

BOCETUL ÎN ZONA VIȘEULUI*

PR. DRD. VASILE PAȘCA**

ABSTRACT: In Vișeu area, situated in Maramureș County, the mourning, , is less and less cultivated, due to the change of people's mentality and urbanization, fact that makes this genre to be difficult to collect and in some areas it is even on the verge of extinction. For these reasons we thought it would be necessary to save, while still possible, some of these ethnographic remains. Thus, several mournings were registered, textually and melodically analyzed then a compared analysis was made in order to extract the general features of the local mourning. The mourning we still can find in Vișeu area presents, from the point of view of the text, the same general features and many poetic motifs common to the folk line with funeral specific. From melodic point of view, it is based on a modal melodic construction presenting a basic Doric type pentachord structure. The architectonic structure of the local mourning melodies is strophic with AAkBBk form, having four melodic lines. The ambitus of the melodies is restricted, it does not surpass a quint, while the melodic profile is generally descendent.

KEYWORDS: mourning, Vișeu area, modal structure, doric pentacord, melodic variation.

INTRODUCERE

Credința în nemurirea sufletului, existența lui într-o viață viitoare, precum și credința într-o judecată a sufletelor după moarte, are atributul universalității: în toate religiile omenirii întâlnim rituri și ceremonii funerare care alcătuiesc ceea ce numim cultul morților¹. Din riturile care alcătuiesc acest cult al morților nelipsită este și practica bocirii morților, practică ce are același atribut al universalității ca și credința în viața de dincolo. Această practică din cadrul ritualului funebru, în funcție de credința care stă la baza ei pe de o parte și de timpul istoric și de locul unde se manifestă pe de altă parte, îmbracă forme dictate de specificul local. Un mod concret de practicare a acestui obicei funebru într-o ipostază cu specific local ne-o oferă Zona Vișeului.

Zona Vișeului aparține, din punct de vedere etnografic și folcloric, zonei Țării Maramureșului care, la rândul ei, alături de alte alte zone folclorice ocupă spațiul ju-

* Studiul de față a fost redactat sub coordonarea Pr. Prof. Univ. Dr. Vasile Stanciu, care și-a dat avizul pentru publicare.

** Doctorand la Școala Doctorală de Teologie „Isidor Todoran”, Facultatea de Teologie Ortodoxă Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, e-mail: vasile.pasca24@yahoo.com.

¹ Pr. Prof. Dr. Ene BRANIȘTE, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p. 265

dețului Maramureș² și cuprinde orașul Vișeu de Sus cu suburbiile lui și satul Vișeu de Jos. Orașul Vișeu este așezat la confluența a două râuri, Vișeu și Vasser, în Nord-estul județului Maramureș, în depresiunea intramontană cunoscută sub numele de Depresiunea Maramureșului, la o distanță de 125 km de Baia Mare, la 65 de km de Sighetu Marmației și la 150 de km de salba mănăstirilor din nordul Moldovei. Cu un teritoriu predominant muntos, orașul Vișeu s-a constituit de-a lungul timpului atât în apropierea râului Vișeu, cât și pe văile sale: Valea Vinului, Vișeu de Mijloc, Valea Botoaia, Valea Vaserului, Valea Peștilor, Valea Scradei, Arșița, Rădeasa, orașul propriu-zis cu zona Țișterai, cu zona centrală și Valea Poeniței. Văile se constituie aproape ca mici sate care s-au reunit într-o comună ce din anul 1956 devine orașul Vișeu de Sus.³ Aceste informații despre specificul geografic al acestei zone au importanța lor în contextul interdependenței dintre topos și specificul religios, social și cultural: „orașul își trăiește și astăzi existența unei așezări cu profunde tradiții etnografice în port, obiceiuri și ocupații, prezentându-se mai degrabă sub forma unui oraș-sat decât cu o viață prin excelență citadină”⁴. Având specificul preponderent rural în ceea ce privește specificul social, cultural și în ceea ce privește mentalitățile sociale, acest specific își pune puternic amprenta asupra întregii vieți religioase în general, dar și asupra ritualului funebru și a repertoriului de cântări funebre în mod special. Acest specific rural ce persistă în procesul de urbanizare al tânărului oraș, favorizează cultivarea și păstrarea unor obiceiuri tradiționale legate de ritualul înmormântării și, în tandem cu acestea, a unui bogat repertoriu de cântări funebre care se cântă cu ocazia desfășurării obiceiurilor funebre locale.

Localitatea Vișeu de Jos este situată în partea de sud-est a Depresiunii Maramureș, pe ambele maluri ale râului Vișeu, la o distanță de 117 km de reședința județului, mu-

² În județul Maramureș există patru de astfel de zone etnografice și folclorice: Țara Maramureșului, Țara Lăpușului, Țara Chioarului și Zona Codrului. Denumirea de „țări” se referă la zone folclorice mai restrânse cu o oarecare individualitate. Țara Maramureșului e partea situată la nord de lanțul muntos Gutâi, Țibleș, Rodnei, până la Tisa, care, pe porțiunea confluenței râurilor Vișeu-Tisa, Valea Francisc-Tisa, formează și granița naturală cu Ucraina. În est, zona se întinde până la granița cu Suceava. Țara Maramureșului numită și „Maramureșul istoric”, este considerată un fel de oază de tradiție spre care și-au îndreptat atenția cercetători români și străini, pentru că mai pot găsi în satele sale elemente destul de bine păstrate ale culturii populare tradiționale. Dintre cercetătorii români care au cules din această zonă, menționăm pe Al. Țiplea, Tit Bud, Ion Bârlea, Tache Papahagi, Tiberiu Brediceanu și, în ultimele decenii, colective largi de la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București. Țara Maramureșului cuprinde satele de pe cele patru văi principale ale acestei depresiuni: Valea Marei, Valea Izei, Valea Cosăului și a Vișeuului. Zona Vișeuului este, de fapt, o subzonă a Țării Maramureșului (Pamfil BILȚU, et al., *Antologie de folclor din Județul Maramureș*, Asociația Etnografilor și Folcloriștilor din Maramureș, Baia Mare, 1980, p. 37).

³ Ioan SABĂU, et al., *Între Râuri-ghid turistic și monografic despre Vișeu de Sus*, Editura Fundația Culturală Zestrea, Sighetu Marmației, 2001, p. 23; despre orașul Vișeu de Sus, a se vedea mai multe la Ion ȚELMAN, Aurel GHILEZAN, *Vișeu de Sus, o istorie în imagini*, Vișeu de Sus, 2016, Nicolae STOICESCU, *Repertoriu bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Transilvania*, vol.II, Colecția „Historica”, Editura Andreiana, Sibiu, 2013, pp. 445-447

⁴ Ioan SABĂU, *Între Râuri...*, p. 23

nicipiul Baia Mare, și la o distanță de 6 km de orașul Vișeu de Sus și se învecinează la est cu orașul Vișeu de Sus, la sud cu Săliștea de Sus, la sud-vest cu Bogdan Vodă, la vest cu Rozavlea, la nord-vest cu Leordina, iar la nord cu Ruscova și Poienile de sub Munte. Întâlnim și aici un bogat repertoriu funebru local în cadrul căruia genul de bocet este mai bine reprezentat decât în celelalte părți ale zonei Vișeului.

Repertoriul funebru local din această zonă, cuprinde în principal două categorii de cântări, în funcție de textul poetic-liturgic pe care îl au la bază. În prima categorie intră cântările care au ca suport textele liturgice specifice formularului liturgic al ritualului înmormântării așa cum apare el în *Molitfelnic* și în alte cărți de ritual, deci a căror text este preluat și nu creat. Pe aceste texte se suprapun melodiile funebre locale de influență predominant populară cu o tipologie modală proprie, diferită de cea a glasurilor bisericești folosite în cântarea de strană. În a doua categorie de cântări avem în vedere acele cântări al căror text și inclusiv melodia, au apărut în cadrul creației locale, individuale sau colective. Aici putem vorbi despre „cântări semicântărești” introduse în ritualul înmormântării: versurile și cântări rituale care se cântă la groapă (creație preponderent individuală a cântăreților de strană locali) și de cântări cu specific exclusiv popular, sub forma bocetelor.

BOCETELE DIN ZONA VIȘEULUI

Cântările cu specific exclusiv popular prezente în zona Vișeului sunt reprezentate de bocete, acele cântări funebre cu caracter individual cântate de femei (de regulă rude apropiate), având ca rol „alinarea durerii psihice prin revărsarea ei în cuvinte și melodie”⁵, exprimarea spontană directă a durerii personale pentru pierderea celui apropiat. Ele sunt cele mai vechi cântări ale repertoriului funebru și cele mai apropiate de începuturile folclorice maramureșene prin arhaismul lor și, îndeosebi, prin caracterul lor conservator menținut prin puternica forță a tradiției, mai accentuat decât la alte genuri de cântări tradiționale⁶. Termenul convențional în zonă pentru faptul de „a boci” este verbul „a cânta”, sau verbul reflexiv în construcția „a se cânta după (N)”, sau, mai rar „a cânta morțăște”. Faptul de „a-l cânta” pe cel răposat reprezintă o lamentație melodică a rudeniilor și a celor apropiați sufletește de cel dispărut⁷, iar în accepțiunea cercetătorului Constantin Brăiloiu, „o revărsare melodică a părerii de rău”⁸. În zona noastră, cei care vorbesc despre faptul de a boci nu vor spune că cineva a fost bocit, ci că „a fost cântat”, sau că „l-o cântat”. Împrejurarea primordială în care

⁵ Ileana SZENIK, *Folclor muzical – Modul de studiu II pentru studii universitare prin învățământ la distanță*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”- Cluj D.I.D., s.a., p. 63

⁶ Gheorghe POP, *Folclor Muzical din zona Maramureșului*, Societatea Profesorilor de Muzică și Desen-Filiala Maramureș, Asociația Folcloriștilor și etnografilor din Județul Maramureș, Baia Mare, f.a., p. 50.

⁷ În zona Vișeului, la fel ca în întreg Maramureșul nu vom întâlni bocitoare plătite (Gheorghe POP, *Folclor Muzical...*, p. 50)

⁸ Ileana SZENIK, *Folclor muzical – Modul II*, p. 63.

este executat bocetul este înmormântarea, nefiind legat de un anumit moment al ceremonialului, dar se poate cânta și în alte momente de după înmormântare legate de ritualul funebru (în alte momente când se face pomenirea morților). Cântarea bocetelor, în planul tradiției locale se execută în mod individual⁹, iar ceremonialul bociirii mortului nu mai reprezintă în prezent un act tradițional, obligatoriu.

Genul de bocet este, la fel cum se întâmplă și în alte zone, tot mai puțin cultivat datorită schimbării mentalității oamenilor și a urbanizării, fapt care face ca acest gen să fie greu de cules, iar în unele zone să fie practicat din ce în ce mai puțin. Datorită acestui imperativ se impune o intervenție promptă pentru a mai salva ce se poate prin a culege ultimele vestigii rămase ale acestui gen de cântare acolo unde acesta se mai practică sau unde mai sunt persoane care l-au practicat în trecut. Din acest considerent am luat legătura cu câteva dintre femeile care au practicat în trecut și mai practică și azi, dar sporadic, foarte rar, cântarea bocetelor¹⁰: bătrâna Chiș Agafia (79 de ani), Vișeu de Sus – Valea Peștilor¹¹, Maria Ciolpan (89 de ani) din Vișeu de Sus, Șimon Ileana (60 de ani) din Vișeu de Sus, Ileana Pop (49 de ani) din Vișeu de Jos, Marincat Anuța (73 de ani) din Vișeu de Sus¹². Dacă în orașul Vișeu de Sus bocetul este pe cale de dispariție sub asaltul urbanizării și mai ales al schimbării mentalităților, în Vișeu de Jos se mai practică și în momentul actual ca un obicei firesc, dar mai restrâns ca fenomen prezent. Vom evidenția în cele ce urmează trăsăturile definitorii ale bocetelor locale făcând analiza textului și analiza melodică a acestora.

TEXTUL BOCETELOR

Din punctul de vedere al textului folosit, genul bocetelor aparține genului liric, textele literare folosite în bocete fiind, fără excepție, versificate. Versurile¹³ au o organizare metrică riguroasă, având de regulă 7–8 silabe (prin excepție apar și versuri de 9 silabe) și având, la fel ca în întreaga poezie populară românească, rimă împerecheată, adică cu versuri care rimează unul după altul (a-a, b-b). În privința numărului de versuri legate prin rimă nu există nicio regulă, putând fi două, trei, sau chiar patru, iar alteori succesiunea rimelor este întreruptă de versuri răslețe, adică neîn-

⁹ Spre deosebire de alte zone unde există și această practică a bocetului în grup.

¹⁰ Trebuie să facem mențiunea că mai există și alte persoane care mai știu să practice acest gen de cântare funebră, însă timpul nu a fost suficient de generos pentru a putea realiza o culegere mai cuprinzătoare din repertoriul funebru local, iar spațiul restrictiv al lucrării nu ne-a permis o dezvoltare mai amplă. Chiar și în aceste condiții, putem să creionăm câteva caracteristici generale ale genului de bocet surprins în ipostaza locală.

¹¹ Valea Peștilor este o suburbie a orașului Vișeu de Sus, dar având mai degrabă trăsăturile rurale.

¹² Pe parcursul lucrării, când se vor folosi citate din textele bocetelor sau citate melodice, din rațiuni care țin de economia spațiului lucrării, se va face doar simpla mențiune a numelui informatoarelor, fără a mai menționa locul și vârsta, pe considerentul că acestea au fost menționate o dată în cadrul textului lucrării.

¹³ Despre specificul versului de bocet vom detalia în subpunctul următor al lucrării de față care se referă la legătura dintre text și melodie în versul popular românesc.

lănțuite prin rimă de un alt vers¹⁴. Din lipsa unei reguli pentru înlănțuirea rimelor decurge și lipsa strofelor, aceasta fiind o caracteristică generală a poeziei populare ră-mânești, nu numai a bocetelor. În cadrul desfășurării bocetului, versurile se succed fără întrerupere până când textul poetic este epuizat. Ele, însă, se grupează în timpul cântării prin atașarea la strofa melodică, în grupuri de două, trei sau patru versuri, repetate sau înlănțuite, formând așa-numita pseudostrofă¹⁵, după cum este numită în terminologia de folclor.

Textul bocetelor este diferențiat, din punct de vedere al conținutului, după vârsta, sexul, gradul de rudenie a acelora cărora este destinat¹⁶: bocet pentru copil, pentru tânăr, pentru frate, pentru soră, pentru mamă etc¹⁷.

Textele literare ale bocetelor conțin foarte multe stereotipii poetice (motive fixe, clișee poetice sau formule versificate)¹⁸ cu caracter mai general, între care se intercalează, în funcție de situație, motivele improvizate cu caracter personal. Deși fiecare text de bocet privit integral este un unicat de lamentație improvizată, la nivelul formulelor versificate (motive poetice) mai multe bocete se interferează unele cu altele¹⁹. Bocetul reprezintă, din acest punct de vedere, în același timp o creație individuală, dar și colectivă. Din această perspectivă, un alt parametru de analiză a textului bocetelor îl constituie gradul de generalizare sau, în contrapondere, de personalizare, în raport cu defunctul căruia sunt destinate acestea. Un bocet poate să cuprindă mai multe stereotipii poetice având, astfel, un grad mai mare de generalizare²⁰, potrivit-se astfel la mai multe situații și momente, sau cuprinde mai multe elemente biografice, fiind

¹⁴ Ileana SZENIK, *Folclor muzical, Modul de studiu I pentru studii universitare prin învățământ la distanță*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”- Cluj D.I.D., s.a, p. 31

¹⁵ Ileana Szenik, *Folclor muzical, Modul I*, p. 32 și p. 33

¹⁶ De obicei, la începutul bocetului (și nu numai) defunctul este nominalizat printr-o formulă de adresare, de exemplu: „Uă, uă, uă, mămuca me” (Pop Ileana).

¹⁷ Emilia COMIȘEL, *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 238

¹⁸ Un exemplu de clișeu poetic îl reprezintă versurile „Pe șuierul vântului/ În fundul pământului” (care apare în contextul folosirii motivului cămășii defunctului care, după ce e spălată e trimisă acestuia „Pe șuierul...”). Motivul apare în bocetele cântate de Chiș Agafia și în folclorul vișean (Vasile MLEȘNIȚĂ, *Folclor Vișean*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2008, p. 50, nr.78), dar mai cu seamă în cel bucovinean (S.Fl.MARIAN, *Înmormântarea la români*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995, pp. 321-322-nr.6, p. 339-nr.29, p. 343-nr.35, p. 358- nr.53 și 54). Alt clișeu poetic des întâlnit în bocetele locale este și versul „Mânânce-te focu moarte” (la Ileana Pop, Maria Ciolpan sau la Vasile MLEȘNIȚĂ, *Folclor vișean*, p. 53, nr.92) întâlnit și sub forma „Ardă-te focu de moarte” (Pop Ileana, Șimon Ileana).

¹⁹ Ileana SZENIK, *Folclor muzical, Modul II*, p. 64

²⁰ Iată un astfel de bocet cu caracter mai general cântat de Chiș Agafia : „Vai mult stau și mă gândesc/ Că de-aici trebe să plec/ Ș-or pune pă mine lut/ Și nu m-a vide lumea mai mult./ Și or pune lut cu iarbă/ Ca lumea să nu mă vadă./ Dar pământu-i tare greu/ Să stăie lângă sufletul meu./ Dar țărna-i tare gre/Să stăie lângă inima me”. Rugată fiind să mai cânte și un bocet pentru tânăr, bătrâna Agafia a cântat același bocet operând o minimă adaptare în versul al doilea astfel: „Că-s tânăr tânăr și trebe să plec”, în rest bocetul rămânând neschimbat.

individualizat pentru o situație concretă, fiind destinat unui răposat anume²¹. La cea de-a doua categorie de bocete, creația individuală este mai evidentă, însă valoarea artistică a acestora nu se ridică la cea a bocetelor cu caracter mai general, cu o vechime mai mare și trecute prin filtrul creației colective, fapt care le conferă o mai mare autenticitate. În unele cazuri, textele de bocet au motive poetice comune cu cele de vers²².

Deși nu toate au aceeași valoare din punct de vedere al esteticii creației artistice, bocetele, într-o anumită măsură, nu sunt doar simple lamentații, ci adevărate elegii cu valoare artistică în care sentimentul durerii este exprimat poetic. În multe texte poetice străbate vechea concepție despre viața de dincolo de moarte, despre legătura dintre vii și morți, bocetul având și o valoare documentară, dându-ne posibilitatea să cunoaștem mentalitatea oamenilor din trecut²³. Caracteristice pentru textul bocetelor sunt prezența exclamațiilor, a personificărilor (de exemplu: personificări ale obiectelor casnice care deplâng dispariția stăpânului „Plânge masă, plânge casă...”²⁴, personificarea gropii „groapa mânioasă”²⁵), a metaforelor (de exemplu: metafora morții – „drumul cel mare”²⁶) ș.a. Întâlnim în bocetele locale și imagini de o valoare ar-

²¹ Cum este bocetul pentru Amalia, o fetiță răposată prea de timpuriu, la numai zece ani: „Uă, uă, uă mândra mării/ Uă, cum n-ai putut trăi/ Că la zece anișori/ O fo musai ca să mori./Mândruță am alergat/ La tăț doctorii din sat/ Nici unu nu te-o vindecat/ Uă, și la Cluj și-n Baia Mare/ Și tăt n-ai avut scăpare/ Vai mândruța mamuchii/ Uă, mândruța mamuchii./Uă, nu te duce-a putredii/ Uă du-te mândruță la școală/ Că ți-o rămas banca goală/ Uă, când ajung părinții/ Vai să-și îngroape copiii/ Uă, să-și îngroape copiii/ Uă, tare cu greu pot trăi/ Uă, rău mă doare inima/ Că nu te-am putut salva/ Și nu mă pot vindeca/ C-aiasta-i o durere mare/ Și nu are vindecare/ Uă, mândruță te-aș ruga/ Înainte de-a pleca/ Uă, înainte de-a pleca/ Uă, mândruță, cocoana me/ Rău îmi pare după ie/ Uă, rău îmi pare după ie/ Tătă casa să-mi si arșă/ Numai tu să si rămasă/ Uă, numai tu să-mi si rămasă/ Tătă casa să-mi si ars/ Numai tu să-mi si rămas/Uă, numai tu să-mi si rămas” (Pop Ileana). Bocetul a fost cântat de mama copilei și, dincolo de adâncă durere pe care o exprimă aceasta, prin intermediul bocetului ne sunt redată și informații biografice și referințe personale care fac ca acesta să fie atât de individualizat în așa manieră încât nu mai poate fi cântat la vreun alt răposat. În repertoriul funebru de bocete locale deseori întâlnim nume proprii cum sunt, de exemplu, Amalia, Dana, Vasăluc.

²² Cum e, spre exemplu, un fragment final din textul unui bocet local, care conține clișee poetice întâlnite și în verșuri locale: „Nicio moarte nu-i amară/ Ca moartea de primăvară/ Pe cântatul cucului/ Pe ieșitul plugului” (informatoare Anuța Marincat, Vișeu de Sus, 73 de ani). Într-o formă aproape identică, întâlnim acest clișeu poetic și la începutul unui bocet consemnat de S. Fl. Marian: „Nicio moarte nu-i amară/ Ca moartea de primăvară/ Pe-nfrunzitul codrului/ Pe cântatul cucului/ Pe ieșitul plugului” (Bocet „La moarte”, nr.1, T.Simon, Districtul Năsăudului, în studiul etnografic de S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români*, p. 318). În verșurile diecilor locali, întâlnim texte poetice asemănătoare: „În frumoasa zi de vară/ I-a venit moartea amară/ La cântatul cucului / Și lucrutul câmpului” sau „Nicio moarte nu-i amară/ Cum este moartea de vară/ Codru-ncepe-a-ngălbeni/ Eu mă duc a putrezi” (Informator Ioan Șimon, Vișeu de Sus- Țișterai); „Nicio moarte nu-i amară/ Ca moartea de primăvară/ Pe cântatul cucului/ Pe-nfrunzitul codrului” (informator Ioan Șimon, Vișeu de Mijloc, 58 de ani). În exemplul de față este de presupus că textul bocetului este prioritar din punct de vedere al vechimii și ar fi influențat textul de verș.

²³ Emilia COMIȘEL, *Folclor muzical*, p. 238

²⁴ „Plânge masă, plânge casă/ Că stăpânu amu vă lasă/ Plânge corn de livijoară...” (Chiș Agafia)

²⁵ „Lasă groapa mânioasă/ Tu rămâi la noi acasă” (Chiș Agafia).

²⁶ „C-aiesta-i drumu cel mare/ Și-napoi n-are cărare” (Pop Ileana).

tistică superioară care dovedesc o mai mare prelucrare în timp, trecute mai îndelung prin filtrul creației colective și având o vechime mai mare: de exemplu, metafora defunctei tinere sau a copilului răposat „mândra floare” răsădită nu pentru a înflori, ci pentru a putrezi²⁷, sau metafora cămășii celui răposat pe care acesta este invocat să o trimită, dacă s-a înnegrit, celor vii, pentru a fi spălată²⁸.

În textele de bocet se regăsește o întreagă gamă de trăiri umane a omului care este pus în fața fenomenului morții cuiva apropiat, o paletă completă de trăiri afective pendulând, pe de o parte, între revolta împotriva morții și dragostea de viață (exprimate prin imprecățiile adresate morții și denunțarea nedreptății pe care aceasta o face²⁹, prin invocațiile către defunct pentru a se scula³⁰, pentru a-și relua activitățile cotidiene³¹, pentru a se întoarce măcar din când în când printre cei vii³², pentru a le da sfaturi³³ etc.), iar pe de altă parte, de resemnare în fața hotărârii implacabile a morții³⁴. În conformitate cu caracterul său individual și cu rolul său de alinare a durerii, sub aspectul general al formei de exprimare, bocetul este un monolog al interpretei

²⁷ „Bucură-te țintirim/ Că mândră floare îți răsădim/ N-o răsădim să-nflorească/ O răsădim să putrească” (Chiș Agafia). Acest motiv poetic este întâlnit identic în culegerea de folclor vișeuian a lui Vasile Mleşniță (Vasile MLEȘNIȚĂ, *Folclor Vișeuian*, p. 49, nr.74). Întâlnim acest motiv poetic într-o formă asemănătoare și în unele bocete din Bucovina (S.Fl.MARIAN, *Înmormântarea la români*, bocetul cu nr.58, p. 361 și nr.71, p. 370), într-un bocet din Ieud-Maramureș (Gail Kligman, *Nunta morțului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*, Polirom, 2005, p. 140).

²⁸ „Dacă-i mere în ceia lume/ Și te-ntâlni cu Dana/ De i-o-nnegrit cămeșă/ S-o trimată că i-oi spăla./ N-oi spăla-o cu sopen/ Numai cu lacrimi de dor/ N-oi spăla-o în sopenele/ Numai în lacrimile mele/ Să i-o spăl să i-o albedesc/ Și cu ie să mai grăiesc/Că eu mândru i-oi usca-o/ Și-napoi iară i-oi trimete-o/ Pă șuieru vântului/ În fundu pământului” (Chiș Agafia). Acest motiv poetic îl întâlnim și în alte bocete locale sau din Bucovina (vezi nota 19).

²⁹ Multe bocete încep cu musturarea morții neînduplecate: „Mânânce-te focu moarte/ Cum nu lucrî pă dreptate” (Ileana Pop) sau „Ardă-te focu de moarte/ Mult nu lucrî pe dreptate” (Șimon Ileana).

³⁰ „Uă, uă, uă, mămuca me/ Scoală-te și te uită/ Mamă că-i plină casa...” (Pop Ileana).

³¹ „Uă du-te mândruță la școală/ Că ți-o rămas banca goală” (Pop Ileana).

³² „Hai Văsălc prin pân-acasă/ Și te uită pân ocol/ Dară ț-a mai tre de dor/Și te du și pă livadă/ Nu mă lăsa supărată” (Ciolpan Maria) sau „Hai mămuca prin grădină/ Și vină la noi la cină...” (Marincat Anuța).

³³ „Dacă mamă pleci de-acasă/ Batăr un cuvânt ne lasă/ Ori de bine ori de rău/ Om știi că-i cuvântul tău” (Pop Ileana).

³⁴ Întâlnim această stare afectivă de pendulare între revolta împotriva morții și resemnarea în fața ei uneori chiar în cadrul aceluiași bocet: „Mânânce-te focu' moarte/ Cum nu lucrî pă dreptate/ C-ai zinit la noi în prag/ Și ne-ai luat ce ne-o fost drag/ Și te-ai uitat pă fereastă/ Și-ai luat pă mamuca noastră/ Uă, dacă-i așe și-i așe/ Uă, du-te și te hodine/ Uă, de noi grijă n-ave/ C-om trăi cum om pute...” (Ileana Pop). Și un alt exemplu: „Ardă-te focu de moarte/ Mult nu lucrî pă dreptate (...)/ Dacă-i așe și așe/Rămâi și te hodine/ Noi om fa câte-om pute/ Noi om fa câte om și/ Ca să te poți hodini...” . Resemnarea este exprimată prin versul „Dacă-i așe și așe” care denotă faptul că omul pus în fața destinului inexorabil al morții este într-un totu conștient de realitatea crudă a stării de fapt și o acceptă. Această formulare tipică gândirii maramureșene, simplistă la prima vedere, exprimă lucruri care țin de profunzimea existenței umane și care trebuie tradusă omului cotidian pentru a o putea înțelege. În limbaj cotidian se folosește o exprimare asemănătoare – „Asta-i viața!” – care traduce într-o anumită măsură expresia maramureșeană.

adresat celui mort cu o mare încărcătură afectivă³⁵. Uneori textul poetic al acestuia este exprimat la persoana I ca un monolog al celui răposat³⁶.

LEGĂTURA DINTRE TEXT ȘI MELODIE

Versul folosit în bocetele din zona Vișeuului este construit după calapodul versului popular cântat³⁷ având o organizare metrică riguroasă, fiind divizat în patru picioare metrice (tetrapodice) de câte două silabe scurte fiecare³⁸, prima accentuată, iar a doua neaccentuată³⁹; acesta are de cele mai multe ori 7 silabe (tetrapodic catalectic sau hexasilabic, cu un picior metric incomplet), dar întâlnim și versuri de 8 silabe (tetrapodic acatalectic, octosilabic), iar rareori cadrul tetrapodic specific versului popular este depășit prin apariția versurilor cu 9 silabe.

Versurile populare ale bocetelor pot să apară astfel:

vers de 8 silabe – tetrapodic acatalectic (complet, fără lipsă)

vers de 7 silabe – tetrapodic catalectic (incomplet, cu lipsă)

În zona Vișeuului vom întâlni doar versuri de bocet tetrapodice, preponderent cu 7 silabe, dar și cu 8 silabe, sau prin excepție de 9 silabe, dar niciodată tripodice.

³⁵ În acest context poate fi adus în discuție și modul de implicare afectivă a bocitoarelor pentru care faptul de a practica bocetul este perceput ca o vorbire reală, directă cu cel răposat și care, din acest motiv, de cele mai multe ori abia reușesc să-și termine cântarea având vocea gătuțită de emoție, sau ajung să o întrerupă din cauza plânsului.

³⁶ „Vai mult stau și mă gândesc...” (Chiș Agafia); vezi nota 47.

³⁷ În toată creația poetică populară românească (spre deosebire de cea a altor popoare), nu există decât două măsuri de vers de 8 silabe și de 6 silabe. Versurile de 7 și de 5 silabe nu sunt decât variante ale celor de 8 și 6 silabe și se numesc catalectice (cu lipsă). Structura de bază a versului popular cântat s-ar putea reda sintetic prin următoarea schemă :

vers tetrapodic	vers tripodic	
8 silabe	6 silabe	Acatalectic
7 silabe	5 silabe	catalectic

(Gheorghe CIOBANU, „Originea muzicii populare românești”, în volumul *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 15; Gheorghe CIOBANU, „Structura sistemului de versificație populară română; legătura cu versificația latină”, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1979, p. 15).

³⁸ În limbajul de specialitate, acest picior metric format din două silabe scurte, prima fiind accentuată iar a doua neaccentuată, poartă denumirea de piric (Ileana SZENIK, *Folclor muzical, Modul de Studiu I*, p. 26).

³⁹ Alternarea riguroasă a silabelor accentuate cu cele neaccentuate își are baza în structura fonetică a limbii române. Potrivit acesteia, în cuvinte de trei și mai multe silabe, alături de accentul lexical, apar unul sau mai multe accente secundare, despărțite de cel principal de câte o silabă neaccentuată. Accentele secundare fac posibilă existența unui ritm regulat în vers (Gheorghe CIOBANU, „Structura sistemului de versificație populară română; legătura cu versificația latină”, p. 15).

Pentru exemplificare, vom folosi câteva versuri din folclorul funebru vișean⁴⁰, cu evidențierea picioarelor metrice prin bare înclinate și a accentelor metrice prin sublinierea silabelor care primesc accent metric⁴¹:

„Bu-cu-/ ră-te/ țin-ti-/ rim” – 7 silabe

„Și or/ pu-ne/ lut cu/ iar-bă – 8 silabe

În raportul dintre text și melodie, alternanța de versuri catactice și acatalectice din cadrul bocetului afectează ultima celulă melodico-ritmică. În cadrul versului acatalectic, versurile bocetului vișean folosesc în mod consecvent o formulă ritmică specifică (optime urmată de pătrime), linia melodică rămânând pe același sunet, iar în cadrul versului catalectic sunetele se contopesc, ultima silabă din vers fiind cântată pe un sunet mai lung.

În exemplele citate anterior, accentele metrice se suprapun cu cele lexicale dar, de foarte multe ori, accentele metrice nu corespund totdeauna cu cele lexicale, suprapunerea lor având loc aproape regulat doar în ultimul picior metric⁴²:

„Ș-or *pu*-/ ne pă/ mi-ne/ lut” sau „Ca *lu*-/ mea să/ nu mă/ va-dă”.

Din aceste exemple observăm cum accentele lexicale ale cuvintelor „*pu*-ne” și „*lum*-ea” evidențiate prin silabele scrise în italic, se mută, pentru a se face potrivirea metrică, de pe prima silabă, pe a doua. De cele mai multe ori accentele metrice le anulează pe cele lexicale.

În cadrul textului poetic pot să apară alături, versuri fie de 7, fie de 8 silabe⁴³ și în mod excepțional apar și alte combinații de versuri (cu 7 și 8 silabe⁴⁴, cu 7 și 9 silabe⁴⁵ sau 8 și 9 silabe⁴⁶). Tiparul metric tetrapodic este astfel depășit uneori, aceasta fiind o caracteristică generală a bocetelor⁴⁷.

⁴⁰ Exemplele date în text sunt extrase din bocetele cântate de Chiș Agafia.

⁴¹ Prima silabă în cadrul fiecărui picior metric este accentuată

⁴² Gheorghe CIOBANU, „Originea muzicii populare...”, p. 15, p. 17; Gheorghe CIOBANU, „Structura sistemului de versificație...”, pp. 15-17; Schema ritmică a metrelor populare românești este foarte rigidă, putând neutraliza accentele lexicale până și în ultimul picior metric, în care, de obicei, cele două accente se suprapun, și putând acorda accente chiar și elementelor lexicale neaccentuate. Nepotrivirile dintre cele două feluri de accente sunt mult mai frecvent întâlnite în creațiile poetice mai vechi, decât în cele mai noi (Gheorghe Ciobanu, „Structura sistemului de versificație...”, p. 16). Iată și un exemplu în care accentul metric neutralizează accentul lexical chiar în ultimul picior metric: „Ma-mă/ că-i *pli*-/ nă *ca*-/să” (Pop Ileana).

⁴³ Pentru edificare vom cita exemple pentru fiecare situație. Exemplu în care apar alăturate versuri de 7 silabe: „La poartă la sintirim/ Noi aici ne despărțim” (Șimon Ileana). În această situație rima se face pe silaba a șaptea și este masculină. Exemplu în care apar versuri de 8 silabe: „Mânânce-te focu moarte/ Cum nu lucră pă dreptate” (Pop Ileana). Aici rima se face pe silaba a opta și este feminină.

⁴⁴ De exemplu: „De i-o-nnegrit cămeșă – 7 silabe/ S-o trimată că i-oi spăla – 8 silabe” (Chiș Agafia)

⁴⁵ De exemplu: „Ș-or pune pă mine lut – 7 silabe/ Și nu m-a vide lumea mai mult” – 9 silabe (Chiș Agafia)

⁴⁶ De exemplu: „Că mă simțasc tare slabă – 8 silabe/ Și nu găzdăluiesc de treabă – 9 silabe (Maria Ciolpan).

⁴⁷ Iată un exemplu de astfel de bocet cântat de Chiș Agafia (cu evidențierea în paranteză a numărului de silabe, la fiecare vers): „Vai mult stau și mă gândesc (7 silabe – vers tetrapodic catalectic)/

Am văzut că versurile bocetelor sunt divizate metric în picioare de câte două silabe, prima accentuată iar a doua neaccentuată, dar unele accente capătă o intensitate sporită mai ales acolo unde accentele metrice sunt concordante cu cele lexicale. În funcție de locul unde cad aceste accente principale în cadrul versului, se vorbește de mai multe tipuri metrice existente în versul popular. În versul bocetului din zona Vișeului se remarcă acel tip metric caracterizat de prezența accentelor mai puternice pe silabele 3 și 7⁴⁸. Acest mod de accentuare atrage după sine configurarea unor alte structuri interioare (numite de etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu suprastructuri⁴⁹). Pe lângă structura tetrapodică a versului popular românesc, există câteva alte structuri cu bază binară, apărute prin fracționarea versului prin accente cu o intensitate sporită⁵⁰. Acestea sunt cele care iau naștere prin păstrarea sau întărirea numai a unora dintre accentele metrice existente⁵¹, iar suprastructura dominantă are configurația podie–dipodie–podie (2+4+2)⁵², cum se poate vedea și în următorul vers:

„Și or // pu-ne / lut cul / iar-bă”.

Rândurile melodice sunt în număr de patru⁵³, iar pentru a se umple cadrul melodic, versurile se repetă acolo unde este cazul (se repetă fiecare vers – aabb, fie se repetă al treilea vers – abcc, iar alteori pentru fiecare rând melodic se folosește un vers aparte – abcd)⁵⁴. În timpul execuției melodiilor de bocet pot să apară decalaje între rândurile melodice și versurile bocetelor⁵⁵. Lipsa strofei poetice lasă loc la o libertate mai mare în aplicarea versurilor la strofa muzicală. Anacruzele și completările de si-

Că de-aici trebe să plec (7)/Ș-or pune pă mine lut(7)/Și nu m-a vide lumea mai mult (9 silabe)/Și or pune lut cu iarbă (8 silabe- vers tetrapodic catalectic)/ Ca lumea să nu mă vadă (8)/ Dar pământu-i tare greu (7)/Să stăie lângă sufletul meu (9)/ Dar țărna i tare gre (7)/ Să stăie lângă inima me (9)”.

⁴⁸ Gheorghe Ciobanu menționează existența mai multor tipuri metrice diferențiate de modul în care cad accentele tari în cadrul versului (Gheorghe CIOBANU, „Originea muzicii populare...”, p. 15-16). Acest tip metric regăsit în ipostaza versului popular funebru cu specific local este doar unul dintre acestea, existând și alte tipuri de vers configurate de un alt mod de organizare dictat de modul cum cad accentele tari.

⁴⁹ Gheorghe CIOBANU, „Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc”, p. 21

⁵⁰ Ileana SZENIK, *Folclor muzical, Modul de studiu I*, p. 28

⁵¹ Aceste suprastructuri, datorită faptului că iau naștere din îmbinarea picioarelor metrice, prezintă între ele o proporție cu bază binară astfel: dipodie+dipodie (4+4 silabe), podie(P)+podie(P)+dipodie (D) (2+2+4), P+D+P (2+4+2), D+P+P (4+2+2), P+Tripodie (T) (2+6) și T+P (6+2) – Gheorghe CIOBANU, „Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc”, p. 21; Gheorghe CIOBANU, „Național și universal în folclorul românesc”, pp. 35-36; Ileana SZENIK, *Folclor muzical, Modul I*, p. 33.

⁵² Vezi nota anterioară

⁵³ Ca o excepție de la această regulă, Chiș Agafia își începe cântarea bocetelor uneori fără să repete primul vers, aplicând structura melodică AkBBk (prima strofă melodică având astfel trei rânduri melodice).

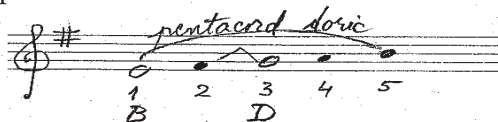
⁵⁴ În cântarea bocetului unele femei obișnuiesc să repete fiecare vers, intercalând uneori în cadrul aceleiași cântări și versuri pe care nu le repetă (la Chiș Agafia, Ileana Pop, Marincat Anuța), iar altele folosesc versuri separate pentru fiecare rând melodic (la Șimon Ileana și Maria Ciolpan).

⁵⁵ În sensul că, pe parcursul interpretării bocetului nu se folosesc în mod simetric versurile (uneori se repetă, alteori nu, în funcție de opțiunea interpretei) așa încât, textul și melodia bocetelor nu se suprapun în mod simetric (în loc să fie o suprapunere simetrică între vers și melodie (aabb – AAkBBk),

labe lipsesc, nu există refren, iar rîndurile de obicei se repetă. Întîlnim în mod izolat și folosirea interjecțiilor, fie pentru completarea cadrului tetrapodic a versului, fie în afara acestuia⁵⁶.

MELODIA BOCETELOR

În zona Vișeuului întîlnim mai multe tipuri melodice care toate au în comun o structură modală construită pe cadrul unui pentacord doric⁵⁷ cu baza pe *mi* și dominantă pe *sol*⁵⁸. Scara⁵⁹ folosită în cîntarea bocetelor locale este aceasta:



Redăm în continuare două melodii de bocet⁶⁰ care sunt mai reprezentative pentru creația funebră locală: un bocet din Vișeu de Jos, interpretat de Pop Ileana și unul din Vișeu de Sus, interpretat de Chiș Agafia.

se decalază linia melodică de text (aabb – BBkAAk). În această situație, melodia de bocet se va încheia cu rîndurile melodice AAk.

⁵⁶ Folosirea interjecțiilor o întîlnim cu precădere în interpretarea Ilenei Pop. De exemplu, în versurile „Uă, uă, uă mândra mării/ Uă, cum n-ai putut trăi” (Ileana Pop, Bocetul pentru Amalia), interjecțiile completează cadrul tetrapodic al versului, iar în versul „Uă, du-te mândruță la școală”, cadrul tetrapodic este depășit, iar încadrarea în cadrul metric al rîndului melodic se face prin diminuții ritmice prin care textul este comprimat în spațiul melodic mai restrîns, sau prin prelungiri ale liniei melodice. În cadrul cîntării bocetelor, la fel cum se întîmplă în general în cîntul popular, versul, melodia și ritmul se adaptează reciproc, cele trei componente dispunînd de o anumită flexibilitate. Afirmația că interjecțiile lipsesc cu desăvîrșire din versul de bocet maramureșean ar trebui reconsiderată (Gh. Pop, *Folclor Muzical din zona Maramureșului* p. 50).

⁵⁷ Pentacordul doric este una dintre multitudinile de scări care aparțin marelui sistem modal și reprezintă o scară muzicală de cinci sunete alăturate avînd o terță mică la bază.

⁵⁸ Baza și dominantă sunt pilonii care configurează un anumit mod, reprezentînd în același timp și funcții principale în cadrul modului. Baza este sunetul fundamental, polarizator al melodiei, echivalent cu tonica. Noțiunea de dominantă aplicată la sistemul modal are un sens diferit de cel dat prin raportare la sistemul tonal-funcțional (unde dominantă poate fi întîlnită doar la interval de cvintă față de tonică) și desemnează în această nouă accepțiune sunetul în jurul căruia se desfășoară și persistă firul melodic și putînd fi situată pe diferite trepte. Despre sistemul de funcții în moduri a se vedea mai pe larg: Victor GIULEANU, *Tratat de teoria muzicii*, vol.I, Editura Muzicală Grafoart, București, 2014, pp. 234-238.

⁵⁹ Potrivit unei practici îndătinată în studiile de etnomuzicologie, numerotarea treptelor se face cu cifre arabe pentru cele situate deasupra bazei modale și cu cifre romane (nu este cazul în situația de față) cele de sub baza modală.

⁶⁰ Trebuie specificat faptul că avem, în plan local, mai multe melodii de bocet, toate avînd în comun același calapod modal, însă fiecare interpretă aducînd anumite particularități specifice, însă spațiul restrîns al lucrării nu ne-a permis să prezentăm mai multe melodii de bocet.

Bocet la mamă

*Pop Ileana, 49 de ani
Vișeu de Jos, 2019*

Parlando

Uă, mă-năn-ce-te fo-cu moar-te
 Mă-năn-ce-te fo-cu moar-te
 Cum nu lu-cri pă drep-tă-te
 Uă, cum nu lu-cri pă drep-tă-te

Melodia bocetului interpretat de Pop Ileana reprezintă cel mai simplu model melodic de bocet local. Nucleul melodic de bază folosit în aceste bocete este reprezentat de tritonul arpeggiat *mi-sol-si* pe cadrul cărui se brodează firul melodic. Tempoul este *Parlando*, apropiat de ritmul vorbirii. Ambitusul nu depășește o cvintă, profilul melodic general este descendent, iar cadențele, la finalul celor patru rânduri melodice, se fac alternativ pe pilonii modali astfel: *sol, mi, sol* – cadențe interioare și *sol* – cadența finală. O particularitate a acestui mod de interpretare este și folosirea deasă a interjecțiilor care, de obicei, sunt în afara cadrului tetrapodic al versului, iar alteori îl completează⁶¹. Pe parcursul executării melodiei de bocet apar variații melodice, aceasta fiind o caracteristică generală a tuturor melodiilor de bocet. Un exemplu concret al modului cum se face variația melodică ni-l oferă a doua strofă melodică a bocetului interpretat de Ileana Pop:

E-ai zi-nit la noi în prag
 E-ai zi-nit la noi în prag
 Și me-ai lu-at ce me-o fost drag
 Și me-ai lu-at ce me-o fost drag

Comparând prima strofă melodică cu cea de-a doua, observăm variația melodică în penultimul picior metric. Modul de așezare pe cadențe este configurat în două ipostaze determinate de lungimea versului: printr-o formulă ritmică specifică de optime

⁶¹ Vezi nota 57.

urmată de pătrime cu punct în cazul versurilor acatalectice (cum se poate observa în a prima strofă melodică), sau prin așezarea sunetului de cadență, sunetul prelungit prin contopirea celor două valori de note, în cazul versurilor catalectice (a doua strofă melodică). Acest mod de cadențare este comun tuturor variantelor locale de bocet.

O altă variantă locală de bocet cu un caracter mai melismatic o reprezintă bocetul interpretat de Chiș Agafia:

Bocet

Chiș Agafia, 78 de ani, 2018
Vișeu de Sus, Valea Feteilor

Și or pu — ne lut cu iar-bă
Și or pu — ne lut cu iar-bă
Ca lu — mea ră nu mă va-dă
Ca lu — mea ră nu mă va-dă.

Comparând cele două melodii de bocet, remarcăm faptul că se păstrează aceeași structură modală cu același sistem de cadențe și nedepășind ambitusul de cvintă. Se păstrează aceeași configurație melodică în ambele melodii, având un profil melodic descendent. Ceea ce face deosebirea între ele este modul cum se brodează firul melodic pe calapodul modal, în varianta Agafiei Chiș, linia melodică fiind mult mai ornamentată și cu un ritm parlando-rubato. Variațiile melodice care apar în timpul interpretării melodiei de bocet sunt mult mai frecvente, iar deseori, Agafia Chiș își începe cântarea bocetelor cu melodia celui de-al doilea rând melodic, prima strofă melodică fiind incompletă, având doar trei rânduri melodice.

Aceleași caracteristici generale caracterizează și celelalte tipuri melodice locale de bocet, dar apar diferențieri legate de modul cum se desfășoară firul melodic pe calapodul modal la fiecare interpretă în parte. Practic, nu avem un tip melodic comun care să fie interpretat de cel puțin două sau mai multe bocitoare, ci fiecare dintre ele își are varianta proprie, însă toate variantele având o structură modală comună. Din analiza comparată a acestor variante s-au putut creiona caracteristicile generale ale melodiilor de bocet locale din zona Vișeuului. Melodia bocetelor locale folosește un material sonor redus, în proporție aproape egală silabic și melismatic, organizat în structuri modale arhaice. Ambitusul melodiilor nu depășește o cvintă, iar profilul melodic general este descendent. Ritmul este liber, parlando sau parlando-rubato⁶², iar rându-

⁶² În ritmul liber, pulsațiile de bază sunt valori scurte (notate convențional cu valori de optimi) față de care unele se prelungesc cu o durată nedefinită (de două, trei sau mai multe ori mai lungi). În sistemul ritmic liber se folosesc doi termeni: Parlando și Rubato. În Parlando (vorbit) se păstrează în

rile melodice sunt elastice, dispunând de o anumită maleabilitate și fiind adaptate la particularitățile versului⁶³. De asemenea, pot fi remarcate unele variații ale liniei melodice de bază pe parcursul melodiei, uneori chiar la repetarea aceluiași vers. Structura arhitectonică a melodiilor de bocet locale este strofică⁶⁴, rândurile melodice ale bocetelor fiind grupate în secțiuni de patru rânduri melodice, având forma AAkBBk și delimitate de formulele ritmice de cadență. Cadențe se fac astfel: *sol, mi, sol* (treptele 3, 1, 3) – cadențe interioare⁶⁵ și pe *mi* (treapta 1) – cadența finală.

CONCLUZII

Zona Vișeuului din Maramureș, deși are în centrul ei orașul Vișeu de Sus, este o zonă cu specific mai degrabă rural decât citadin, datorită configurației geografice a zonei (având mai multe suburbii pe văile apropiate ce păstrează specificul rural), dar și a contextului istoric. Devenit oraș doar din 1956, Vișeu de Sus își trăiește și astăzi existența unei așezări cu profunde tradiții etnografice. În acest topos, ritualul înmormântării este configurat după calapodul tradițiilor funebre cu specific rural. Pe rânduiala oficială a Bisericii cu privire la ritualul funebru s-au pliat elemente eterogene cu specific local, dând ritualului o amprentă locală. Un element al tradițiilor locale relevant în acest sens este cântarea bocetelor care, de la un timp la altul, tinde să dispară din viața comunității. Mult mai puțin reprezentat decât celelalte componente ale repertoriului funebru local, genul de bocet este tot mai mult amenințat cu dispariția, la fel cum se întâmplă și în alte zone, din cauza mentalităților sociale și a urbanizării. Bocetul pe care îl mai întâlnim în zona Vișeuului, prezintă, din punct de vedere textual, aceleași caracteristici generale și multe motive poetice comune ale versului popular cu specific funebru. Din punct de vedere melodic are la bază o construcție melodică modală cu o structură de bază pentacordală de tip doric. Structura arhitectonică a melodiilor de bocet este strofică, având patru rânduri melodice cu forma AAkBBk. Ambitusul melodiilor este restrâns, nepășind o cvintă, iar profilul melodic general este descendent.

mare parte pulsațiile scurte aproape egale, pulsațiile sunt în timpul vorbirii, iar alungirile nu sunt excesive. În Rubato (liber, după plac), alungirile sunt frecvente și excesive, mai cu seamă la cadența rândurilor melodice, variază și timpul pulsațiilor scurte de bază. Termenul de *Parlando-rubato* se folosește când cele două nuanțe de interpretare apar alternativ în cadrul aceleiași melodii (Ileana SZENIK, *Folclor muzical, Modul I*, pp. 35-46 și *Modul II*, pp. 64-65).

⁶³ De exemplu, un vers de nouă silabe va atrage după sine și modificări ritmico-melodice ale rândului melodic.

⁶⁴ A se face diferențiere între structura melodică a melodiilor de bocet ce poate fi strofică, și structura poetică a acestora care, la fel ca și întreaga poezie populară românească, nu este strofică. Rândurile melodice configurează ceea ce în lucrările de folclor se numește pseudostrofa.

⁶⁵ Prin excepție, la bocetul cântat de Șimon Ileana, în cadrul variației melodice, cea de-a treia cadență se face pe treapta a 2-a (*fa#*). În rest, și bocetul cântat de ea urmează același tipar cadențial.