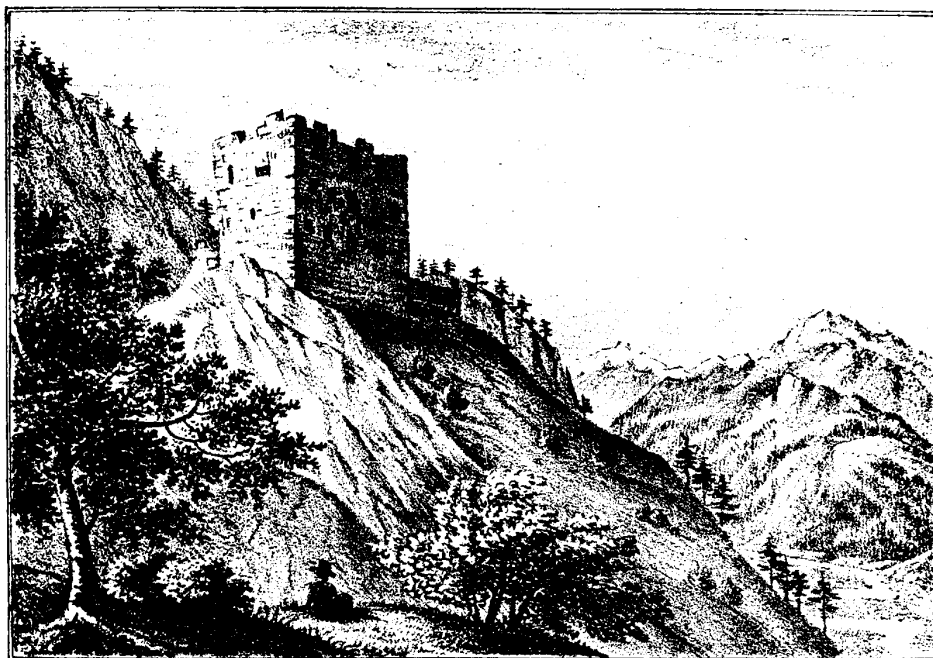


Beilage zum Jahresbericht des Burgenverein Untervaz

Anno Domini

1995



Die Musikantenfamilie Majoleth

Heimatkundearbeit von Elisabeth Krättli

Email: annodomini@burgenverein-untervaz.ch. Beilagen zu den Jahresberichten des Burgenverein Untervaz sind auf dem Internet unter <http://www.burgenverein-untervaz.ch/annodomini> erhältlich.

Geschichte der Bündner Ländlermusik

unter besonderer Berücksichtigung der

Musikantenfamilie Majoleth aus Untervaz

Heimatkundearbeit am Bündner Lehrerseminar

bei Dr. phil. G. Stähli

Elisabeth Krättli 2. OSb 1993

Vorwort

Vielen älteren Vazern ist der „Gigerlenz“ heute noch ein Begriff. Er weckt Erinnerungen an rassige Tanzmusik und insbesondere an den Schmutzigen Donnerstag. Jüngere Vazer kennen die Musik der Majoleths nur vom Hörensagen. Da diese Musikerfamilie in ihrer Originalität musikalisch eine nicht zu verkennende Rolle gespielt hat, finde ich es angebracht, sich mit ihr etwas näher zu befassen.

Zum besseren Verständnis gebe ich einen Ueberblick über die Geschichte der Bündner Ländlermusik.

Vor diesem Hintergrund werde ich von der Familie Majoleth und ihrer Musik berichten, auch von ihrer Bedeutung für das kulturelle Leben im Dorf. Und da nimmt der Schmutzige Donnerstag einen wichtigen Platz ein.

Mein eigenes Interesse an der Ländlermusik hat mich zu diesem Thema geführt. Ich hoffe, dass meine Arbeit einige interessante Zusammenhänge sichtbar macht und bei mancher Leserin und manchem Leser ein paar freudige Erinnerungen aufleuchten lässt.

Elisabeth Krättli, Dezember 1993

Inhaltsverzeichnis

1. Uebersicht über die Stilrichtungen in der Schweiz
2. Geschichte und Wandel der Bündner Ländlermusik
 - 2.1 Ursprünge und Entstehung der Bündner Ländlermusik
 - 2.2 Entwicklung bis zur heutigen Bündner Ländlermusik
 - 2.3 Zur Besetzung in der Bündner Ländlermusik
3. Die bekanntesten Vertreter der Bündner Ländlermusik
 - 3.1 Fränzli Waser
 - 3.1.1 Zu seiner Person
 - 3.1.2 Die Besetzung in der „Fränzli-Musik“
 - 3.1.3 Fränzli Wasers Repertoire
 - 3.2 Seppli Metzger
 - 3.3 Lenz Majoleth
4. „Vazer Musik“ - Die Musikantenfamilie Majoleth
 - 4.1 Herkunft der Familie
 - 4.2 Die bedeutendsten Vertreter der Familie
 - 4.2.1 Johann Peter Majoleth
 - 4.2.2 Anton Majoleth
 - 4.2.3 Johann Majoleth
 - 4.2.4 Joseph Majoleth
 - 4.2.5 Lorenz Majoleth-Kindler
 - 4.2.6 Lorenz Majoleth-Battaglia
 - 4.2.7 Beni Majoleth-Kaspar
 - 4.2.8 Beni Majoleth und Ernst Majoleth
 - 4.3 Die Erhaltung ihres Musikgutes über Generationen
 - 4.4 Betrachtung der bekanntesten Kompositionen
 - 4.4.1 Uebersicht über einige Kompositionen von Lenz Majoleth
 - 4.4.2 Uebersicht über einige Kompositionen von Beni Majoleth
 - 4.4.3 Herkunft und Bedeutung der Titel
 - 4.4.4 Aufbau der Stücke
 - 4.5 Die Bedeutung der Ländlermusik in Untervaz
 - 4.5.1 Tanzmusik an verschiedenen Dorfanlässen
 - 4.5.2 Der Schmutzige Donnerstag in Untervaz
 - 4.5.3 Erinnerungen eines Dorfbewohners
 - 4.5.4 Erinnerungen von Ernst Majoleth
 - 4.6 Noten und Tonaufnahmen
 - 4.6.1 Noten der Kompositionen von Lenz Majoleth
 - 4.6.2 Noten der Kompositionen von Beni Majoleth

Dank

Literaturangabe

1. Ueberblick über die Stilrichtungen in der Schweiz

Man spricht in der Ländlermusik von verschiedenen Arten oder Stilrichtungen. Die traditionelle Schweizer Ländlermusik können wir in vier typische Stilrichtungen einteilen.

Innerschweizer Stil: Der sogenannte „neue Stil“ stammt aus der Innerschweiz. Er ist gekennzeichnet durch folgende Besetzung: Klarinette oder Saxophon, Akkordeon, Klavier und Bass. Sein Hauptmerkmal ist ein hohes Tempo und eine enorme Virtuosität.

Berner Stil: Die Berner Ländlermusik ist in ihrer Art eher ruhig, lieblich in der Melodie und gekennzeichnet durch eine fröhliche Gemütlichkeit. Seine Formationen setzen sich meist aus einer Klarinette und drei Schwyzerörgeli zusammen.

Appenzeller Tanzmusik: Sie setzt sich zusammen aus einer ersten und zweiten Geige, einem Hackbrett, einem Cello und einer Bassgeige. Diese Stilrichtung wird auch Appenzeller Streichmusik genannt.

Bündner Stil: Die heutige Besetzung besteht aus einer oder zwei Klarinetten, einem Schwyzerörgeli oder einer chromatischen Handharmonika und einem Kontrabass. Diese Besetzung hat sich anfangs dieses Jahrhunderts sehr stark verändert und sich den neuen technischen Anforderungen der Stücke angepasst. (Auf die Geschichte und Entwicklung der traditionellen Bündner Besetzung wird im Kapitel 2.3 ausführlich eingegangen.)

In der heutigen Bündner Ländlermusik sind es in der Begleitung besonders jene schaffenen, staccatoartig kurz gegriffenen Akkorde des Schwyzerörgelis, die den Stil prägen. Daneben führt die Klarinette eine ruhige, singbare Melodie. Der Kontrabass ist eher rau und züggig.

Die Bezeichnung „Ländlermusik“ holten die Bündner erst in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts aus dem Unterland zu sich herauf. Vorher nannten sie diese Art der Musik „Seppli-Musik“ oder im Engadin „Fränzli-Musik“.

2. Geschichte und Wandel der Bündner Ländlermusik

2.1 Ursprünge und Entstehung der Bündner Ländlermusik

Wenn wir das Wort Ländlermusik hören, so denken wir sicher an etwas

Altes und Traditionsreiches. Wir stellen uns also die Frage nach ihren Ursprüngen und ihrer Entstehung. Viele Fragen werden jedoch offen bleiben, da es keine wissenschaftlichen Quellen gibt, die uns alles beantworten können. Dies führte oft auch zu phantasievollen Legendenbildungen.

Die Vielfalt unseres Kantons drückt sich sehr verschieden aus, so zum Beispiel in der Sprache, im Brauchtum oder in der Architektur. Die Eigenheiten sind natürlich auch in der Musik festzustellen.

Der Musikhistoriker Antoine E. Cherbuliez schreibt in seinem „Forum Alpinum“¹ „Die Volksmusik Bündens ist gekennzeichnet durch Jahrhunderte innerer politischer Kämpfe, durch Teilnahme an Feldzügen in Oesterreich, Italien, Frankreich, durch Aus- und Einwanderung, durch Söldnerdienste in fremden Heeren. In Lied und Tanz kam es zu Einflüssen aus Tirol, Voralberg, der Lombardei, dem Wallis und der deutschen Schweiz. Aber die Eigenart des Bündners hat es immer verstanden, fremdes Musikgut selbständig zu verarbeiten.“

In der alten Engadiner Musik lassen sich beispielsweise zwei bestimmende Einflüsse feststellen. Der eine stammt aus dem Süden, aus der italienischen Volksmusik. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass zu jener Zeit viele Engadiner nach Italien auswanderten. Nach ihrer Rückkehr vermischte sich das fremde Musikgut mit dem einheimischen. Noch heute sind ganz alte Engadiner Volksmusik-Stücke zu finden, die italienische Titel tragen und wahrscheinlich von Auswanderern in die Heimat gebracht wurden: „Ma bella Firenze“ oder „Valser da Genua

Ein zweiter und wohl bedeutender Einfluss hatte das fahrende Volk. Zigeuner, Nomaden, Jenische aus dem Donaauraum zogen im Engadin von Dorf zu Dorf. Nach Berichten des seit 1896 in Schuls wohnenden Tumasch Rauch, erzählten sich die Engadiner, dass dieses Volk aus Böhmen stamme. So sagte man damals, die Fahrenden kämen „da la Boemia“. Sicher ist, dass sie dem Inn entlang ins Engadin kamen und dort als Kesselflicker, Korber und Scherenschleifer einem Verdienst nachgingen. Auf diese Weise brachten sie ihre Musik unter das Volk. Den Einheimischen spielten sie mit ihrer damals noch fremdartig anmutenden Musik zum Tanze auf. So an Hochzeitsfesten, an Bällen und auf Dorfplätzen.

Einige dieser Fahrenden wurden auch sesshaft und brachten somit ihre Musik endgültig in unseren Kulturraum. So liessen sich zum Beispiel die „Fränzlis“ im Unterengadin in der Nähe von Strada nieder. Zu einer anderen solchen Familie, die in Graubünden sesshaft wurde, gehörte auch der Seppli Metzger. Von diesen beiden Musikanten stammen auch die Bezeichnungen „Fränzli-Musik“ und „Seppli-Musik“. Die Majoleths in Untervaz waren ebenfalls Einwanderer, und zwar aus Frankreich.

¹ Zitat aus „Terra Grischuna“, Oktober 1978, Heinz Kerle, Was ist Bündner Ländlermusik?



Der Klarinettist Fränzli Waser, aufgenommen im Jahre 1895. Die „Fränzlis“ spielen hier in der typischen Bündner Besetzung dieser Zeit. Von links: Franz Waser, Klarinette, Barnaba Fontana, Trompete, Gian Nuolf, Geige, Matthias, Raffener, Bassgeige.

Fränzli Waser, Seppli Metzger sowie Lenz Majoleth sind die eigentlichen Väter der Bündner Volksmusik, obwohl es ausser ihnen natürlich noch eine grosse Anzahl anderer Musikanten gab, welche die Tanzmusik prägten. Nachdem der Beruf des Tanzmusikers ein wenig von seiner Aechtung verloren hatte, bildeten sich verschiedene kleine Formationen. Die Musiker spielten damals fast ausschliesslich nach dem Gehör, da ihnen das Notenlesen noch nicht geläufig war. Ihre Formationen spielten häufig auf und waren dadurch weitherum bekannt.

2.2 Entwicklung bis zur heutigen Bündner Ländlermusik

Die Ländlermusik war in Graubünden in den verschiedensten Talschaften vertreten. Neben den „Fränzlis“ im Engadin, der „Seppli-Musik“ aus Trins und der Familie Majoleth aus Untervaz gab es z.B. die „Gredig-Musik“ aus Safien-Neukirch, in den 30er Jahren „D Maiäpfyffer“ aus Wiesen, die Bauernkapelle „Frohsinn“ aus Tenna u.a. Neben den vielen Musikanten waren es jedoch die drei erstgenannten, die einen entscheidenden Einfluss auf die Ländlermusik ausübten.

Die typische Besetzung vor der Jahrhundertwende bestand aus zwei Violinen, einem Blasinstrument (bevorzugt die Klarinette, dazu auch die Oboe oder die Trompete) und einem Streichbass. In dieser Besetzung spielten die Formationen von Waser, Metzger und Majoleth. Nach deren Blütezeit gab es viele Musiker, die Tänze dieser Kapellen übernahmen. Die neuen Formationen interpretierten die Stücke aber auf ihre Weise und passten sie der eigenen Besetzung an. Die alten Stücke waren für die

Geigenspieler recht anspruchsvoll. Man suchte daher einen Ersatz für die Violinen.

Anfangs unseres Jahrhunderts erfuhr die Bündner Ländlermusik eine Wende. Damals verdrängte die Handorgel in der ganzen Schweiz allmählich die Violine als Begleitinstrument aus der Ländlermusik. Die Kompositionen, z.B. eines Fränzli Wasers, erhielten in den neuen Formationen eine ganz andere Klangfarbe. Diese hatte nur wenig mit der ursprünglichen zu tun. Der Charakter dieser Musik ging jedoch auch bei der neuen Besetzung nicht verloren.

Die wichtigsten Musikerpersönlichkeiten jener Zeit waren Pauli Kollegger (1872-1927) aus Obervaz, Luzi Brüesch (1866-1946) aus Araschgen und Luzi Bergamin (*1901). Neben diesen dreien gab es noch zahlreiche andere Komponisten und Instrumentalisten, wie Waser im Engadin und Kessler in Schiers, die den sogenannten „alten“ oder Bündner Stil prägten.

Der Einfluss von Luzi Brüesch war deshalb wichtig, weil er als erster seine Kapelle mit zwei Klarinetten besetzte. Die zweite Klarinette spielte zur Melodie der ersten eine Begleitstimme.

Luzi Bergamin ist einer der berühmtesten Ländlerkomponisten aus Graubünden geworden, obwohl er in Bern wohnhaft ist. Von ihm stammen etwa 350 Kompositionen. In den 30er Jahren gründete er in Bern die „Studentenländlerkapelle“. Das Ende der 40er Jahre entstandene „Berner Ländlerquintett“ spielte in der klassischen Bündner Besetzung. Diese Formationen hatten eine wegweisende Funktion für die Bündner Ländlermusik. Nach den drei grossen Volksmusikanten Kollegger, Brüesch und Bergamin trat eine grosse Flaute in Graubündens Ländlermusik ein. Die Bündner Besetzung war nach Luzi Brüesch beinahe ganz aus unserem Kanton verschwunden. Man spürte zunehmend den Einfluss des Unterlandes.

Im Unterland hatte sich in der Zwischenzeit in bezug auf die Ländlermusik einiges getan. Anfangs der 40er Jahre entstanden dort Formationen mit völlig anderer Besetzung. Ein bedeutender Musikant war Jost Ribary. Er spielte mit seiner Kapelle in einer neuen Besetzung, die man heute als „Klassische Unterländer Besetzung“ bezeichnet. Sie setzte sich zusammen aus Klarinette (oder Sopran-Saxophon), Akkordeon, Klavier und Kontrabass.

Jost Ribarys Musik unterschied sich sehr vom Bündner Stil. Sie verlangte eine sehr hohe technische Fertigkeit des Spielers. Ebenfalls sehr anspruchsvoll waren diese Stücke im Aufbau der Akkorde. Für die Bündner Musikanten war das natürlich etwas Neues, das sie nachzuahmen versuchten. Viele Formationen hatten jedoch Schwierigkeiten, diese Kompositionen zu spielen. Manche Spieler waren technisch überfordert. Viele waren auf ihrem Instrument gar nie richtig ausgebildet worden, weil ja die Möglichkeit dazu häufig gar nicht vorhanden war. Für unsere Bündner Ländlermusik hatte das aber auch Vorteile; ging doch deren Charakter dadurch nicht verloren.



Dieses Bild zeigt den 25jährigen Klarinettenisten Paul Kollegger mit seinem Bruder Hans, der die Geige spielt. Der zweite Geiger ist ein gewisser Fink aus Almens.

In den 50er Jahren spürte Graubündens Musik immer mehr die Einflüsse aus der Unterhaltungsmusik, aus dem immer populärer werdenden Schlager und dem Jazz. Sie konnte sich mit diesen Musikstilen nur noch schwer messen, so dass viele Formationen nicht mehr aktiv waren.

Erst zu Beginn der 60er Jahre begann sich die Ländlermusik in Graubünden wieder zu festigen. Der „alte Stil“ lebte wieder auf. Es entstanden neue Ländlerkapellen, die den traditionellen Bündner Stil wieder aufnahmen und pflegten. Peter Zinsli gründete 1959 zusammen mit drei anderen Musikern die „Churer Ländlerkapelle“. Noch heute ist seine Formation in Graubünden, wie auch in der übrigen Schweiz, bekannt und wird gern gehört. Weitere bekannte Formationen sind z.B. die „Kapelle Oberalp“, die „Engadiner Ländlerfründa“, das „Schanfigger Ländlerquintett“, die „Kapelle Via Mala“, die „Ländlerkapelle Vadrett“ aus Davos, „Vazer Buaba“ aus Obervaz, die „Schwyzer Oergelifründa“ aus Felsberg, die „Kapelle Rheingold“ aus Trimmis. Mit ihnen entstand wieder eine Bewegung, die bis heute andauert.

Der Ursprung der Kapellennamen ist sehr verschieden. Oft stammen sie von der Anzahl der Spieler ab, von den Namen der Musiker, vom Herkunftsort, von Tälern, Bergen, Schluchten, Pässen usw.

Seit Jahren besteht nun in Graubünden eine reiche und lebendige Ländlermusik Szene. Jedes Jahr entstehen neue Kapellen, welche die

Tradition unserer Musik weiterführen wollen, indem sie vorwiegend den „alten Stil“ pflegen. Genaue Angaben über die Anzahl sind nicht zu machen, da manche eher selten an die Öffentlichkeit treten.

Die heutigen Formationen spielen immer wieder Kompositionen aus der Zeit der Stammväter der Bündner Ländlermusik. Inzwischen sind natürlich viele neue Stücke entstanden und herausgegeben worden. Die folgenden Komponisten zählen zu den bedeutendsten im Kanton Graubünden. Sie haben je zwischen 20 und 800 Titel geschaffen, die im Musikhandel erhältlich sind.

Luzi Bergamin, Luzi Brüesch, Paul Kollegger, Lenz Majoleth, Christian Lampert, Hans Fischer, Stefan Battaglia, Thomas Marthaler, Hans Flütsch, Karl Grossmann, Silvio Caluori, Heinz Brunner, Arno Jehli, Peter Zinsli, Hans Niederdorfer.

2.3 Zur Besetzung in der Bündner Ländlermusik

Im frühen 19. Jahrhundert setzte sich die Tanzmusik im Engadin aus einer Prima-Geige und einer Sekunda-Geige, einer grossen Oboe und einem Bassettli zusammen. (Das Bassettli ist ein kleines Streichinstrument, ähnlich dem Cello). Um 1850 wurde dann diese Besetzung aufgegeben. Die Prima-Geige, die Oboe und das Bassettli verschwanden teilweise. Man spielte die B- oder A- Klarinette. Neu dazu kam auch die Bassgeige. Zuweilen setzte man auch die Trompete ein. Die typische Besetzung vor der Jahrhundertwende war: eine Klarinette, zwei Geigen und ein Streichbass. Die Klarinette spielte die Melodie. Die beiden Geigen waren Begleitinstrumente. Man strich meistens auf zwei Saiten die Akkorde. Die Akkorde in der tiefen Lage spielt die Bassgeige. Diese drei Streichinstrumente erzeugten zusammen einen weichen Klang.

Natürlich gab es später viele Musikanten, die alte Bündner Tänze übernahmen und sie nun aber auf ihre eigene Weise spielten. Diese Art der Musik war für die Geiger nicht einfach. Sie mussten das Instrument so gut beherrschen, dass sie auf zwei Saiten Akkorde streichen konnten. Diese Schwierigkeiten wollte man umgehen, und man suchte nach Möglichkeiten, den Streichklang zu ersetzen. Diese fand man in der Handorgel. Die ersten Orgeln kamen aus dem Ausland (v.a. aus Italien). Sie wurden später durch die sogenannten „Schwyzerorgeln“ ersetzt. Man spielte das Schwyzerörgeli, da es einige technische Vorteile brachte:

- Das Schwyzerörgeli war relativ leicht zu spielen. Es entstanden nicht bloss Zweitongebilde wie bei der Geige. Die Akkorde wurden voller, da der Spieler mit mehreren Fingern greifen konnte. Dies führte dazu, dass sich das Klangvolumen einer Kapelle deutlich erhöhte.

Die Akkorde entstanden auf dem Schwyzerörgeli nicht mehr durch Streichen, sondern durch Drücken der Knöpfe. Dies hatte eine direktere, beinahe ruckartige Tonbildung zur Folge. Man merkte, dass man so viel

rassiger und somit lüpfiger spielen konnte.

Mit dieser neuen Instrumentierung gingen jedoch einige musikalische Elemente verloren. Der beinahe melancholische Klang der Geigen konnte nicht nachgeahmt werden. Die neuen Formationen spielten nun die alten Kompositionen auf eine Weise, die ganz andere Klangfarben erzeugte.

Luzi Brüesch war, wie schon erwähnt, der erste, der in seiner Kapelle die Klarinette doppelt besetzte. Sie brachte seiner Musik eine neue Klangfülle. Die erste Klarinette war immer noch das Melodieinstrument. Die zweite hatte die Aufgabe, die erste zu unterstützen. Zur vorgespelten ersten Stimme baute sie eine zweite auf. Diese lag meistens in der Terz zur ersten, doch war es auch erwünscht, eine zweite Stimme dazu zu spielen, die möglichst frei war, also improvisiert.



Die Ländlerkapelle Brüesch aus Passugg war die Formation, welche die Bezeichnung „Ländlermusik“ in Graubünden populär machte. Von links: Heinrich Padrutt, Klarinette, Luzi Brüesch, Klarinette, Hans Fischer, Handorgel, Hans Majoleth (Bruder von „Gigerlenz“), Bassgeige.

3. Die bekanntesten Vertreter der Bündner Ländlermusik

3.1 Fränzli Waser (1858-1895)

3.1.1 Zu seiner Person

Die Vorfahren von Fränzli Waser waren ursprünglich aus Unterwalden eingewandert. Sein Urgrossvater Franz Waser, geboren im Jahre 1786, kaufte sich 1827 in der Gemeinde Morissen im Bündner Oberland ein. Dieser Franz Waser hatte sich mit Anna Maria Stähler von St. Valentinsberg (SG) verheiratet. Es ist anzunehmen, dass die Waser in Morissen kein leichtes Leben hatten. Das Einkommen war gering, da Franz seinen alten Beruf nicht mehr ausüben konnte. 1802 kam der erste Sohn zur Welt, der traditionsgemäss den Namen Franz Josef erhielt. Er hatte noch

acht Geschwister. 1832 wurde der erste Sohn der nächsten Generation geboren, wieder ein Franz Josef. Dieser verliess das Bündner Oberland und tauchte als Kutscher in St. Moritz auf. Im Oberengadin brauchte man in jener Zeit viele Arbeitskräfte, so z.B. Fuhrleute, Stallknechte und Kutscher. Der Warentransport über die Pässe und die Beförderung der Reisenden in die Kurorte nahmen immer mehr zu. Im Nebenberuf war Franz Musiker. Er spielte Geige. Wie schon sein Vater war auch er sehr talentiert. Er übernahm viele Tänze, die der Vater aus der alten Heimat mitgebracht hatte. 1855 heiratete er eine Maria Giovanoli aus Soglio. Sie lebten zuerst in Susch, später in Chaflur-Tschlin (Unterengadin).

Am 25. Juni 1858 kam ihr letztes von drei Kindern auf die Welt. Es war ein Knabe. Er erhielt den Namen seines Vaters, Franz Josef. Das Kind hatte gleich vom ersten Tag an ein schweres Schicksal zu tragen. Es war blind. Der Knabe verfügte jedoch über ein absolutes Gehör. Franz Josef spielte ausgezeichnet Violine. Im Vergleich zu seinem Vater und seinem Bruder Franz Anton (1855-1904) war er sehr klein gewachsen. Wegen seinem Körperbau gab man ihm den Namen „Fränzli“. Dieser Name wurde zur Bezeichnung der Engadiner Ländlermusik schlechthin. Fränzli hatte einen grossen Einfluss auf die Entwicklung der Bündner Volksmusik. Er war mit seiner Musik weitherum bekannt. „Fränzli-Musik“ nannte man nicht nur seine Kapelle, sondern die Bezeichnung übertrug sich sogar auf die meisten anderen Tanzkapellen im Engadin, ähnlich wie bei der von Seppli Metzger geführten „Seppli-Musik“ in der Region Chur und im Bündner Oberland.

Nicht alle Anekdoten, die über die „Fränzli-Musik“ erzählt werden, können den echten „Fränzli“ aus Tschlin zugeschrieben werden. So berichtet man zum Beispiel von einer Tanzmusik, die nicht sehr gut gespielt habe. Die Musikanten seien bequem gewesen und hätten nur die halbe Nacht spielen wollen. Das Publikum hätte reklamiert. Fränzli hätte den Tanzenden daraufhin Pfeffer in die Augen geworfen, und es wäre zu einer heftigen Schlägerei gekommen.

Dieser Vorfall mochte irgendeiner „Fränzli-Musik“ passiert sein. Der echte Fränzli konnte jedoch schon allein wegen seiner Blindheit kein Pfefferwerfer sein. Sicher hätte er sich auch nicht in eine Schlägerei eingelassen, da dies für ihn viel zu gefährlich gewesen wäre.

3.1.2 Die Besetzung in der „Fränzli-Musik“

Zu Fränzli Wasers Besetzung gehörten eine Klarinette, zwei Geigen und eine Bassgeige. Manchmal wurde die Trompete als zweites Blasinstrument dazugespielt. Die Originalbesetzung entsprach eigentlich einer reinen Familienmusik. Fränzlis Vater spielte die Geige, sein Bruder Franz Anton (1855-1904) die Klarinette und Fränzli natürlich auch die Geige. Möglicherweise war auch sein Bruder Conrad (1857-1874) als Bassgeiger in dieser Besetzung dabei. Es wird vermutet, dass diese Familienkapelle nicht länger als vier Jahre in dieser Zusammensetzung existierte, da Conrad

Waser schon 1874 starb. Wenn wir annehmen, dass Fränzli schon mit 12 Jahren als Tanzgeiger mitgespielt hat, also ab 1870, so bleibt nur der oben genannte Zeitraum. Nach Conrads Tod spielte der Engadiner Seppli Vegn die Bassgeige. Er begleitete die Gebrüder Waser und Hans Martin Neuhäusler.



Auf dieser Aufnahme ist Fränzli Waser ganz rechts zu erkennen. Das Schwyzer-Oergeli wurde bereits in die Formation aufgenommen, die Trompete fehlt. Daraus lässt sich schliessen, dass das Bild kurz vor dem Tod des Klarinettenisten gemacht wurde.

Dass Fränzli Waser schon als Schüler mit seinem Vater zusammen auftrat, bestätigt eine Enkelin aus dem Unterengadin: „Mein Grossvater spielte bereits als 12-14-jähriger in einem Hotel in St. Moritz. Eine Frau Baron bemerkte die grossen Talente des Jungen und nahm ihn zur gründlichen Ausbildung nach Mailand mit. Aber Fränzli floh aus lauter Heimweh wieder ins Engadin zurück. „²

Nicht auszuschliessen ist, dass Fränzli auch mit anderen damals bekannten Engadiner Volksmusikanten musizierte. Darunter waren der Trompeter Barnaba Fontana, der Geiger Gian Nuolf und der Bassgeiger Matthias Raffener.

Entgegen der charakteristischen alten Spielweise, bei der die Klarinette die Melodiestimme vorträgt und die beiden Geigen mit Doppelgriffen die Begleitakkorde dazuspielen, machten es die Fränzlis gerade umgekehrt. Die erste Geige führte die Melodie. Der Klarinettenist hatte lediglich die Aufgabe, eine Begleitstimme zu spielen. Man erzählt sich sogar, Fränzli habe die Geige so gut beherrscht, dass er gar zweistimmig habe spielen können. In diesem Fall hätte die Klarinette eine dritte Stimme gespielt und die zweite

² Zitat aus Bündner Jahrbuch 1980, Heinz Brunner, Fränzli Waser und die Fränzlismusik

Geige mit dem Bass den Takt dazugegeben.

3.1.3 Fränzli Wasers Repertoire

Nach Schätzungen hatte Fränzli Waser ein Repertoire von etwa hundert Stücken, davon etwa 40 Eigenkompositionen. Die anderen 60 Stücke spielte er wohl aus dem Gedächtnis. Sie gehen vielleicht auf die Familientradition seiner Vorfahren zurück.

Ob nur diese drei hier erwähnten Generationen zuvor schon Tanzmusik machten, das lässt sich nicht genau erforschen. Weitere Melodien hatte er wohl von fremden Kapellen übernommen. Es spielten des öfteren Tanzmusiken aus dem Südtirol im Engadin. In diesen österreichischen Besetzungen kamen häufig Zither, Laute und Hackbrett vor. Im Engadin spielte man diese Instrumente aber eher selten. Aus diesem Grund mussten die Fränzlis diese Stücke der eigenen Instrumentierung anpassen.

Eine Eigenheit der „Fränzli-Musik“ war auch, dass in ihren Stücken recht häufig Mollteile auftraten; auf alle Fälle mehr, als bei irgendeiner anderen damaligen Ländlerkapelle. Man nimmt an, dass dieser Einfluss aus der Unterhaltungsmusik der Kurkapellen stammt. Fränzli spielte in den Sommermonaten den Kurgästen in St. Moritz auf und hatte dort genug Gelegenheit, am Abend noch dem Orchester zuzuhören. Der Volksmusiker Rico Falett hat nachweisen können, dass auch aus den östlichen Nachbarländern und aus Italien solche Mollmodulationen in die Engadiner Musik eingeflossen sind.

Das Musikantenjahr von Fränzli wurde stark durch die Jahreszeiten' geprägt. Während des Sommers spielte er mit seinen Begleitern in den Kurhäusern in St. Moritz. Wahrscheinlich spielten sie im Hotel „Kulm“, da das „Palace“ zu jener Zeit noch nicht eröffnet war. Da er mit seinen Eltern einige Jahre lang in St. Moritz gewohnt hatte, besass er dort noch viele Freunde und Bekannte. In den Uebergangszeiten spielte die Kapelle jeweils dort, wo sie gerade gefragt war: an Hochzeiten, Dorf- und Vereinsfesten und ähnlichen Anlässen.

Die schönste Zeit für die Musikanten war wohl der Winter. Es waren die Monate, während denen sie auf Wanderschaft gingen. Sie zogen durchs ganze Engadin hinauf und gelangten auch hinunter ins Bergell. Sie sollen sogar bis nach Como gezogen sein. Wahrscheinlich hatten sie einen ungefähren Zeitplan einzuhalten. An Zuhörern und Tänzern fehlte es natürlich nicht. Sicherlich wurde die Tanzmusik überall sehlichst erwartet. In verschiedenen Orten im Bergell und in den italienischen Dörfern bis Como soll manchmal während zwei bis drei Tagen nicht gearbeitet worden sein, wenn die Fränzlis anwesend waren. Ein beliebter Aufenthaltsort von Fränzli war Soglio, wo seine Mutter herstammte.

Auf dieser musikalischen Wanderung bezahlte man die Spieler wahrscheinlich in Naturalien, später auch mit Geld. Wo kein Auftraggeber vorhanden war, da dürften die Tänzer für die Musik aufgekommen sein. In den ersten Jahren waren die Musikanten zu Fuss unterwegs. Wenn möglich

lud man die Instrumente auf ein Fuhrwerk. Später besass die Kapelle dann ein eigenes Gefährt.

Die Fränzlis waren meistens einige Monate unterwegs und kehrten erst im Frühjahr wieder ins Unterengadin zurück. Das Reisen war für den blinden Geiger sicher recht anstrengend.

3.2 Seppli Metzger (1843-?)

Seppli Metzger war wie Fränzli Waser auch kein Urbündner. Sein Vater liess sich und seine Familie 1817 in Cauco einbürgern. Ursprünglich stammten sie aus dem Badischen Raum. Martin Metzger war der Vater von Josef (Seppli) Metzger, der am 12. Juni 1843 geboren wurde.

Er und sein vier Jahre jüngerer Bruder Martin spielten schon als Kinder mit ihrem Vater zusammen in einer Kapelle. Es war dies die Formation des „Gigerhannes“. Leiter dieser Tanzmusik war der 1773 geborener Johann Majoleth aus Untervaz. (Im Kapitel 4.2.4 werde ich näher auf diesen Musikanten und seine Bedeutung eingehen.) Nach dem Tod des Vaters verleidete den beiden Söhnen Josef und Martin das Musizieren für eine Weile. Die jungen Metzger liessen sich in Trins nieder, wo sie dann noch eine andere Arbeit fanden.

Seppli und Marti gründeten bald mit anderen Musikanten eine neue Formation, die dann jahrzehntelang bestand. Ihre Musik wurde bald überall „Seppli-Musik“ genannt. Keine andere Musik, die in dieser Region zum Tanz aufspielte, war so beliebt wie die „Seppli-Musik“. Die Metzger gehörten zu den rassisten und humorvollsten Tanzmusikern.



Auf diesem Bild ist die Originalformation zu sehen. Die zwei Geigen hatten in der „Seppli-Musik“ das zu spielen, was später und noch heute die Handorgel spielt. Die Bassgeige hatte nach italienischer Art nur drei Saiten.

3.3 Lenz Majoleth (1879-1948)

Bedeutende Vertreter in der Geschichte der Bündner Ländlermusik waren die Mitglieder der Familie Majoleth in Untervaz. Unter ihnen gab es um die Jahrhundertwende einen virtuosen Bläser. Er hiess Lorenz Majoleth-Battaglia. Man nannte ihn den „Gigerlenz“. Mit seiner „Vazer Musik“ war er weitherum bekannt. Er war der Sohn von Lorenz Majoleth-Kindler (1848-1917), der ebenfalls Musikant war. Auch sein Grossvater, „Gigerhannesli“ genannt, war als beliebter Geiger bekannt. Von ihm ist bei Seppli Metzger schon die Rede gewesen.

Im folgenden Kapitel möchte ich nun näher auf die Geschichte und Bedeutung 1 dieser Familie eingehen.

4. „Vazer Musik“ - Die Musikantenfamilie Majoleth

4.1 Herkunft der Familie

Die Majoleths stammten ursprünglich aus Frankreich. Ihre Vorfahren waren Hugenotten. 1598 wurde das „Edikt von Nantes“ aufgehoben, das die Protestanten vor Verfolgung schützen sollte. Die Anhänger Calvins sahen sich nun bedroht und entschlossen sich, ihr Land zu verlassen. Viele fanden in der Schweiz eine neue Heimat. Aus sprachlichen Gründen zogen sie mit Vorliebe in die Welschschweiz. Unter den Flüchtenden befand sich auch eine Familie Majoleth. Diese lebte zuerst im Wallis, später in Triesen (Liechtenstein), bis sich im Jahre 1817 einige Nachkommen in Untervaz ansiedelten.

Die Schreibweise ihres Familiennamens ist nicht in allen Quellen identisch. Im Laufe der verschiedenen Generationen hat sie sich verändert. In den verschiedenen schriftlichen Unterlagen bin ich während meiner Arbeit folgenden Schreibweisen begegnet: Majolett, Maiolet, Mayolet, Mayoeth, Majoleth. (Die jetzigen Vertreter dieses Geschlechts bedienen sich der letztgenannten Schreibweise.)

4.2 Die bedeutendsten Vertreter der Familie

Ich möchte nun näher auf Leben und Wirken der einzelnen Vertreter der Familie Majoleth eingehen. Ihre Geschichte kann bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden. In der folgenden Uebersicht sind die Vertreter erwähnt, die für das Entstehen und die Erhaltung ihrer Musik von Bedeutung waren.

4.2.1 Johann Peter Majoleth

Johann Peter Majoleth war der eigentliche Stammvater der Majoleths. Er war in der Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem Wallis ausgewandert und hatte sich in Triesen (FL) niedergelassen. Ueber sein musikalisches Wirken

ist uns wenig bekannt. Es darf angenommen werden, dass auch er schon Musikant war.

4.2.2 Anton Majoleth

Er war Sohn des Johann Peter Majoleth. Anton Majoleth verheiratete sich mit einer Annamarie Baratte, die einen Sohn Johann gebar.

4.2.3 Johann Majoleth (1774-1856)

Johann heiratete um 1815 Maria Anna Röschler aus Triesen. Er war zeitweise in Triesen sogenannter Hintersass, d.h. also nicht Vollbürger. Er besass in der Gemeinde nur das Sitzrecht. Sie zogen im Jahre 1817 nach Untervaz, wo sie sesshaft wurden.

Johann lernte das Geigenspielen. Als Kind zog er mit seinen musizierenden Eltern im Land herum. Später spielte er mit seiner Frau zusammen. Sie arbeitete nicht nur im Haushalt, sondern begleitete ihren Mann auf dem Hackbrett. Dieses Duo war weitherum bekannt und beliebt. Die beiden spielten in den Fünf Dörfern und im Sarganser Land oft zum Tanze auf. Schon nach wenigen Jahren gab man dem Geiger den Rufnamen „Gigerhannes“ oder auch „Gigerhannesli von Untervaz“.

Er behauptete, von seinem Vater zwei verschiedene Berufe gelernt zu haben: den des Tanzgeigers und den des Besenbinders. Man erzählte sich, dass er ein Mann mit einem sehr guten Gedächtnis gewesen wäre. So hätte er zum Beispiel eine Predigt in einer anderen Sprache noch nach langer Zeit wörtlich wiedergeben können. Weiter sagte man ihm nach, dass er aussergewöhnliche Körperkräfte gehabt hätte.

„D's Gigerhannesli“ starb am 12. September 1856 im Alter von 82 Jahren in Untervaz, wo er auch begraben wurde. Seine Frau war schon einige Jahre früher verstorben.

4.2.4 Joseph Majoleth (1811 -?)

Joseph war der erste Sohn des „Gigerhannes“. Von diesem hatte er das Musiktalent geerbt. Man nannte ihn auch den „Giger-Sepp“. Sein Einkommen fand er neben dem Musizieren als Besenbinder und Korbmacher. Dieses Handwerk hatte er von seinem Grossvater und von seinem Vater gelernt. Er verheiratete sich im Jahre 1835 mit Cresenza Oberhuber von Eschen (FL). Mit ihr zusammen hatte er sechs Kinder. Der vierte Sohn, Lorenz, begann auch zu musizieren.

4.2.5 Lorenz Majoleth-Kindler (1848 - 1917)

Lenz spielte Geige, Klarinette und Kontrabass. Er war ein ausgezeichneter Geiger und Klarinettist. Er war deshalb weitherum als „Gigerlenz“ bekannt. Auch er hatte sechs Nachkommen. Darunter waren zwei Söhne, Christian

und Lorenz. Der 1879 geborene Sohn Lorenz führte die musikalische Tradition sowie den Korberberuf weiter. Lenz zählte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zusammen mit Fränzli Waser und Seppli Metzger zu den bedeutendsten Musikanten in unserem Kanton.

Im Herbst 1899 trat er mit seiner Kapelle in Sargans zu einem Wettspiel an. Der Anlass endete unentschieden. An diesem musikalischen Wettbewerb nahmen neben den Majoleths die „Seppli-Musik“ aus Trins und die Walenstadter Musik von Werner Meier teil. Die Kapellen dieser drei Klarinetten, also Majoleth, Metzger und Meier, mussten abwechslungsweise eine Reihe von Stücken spielen. Die Zuhörer hatten die Rolle des Schiedsrichters zu übernehmen. Sie wollten sich eine so gute Tanzgelegenheit nicht nehmen lassen. Am Samstagabend kam man aber noch nicht zum Ziel. So entschloss man sich, den Wettstreit am folgenden Tag weiterzuführen. Da alle drei Kapellen gleich gut gespielt hätten, könne noch kein Sieger festgelegt werden, hiess es. Das Publikum erreichte damit, dass die Kapellen nochmals einen Nachmittag lang zum Tanz aufspielten. Die Fortsetzung am Sonntagnachmittag ergab natürlich das gleiche Resultat. Am Sonntagabend traf man sich zum dritten Mal. Die Walenstadter Musik spielte eine Polka, deren Titel auf ein weinendes Mädchen hindeutete. Meier drückte das Weinen der Titelfigur auf der Klarinette hervorragend aus. Dies verhalf ihm nicht nur zum Sieg, sondern auch zum Uebernamen „Brieggimeier“.

4.2.6 Lorenz Majoleth-Battaglia (1879 - 1948)

Er war wohl der bedeutendste Vertreter der Musikersippe Majoleth. Er spielte die Violine und war Begleitmusiker seines Vaters. Man nannte ihn ebenfalls „Gigerlenz“(Gigerlenz II). Berühmt wurde er später als Klarinettist. Als drittes Instrument spielte er die Bassgeige. Lenz machte sich auch einen guten Namen als Komponist. Von ihm stammen zahlreiche Stücke, die noch heute oft gespielt und gern gehört werden, z.B. „Vazer Alpahrt“, „Abschied von der Linde“, „In Guntlis Bunte“ u.a.

Es ist anzunehmen, dass Lenz einen Teil seines Repertoires von seinen Vorfahren übernommen hat. Diese Stücke wurden sicherlich von Generation zu Generation weitergegeben und von den verschiedenen „Gigerlenz-Musiken“ gespielt. Es ist interessant zu erfahren, wie Lenz seine Stücke geschaffen hat. Man erzählte, dass er sich mit einem Motiv in seine Stube zurückzog und dort auf seiner Klarinette so lange pröbelte, bis eine Melodie seinen Vorstellungen entsprach. Bis er mit einem Stück zufrieden gewesen sei, habe über ein halber Tag vergehen können. Während mehr als 20 Jahren spielte er mit der „Gigerlenz-Musik“. Diese Formation war weitherum bekannt und beliebt. Lenz spielte die Klarinette, sein Bruder Christian spielte auf der Violine die zweite Stimme. Die beiden Brüder wurden von ihrem Vater am Bass und von Sepp Hug auf der Violine begleitet. In den späteren Jahren spielte die Kapelle mit einem

Akkordeon. Den ersten Auftritt hatte Gigerlenz auf der Luziensteig. Sie spielten von mittags 13 Uhr bis am anderen Morgen um 6 Uhr. Fünf Franken betrug die Gage für jeden Spieler.

Es erschien schon früh eine Schallplatte mit Tänzen dieser Vazer Musikanten. Ihre ersten Aufnahmen machten sie in Mailand, damals natürlich noch auf Wachsplatten.



Lorenz Majoleth an der Klarinette, „Gigerlenz“ von Untervaz 1879-1948

4.2.7 Beni Majoleth-Kaspar (1905 - 1992)

Er war Handharmonikaspieler, Bassist, Klarinettist und Saxophonist. Neben Joseph Majoleth (1910-1986) war er einer der beiden musizierenden Söhne von Gigerlenz. Beni wurde am 13. Juni 1905 im Spiegelberg in Untervaz geboren. 1928 heiratete er Dorothea Kaspar aus Klosters, wo er dann einige Jahre wohnte.

Sohn Beni spielte bereits in seiner Kindheit mit seinem Vater Lenz zusammen. Schon als Fünfzehnjähriger soll er seinem Vater zur Seite gestanden sein. Um zum Unterhalt der Familie beizutragen, wurde er im Sommer auf die Peister Alp geschickt. Er arbeitete dort als Rinderhirt. Sein Vorgesetzter spielte auf einem einfachen Bozenerörgeli. Er war ganz erstaunt, als er sah, wie gut der Knabe mit diesem Instrument umgehen konnte. Er versprach, ihm ein richtiges Schwyzerörgeli zu besorgen. Beni hatte grosse Freude, als er ein Itenörgeli bekam.

Als Beni nach Hause kam, fand er seinen Vater in arger Verlegenheit: er hatte auf den Marktsamstag in Scharans zu einer Freinacht zugesagt, und alle seine Begleiter erwiesen sich in der Folge als unabkömmlich. Da sagte der Knabe zum Vater: spiel einmal irgendein Stück vor, ich habe ein Schwyzerörgeli. Der Vater begann mit sorgenvoller Miene vorzuspielen

und strahlte bis am Schluss, weil der Junge das ganze, allerdings einfache Stück aus dem Stegreif fehlerfrei begleitet hatte. So zogen Vater und Sohn Richtung Scharans.³ Der Wirt habe seinen Augen nicht getraut, als der Vater mit diesem Bürschchen angekommen sei. Es klappte dann alles bestens. Sie spielten von 2 Uhr nachmittags bis am anderen Morgen um 7 Uhr. Beni Majoleth liess sich auch eigene Stücke einfallen. Er war selber Komponist. Er trug auch sehr viel dazu bei, dass die Stücke seines Vaters Lenz gesammelt und schriftlich festgehalten wurden. Neben dem Musizieren arbeitete Beni im Wald und auf dem Bau. Erst mit dreissig Jahren erlernte er die Schuhmacherei. In den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts erlebte die Bündner Ländlermusik einen gewaltigen Aufschwung. Es entstanden die ersten Berufskapellen, die damals im ganzen Land musizierten. Beni spielte nicht selten auch mit anderen Kapellen zusammen. Zu seinem Repertoire gehörten auch viele Stücke von anderen Komponisten: z.B. von Kasi Geisser, Brüesch, Grossmann, Lampert u.a. Bis ins Jahr 1946 spielte er auch mit den beiden Geigern Joseph und Christian Leopold zusammen. Später mit seinen Söhnen Beni (Bassgeige) und Ernst (Handorgel). Es entstand die Kapelle „Valbella Untervaz“ und später die Kapelle „Majoleth“.



Vor einem Heustadel in der Brida: Beni sen. (Klarinette), Beni jun. (Bassgeige)

4.2.8 Beni Majoleth (1928) und Ernst Majoleth (1931)

Von den vier Söhnen Beni Majoleths starb einer schon in jungen Jahren, ein zweiter war musikalisch nicht interessiert. Hingegen sind Beni und Ernst noch heute in der Musik tätig. Beni junior spielt die Bassgeige und lebt heute in Chur. Ernst ist in Untervaz wohnhaft geblieben. Er spielt die grosse Handorgel.

³Zitat aus Bündner Jahrbuch 1990, Heinz Brunner, Die Musikantenfamiihe Majoleth aus Untervaz

Diese beiden Söhne führen die Musiktradition ihrer Familie weiter. Zwar gehört die Stilrichtung ihrer Musik eher in den Bereich der modernen Unterhaltungsmusik, was sich aus der Instrumentierung ergibt.

4.3 Die Erhaltung ihres Musikgutes über Generationen

Wenn wir die Formationen der Musikerfamilie Majoleth über Generationen hinweg verfolgen, so fällt auf, dass sehr grosse Veränderungen in der Art der Besetzung stattfanden. Durch eine Verbesserung der Instrumente konnte technisch viel besser gespielt werden. Hinzu kam der Einsatz von neuen Instrumenten, wie z.B. des Schwyzerörgelis oder des Akkordeons. Infolge der neuen Instrumentierung veränderte sich auch der Klang der Musik. Man stelle sich vor, Gigerhannesli würde heute einen Walzer auf seiner Geige spielen, begleitet von seiner Frau am Hackbrett. Diese Musik würde ganz anders klingen, als in der Besetzung, wie sie zur Zeit des Gigerlenz (1879-1948) bestand.

Inwieweit die Stücke von einer Generation zur anderen verändert wurden, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Zu vermuten ist jedoch, dass viele der heute noch bekannten Majoleth-Kompositionen schon über Generationen gespielt und weitergegeben wurden. Erst im 19. Jahrhundert begann man die Tänze aufzuschreiben.

Wie schon erwähnt, machte die Formation des Gigerlenz die ersten Schallplattenaufnahmen in Mailand. Diese Kompositionen wurden von namhaften Musikanten den Orginalplatten entnommen. Sie wurden schriftlich festgehalten und teilweise neu aufgenommen.

Ernst Majoleth kann sich noch an die Melodien auf der alten Schallplatte erinnern. Doch leider weiss auch er nicht, wo und in wessen Besitz heute eine solche Aufnahme sein könnte. Auch war es nicht möglich, altes Notenmaterial zu bekommen.

4.4 Betrachtung der bekanntesten Kompositionen

Die nachfolgend erwähnten Stücke stellen wahrscheinlich nur einen Teil des Repertoires dar, das von Gigerlenz gespielt wurde. Viele seiner Kompositionen sind verloren gegangen, da sie nie schriftlich festgehalten wurden. Erst sein Sohn Beni begann das Musikgut zusammenzutragen, da er selber auch Komponist war.

Von Hans Niederdorfer habe ich erfahren, dass er auch noch Majoleth-Kompositionen besitze, deren Titel nicht bekannt sind.

4.4.1 Uebersicht über einige Kompositionen von Lenz Majoleth

A Luschtiga Schleizabed	Walzer
Abschied von der Linde	Marsch
Am Bergheuet	Polka
Am Brandacker	Polka

Am Nidla-Sunntig	Schottisch
Bim Toni im Maiensäss	Schottisch
Der Heinzeberger	Polka
Der Heubergler	Walzer
Der Sepp hät Durst	Mazurka
En urchige Valser	Walzer
In Guntlis Bündte *	Ländler
Mutterfreuden	Walzer
Schmutzig Donnschtig-Walzer *	Walzer
Seppli-Walzer	Walzer
Vazer Alpfahrt	Marsch

4.4.2 Uebersicht über einige Kompositionen von Beni Majoleth

Beim Lenz Mayoeth	Polka
Der Meinen Dora	Walzer
Dem Bassgeiger Beni zum Gruss'	Schottisch
Dr Gigerlenz *	Ländler
Gotschna Grat *	Walzer
Gruss vom Spiegelberg	Ländler
Plättlirütscher	Walzer
Valenser Siebesprung	Schottisch

* keine Noten vorhanden

4.4.3 Herkunft und Bedeutung der Titel

Die Namen der Tänze haben meistens einen engen Bezug zum Komponisten oder zu dessen Formation. Dies ist auch bei den Kompositionen von Lenz und Beni Majoleth ersichtlich. Die Herkunft der Titel ist eng verbunden mit der Gemeinde Untervaz und der näheren Umgebung, wo die Majoleths als Tanzmusik auftraten. Hier einige Titel von Tänzen mit der möglichen Herkunft ihrer Namen:

„Gruss vom Spiegelberg“	Ortsbezeichnung in Untervaz, wo sich das Wohnhaus der Majoleths befindet
„Am Nidla- Sunntig“	Brauch in Untervaz, Schibaschlaha-Sunntig
„Am Brandacker“	Ortsnamen in der Gemeinde Maladers
„Plättlirütscher“	Uebnernamen für die Haldensteiner

Oftmals widmete der Komponist seine Stücke einer Person aus dem Familien- oder Freundeskreis:

„Der kleinen Dora“	Benis Frau Dorothea gewidmet
„Seppli-Walzer“	
„Dem Bassgeiger Beni zum Gruss“	

4.4.4 Aufbau der Stücke

Der musikalische Aufbau der Majoleth-Kompositionen entspricht der traditionellen Form in der Ländlermusik. Die Schottisch, Ländler, Märsche, Polkas, Walzer und Mazurkas bestehen in der Regel aus drei Teilen: Der erste und zweite Teil stehen in der Tonika. Der dritte Teil, auch Trio genannt, in der Subdominanten. Das ganze Stück dauert etwa zwei bis drei Minuten, wobei jeder Teil wiederholt wird.

4.5 Die Bedeutung der Ländlermusik in Untervaz

4.5.1 Tanzmusik an verschiedenen Dorfanlässen

Tanzmusik war in Untervaz in vielfältiger Art vertreten. So musste beinahe an jedem öffentlichen Anlass oder Fest eine Tanzkapelle dabei sein. In unserem Dorf gab es neben den bekannten Majoleths noch zwei weitere Formationen.

Die eine waren die „Leopolds“. Sie waren nicht ursprüngliche Vazer. Man vermutet, dass sie aus dem St. Galler Rheintal stammten. Sie spielten in gleicher Besetzung wie die Majoleths: eine Klarinette, zwei Geigen und eine Bassgeige.

Eine weitere Musikantenfamilie hiess Kindler. Die Kindlers waren auch keine echten Vazer. Sie spielten als einzige der vorgenannten Kapellen nach Noten. Daher stammt vermutlich auch der Ausdruck „Kunstmusik Kindler“. Natürlich spielten in Untervaz bisweilen auch auswärtige Kapellen zum Tanze auf.



Die Kapelle „Leopold“ im alten Lindensaal, Foto aus dem Jahre 1890. Von links: Josef Leopold, Geige, Josef Majoleth.

Es gab früher im Dorfe im Laufe des Jahres zahlreiche Anlässe, bei denen Tanzkapellen spielten. Es begann mit einem Neujahrsball. Oft spielte auch am „Schibaschlaha“ in einer Wirtschaft eine Tanzmusik. Der bedeutendste Anlass im Dorf war in der Fastnachtszeit der „Schmutzige Donnerstag“, im Volksmund „dr Schmutzig“ genannt. Auch gab es jedes Jahr einen Ball am Ostermontag. Am 26. Dezember wurde zum Jahresende der „Stefaliball“ durchgeführt. Diesen kennt man heute noch in Gemeinden der Umgebung. Natürlich gab es während des Jahres noch verschiedene andere Veranstaltungen, anlässlich derer ein Tanz organisiert wurde. Denken wir an Theateraufführungen, Konzerte der Musikgesellschaft usw. Immer wieder waren die Tanzkapellen gefragt und im Einsatz. Auch wenn die Kreiswahlen in Untervaz durchgeführt wurden, gab es Gelegenheit, das Tanzbein zu schwingen.

4.5.2 Der Schmutzige Donnerstag in Untervaz

„Was dr Schibaschlahaet für d'Chin, isch der Schmutzig-Donschtig sinr Zit für di Gwagsna gsii.“ So beschreibt „Stotzlenz“ in einem Zeitungsartikel in der Prättigauer Zeitung (1978) die Bedeutung des Schmutzigen Donnerstags für die Erwachsenen in Untervaz.

An diesem Tag wurde im Restaurant Linde ein Tanz veranstaltet. Ueber zwanzig Pärchen versammelten sich am Nachmittag im Saal. Der Bursche hatte mit einem Mädchen schon lange im voraus abgemacht, „z Fasnacht“ zu gehen. Für den Tanz musste man sich natürlich recht herausputzen. Man zog sein bestes Kleid an, das Sonntagskleid. Die Tänzerinnen nähten sich, wo möglich, auf den Schmutzigen ein neues Kleid. Die Männer trugen einen Hut, der mit einer „Maie“ geschmückt war. Das war eine Papier- oder Stoffblume mit farbigen Bändern, wie man sie noch heute bei der Alpentladung auf den Hüten der Aelpler sieht. Diese „Maie“ machte man selber oder kaufte sie im Dorfladen. Es war Brauch, dass das Mädchen dem Burschen, mit dem es „z Fasnacht“ ging, am Vorabend die „Maie“ ins Haus brachte und sie auf den Hut steckte. Die „Maie“ auf dem Hut machte erkennbar, wer als Fasnachtspärchen zum Tanze gekommen war.

Zum Schmutzigen Donnerstag gehörte für die Vazer Bevölkerung der Gigerlenz. Es war die Regel, dass die Majoleths an diesem Tage aufspielten. Stotzlenz erzählt in der Prättigauerzeitung folgende Episode über den Gigerlenz: „As isch Bruuch as am Schmutzig Donnchtig a Striichmusig uf da Bogg muas. Dära häts in dr Gmai grad drei . Dr Gigerlenz hät na hoch un hailig vrsprocha, z spiila. Vor a paar Tag hätr abr lu brichta, är hei jetz a bessrs Aagibot, vum Hainzabärg. Z gmainem Root sins am sälba Oobad no ussi in da Spiegelberg. Dia Musikanta sin grad am üaba. Wän dr Bassischt rächt drii lit in d Saita, rottlen d Gaffipeggali sagär im Chuchigschäftli un wäns no aa hettn, keiti ds Laub vu da Nussbäm vorm

Huus un wänns nid dänna uunagi Iisbloomera het, vrwörfen die Pürscht ds Füddla schu vor dr Huustüür. No langem Märta stellt d Seppli ds Ultimatum: Zwänzg Franka mäa as mr abgmacht hän, zaalemer wän r wänn, sus händr für üüs z letscht mool gschpiilt. - Dr Gigerlenz hät d Vazr no nia im Stich gluu am Schmutzigen Donnchtig. Wänn dr mi rächt zaaln sa händr mi..."

4.5.3 Erinnerungen eines Dorfbewohners

Peter Bernhard-Hugentobler (Stefali Petsch) aus Untervaz, geb. 1906, erlebte den Tanz am Schmutzigen Donnerstag noch persönlich mit. In den 30er und 40er Jahren war er selber Spielmeister im Restaurant Linde. Er erzählt:

„Am „Stefali-Tag" war in Vaz jeweils Tanz. Den „Stefali-Ball" veranstaltete man im alten Lindensaal. An diesem Tanz dachte man bereits ein wenig an den kommenden Schmutzigen Donnerstag. Die Burschen „durchleuchteten" die Mädchen und fragten sie, ob sie mit ihnen an den Schmutzigen kämen. Manchmal erhielt einer auch einen Korb. Am „Stefali-Ball" spielten in der Regel die Majoleths. Einmal war auch im Restaurant Sternen Tanz. Dort spielte eine auswärtige Musik. Es waren „d Ani" aus Ragaz. Das war auch eine flotte, rassige Kapelle. Im Restaurant Calanda, das damals noch „Tanne" hiess, fand mangels Saal nie ein Tanz statt.

Am „Stefali" überlegte sich der Tänzer also bereits, mit welchem Mädchen er am Schmutzigen Donnerstag teilnehmen wollte. Nahte dieser Tag heran, so fragte man das Mädchen zur Sicherheit nochmals. Man begab sich zu ihr nach Hause und fragte, ob sie mit einem „z Fasnacht" käme.

Als Spielmeister musste man gut tanzen können. So achtete man natürlich schon bei der Wahl der Tänzerin darauf dass diese es auch gut konnte. Die Arbeit der Spielmeister war recht streng. Wir waren die ganze Nacht über im Einsatz. Schliesslich mussten wir besorgt sein, dass am Morgen die Kasse stimmte. Denn die Musik wollte auch bezahlt sein!

Es gab immer zwei oder drei Spielmeister, d.h. drei verantwortliche „Pärli". Diese Leute waren Mitglieder von Dorfvereinen. Einmal war es die Blechmusik oder der Turnverein, der Schützenverein, der Männerchor oder die Jung-mannschaft, welche die Spielmeister stellten. Normalerweise war nur ein Verein für die Organisation zuständig. Es kam aber auch vor, dass sich zwei für diese Arbeit zusammentaten. Die Spielmeister waren für die Musik besorgt. Ich erinnere mich noch gut, wie wir uns in den Spiegelberg hinaus zu Gigerlenz begaben. Wir hatten den Auftrag, ihn zu fragen, ob er am Schmutzigen in der Linde spielen würde. Wir mussten auch im voraus die ganze Organisation mit dem Lindenwirt absprechen.

Um 13 Uhr war Tanzbeginn in der Linde. Die Spielmeister hatten zu dieser Zeit anwesend zu sein. Auch die Musik machte sich bereit. Allmählich erschienen dann die Tanzpärchen. Die drei Spielmeisterpärchen eröffneten nun den Schmutzigen Donnerstag mit dem ersten Tanz. Nach und nach

kamen die andern Pärchen hinzu. Damit aber nicht alle gleichzeitig tanzten, gab es eine Regel. Man tanzte drei Stücke nacheinander. Nach drei Tänzen folgte ein Wechsel. Eine solche Runde nannte man einen „Usgstellta“. Während einem solchen „Usgstellta“ mussten die Spielmeister neue Pärchen für den nächsten finden. Für je drei Tänze waren zwei Franken zu bezahlen. So hatten die Spielmeister alle Hände voll zu tun, um zum Tanzgeld zu kommen, denn kein ausgestelltes Pärchen durfte ungeschoren davonkommen. Mit diesen Einnahmen wurde am folgenden Morgen die Musik bezahlt. Machte man einen kleinen Gewinn, so floss dieser in die Vereinskasse. Zwischen den speziell zu bezahlenden „Usgstellta“ schaltete man immer wieder Tänze ein, die für alle frei waren. Das bedeutete, dass jedermann, der eine Tänzerin hatte und tanzen wollte, es auch nach Herzenslust tun konnte. Die Spielmeister riefen dann aber bald wieder, dass drei vier Pärchen einen „Usgstellta“ wünschten. Die Nichtzahlenden hatten also wieder Platz zu machen. Genügend Tanzfläche und die Ehre, ausgestellt, zur Schau gestellt zu sein, musste bezahlt werden! Sahen die Spielmeister, dass die Kasse stimmte und man die Musik bezahlen konnte, hörte man mit den „Usgstellta“ auf. Meist war dies um Mitternacht der Fall. Um diese Zeit hiess es „fertig“, und die Tanzfläche war für alle zum Tanze frei.



„Pärli“ am Schmutzigen Donnerstag. Hüte mit „Majen

Auch für die Kinder war der Schmutzige Donnerstag ein besonderer Tag. Am Nachmittag gab ihnen der Lehrer schulfrei. Um 14 Uhr versammelten sie sich im Lindensaal. Es kamen sicher alle. Grosse und kleine standen im Saal ringsherum und schauten den tanzenden Pärchen zu. Oft waren natürlich Verwandte, näher Bekannte oder sogar Geschwister der Schulkinder unter den Tanzenden. Es war Brauch, dass die Pärchen den Kindern „Mütsche“ (Zuckerbrötchen) verteilten. Im Saal waren grosse Körbe mit solchen bereitgestellt. Man hatte sie vorher beim Bäcker

angefordert. Die Pärchen konnten nun „Mütsche“ kaufen und diese an ihnen nahestehende Kinder abgeben. Um 17 Uhr verliessen die Schüler der Saal. Es war die Zeit des Betläutens. Zu Hause wurde erzählt, welche Pärchen zusammen getanzt hätten.

Manche Pärchen erschienen erst um drei oder vier Uhr am Nachmittag oder gar später in der Linde. Unter ihnen fanden auch etliche Auswärtige am „Schmutzigen“ den Weg nach Vaz. Es waren hauptsächlich Trimmiser und Haldensteiner. Auch für sie war der Tanz an diesem Tag eine willkommene Abwechslung. Es arbeiteten etliche Vazer Mädchen im Waldhaus in Chur. Befreundete und bekannte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter besuchten mit diesen den Tanz in Vaz. Diese Auswärtigen wurden auf dem Bahnhof mit einem Wagen abgeholt. Wenn's Schnee hatte, benutzte man den Pferdeschlitten.

Natürlich gab es auch Burschen, die ohne Mädchen in den Saal kamen. Die Spielmeister mussten sich dann bemühen, diesen eine Tänzerin zu besorgen. Damit war wieder ein „Usgstellta“ organisiert, und die Einnahmen flossen. Am Abend um 20 Uhr gab es für jene Pärchen ein Nachtessen, die bereits seit dem frühen Nachmittag im Einsatz waren. Das Essen musste der Tänzer dem Mädchen offerieren. Es wurde jeweils ein währschafter „z Nacht“ aufgetischt. Meist gab es Kalbsvoessen mit Kartoffelstock und irgendein „Chrut“ (Gemüse) dazu. Oder eine Suppe mit Wurst. Während des Abendessens machte die Musik eine längere Pause und konnte sich auf Kosten der Veranstalter verpflegen. Um Mitternacht, oft auch später, gab es noch Kaffee und Kuchen. Natürlich wurden während des ganzen Anlasses Getränke ausgeschenkt. Nach dem Nachtessen erschienen viele weitere Erwachsene des Dorfes. Sie wollten bloss zuschauen, aber auch die Gelegenheit benützen, wieder mal das Tanzbein zu schwingen. In den Jahren als in der Linde und im Sternen Tanz war, wechselten manche Pärchen nach dem Nachtessen den Tanzsaal. Man wollte wissen, wie es im andern Saal zu und her ging.

Einmal habe ich im Sternen „gespielmeistert“. Wir mussten den Tanz in zwei Restaurants durchführen, wegen Platzmangel in der Linde. Man erzählte, ganz früher wäre der „Schmutzige“ beim Wolf in der Wirtschaft Calanda an der Kirchgasse durchgeführt worden. An diese Zeit kann ich mich jedoch nicht mehr erinnern. Im Sternen durfte man bald nicht mehr tanzen, weil der Boden des Saales nicht mehr genügend tragfähig war.

In den 40er und 50er Jahren kostete eine Tanzmusik pro Nacht etwa 70 Franken. Dazu mussten wir für die Verpflegung der Musikanten aufkommen. In der Linde spielten in der Regel die Majoleths. Man musste sie jeweils schon recht lange vor dem Schmutzigen Donnerstag anfragen. In Vaz gab es auch noch andere Musikkapellen. Hin und wieder spielten auch die Leopolds. Sie wohnten hier in Vaz, waren jedoch nicht einheimisch. Ich glaube, sie kamen aus dem St. Galler Rheintal oder aus Oesterreich. Von Bad Ragaz hatten wir einmal die Kapelle „Ani“. Ein Mitglied dieser

Gruppe spielte wunderbar Klarinette. Einer der beiden Violinspieler war aus Wangs. Er konnte sogar die Geige spielen, wenn er diese auf seinen Rücken legte. Eine andere Musikantenfamilie im Dorfe hiess Kindler. Sie wohnte auf dem Stotz, unterhalb des Restaurants Sternen. Ihre Formation bestand aus drei bis vier Mann. Einer von ihnen soll immer wieder gesagt haben: „Sächzäha Tonarta git's, und no zwai meh chan i.“

Am Schmutzigen spielten die Kindlers selten. Ich glaube, sogar nur einmal. Die Kindlers spielten nach Noten, die beiden andern Kapellen nach dem Gehör und aus dem Stegreif. Die Majoleths spielten zu jener Zeit noch mit zwei Violinen. Die Handorgel wurde nicht eingesetzt. Erst als Beni mitzuspielen begann, kam diese hinzu. Die ursprüngliche, mir noch in den Ohren liegende Besetzung war also: eine Klarinette, zwei Violinen und eine Bassgeige. Gigerlenz spielte die Klarinette. Er war ein sehr guter Musikant. Am Bass war, so glaube ich, „z Gigerlenza Toni“. Er war ein Bruder von Lenz und wohnte auf Padnal, einem Weiler nördlich des Dorfes. Ein anderer Bassist der Formation war „Albertli“. Er wohnte in Flumis. Einer der Geiger wurde „Baldilisi-Lenz“ genannt. Er war auch ein Bruder von Lenz und war im Karlihof daheim. Gigerlenz selbst wohnte im Spiegelberg, am südlichen Dorfrand. Die Musik der Majoleths tönnte sehr gut und war rassig zum Tanzen. Die Musikanten machten selber untereinander ab, welche Stücke sie zu spielen gedachten. Oefters gaben sie auch bekannt, was sie spielten. Man konnte natürlich auch Wünsche anbringen. Wir Spielmeister baten sie bisweilen etwas abzuwechseln. Nach einem Walzer einen Schottisch oder einen Mazurka! Nicht immer nur „Runde“! Die Namen der gespielten Stücke sind mir nicht mehr alle geläufig. Doch an einige rassige Titel erinnere ich mich noch sehr gut. Ich erwähne „Dr Bergheuet“, „Gruss vom Spiegelberg“, „Vazer Alpfaht“ und „Ins Guntlis Bündte“. An einem der letzten Schmutzigen Donnerstag war „z Metzgerhansa Hans“ (Hans Philipp) Spielmeister. Wieder spielten die Majoleths in der Linde. Als die Musikanten beim Nachtessen waren, verschwand Hans mit der Klarinette von Gigerlenz hinter der Bühne. Er wollte dem Klarinettisten einen Streich spielen. So stopfte er einige Spaghetti in das Instrument. Als Gigerlenz dann zu blasen begann, wären die Spaghetti in hohem Bogen in den Saal geflogen. Da Lenz ein gemütlicher Mensch war, brachte ihn dieser Streich nicht aus der Fassung. Der Tanz am Schmutzigen dauerte bis um 4 Uhr am Morgen. Etliche Pärchen blieben wohl noch in der Wirtschaft unten sitzen. Oft ging man auch miteinander zu einem Mädchen heim. Es war ja bald Zeit für das Morgenessen. Pärchen mit viel Ausdauer fuhren am Vormittag mit einem Wagen nach Haldenstein, in die Herrschaft oder in ein anderes benachbartes Dorf und kehrten dort in einem Restaurant ein. Oft hatten die Pärchen ein länger andauerndes gutes Verhältnis. Gewöhnlich ging man miteinander am Ostermontag wieder auf den Tanz. Es war Brauch, dass das Mädchen seinem Tanzpartner an Ostern ein Hemd oder ein anderes Geschenk gab. Ganz früher erhielt er gar ein farbiges

Brusttuch aus Seide. Später war es ein weisses Sonntagshemd, welches das Mädchen meist selber nähte. In der Regel besuchte man miteinander vor Ostern eine Theateraufführung, so in Wangs oder Flums. Man reiste mit dem Zuge oder mit Ross und Wagen.

Der Schmutzige Donnerstag war für die Vazer, vor allem aber für die Ledigen, ein sehr schöner Anlass. Es war ein Tag, auf den man sich das ganze Jahr über freute. Soviel ich mich erinnern kann, wurde der Tanz am Schmutzigen nur im Jahre 1918, im Jahre der bösen Grippe, nicht durchgeführt. Als das Restaurant Linde umgebaut und der alte Saal abgebrochen wurde, hörte auch der Schmutzige in seiner traditionellen Form auf. Nun kam die Zeit der Maskenbälle. Am Schmutzigen Donnerstag ist auch heute noch Tanz in den Vazer Restaurants. Manche Vazerin und mancher Vazer denkt wohl noch mit Wehmut zurück an die Zeit, da man „z Fasnacht“ ging.“



4.5.4 Erinnerungen von Ernst Majoleth

Ernst Majoleth spielte zusammen mit seinem Vater noch an den letzten Schmutzigen Donnerstagen in der alten Linde. Er erzählt:

Ich glaube, es war im Jahre 1948, als ich das erste Mal am Schmutzigen in der Linde mitspielte. Ich war danach etwa fünfmal an diesem Anlass mit dabei. Wenn ich mich recht erinnere, wurde der letzte traditionelle Schmutzige im Jahre 1954 durchgeführt. Unsere Musik setzte sich damals zusammen aus einer Klarinette, einer Handorgel und einem Bass. Bisweilen kam noch eine zweite Handorgel dazu, je nachdem, wer mitspielte. Ich spielte in der Formation meines Vaters bis zu dessen 73. Lebensjahr. Als Bub hörte ich sogar noch meinen Neni (Lenz) spielen. Das war bei der Eröffnung des Restaurants „Bahnhof“ bei der RhB-Station Untervaz.

Am Schmutzigen Donnerstag spielten wir immer in der Linde. Der Tanz begann am Nachmittag und dauerte für die meisten bis in den kommenden Morgen. Etwa um 13 Uhr holte uns „Hita“, ein Sohn des Lindenwirtes,

daheim im Spiegelberg ab. Er sagte, wir sollten allmählich in den Lindensaal kommen. Von 13 bis 15 Uhr spielten wir öfters im Restaurant, wo sich schon viele Gäste aufhielten. Die Pärchen trafen „nadisna“ ein. Gegen 15 Uhr begab sich die Musik in den Tanzsaal im ersten Stock hinauf. Dort warteten schon etliche Tänzerinnen und Tänzer ungeduldig auf den ersten Tanz. Das Spielen am Schmutzigen Donnerstag war für die Musikanten natürlich recht anstrengend, da wir, ausser für das Nachtessen, keine längere Pause machen konnten. Die Musik spielte etwa bis um 5 Uhr am Morgen. Danach begab man sich in die Wirtschaft hinunter und spielte dort noch einige Stücke.

Oefters organisierten am Freitagnachmittag einige Burschen einen Brückenwagen, mit dem man dann ausfuhr. Bei dieser Fahrt waren jedoch nicht mehr alle Pärchen dabei. Um ein wenig Kurzweil zu haben, wurde auch die Musik mitgenommen. Wir spielten dann auf dem Wagen. Zuerst fuhr man durchs Dorf. Meistens ging es dann nach Trimmis, nach Haldenstein oder in die Herrschaft, wo man in einer Wirtschaft einkehrte, etwas trank und hierauf wieder weiterfuhr. Gegen Abend kehrte man nach Vaz zurück, wo sich die lustige Gesellschaft dann auflöste.

Natürlich spielten wir, die Majoleths, nicht nur eigene Stücke. Wir brachten auch Tänze von verschiedenen andern Komponisten, wie z.B. von Geisser, Brüesch, Grossmann und Lampert. Mein Vater spielte ohne Noten sehr viele Stücke, die er von seinem Vater übernommen hatte. Er komponierte auch selber, so z.B. „Plättlirütscher“, „Dem Bassgeiger Beni zum Gruss“ u.a. Viele der Tänze von Grossvater und Vater spiele ich heute noch, auch wenn ich die Namen nicht mehr kenne.

Auf den Schmutzigen Donnerstag zurückgeschaut: Er war für die Vazer ein schöner und für viele Teilnehmer ein unvergesslicher Anlass. Schade, dass es ihn heute nicht mehr gibt!"

4.6 Noten und Tonaufnahmen

Dank den alten noch vorhandenen Aufnahmen der „Gigerlenz-Musik“ und den Angaben von Beni Majoleth konnten einige der echten Gigerlenz-Stücke schriftlich aufgezeichnet werden.

Einen grossen Beitrag dazu leistete der Ländlermusiker Hans Niederdorfer, Trimmis. In seinem Eigenverlag erschien im Mai 1982 eine Sammlung mit Gigerlenz-Tänzen unter dem Titel: „Zwölf der bekanntesten und beliebtesten Kompositionen für Klarinette und Akkordeon von Lenz Majoleth“. Die Tänze sind in einer ersten und zweiten Stimme gesetzt. Im Musikverlag Grossmann war einige Jahre zuvor ebenfalls eine Sammlung von Majoleth-Kompositionen erschienen. Diese Stücke stammen von Beni Majoleth, sen.: „Schweizer Schlager: Sieben zügige Original-Bündnertänze für Klarinette von B. Majoleth“. Die erste Komposition in dieser Ausgabe, der Schottisch „Abschied von der Linde“, wurde auch in der Sammlung von Hans Niederdorfer „Kompositionen von Lenz Majoleth“ veröffentlicht.

Im Jahre 1981 erschien bei Hans Niederdorfer eine Schallplatte mit Kompositionen von Lenz Majoleth. „Unvergessene Volksmusik, Folge 1, Kompositionen von Lenz Majoleth“. (Calanda Gold, CLP 1002). Eingespielt wurden jene Kompositionen, die Hans Niederdorfer später in seiner Sammlung veröffentlichte. Interpreten dieser Platte waren bekannte Vertreter der Ländlermusik, so Peter Zinsli (Schwyzerörgeli), Carlo Simonelli (Handorgel), Ueli Mooser (Klarinette), Fritz Dünner (Klarinette) und Flury Burger (Bass).

Die schriftlich festgehaltenen Kompositionen von Lenz Majoleth und Beni Majoleth folgen auf den nächsten Seiten.

4.6.1 Noten der Kompositionen von Lenz Majoleth

1. Vazer Alpfahrt	Marsch
2. Am Bergheuet	Polka
3. Am Nidla-Sunntig	Schottisch
4. Mutterfreuden	Walzer
5. Abschied von der Linde	Marsch
6. Der Heinzeberger	Polka
7. Bim Toni im Maiensäss	Schottisch
8. En urchige Valser	Walzer
9. Der Heubergler	Walzer
10. Seppli-Walzer	Walzer
11. Der Sepp hät Durst	Mazurka
12. Am Brandacker	Polka
13. A Luschtiga Schleizabed	Walzer

4.6.2 Noten der Kompositionen von Beni Majoleth

1. Beim Lenz Majoleth	Polka
2. Der kleinen Dora	Walzer
3. Dem Bassgeiger Beni zum Gruss	Schottisch
4. Abschied von der Linde	Schottisch
5. Valenser Siebesprung	Schottisch
6. Plättlirütscher	Walzer
7. Gruss vom Spiegelberg	Ländler

Marsch Klar. B

Vazer Alpfahrt

Lenz Mayoeth

Musical score for 'Vazer Alpfahrt' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of six staves. The first four staves contain the main melody with first and second endings. The fifth staff is labeled 'TRIO' and features a new melodic line. The sixth staff continues the melody with first and second endings. Chord symbols are placed below the notes: Eb, B7, Eb, Eb, B, F7, B, B, B7, Eb, B7, Eb, B7, Eb, Eb, Eb, Ab, A5, Eb7, Ab, E7, Ab, E7, Ab, Ab.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Auf Schallplatte CALANDA-GOLD

Polka Klar. B

Am Bergheuet

Lenz Mayoeth

Musical score for 'Am Bergheuet' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of six staves. The first four staves contain the main melody with first and second endings. The fifth staff is labeled 'TRIO' and features a new melodic line. The sixth staff continues the melody with first and second endings. Chord symbols are placed below the notes: B, F7, B, B, F7, B, B, F7, B, B, F7, B, B, Eb, B7, Eb, B7, Eb, Eb.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Auf Schallplatte CALANDA-GOLD

Schottisch Klar. B

Am Nidla-Sunntig

Lenz Mayoeth

Musical score for 'Am Nidla-Sunntig' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of six staves of music. The first five staves are in 2/4 time, and the sixth staff is in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various chords such as Ab, Eb, B7, and E5. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at the end of the fifth staff. The word 'TRIO' is written above the sixth staff.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Walzer Klar. B

Mutterfreuden

Lenz Mayoeth

Musical score for 'Mutterfreuden' in B-flat major, 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first five staves are in 3/4 time, and the sixth staff is in 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various chords such as Eb, B7, Ab, E5, and E-7. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' at the end of the third and fifth staves. The word 'TRIO' is written above the sixth staff.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Abschied von der Linde

Musical score for 'Abschied von der Linde' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Chords are indicated below the notes: B, F7, F7, B, F7. The second staff includes first, second, and third endings. The third staff continues the melody with chords F7, B, F7, B, F7. The fourth staff is marked 'TRIO' and includes first and second endings with chords E♭, F7, B, B, E♭. The fifth staff has chords E♭ and B7. The sixth staff has chords E♭. The seventh staff includes first and second endings with chords A♭, B7, E♭, E♭, E♭.

© by Musikverlag, Karl Grossmann, Chur

Alle Rechte vorbehalten

Der Heinzeberger

Musical score for 'Der Heinzeberger' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Chords are indicated below the notes: E♭, B7, E♭. The second staff includes first and second endings with chords B7, E♭, E♭, Cm, G7. The third staff continues the melody with chords Cm, G7, Cm, G7, Cm, G7. The fourth staff is marked 'TRIO' and includes first and second endings with chords E♭, B7, E♭, B7, E♭. The fifth staff has chords E♭, A♭, E♭. The sixth staff has chords A♭, E♭7. The seventh staff includes first and second endings with chords A♭, B7, E♭, and ends with a 'Fine' marking.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Schottisch Klar. B

Bim Toni im Maiensäss

Lenz Mayoeth



TRIO



© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

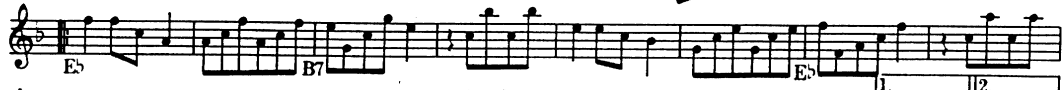
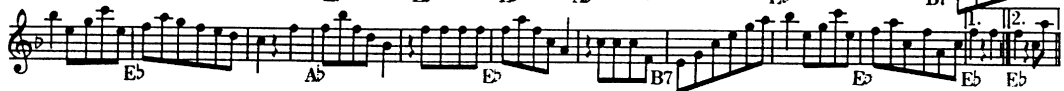
Alle Rechte vorbehalten

Auf Schallplatte CALANDA-GOLD

Walzer Klar. B

En urchige Valsen

Lenz Mayoeth



TRIO



© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Auf Schallplatte CALANDA-GOLD

Der Heubergler

Musical score for 'Der Heubergler' in B-flat major, 3/4 time. The score consists of six staves. The first four staves are the main melody with various chords (E5, B7, Eb, B7, Eb, B7, Eb, B7, Eb, B7, Eb). The fifth staff is marked 'TRIO' and starts with a key signature change to three flats (B-flat major), with chords (Ab, Db, Eb7, Ab). The sixth staff contains first and second endings.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Seppli-Walzer

Musical score for 'Seppli-Walzer' in B major, 3/4 time. The score consists of six staves. The first four staves are the main melody with chords (B, F7, B, F7, B, F7, B, F7, B, F7, B). The fifth staff is marked 'TRIO' and starts with a key signature change to three flats (B-flat major), with chords (Eb, B7, Eb). The sixth staff contains first and second endings.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Mazurka Klar. B

Der Sepp hät Durst

Lenz Mayoeth

Musical score for 'Der Sepp hät Durst' in B-flat major, 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first three staves are the main melody, featuring first and second endings. The fourth staff is labeled 'TRIO' and features a different rhythmic pattern. The fifth and sixth staves continue the melody with first and second endings. Chord markings include B, F7, and B7.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Auf Schallplatte CALANDA-GOLD

Polka Klar. B

Am Brandacker

Lenz Mayoeth

Musical score for 'Am Brandacker' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of six staves of music. The first three staves are the main melody, featuring first and second endings. The fourth staff is labeled 'TRIO' and features a different rhythmic pattern. The fifth and sixth staves continue the melody with first and second endings. Chord markings include Eb, B7, and Eb7.

© by H. Niederdorfer, Musikverlag, Trimmis

Alle Rechte vorbehalten

Auf Schallplatte CALANDA-GOLD

A Lustiga Schleizabed

The musical score is written for Clarinet in B-flat (Klar. B) and consists of six staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are placed below the staff lines: Ab, Eb7, Ab, Eb7, Ab, Ab, Ab, Eb7, Ab, Ab, Ab, Ab, Db, A7, Db, Ab7, Db, and D7. The score features two first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff lines. The word 'TRIO' is printed above the fifth staff. The piece concludes with a double bar line.

Beim Lenz Mayolet

Polka

1. Teil dann Trio

TRIO

The musical score for 'Beim Lenz Mayolet' is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of five staves. The first staff is the main melody. The second staff contains first and second endings. The third staff begins the 'TRIO' section, marked '1. Teil dann Trio', and features a key signature change to C major. The fourth and fifth staves continue the melody and include first and second endings.

Der kleinen Dora

Walzer

The musical score for 'Der kleinen Dora' is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of five staves. The first staff is the main melody. The second staff contains first and second endings. The third staff continues the melody. The fourth and fifth staves contain first and second endings.

Dem Bassgeiger Beni zum Gruss

Schottisch

The musical score for 'Dem Bassgeiger Beni zum Gruss' is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff is in G major. The second and third staves contain first and second endings. The fourth staff is in B-flat major and features a fermata. The fifth staff is in B-flat major and includes the instruction 'D.C. al' with a fermata.

Abschied von der Linde

Schottisch

The musical score for 'Abschied von der Linde' is written in 2/4 time and consists of six staves. The first staff is in G major. The second and third staves are in G major. The fourth and fifth staves are in B-flat major. The sixth staff is in B-flat major and includes first and second endings.

Valenser Siebesprung

Schottisch

Musical score for 'Valenser Siebesprung' in 2/4 time, Schottisch style. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains first and second endings. The third staff includes a section labeled 'Trio' with a key signature change to one flat (Bb) and a tempo change to '1. Teil dann Trio'. The fourth and fifth staves continue the melody with first and second endings.

Plättlirütscher

Walzer

Musical score for 'Plättlirütscher' in 3/4 time, Walzer style. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second and fourth staves contain first and second endings. The fifth staff features a trill (trill symbol) over the first few notes.

Gruss vom Spiegelberg

Ländler

Trio

Dank

Ich danke allen, die mir bei dieser Arbeit geholfen haben.

Herrn Hans Niederdorfer für Beratung und Kopiererlaubnis, Herrn Beni Majoleth junior für Beratung und Mitteilung seiner persönlichen Erinnerungen.

Herrn Peter Bernhard danke ich für seinen ausführlichen und originellen Rückblick auf den Schmutzigen Donnerstag. Auch meinem Grossvater, Anton Krättli-Wolf sage ich Dank für seine interessanten Angaben.

Literaturangaben

- Brunner Heinz (St. Gallen), Bündner Jahrbücher, Beiträge über die Bündner Ländlermusik, Chur (Verlag Bischofberger AG)
Bündner Jahrbuch 1977 Luzi Brüesch und seine Ländlerkapelle S.73-76
Bündner Jahrbuch 1980 Fränzli Waser und die Fränzlismusik S.47-54
Bündner Jahrbuch 1985 Aus dem Leben des Bündner Ländlermusikanten Paul Kollegger S.118-126
Bündner Jahrbuch 1990 Die Musikantenfamilie Majoleth aus Untervaz S.45-52
- Kerle Heinz, „Terra Grischuna“, Was ist Bündner Volksmusik, Chur Terra Grischuna Verlag, Oktober 1978, S.291-293
- Krättli Lorenz (Stotzlenz), Schmutzig Donnschtig z Vaz, drei Beiträge in der Prättigauer Zeitung, Schiers, 1978
- Peter Rico, Ländler Musik, Die amüsante und spannende Geschichte der Schweizer Ländlermusik, Aarau (AT Verlag), 1978
- Roth Ernst, Lexikon der Schweizer Volksmusikanten, Aarau (AT Verlag), 1987, 1. Auflage
- Schircks Ekerhard, Bündner Jahrbuch 1970, Der Gigerhannesli von Untervaz, Ein Bündner Musikant und „Münchhausen“, Chur (Verlag Bischofsberger AG)
- „Schmutzig Donnschtig“, Zeitungsartikel aus Bündner Zeitung, Chur, Februar 1977

Mündliche Quellen

- Peter Bernhard-Hugentobler (*1906), Untervaz
- Lorenz Krättli (*1921), „Stotzlenz“, Untervaz
- Anton Krättli-Wolf(*1903), Untervaz
- Ernst Majoleth (*1931), Untervaz

Z Z Z Z Z