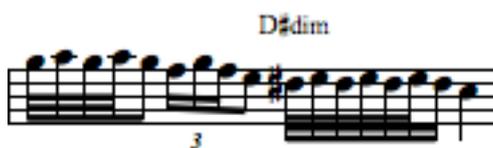
προείπαμε, είναι σε ζωντανή εκτέλεση, ενώ του Γιώργου είναι από προσωπική δισκογραφία. Το πρώτο οργανικό που συγκρίνουμε είναι το *Πολίτικο Χασάπικο*.

7.1.1. Ανάλυση του οργανικού *Πολίτικο Χασάπικο*

Συγκρίνουμε το 8ο μέτρο της καταγραφής του Λ. Κουλαξίζη με το αντίστοιχο μέτρο από την εκτέλεση του Γ. Κουλαξίζη. Όπως φαίνεται στα παρακάτω παραδείγματα (7.1, 7.2 και 7.3), οι διαφορές είναι ελάχιστες. Γίνεται ακριβώς ίδια διαχείριση, με μόνη διαφορά ότι του Γιώργου είναι πιο πλούσια. Τα παραδείγματα αφορούν κυρίως την τρίλια με διαίρεση φθόγγου.



Παράδειγμα 7.1: 8ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 7.2: 8ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 7.3: 8ο μέτρο *Πολίτικο Χασάπικο* εκτέλεσης του Γ. Κουλαξίζη

Από τα παραπάνω παραδείγματα δεν θα λέγαμε ότι ο Γιώργος πραγματοποιεί μεγαλύτερη ανάλυση της βασικής μελωδίας από τον Λάζαρο, ούτε όμως και το αντίθετο. Στο αμέσως επόμενο μετρό όμως βλέπουμε ο Λάζαρος να εμπλουτίζει περισσότερο (βλέπε παραδείγματα 7.4 και 7.5).



Παράδειγμα 7.4: 9ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 7.5: 8ο μέτρο *Πολίτικο Χασάπικο* εκτέλεσης του Γ. Κουλαξίζιη

Στο 15ο μέτρο της καταγραφής, σύμφωνα με την εκδοχή του Λ. Κουλαξίζιη, πραγματοποιήσαμε σύγκριση στο αντίστοιχο σημείο της εκτέλεσης του Γ. Κουλαξίζιη. Παρατηρήσαμε παρόμοιο εμπλουτισμό σε αντιπαραβολή με την βασική μελωδία. Στην περίπτωση του Λαζάρου φαίνεται να είναι λίγο πιο πλούσια, όμως θα λέγαμε ότι και εδώ η λογική του εμπλουτισμού φαίνεται να μοιάζει. Αυτό τεκμηριώνεται από το γεγονός ότι σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις η διαίρεση των νοτών γίνεται στο ίδιο σημείο. Στις παρακάτω παραδείγματα (βλέπε παράδειγμα 7.6, 7.7 και 7.8) βλέπουμε ότι και ο Γιώργος και ο Λάζαρος διαιρούν το πρώτο όγδοο του τρίτου μέρους του μέτρου.



Παράδειγμα 7.6: 15ο μέτρο βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 7.7: 15ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 7.8: 15ο μέτρο *Πολίτικο Χασάπικο* εκτέλεσης του Γ. Κουλαξίζιη

Επίσης εντοπίσαμε καταληκτήρια φράση όμοια και στις δύο εκτελέσεις των αδελφών Κουλαξίζιη. Στην βασική εκδοχή βλέπουμε η μελωδία να απαρτίζεται από ζευγάρια όγδων ίδιου ύψους (παράδειγμα 7.9). Στην περίπτωση του Λαζάρου βλέπουμε να χρησιμοποιείται η λογική του Γιώργου. Αναλύει όμως λίγο περισσότερο. Διαίρει επιπλέον την τρίτη νότα της κάθε τετράδας 16ων (βλέπε παράδειγμα 7.10).

Στην περίπτωση του Γιώργου έχουμε διαίρεση των όγδων σε δέκατα έκτα. Το 1ο όγδοο αντικαθίσταται με 2 δέκατα έκτα, της βασικής νότας και την επόμενη της ενώ το 2ο όγδοο που στην βασική εκδοχή είναι η ίδια νότα αντικαθίσταται πάλι 2 με δέκατα έκτα, αυτή τη φορά με τη βασική νότα και την προηγούμενή της (βλέπε παράδειγμα 7.11).



Παράδειγμα 7.9: 30ο-32ο μέτρα βασικής εκδοχής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 7.10: 30ο-32ο μέτρα καταγραφής *Πολίτικο Χασάπικο*



Παράδειγμα 7.11: 30ο-32ο μέτρα *Πολίτικο Χασάπικο* εκτέλεσης του Γ. Κουλαξίζη

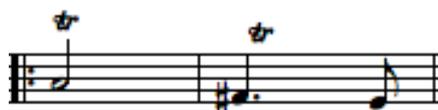
7.1.2. Ανάλυση του οργανικού *Πολίτικο Χασαποσέρβικο*

Οι ομοιότητες που συναντήσαμε στις δύο εκτελέσεις είναι αρκετές. Θα λέγαμε ότι οι εκτελέσεις είναι σχεδόν αυτούσιες. Ελάχιστα σημεία είναι αυτά στα οποία η διαχείριση της μελωδίας είναι διαφορετική. Η διαίρεση των μεγάλων αξιών στο 2ο και 3ο μέτρο είναι ακριβώς ίδια και στις δύο καταγραφές⁹¹ (παραδείγματα 7.12 και 7.13).

⁹¹ Στο παράρτημα υπάρχουν καταγραφές των δύο εκτελέσεων.



Παράδειγμα 7.12: 2ο & 3ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο* εκδοχής Λ.
Κουλαξίζη



Παράδειγμα 7.13: 2ο & 3ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο* εκδοχής Γ.
Κουλαξίζη

Επίσης ίδια διαχείριση της μελωδίας παρατηρήσαμε και στα μέτρα 6 και 7 που κι αυτό είναι μέρος του πρώτου θέματος. Πρόκειται για ανάβαση της μελωδίας από την τρίτη βαθμίδα έως την έκτη με εναλλαγή της κάθε νότας με τη βάση (παραδείγματα 7.14 και 7.15).



Παράδειγμα 7.14: 6ο & 7ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο* εκδοχής Λ.
Κουλαξίζη

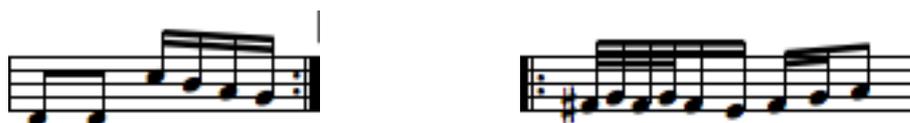


Παράδειγμα 7.15: 6ο & 7ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο* εκδοχής Γ.
Κουλαξίζη.

Στο δεύτερο θέμα έχουμε επίσης πανομοιότυπη φράση. Σε μια ενδεικτική απλή μελωδία μετά τη βάση έχουμε κατάβαση από την 6η, ενώ οι αδελφοί Κουλαξίζη μετά τη βάση έρχονται καθοδικά από την 7η. Σ Επίσης, στην 3η βαθμίδα έχουμε ίδια τρίλια διαίρεσης ογδού (παραδείγματα 7.16 και 7.17).



Παράδειγμα 7.16: 11ο & 12ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο εκδοχής Α*.
Κουλαξίζη



Παράδειγμα 7.17: 15ο & 12ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο εκδοχής Γ*.
Κουλαξίζη

Στο τρίτο θέμα του οργανικού παρατηρήσαμε στην αρχή του θέματος ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό: η είσοδος στο θέμα γίνεται και από τους δύο με χρωματική κίνηση με μορφή αποτζιατούρας. Η τρίλια δε γίνεται ακριβώς στο ίδιο σημείο, αλλά εδώ φαίνεται ότι ο εμπλουτισμός της μελωδίας γίνεται σε ένα σημείο του μέτρου και όχι σε όλο. Όσον αφορά στο σημείο της αντικατάστασης μιας απλής νότας, αυτό θα μπορούσε να γίνει σε οποιαδήποτε νότα του μέτρου και συνεπώς ο ένας θα μπορούσε να έχει κάνει την επιλογή του άλλου (παραδείγματα 7.18 και 7.19).



Παράδειγμα 7.18: 21ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο εκδοχής Α*.
Κουλαξίζη



Παράδειγμα 7.19: 15ο & 12ο μέτρο καταγραφής *Πολίτικο Χασαποσέρβικο εκδοχής Γ*.
Κουλαξίζη

7.2. Θέση οργάνου του Γ. Κουλαξίζη

Από τις εικόνες του Γ. Κουλαξίζη (εικόνες 20 και 21) παρατηρούμε τη χαρακτηριστική θέση χεριού που είχε και ο Λάζαρος. Δηλαδή καρπός αρκετά λυγισμένος και φορά της παλάμης προς το έδαφος. Βλέπουμε δηλαδή τα δάχτυλα να «περπατάνε» προς το έδαφος και να μη βρίσκονται στην ίδια ευθεία με την ευθεία των πλήκτρων, αλλά σχεδόν κάθετα σε αυτά. Μια εικόνα χεριών που δε θα λέγαμε ότι διαφέρει από του Λ. Κουλαξίζη.



εικ.20⁹² (Θέση χεριού Γ. Κουλαξίζη)

⁹² Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Μάγκες Αλήστου Εποχής: 24 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*, Μετρονόμος, Αθήνα, 2005, σελ.: 280.



εικ.21⁹³ (Θέση χεριού Γ. Κουλαξίζη)

Στην εικόνα 21 δε διευκρινίζεται αν ο εικονιζόμενος είναι ο Γιώργος Κουλαξίζης. Κατά πάσα πιθανότητα όμως, από τη σύγκριση που κάναμε με άλλες φωτογραφίες του, φαίνεται να είναι αυτός . Στη συγκεκριμένη φωτογραφία φαίνεται πολύ καθαρά η θέση του χεριού του.

7.3. Συμπεράσματα του κεφαλαίου & συνέντευξη του Λ Κουλαξίζη

Από την ερεύνα που πραγματοποιήσαμε, συγκρίνοντας τις τεχνικές και των δύο, φαίνεται να συμπίπτει αρκετά το ύφος και ο τρόπος διαχείρισης της μελωδίας. Αν λοιπόν δε μιλάμε για άμεση διδασκαλία, σίγουρα υπήρξε έμμεση επιρροή από τον Γιώργο στον Λάζαρο. Υποθέτουμε πως, αν δε γνωρίζαμε ποιος από τους δύο έπαιξε ένα τραγούδι, δε θα μπορούσαμε με ευκολία να διακρίνουμε ποιος από τους δύο ήταν ο εκτελεστής⁹⁴. Η μόνη διαφορά που θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ανάμεσα στους δύο είναι τεχνικής φύσεως και όχι ύφους. Το χαρακτηριστικό σημείο που χρησιμοποίησαν

⁹³ Διακογιάννης, Κυριάκος, *Στέλιος Καζαντζίδης*, Κάκτος, Αθήνα 2001, σελ: 253.

⁹⁴ Στην υπόθεση εξαιρούμε και την χρονολογική διαφορά που ενδεχόμενος θα μας έδινε τη λύση.

οι αδερφοί Κουλαξίζη και που χαρακτηρίζει το ύφος τους, όπως προαναφέραμε είναι η συχνή διαίρεση φθόγγων που μπορεί να τους επιτραπεί ανάλογα με την ταχύτητα και την αξία του φθόγγου που πρόκειται να αντικατασταθεί. Στα ηχητικά ντοκουμέντα όμως παρατηρήσαμε ότι υπάρχει διαφορά τεχνικής φύσεως ανάμεσα στ δύο αδέρφια, αφού στις τρίλιες του Γιώργου ακούγονται αρκετά «καθαρές»⁹⁵ οι νότες σε σχέση με αυτές του Λάζαρου. Θα λέγαμε ότι ο Γιώργος εμπλουτίζει λιγότερο, για να είναι ασφαλής. Βέβαια μιλάμε για ελάχιστη διαφορά μεταξύ τους και θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας πως η σύγκριση αφορά ζωντανή ηχογράφιση του Λάζαρου και δισκογραφία του Γιώργου. Δεν έχουμε εντοπίσει ζωντανή ηχογράφιση του Γιώργου για να συγκρίνουμε αν εκεί οι νότες είναι το ίδιο καθαρές.

Κατά τη διάρκεια της συνομιλία μας με τον Λ. Κουλαξίζη⁹⁶ του θέσαμε το έξης ερώτημα που επιβεβαιώνει τα αποτελέσματα της έρευνάς μας: «κ. Λάζαρε από τα αδέρφια σας πιστεύεται ότι έχετε μάθει; Από τον Γιώργο κυρίως να πω που είχε κάνει κι εκείνος»

Λ. Κουλαξίζης: Πάρα πολλά, πάρα πολλά.... Αν και κανένα δεν έκατσε ποτέ να μου δείξει μια νότα. Ποτέ... Γιατί δε θέλανε να μάθω ακορντεόν, επειδή ήδη οι δύο παίζανε ακορντεόν. Ήθελε ο πατέρας μου να μάθω άλλο όργανο για να παίζουμε μαζί σε δουλειές, κι εγώ το έμαθα μόνος μου.

Φυσικά από την παραπάνω συνομιλία παραδέχεται και ο ίδιος ότι το ύφος και το παίξιμό του επηρεάστηκε κατά πολύ από τον αδερφό του Γιώργο γιατί προφανώς παρακολουθούσε και μελετούσε τις ηχογραφήσεις του. Άλλωστε στο ίδιο σπίτι μεγαλώσανε και πολύ πιθανό να έχουν πάρει το ύφος του πάτερα τους.

⁹⁵ Με τον όρο καθαρές εννοούμε ότι οι νότες δε συμπίπτουν η μια πάνω στην άλλη.

⁹⁶ Συνέντευξη με τον Λ. Κουλαξίζη η οποία πραγματοποιήθηκε μέσω τηλεφώνου στις 3/1/2016.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Φτάνοντας στο τέλος της έρευνας μπορούμε αρχικά να καταθέσουμε ότι ο Λάζαρος Κουλαξίζης κατάφερε κόντρα σε τεχνικές και μεθόδους εκμάθησης να κάνει μια μεγάλης εμβέλειας καριέρα μόνο και μόνο στο ιδιαίτερο ύφος του παιξίματός του το οποίο κληρονόμησε από την καταγωγή της οικογένειάς του.

Δεν ξέρουμε με ακρίβεια να ξέρουμε κατά πόσο είναι κοντά τεχνικά με το ύφος της αρμόνικας, διότι δεν έχει ακόμη μελετηθεί. Ξεκινώντας όμως ένα πρώτο βήμα για την προσέγγιση που προσπάθησε ο Λ. Κουλαξίζης να κάνει προς την αρμόνικας παρατηρήσαμε και αποδείξαμε ότι η επιλογή του ηχοχρώματος στο ακορντεόν δεν ήταν τυχαία αλλά συνειδητή με σκοπό να προσεγγίσει το ηχώχρωμα της αρμόνικας. Μέσα από αυτό το συμπέρασμα πλέον είμαστε σε θέση γνωρίζουμε ότι οι κατάλληλες επιλογές ρετζίστρων είναι αυτές που παράγουν τις υψηλές συχνότητες.

Ένα σημαντικό δεδομένο που μας απέφερε η συγκεκριμένη έρευνα και που είμαστε σε θέση πλέον να χρησιμοποιήσουμε για την ανακάλυψη της αρμόνικας είναι στοιχεία καλλωπισμού που εντοπίσαμε στη τεχνική του Λ. Κουλαξίζη και πιο συγκεκριμένα οι τρίλιες σε διαστήματα άνω της δευτέρας. Καλλωπισμός που δεν θα λέγαμε ότι είναι ο αναμενόμενος από τους ακορντεονίστες, εξαιτίας προφανώς της απόστασης του κλαβιέ. Φυσικά την απορία του συγκεκριμένου στοιχείου μας έλυσε ο ίδιος ο μουσικός επιβεβαιώνοντας ότι αυτά είναι κατάλοιπα της αρμόνικας. Που σημαίνει ότι οι γειτονικές νότες της αρμόνικας κατά πάσα πιθανότητα να απείχαν μεγαλύτερα διαστήματα του δευτέρας.

Εκτός βέβαια τα στοιχεία για την αρμόνικα αναλύσαμε και ανακαλύψαμε την ευχέρεια του συγκεκριμένου μουσικού. Και δεν εννοούμε μόνο ευχέρεια των χεριών αλλά και την ευχέρεια που είχε στο να εμπλουτίζει οποιαδήποτε μελωδία. Παρατηρήσαμε σε τι μεγάλο βαθμό πραγματοποιούσε αναλύσεις των μελωδιών οι οποίες απαιτούν υψηλές ταχύτητες. Όσο πιο χαμηλή ήταν η ταχύτητα του ρυθμού, σε μια μελωδία, τόσο μεγαλύτερη ήταν η διαίρεση των νοτών που εκτελούσε ο Λ. Κουλαξίζης.

Τέλος, όπως προείπαμε, σίγουρο είναι ότι πολλά στοιχεία του μουσικού του χαρακτήρα είναι κατάλοιπα από τα ακούσματα της συμρναϊκής και πολιτικής σχολής. Εξάλλου, πώς ήταν δυνατόν να μην επηρεαστεί, αφού ο ίδιος ο πατέρας του έπαιζε

αρμόνικα αλλά και ο αδερφός του Γιώργος, που όπως αποδείξαμε το ύφος τους μοιάζει πολύ, παρόλο που ο ίδιος δηλώνει ότι δεν διδάχτηκε άμεσα από αυτόν. Στην δήλωσή του ότι έμαθε μόνος του χωρίς τη βοήθεια των αδελφών του, ενεργοποιήθηκε μέσα μου η περιέργεια να ερευνήσω το ύφος των αδελφών του και συγκεκριμένα του Γιώργου Κουλαξίζη και να παρατηρήσω αν τελικά υπάρχει κάποια, μουσικής φύσεως, σχέση μεταξύ τους. Όταν λοιπόν ανακάλυψα τις δύο ηχογραφήσεις του Γ. Κουλαξίζη (*Πολίτικο Χασάπικο* και *Πολίτικο Χασαποσέρβικο*) αισθάνθηκα την ομοιότητα μεταξύ των δύο αδελφών. Το συμπέρασμα φυσικά δεν ακυρώνει την δήλωση του Λ. Κουλαξίζη ότι δεν διδάχτηκε από αυτόν. Διότι όπως μα βεβαίωσε η διδασκαλία υπήρξε έμμεση και όχι άμεση. Η έμμεση διδασκαλία συμβαίνει όταν ο υποτιθέμενος μαθητής παρακολουθεί και μελετάει οποιαδήποτε εμφάνιση ή δισκογραφία συμμετέχει ο υποτιθέμενος δάσκαλος. Για ακόμη μια φορά πρέπει και εδώ να τονίσουμε πόσο σημαντικό ρόλο έπαιξε η συνέντευξη που μας παρείχε ο Λ. Κουλαξίζης διότι τα αποτελέσματα της έρευνά μας ήρθαν σε αντιπαράθεση με τη δήλωση του Λ. Κουλαξίζη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

1. Αμαραντίδης Αμάραντος, *Το τονικό μουσικό σύστημα, η θεωρία της μουσικής*, τόμος 1ος, Κ. Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας, Αθήνα, 1990.
2. Αμαραντίδης Αμάραντος, *Το τονικό μουσικό σύστημα, η θεωρία της μουσικής*, τόμος 2ος, Κ. Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας, Αθήνα, 2011.
3. Ανδρουλάκη Γρηγορία - Μαρία, *Η αρμόνικα: ένα άγνωστο όργανο του ρεμπέτικου*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης, & Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2011, αδημοσίευτη.
4. Ανωγειανάκης, Φοίβος *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, β' έκδοση, Μέλισσα, Αθήνα, 1991.
5. Βολιότης Καπετανάκης, Ηλίας, *Αδέσποτες μελωδίες*, Λιβάνη, Αθήνα, 1999.
6. Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Μάγκες Αλήστου Εποχής: 24 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*, Μετρονόμος, Αθήνα, 2005.
7. Γεραμάνης, Πάνος, *Η ζωή μου ένα τραγούδι*, Καστανιώτη, Αθήνα, 2007.
8. Διακογιάννης, Κυριάκος, *Στέλιος Καζαντζίδης*, Κάκτος, Αθήνα, 2001.
9. Διαμαντής, Γιώργος, *Η Κλασική Θεωρία της Μουσικής*, Φίλιππος Νάκας, 2013.
10. Ηλιάδης, Δ., *Οργανολογία-Θεωρία και πρακτική χωρίς δάσκαλο*, τόμος 1ος, Τσιάτας, Θεσσαλονίκη-Αθήνα, 1980.
11. Ιγνατιάδης, Ιωάννης, *Η παθολογία του άνω άκρου στους μουσικούς*, Κανκάς, Αθήνα, 2005.
12. Καλογερόπουλος, Τ., *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, γ' τόμος, Γιαλλέλης, Αθήνα, 2001.
13. Καλυβιώτης, Α., *Σμύρνη η μουσική ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα, 2002.

14. Κοζωνάκη, Ελένη, *Λάζαρος Κουλαζίζης: Μια βιογραφική προσέγγιση*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2014, αδημοσίευτη.
15. Μανδαλά Μαρία, *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*, β' έκδοση, Τεγόπουλος - Φυτράκης, χ.χ.
16. Μαυρίκη Δ. Βερονίκη, *Η αρμόνικα. Η ιστορία και ο ρόλος της στις ορχήστρες της Κων/πολης και της Σμύρνης, και στις λαϊκές ορχήστρες στην Ελλάδα έως και το 1935*, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής μουσικής, Άρτα, 2012, αδημοσίευτη.
17. Μελισσανίδης, Σπυρίδων, *Ακκορντεόν ιστορία εξέλιξης και ρεπερτόριο*, MelisMusic, Θεσσαλονίκη, 2008.
18. Μελισσανίδης, Σπυρίδων, *Ακκορντεόν: Συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας*, MelisMusic, Θεσσαλονίκη, 2005.
19. Μελισσανίδης, Σπυρίδων, *Η ακουστική του ακορντεόν: Τρόπος λειτουργίας-Ακουστικά φαινόμενα-Προοπτικές εξέλιξης-Τροποποιήσεις*, MelisMusic, Θεσσαλονίκη, 1997.
20. Μπαλταζάνης, Κων/νος, *Μουσική Θεωρία: Με ασκήσεις και σολφέζ*, Φίλιππος Νάκας, 1992.
21. Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002.
22. Μυστακίδης, Δημήτρης, *Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και εναρμόνιση*, Πριγκηπέσα, 2013.
23. Παύλου, Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Faggoto και Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα, 2006.
24. Πηλιτζίδης Ηλίας, *Πρακτική μέθοδος για το Ακορντεόν Σύμφωνα με το πιο Εκσυγχρονισμένο Σύστημα Διδασκαλίας της Τεχνικής του*, τεύχος 1ο, Βερβερίδης - Πολυχρονίδης, 1987.

25. Πηλιτζίδης Ηλίας, *Πρακτική μέθοδος για το Ακορντεόν Σύμφωνα με το πιο Εκσυγχρονισμένο Σύστημα Διδασκαλίας της Τεχνικής του*, τεύχος 2ο, Βερβερίδης - Πολυχρονίδης, 1987.
26. Σταυρίδης, Αθανάσιος, *Το ακορντεόν και η τεχνική του στις κομπανίες των Ανατολικορωμλιωτών στην Ελλάδα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Σχολή Καλών Τεχνών, τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2012, αδημοσίευτη.
27. Τζένος, Δημήτριος, *Η διδασκαλία του ακορντεόν στα μουσικά σχολεία*, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2010, αδημοσίευτη.

Ξενογλώσση

1. Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής*, τόμος Ι, μετάφραση Ι.Ε.Μ.Α, β' Ελληνική έκδοση, Φίλιππος Νάκας, 2000-2001.
2. Curt Mahr, *Σύγχρονη - Μοντέρνα τεχνική του ακορντεόν*, πρώτο τεύχος, Φίλιππος Νάκας, χ.χ.
3. Jacomucci, Claudio - Delaney, Kathleen, *Mastering Accordion Technique*, youcanprint, Italy: 2013.

Ιστοσελίδες

1. - <http://www.musiccorner.gr/συμυρνέικο-μινόρε-ψυχής-από-τη-γλυκερί-54133/>
2. - <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=6451&autostart=0>, (επίσκεψη στις 29/03/16).
3. - <https://www.youtube.com/watch?v=i8W8AsDVMFI>, (επίσκεψη στις 29/03/16).
4. - <https://www.youtube.com/watch?v=GGhD2WuCL7A> , (επίσκεψη στις 29/03/16).
5. - https://www.youtube.com/watch?v=fDYd2qj_rZg , Συναυλία στο θέατρο βράχων με τη Γλυκερία, (επίσκεψη στις 29/03/16).
6. - <https://www.youtube.com/watch?v=4mxdRTR4Zgc> , (επίσκεψη στις 29/03/16).
7. - <https://www.discogs.com/Γιώργος-Κουλαζίζης-Χασάπικο-Πολίτικο-Σέρβικο/release/6873153> , επίσκεψη στις (10/6/2016).

Συνεντεύξεις

1. - Συνέντευξη με τον Ηρακλή Βαβάτσικα έγινε στις 10/1/2016.
2. - Συνέντευξη με τον Λάζαρο Κουλαξίζη πραγματοποιήθηκε μέσω τηλεφώνου στις 3/1/2016.
3. - Συνέντευξη με τον Στέλιο Κατσατσίδα έγινε στις 10/1/2016.

Δισκογραφία

1. - *Α. Κουλαξίζης: Μικρασιατικά- Συμμετέχουν Α. Ιακωβίδης, Σ. Παπάζογλου*, Eros music: 2001.
2. - *Α. Κουλαξίζης: Ακορντεόν*, Eros: 1997.
3. - *Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Δημήτρης Σέμσης II*, Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας No.48, minos emi.
4. - *Τα «άκαντα» τραγούδια της Σμύρνης, Ηχογραφήσεις σε Σμύρνη, Πόλη, Αμερική, Αθήνα 1909-1945*, ano kato records.
5. - *Greek Rhapsody, Instrumental Music From Greece 1905 - 1956*, US: 2013, dust to digital.
6. - *Ταταύλα: Χοροί και μουσική από την φημισμένη Κων/λίτικη συνοικία με συνοδεία λατέρνας, αρμόνικας και λαϊκής ορχήστρας*, 1994.
7. - *Η Γλυκερία Τραγουδά Σύγχρονους Δημιουργούς: Παλιά Λαϊκά, Τραγούδια Της Παράδοσης*, Ενότητα Τρίτη: Παραδοσιακά, Δίφωνο: 2007.
8. --Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλκάς) σε μικρασιατικά τραγούδια, Ηχογραφήσεις 1926-1031, Ελληνικός δίσκος: C-1021.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Τεχνική Αλεξάντερ

Αναζητώντας πληροφορίες για την Τεχνική Αλεξάντερ ήρθαμε σε επαφή με τον Στέλιο Κατσατσίδα και επικοινωνήσαμε μαζί του μέσω βιντεοκλήσης⁹⁷ (skype) όπου μας εξήγησε με λίγα λόγια τι σημαίνει αυτή η τεχνική, με ποιον τρόπο και πόσο χρόνο χρειάζεται κάποιος να την κατανοήσει και να εκπαιδευτεί. Ο Στέλιος Κατσατσίδης γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε ακορντεόν με τον Ηρακλή Βαβάτσικα στο Ωδείο Φ. Νάκκας. Το 2014 αποφοίτησε από την σχολή Τεχνικής Αλεξάντερ «Centre for Alexander Technique», στο Λονδίνο. Ζει και εργάζεται στο Λονδίνο και στην Αθήνα σαν μουσικός και δάσκαλος της Τεχνικής Αλεξάντερ.

Για τον κίνδυνο παρερμηνεύσης αυτής της έννοιας ζητήσαμε από τον Στέλιο Κατσατσίδα να μας αποστείλει γραπτός με email⁹⁸ την έννοια της Τεχνικής Αλεξάντερ και σας το παραθέτουμε αυτούσιο:

«Η Τεχνική Αλεξάντερ, που δημιουργήθηκε από τον F.M. Alexander (1869-1955), είναι ένας τρόπος επανεκπαίδευσης και συνεχούς εξερεύνησης της λειτουργίας του εαυτού μας την κάθε στιγμή, σαν μια ενιαία ψυχοσωματική οντότητα. Η πρακτική εφαρμογή της Τεχνικής στις καθημερινές δραστηριότητες, μας βοηθάει στο να αναγνωρίζουμε αυτοματοποιημένες, μη απαραίτητες αντιδράσεις μας. Έτσι, μπορούμε από μόνοι μας να επιλέξουμε να τις σταματήσουμε και ανακατευθύνοντας την ενέργεια στο νευρομυϊκό σύστημα, να επιτρέψουμε την επαναφορά του φυσικού ρυθμού του οργανισμού. Η επιλογή αυτή μας βοηθάει να αλλάζουμε ή και να προλάβουμε ανεπιθύμητες τάσεις όπως περιττές μυϊκές εντάσεις, κακή στάση του σώματος και εσφαλμένη ισορροπία. Διατηρώντας την νέα αυτή αντίληψη για τον τρόπο λειτουργίας μας, δημιουργούνται νέες δυνατότητες σε κάθε ερέθισμα, διανοητικό, σωματικό, συναισθηματικό. Μέσα από μια σειρά μαθημάτων

⁹⁷ Η επικοινωνία και η συνέντευξη με τον Στέλιο Κατσατσίδα έγινε στις 10/1/2016.

⁹⁸ Το email στάλθηκε σε εμάς στις 24/4/2016.

ο δάσκαλος της Τεχνικής με την εξειδικευμένη χρήση των χεριών του και προφορικές οδηγίες, καθοδηγεί τον μαθητή και τον εξοικειώνει με τις Αρχές της Τεχνικής.

Η Τεχνική μπορεί να διδαχθεί σε ανθρώπους όλων των ηλικιών από δασκάλους που έχουν ολοκληρώσει το τριετές πρόγραμμα σπουδών πλήρους φοίτησης (1600 ώρες) σε κάποια από τις διεθνώς αναγνωρισμένες σχολές.»

Bayan

Ο όρος bayan έχει παρεξηγηθεί και λέγοντάς τον εννοούμε το ακορντεόν που η δεξιά του πλευρά αποτελείται από κουμπιά και όχι από πλήκτρα πιάνου. Ωστόσο η πραγματική έννοια έχει να κάνει με την αριστερή πλευρά του ακορντεόν. Ο τύπος bayan αποτελείται από μελωδικά μπάσα, δηλαδή κάθε κουμπί είναι μια νότα. Ο Μελισσανίδης το χαρακτηρίζει ως «μονοφωνικό ακορντεόν»⁹⁹. Αυτό δίνει τη δυνατότητα στο αριστερό χέρι να έχει μελωδικό ρόλο.

Σε αντίθεση με το ακορντεόν με στάνταρ μπάσα, που είναι το κύριος τύπος που χρησιμοποιήθηκε στην Ελλάδα, τουλάχιστον μέχρι τα τελευταία χρόνια, και αυτός που χρησιμοποίησε ο Λάζαρος Κουλαξίζης, έχει κουμπιά που εκτελούν προκαθορισμένες συγχορδίες. Είναι ένα σύστημα κατασκευασμένο για ευκολότερη χρήση σε σχέση με το μονοφωνικό. Άλλωστε οι Ελληνικοί ρυθμοί αποτελούνται από μπάσο-συγχορδία, όποτε αυτό εξυπηρετούσε καλύτερα τους Έλληνες να εκτελέσουν έναν ρυθμό. Αυτό το είδος ακορντεόν ο Μελισσανίδης το χαρακτηρίζει ως «τυπικό ακορντεόν»¹⁰⁰. Στη διπλωματική εργασία του Σταυρίδη αναφέρεται ως τύπος «stradella»¹⁰¹

Έτσι συνοπτικά έχουμε του εξής τέσσερις τύπους ακορντεόν:

1. Πλήκτρα πιάνου με στάνταρ μπάσα
2. Πλήκτρα πιάνου με μελωδικά μπάσα
3. Κουμπιά με στάνταρ μπάσα

⁹⁹Μελισσανίδης, Σπυρίδων, *Ακορντεόν: Συνοπτικό εγχειρίδιο οργανογνωσίας*, Θεσσαλονίκη: MelisMusic, 2005, σελ: 12.

¹⁰⁰ Μελισσανίδης, ο.π., σελ: 12.

¹⁰¹ Σταυρίδης, Αθανάσιος, *Το ακορντεόν και η τεχνική του στις κομπανίες των Ανατολικορωμωλιωτών στην Ελλάδα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Σχολή Καλών Τεχνών, τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2012, αδημοσίευτη, σελ: 18.

4. Κουμπιά με μελωδικά μπάσα

Τέλος να αναφέρουμε ότι το ακορντεόν με κουμπιά χωρίζεται επίσης σε δύο συστήματα όσον αφορά τη διάταξη των νοτών στα κουμπιά αλλά δεν είναι του παρόντος να αναφέρουμε¹⁰².

Βαλβίδα εξαερισμού

Η βαλβίδα αέρα είναι ένα κουμπί που μοιάζει με ένα κουμπί των μπάσων. Βρίσκεται στο πάνω μέρος της αριστερής πλευρά του ακορντεόν. Η λειτουργία της έχει να κάνει με το άνοιγμα και το κλείσιμο της φυσούνας, χωρίς να ακουστεί κάποια νότα. Το κουμπί εξαερισμού παίζεται μόνο με τον αντίχειρα¹⁰³.

¹⁰² Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε: Μελλισανίδης, ο.π., σελ.: 21-29.

¹⁰³ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε: Μελλισανίδης, ο.π., σελ.: 73.

ΕΠΕΞΗΓΗΣΗ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

Τρίλια¹⁰⁴

Ο συμβολισμός που χρησιμοποιούμε για την τρίλια που είδαμε στο υποκεφάλαιο 4.1. την εννοούμε ως εξής:



Η αξία της διαίρεσης κρίνεται από τη ταχύτητα και από την επιλογή του εκτελεστή. Όσο μεγαλύτερο είναι το μήκος του συμβόλου τόσο μεγαλύτερη υπολογίζεται να γίνεται η τρίλια.

Για παράδειγμα: η ένδειξη αυτή:



Μπορεί να αποδοθεί ανάλογα με τη κρίση του εκτελεστή όπως για παράδειγμα:

A)



B)



¹⁰⁴ Αμαραντίδης Αμάραντος, *Το τονικό μουσικό σύστημα, η θεωρία της μουσικής*, τόμος 1, Κ. Παπαγρηγορίου - Χ. Νάκας, Αθήνα, 1990, σελ.: 173.

Τρίλια Μορντέντο¹⁰⁵

Στην τρίλια μορντέντο έχουμε μια πολύ γρήγορη διαίρεση που γίνεται με τρεις μόνο νότες. Μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε ως μικρή τρίλια.

Για παράδειγμα: η ένδειξη αυτή:



Αποδίδεται:



¹⁰⁵ Αμαραντίδης Αμάραντος, ο.π. σελ: 173.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Κατάλογος μουσικών καταγραφών

Πολίτικο Χασάπικο

The musical score for "Πολίτικο Χασάπικο" is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of A minor. The score includes various chords and rhythmic patterns, including triplets and accents.

Chords and markings:

- Staff 1: Am
- Staff 2: Dm
- Staff 3: G, D#dim, Am
- Staff 4: Dm, E
- Staff 5: F, E
- Staff 6: Am, E, Am, E
- Staff 7: F
- Staff 8: F

Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22.

2

25 $\overset{\frown}{\frown}$ $\overset{\frown}{\frown}$ D_m

28 E D C B A

31 $G^\#$ F E D C E A_m E A_m

ΧΑΣΑΠΟΣΕΡΒΙΚΟ

Παραδοσιακό
Λάζαρος Κουλαξίζης

The musical score is written for an accordion in 2/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, repeat signs, and first/second endings. Chord markings are provided for the bass line, including Dm, Gm, A7, Fmaj, and Fdim7. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Πολίτικο Χασαποσέρβικο
εκδοχής Λάζαρου κουλαξίζη

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A double bar line with repeat dots follows. The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third staff features a first ending bracket over measures 9 and 10, and a second ending bracket over measures 11 and 12. The fourth staff has a first ending bracket over measures 13 and 14, and a second ending bracket over measures 15 and 16. The fifth staff has a first ending bracket over measures 17 and 18, and a second ending bracket over measures 19 and 20. The sixth staff begins with a double bar line with repeat dots and continues with a series of eighth notes. The seventh staff has a first ending bracket over measures 25 and 26. The eighth staff has a second ending bracket over measures 29 and 30.

2

Πολίτικο Χασιποσέρβικο

Musical score for 'Πολίτικο Χασιποσέρβικο' in G minor, 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff (measures 33-36) features a continuous eighth-note melody. The second staff (measures 37-40) includes first and second endings, with triplets and a fermata. The third staff (measures 41-44) continues the melody with triplets and a fermata. The fourth staff (measures 45-48) concludes with first and second endings. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4.

Πολίτικο Χασαποσέρβικο

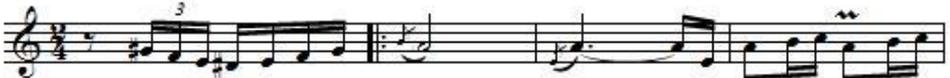
εκδοχής Γιώργου Κουλαζίζη

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece consists of 30 measures, divided into eight lines of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first, second, and third endings marked with '1', '2', and '3' respectively. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 2 and 3. The score concludes with a double bar line and repeat dots in measure 30.

2



Τράβα σπάγκο

Accordien 

5 

9 

13 

17 

21 

25 

29 

2

Τράβα σπάγκο

The image shows a musical score for the piece "Τράβα σπάγκο". It consists of five staves of music, each starting with the instruction "Acc.". The first staff begins at measure 33 and includes first and second endings. The second staff starts at measure 37 and features triplets. The third staff starts at measure 41 and also includes triplets. The fourth staff starts at measure 45. The fifth staff starts at measure 49 and concludes with a first ending and a second ending marked "D.S al Fine".

Γκιουζελ Ογλαν

The musical score is written in 8/8 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The guitar accompaniment includes various chords and techniques:

- Staff 1: Chord A.
- Staff 2: Chord A.
- Staff 3: Chords Dm, A, Gm, A.
- Staff 4: Chords Dm, A, Gm, A, A.
- Staff 5: First ending (1).
- Staff 6: Second ending (2), Chord Dm.
- Staff 7: Chords Gm, A, Gm, A, A, Dm.
- Staff 8: Chord A.