

Reconfigurări muzicale subversive ale folclorului sub naționalismul lui Ceaușescu: formația Phoenix (1972–1975)

Article history:

Received: 27.01.2026

Revised: 7.05.2026

Accepted: 28.05.2026

Available online: 01.07.2026

Teodora TĂMAȘ

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

teodoratamas002@yahoo.com

<https://doi.org/10.56177/eon.7.2.2026.art.15>

Title: “Subversive Musical Reconfigurations of Folklore under Ceaușescu’s Nationalism: Phoenix band (1972–1975)”

Abstract: Following the publication of the July Theses in 1971, socialist Romania entered a new phase of ideological control marked by cultural censorship, nationalist propaganda, and the instrumentalization of folklore as a privileged aesthetic form. Within this restrictive framework, most Romanian rock and pop bands were marginalized or silenced. This article examines the exceptional trajectory of the band Phoenix, which not only survived but reached unprecedented popularity by developing a distinctive musical style: ethno-rock. Focusing on three albums released between 1971 and 1975 — *Cei ce ne-au dat nume*, *Mugur de fluier*, and *Cantafabule* — the study analyzes the thematic, musical, and visual folklore elements employed by the band, arguing that these elements functioned in a paradoxically subversive manner vis-à-vis national-communist ideology. This subversiveness, however, should not be understood as programmatic political opposition, but rather as a cultural effect. The archaic, ritual, multiethnic, and cosmopolitan folklore recovered by Phoenix was incompatible with the state-manufactured “new folklore”, generating an alternative discourse that resisted ideological appropriation while providing a space of cultural escape. Drawing on the concept of hybridized counterculture (Adrian G. Matus), the article situates this phenomenon within the broader context of the American counterculture’s reception in socialist Romania, where any form of contestation was coded rather than declared.

Keywords: Phoenix (band); national-communism; ethno-rock; archaic folklore; hybridized counterculture; coded subversion.

REZUMAT: În urma publicării „Tezelor” din iulie din 1971, România socialistă a intrat într-o nouă fază de control ideologic caracterizată prin propagandă naționalistă și cenzură culturală, concretizată și în instrumentalizarea folclorului ca formă estetică privilegiată. În acest cadru restrictiv, majoritatea trupelor românești de rock și pop au fost marginalizate sau reduse la tăcere. Articolul de față examinează traiectoria excepțională a formației Phoenix, care nu doar că a supraviețuit, dar a atins o popularitate fără precedent prin dezvoltarea unui stil muzical distinct: etno-rockul. Concentrându-se asupra a trei albume lansate între 1971 și 1975 — *Cei ce ne-au dat nume*, *Mugur de fluier* și *Cantafabule* —, studiul analizează elementele tematice, muzicale și vizuale de inspirație folclorică valorificate de trupă, argumentând că acestea au funcționat, în mod paradoxal, subversiv față de ideologia național-comunistă. Această subversivitate nu trebuie înțeleasă ca opoziție politică programatică, ci mai degrabă ca un efect cultural. Folclorul arhaic recuperat de Phoenix — autentic, ritualic, cosmopolit și multiethnic — era incompatibil cu „folclorul nou” fabricat propagandistic, generând un discurs alternativ rezistent apropierei ideologice și oferind totodată un spațiu de evaziune culturală. Apelând la conceptul de contracultură hibridizată (Adrian G. Matus), articolul plasează acest fenomen în contextul mai larg al recepției contraculturii americane în România socialistă, context în care orice contestare era mai degrabă codificată decât declarată.

CUVINTE-CHEIE: trupa Phoenix; național-comunism; etno-rock; folclor arhaic; contracultură hibridizată; subversiune codificată.

Introducere

În România socialistă, după un deceniu de relativă (și amăgitoare) destindere politică resimțită pe toate palierele societății, Nicolae Ceaușescu reintroduce controlul ideologic strict, inspirat de vizita pe care o face în Coreea de Nord. Odată cu publicarea „Tezelor din iulie” în 1971, România cunoaște o formă particulară de guvernare socialistă (național-comunismul), caracterizată prin consolidarea cultului personalității lui Ceaușescu, propaganda sistematică, izolaționismul, cenzura mediatică și culturală severă. Astfel, după 1971, restricțiile impuse producțiilor artistice (în special muzicale) reflectă ideologia naționalistă, singurele creații permise fiind cele de inspirație folclorică. Deturnarea folclorului și instrumentalizarea lui nu este invenția lui Ceaușescu: ea datează din primii ani ai comunismului în România, odată cu implementarea „folclorului nou” – ansamblu de creații propagandistice calchiate pe forma celor tradiționale. Dictatorul preia din vechea generație această modalitate de manipulare prin cultură pe care o va pretinde artiștilor și pe care o va extinde maximalist în festivalul *Cântarea României*, începând cu 1976. Pentru majoritatea trupelor de rock și pop care luaseră avânt în anii '60 prin sincronizarea muzicală cu Occidentul, noua limitare tematică anunță sfârșitul carierei lor. Acest destin este însă sfidat excentric de trupa Phoenix, care avea să devină, după 1971, cea mai populară trupă rock din România comunistă, prin conturarea unui stil muzical propriu, *ethno-rockul*.

Lucrarea de față își propune să analizeze elementele folclorice (tematice, muzicale, decorative) prezente în cele trei albume lansate în intervalul 1971-1975 – *Cei ce ne-au dat nume* (1972), *Mugur de fluier* (1974), *Cantafabule* (1975) – argumentând că angajamentul formației față de folclorul arhaic, ritualic și multiethnic a generat un discurs cultural alternativ, rezistent apropiierii ideologice. Fenomenul nu poate fi însă privit ca subversiune politică programată. Mai degrabă, subversivitatea sa rezidă într-un efect cultural care trebuie înțeles în contextul mai larg al pătrunderii contraculturii americane în spațiul socialist românesc. În contextul represiv din România, dimensiunea politică a contraculturii fusese neutralizată, întrucât tinerii nu puteau protesta liber contra *establishment-ului* precum în Occident. Sorin Antohi numește această realitate „bovarism contracultural”¹: mimând comportamente vestice, tinerii din România se rialau imaginar la contracultură, evadând astfel din contextul socio-politic curent. În cadrul concertelor Phoenix, publicul eterogen trăia momente de evaziune contraculturală, resimțite ca forme de catharsis. Desigur, aceste experiențe personale și colective nu subminau ordinea politică. Totuși, Antohi observă că ele au asigurat „supraviețuirea emoțională și intelectuală”² în anii respectivi, arătând astfel că valoarea contraculturii nu se reduce la impactul politic direct.

Adrian G. Matus pune în lumină un aspect paradoxal al contraculturii din România, explicând contextul structural care a făcut posibilă valența subversivă a formației. Conform acestuia, odată pătrunsă în spațiul socialist, contracultura americană se hibridizează: pierzându-și dimensiunea politică explicită, căpătă un caracter autohtonist prin amestecul cu naționalismul și misticismul local³. Dimensiunea folclorică și mistică nu e întâmplătoare: pe de o parte, ea era valorificată și de artiștii contraculturii occidentale; pe de altă parte, reprezenta o reacție la *establishment-ul* ateu. Paradoxul constă însă în faptul că același regim promova, cu scopuri propagandistice, tocmai naționalismul și folclorul. În acest context tensionat al coabitării dintre influențele occidentale și național-comunism, artiștii au recurs la o dublă tactică. Versurile pieselor erau acceptabile pentru regim, dar suficient de ambigue pentru a admite interpretări multiple. Astfel, orice potențial contestatar era codificat, nu declarat⁴. În aceeași ordine de idei, Andrei Sora admite ideea de subversiune codificată, considerând că Phoenix s-a conformat aparent directivelor partidului prin încorporarea folclorului, dar și-a menținut referințele subversive la un nivel de profunzime⁵.

Această aparentă conformare a generat însă lecturi divergente în literatura de specialitate. Studiul lui Emanuel Copilaș⁶ susține că Phoenix a internalizat ideologia național-comunistă, pactizând cu ea în schimbul libertății de a cânta și al infrastructurii necesare. Argumentele acestuia vizează, pe de o parte, compatibilitățile

¹ Sorin Antohi, „O revenire la Phoenix: boemă și contracultură în România, 1967-1977,” *Vatra*, Nr. 10-11 (2024): 15, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1305006>.

² Sorin Antohi, „O revenire la Phoenix,” 15.

³ Adrian G. Matus, „The Reception of the American Counterculture in Communist Romania (1960-1975): The Rebels with a Cause,” *Caietele Echinoc* 30 (2016): 289-290.

⁴ Matus, „The Reception of the American Counterculture in Communist Romania,” 294.

⁵ Andrei Sora, „Transsylvania Phoenix, Romanian Ethno-rock, and the Politics of Folk Music,” *Rock Music Studies* 7, no. 1 (2019): 3, <https://doi.org/10.1080/19401159.2019.1651536>.

⁶ Emanuel Copilaș, „Phoenix. De la ideologie la filosofie politică,” în *Formația Phoenix: muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș (Editura Universității de Vest, 2023), pp. 273-331.

identificate între ideologia formației și național-comunismul românesc — concluzia fiind că Phoenix era „substanțial integrată ideologic în cultura socialistă dominantă”¹ — și, pe de altă parte, sprijinul logistic al UTC și ASC ca dovadă a complicității cu regimul. Totuși, Sorin Bocancea se distanțează de această perspectivă din mai multe motive. În primul rând, în încercarea de a depăși simplul mimetism față de rock'n'roll-ul britanic, formația se orienta spre un fond autohton încă dinainte de 1971, dovadă compunerea pieselor în limba română², precum și adaptarea unor piese din folclor precum *Bun e vinu ghiurghiului* și *Pădure, pădure*. Această explorare a filonului arhaic (românesc) era comună mai multor trupe la sfârșitul anilor '60, notabilă în acest sens fiind trupa *Olympic 64*, remarcată prin figura legendară a lui Dorin Liviu Zaharia. Astfel, originalitatea trupei se conturează prin compozițiile de inspirație populară, muzica folclorică devenind pentru Phoenix „piatra de temelie a stilului (său) matur”³. În al doilea rând, formația a fost constant hărțuită, aflându-se în tensiune cu autoritățile până la emigrarea clandestină. De asemenea, membrii s-au confruntat cu dificultăți în ceea ce privește spațiul pentru concerte, adesea cântând ilegal pe stadioane. La argumentele lui Bocancea adăugăm unul suplimentar, care constituie miza centrală a prezentei lucrări: analiza conținutului artistic al celor trei albume relevă o incompatibilitate structurală între folclorul arhaic recuperat de Phoenix și cel instrumentalizat propagandistic de regim — argument pe care îl vom dezvolta în cele ce urmează.

Cadrul metodologic al prezentei lucrări este unul interdisciplinar, incluzând două perspective complementare. Pe de o parte, analiza de conținut cultural tratează versurile, elementele muzicale și recuzita scenică ale celor trei albume ca texte culturale, plasându-le în relație cu cadrul ideologic al național-comunismului și urmărind tensiunile dintre discursul artistic și cel oficial. Pe de altă parte, analiza folclorică selectivă apelează la surse etnomuzicologice specializate pentru a documenta autenticitatea elementelor arhaice și rituale recuperate de Phoenix.

Această autenticitate reprezintă într-adevăr un aspect esențial pentru înțelegerea celor trei albume. Nicolae Covaci, liderul formației, relatează într-un interviu cum a descoperit în arhivele casei de discuri Electrecord „niște înregistrări străvechi, făcute pe așa numitul cilindru de ceață al lui Edison”⁴. Membrii trupei au luat astfel contact cu un adevărat document etnografic datând, cel mai probabil, de la sfârșitul secolului XIX — începutul secolului XX. Totodată, prin intermediul unor prieteni, artiștii au intrat în posesia unei benzi care era „înregistrată sau copiată din arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, cu niște muzică rituală românească (...) de datini, muzică precreștină, muzică păgână (...)”⁵, precum și a unei „antologii de folclor editate doar pentru export (...) producție care în țară nu putea fi cumpărată”⁶. Cel din urmă material, care cuprindea „datini de iarnă, datini de vară, datini pentru fiecare anotimp, datini de înmormântare, datini de nuntă, balade și muzică lăutărească”⁷ a influențat major registrul muzical și tematic al albumului *Cei ce ne-au dat nume*. Pe lângă înregistrări, un rol important l-au jucat sursele scrise, precum cărțile cu folclor bănățean analizat de Nicolae Ursu⁸ sau culegerile de folclor ale lui Vasile Alecsandri⁹. În acest sens, recuperarea unui folclor autentic a constituit un act de distanțare față de „folclorul nou” care instrumentaliza tradiția în scopuri propagandistice.

1. *Cei ce ne-au dat nume* (1972)

Impactul public al primului album inspirat din folclor — *Cei ce ne-au dat nume* — nu a fost diminuat de cenzura suferită de acesta. În ciuda faptului că discul a apărut doar în versiune trunchiată, formația a cântat live și compozițiile interzise. Înregistrări ale acestora, păstrate de Nicu Covaci din cadrul unui concert în Timișoara, 1972, au fost încărcate pe YouTube în 2025, astfel încât le-am putut include și pe ele în analiză¹⁰. Analiza

¹ Copilaș, „Phoenix. De la ideologie la filosofie politică,” 312.

² Cântând la început coveruri după hituri occidentale, în 1968 lansează albumul *Vremuri*, pe care sunt deja incluse compoziții în limba română (*Vremuri* și *Canarul*).

³ Sora, „Transsylvania Phoenix,” 2.

⁴ Nicolae Covaci, „«Phoenix»: «Găsește-ți șira spinării și învață să spui *Nu!»»,” interviu, *Basarabeni.ro*, Septembrie 03, 2010, <https://www.basarabeni.ro/print/articol/phoenix-gaseste-ti-sira-spinar-474/>.*

⁵ Nicolae Covaci, *Phoenix însă eu...*, (Editura Nemira, 1994), 215.

⁶ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 218.

⁷ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 218.

⁸ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 219.

⁹ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 243.

¹⁰ Phoenix, *Phoenix — Concert „Cei ce ne-au dat nume” 13 Ian. 1972 în Timișoara*, YouTube, 2025, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLJpPYun-EYjdZLCWMMi86LHURRONLIQy>.

albumului ilustrează observația lui Andrei Sora: Phoenix se conformează aparent directivelor partidului prin încorporarea folclorului, menținând însă un fond arhaic structural incompatibil cu „folclorul nou”. Dovada cea mai concretă a acestei incompatibilități o reprezintă cenzura suferită de album: faptul că numeroase piese au fost interzise sugerează existența unor divergențe între materialul folcloric recuperat de formație și directivele culturale ale regimului. Mai mult, chiar și piesele care au trecut de cenzură se înscriu în această logică a incompatibilității: sursele lor reprezintă un folclor viu, nemediat ideologic.

Organizat în jurul ideii de ciclicitate a anotimpurilor și a vieții omenеști, albumul *Cei ce ne-au dat nume* cuprinde numeroase referințe la rituri specifice unor perioade ale anului, integrate în ritmuri corespunzătoare. Spre exemplu, după piesa dedicată primăverii, urmează piesa intitulată *Păpărușă*. Versurile și linia melodică populară se regăsesc în antologia folclorică a lui Nicolae Ursu¹, care a constituit, cel mai probabil, sursa de inspirație pentru această compoziție. Ritualul de fertilitate *păpărușă* sau *păpărușă*, practicat la începutul primăverii sau în perioade de secetă de către tinere femei este specific atât în spațiul românesc, cât și în cel slav. Prin-o analiză etimologică și istorică minuțioasă, Mihai Dragnea demonstrează în articolul său² că acest ritual ar avea origine tracică. De asemenea, compoziției *Iarna* îi sunt asociate *Colind de fată* (piesă care a fost cenzurată, deși nu are niciun conținut religios) și *Jocul caprelor*. *Colind de fată* a fost inspirat dintr-o înregistrare a unui grup de săteni din satul Almaș Săliște, Ținutul Pădurenilor, 1956³. Deși nu aveau tematică religioasă, colindele *de fată* sau *de flăcău* își găseau locul în cadrul sărbătorilor de iarnă, întrucât acea perioadă era marcată de preocupări ale tinerilor în direcția căsătoriei⁴. În ceea ce privește *Jocul caprelor*, se face referire la o practică răspândită în toate regiunile țării sub forma unui joc mimic, cu mască animalieră, obiectul de recuzită principal fiind „capul de animal cu cioc clămpănitor, făcut din lemn și jucat de un flăcău”⁵. În timpul turneelor lor, membrii formației au adus pe scenă, în mod sugestiv, niște capre de lemn construite de Valeriu Sepi, în stilul celor tradiționale. Acest ritual are, cel mai probabil, rădăcini păgâne, după cum sugerează și Mihai Pop. Pe baza studierii cercetărilor în folclor comparat, acesta menționează că jocurile europene cu măști au la bază vechi rituri dionisiace și variante populare ale lor, sugerând astfel o origine tracică⁶.

Andrei Sora arată foarte bine faptul că Phoenix recrează o anumită atmosferă prin utilizarea unor instrumente muzicale precum blockflöte-ul, fluiere (chiar de păstori), ocarine, viori ș.a.m.d fără a fi mimetic față de o melodie tradițională anume⁷. După cum citim și în textul de prezentare al discului, artiștii reușesc să producă sunete specifice instrumentelor populare precum cimpoiul sau buhaiul, fără a le folosi propriu-zis, miza acestora fiind redarea aceluia „fior arhaic, strigătul de împăcare/disperare al sufletului pustiu”⁸.

Desigur, această atmosferă nu se datorează doar armoniilor muzicale, ci și versurilor. Astfel, „fiorul arhaic” transpare în două piese care tratează ritualic tema morții, *Cocoșii negri* și *Recviem pentru eroii căzuți*. Subiectul morții era tabuizat de ideologia comunistă, fiind incompatibil cu optimismul obligatoriu și cu viziunea materialistă asupra vieții. Ca atare, cele două piese au fost cenzurate. *Cocoșii negri* - cu versuri inspirate din lirica populară a cântecelor „De Zori” - cuprinde invocarea zorilor ca entități personificate, considerate în mitologia românească „personaje feminine, surori ale Soarelui”⁹. Acestora le este atribuită funcția de a regla simbolic timpul destinat ritualului de trecere: „Cocoșii negri cântară / Zori albe nu se vărsară / Zorilor surorilor / Nu grăbireți a zori / Pân' cutare s-o gătire / S-o găti și s-o mpoodobire / Cu podoabe de argint / Cum n-o mai fost nicicând / Pân'

¹ Nicolae Ursu, *Folclor muzical din Banat și Transilvania*, (Editura Muzicală, 1983), 233.

² Mihai Dragnea, „The Thraco-Dacian Origin of the Paparuda/Dodola Rain-Making Ritual,” *BRUKENTHALIA. Romanian Cultural History Review Supplement of Burkenthal. Acta Musei*, No. 4 (2014), 18-27, https://www.researchgate.net/publication/280977102_The_Thraco-Dacian_Origin_of_the_PaparudaDodola_Rain-Making_Ritual_Brukenthalia_Acta_Musei_No_4_2014.

³ Phoenix, „*Siminică Duminică* - Colindă de fată, colindă tradițională românească de iarnă, interpretată de un grup de săteni din satul Almaș-Săliște, Zam, Ținutul Pădurenilor, Hunedoara, Transilvania. Înregistrare din 1956. Ea a stat la baza melodiei omonime de Phoenix...”, postare YouTube cu videoclip, Septembrie, 2025, accesat 9 ianuarie 2026, <https://www.youtube.com/post/UgkxMpJp3RjruH9osAbd3tKpnm4W6NyTbuT>.

⁴ Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și alte popoare. Studiu de folclor comparat*, (Editura Minerva, 1983), 579-580.

⁵ Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, (Editura Univers, 1999), 84.

⁶ Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, 86.

⁷ Sora, „Transsylvania Phoenix,” 5.

⁸ Mimo Obradov, „Phoenix în ecosistemul talentului,” în *Formația Phoenix: muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș (Editura Universității de Vest, 2023), 199.

⁹ Ghizela Sulișteanu, „Cîntecele ceremoniale «de Zori» în folclorul românesc,” *Revista de etnografie și folclor* 21, Nr. 1 (1976): 71.

a fi mers în pământ”¹. Mihai Pop observă în *Cântecul Zorilor* această constantă specifică folclorului bănăţean, olteneş şi sud-ardelenesc: în scopul de a-l pregăti pe mort, li se cere zorilor întârzierea². Vechimea acestui tip de cântec asociat mai multor ritualuri (colindat, înmormântări, nuntă, şezători, semnale pastorale) este amplu demonstrat de Ghizela Suliţeanu care arată că, cel puţin în cazul înmormântării, cântecul are rădăcini străvechi, fiind prezent la strămoşii poporului român încă înainte de oficializarea cultului mitraic de către Aurelian în secolul III³. O altă practică funerară recurentă în tradiţie este bocitul, la care se face referire în *Recviem pentru eroii căzuţi*: „Când răsare soarele / Avem să ne aducem aminte de ei. / Şi de-asemeni avem să-i jelim când soarele-asfinţeşte. / Iar când ne vom trezi la bătaia miezului nopţii, / Avem să-i simţim în jurul nostru / Şi ne vom afla nemângâiaţi de pierderea lor”⁴. Compusă într-un ritm incantatoriu, recitativul rostit de toţi membrii formaţiei reprezintă un text extras din romanul *Fraţii Jderi* al lui Mihail Sadoveanu, autor care inserează în literatură structuri din folclor specifice mentalităţii magice, ritualice. Aici, textul surprinde relaţia dintre cei vii şi cei morţi, prezenţa nevăzută a celor din urmă în momente de prag temporal (miezul nopţii), precum şi practica jelierii acestora.

Pe albumul *Cei ce ne-au dat nume* au fost incluse şi piese cu texte preluate din folclor care tratează diferite episoade istorice, mai mult sau mai puţin legendare. O astfel de compoziţie este *Vişina* – prelucrare după mai multe versiuni regionale ale baladei *Vişina* –, care a suferit, de altfel, cenzură. Dacă analizăm o parte dintre versurile acesteia, observăm tocmai mecanismul dublei tactici descris de Adrian Matus: „Sunt trei sate lăudate / În vistierie nebăgate / Nu dau birul la moşie / de-mpărat nu vrea să ştie”⁵. Textul admite o lectură folclorică neutră, dar şi una subversivă — „birul” putând fi citit drept „cote”, iar „împăratul” drept „dictatorul”.

O altă piesă cu versuri populare care tratează trecutul legendar este balada *Negru Vodă* axată pe figura întemeietorului mitic al Ţării Româneşti. Compoziţia urmăreşte faptele lui Negru Vodă şi ale cetei sale, pe care Florin Dumitrescu le aseamănă cu cele ale unei căpetenii de haiduci⁶. Comparaţia este susţinută nu doar de acţiunile legendarilor bărbaţi descrişi în baladă, ci şi de modul în care sunt portretizaţi: „Negru Vodă şi-a lui ceată, / Toţi voinici cu fruntea lată, / Şi cu ghioage groase, drepte, / Şi cu plete lungi pe spete”⁷. Astfel, ultima piesă a albumului anticipează deja figura nonconformistă a haiducului care îşi apără ţara. Această imagine va fi abordată mai evident în albumul *Mugur de fluiet*. Versurile populare din *Negru Vodă* preluate de formaţie provin cel mai probabil dintr-o variantă rescrisă la început de secol XX, într-un limbaj adus la zi; singura modificare din partea formaţiei este înlocuirea cuvântului „tătari” cu „duşmani”, dată fiind interdicţia partidului de a-i trata peiorativ pe mongoli, care erau socialişti⁸.

Din punct de vedere compoziţional, *Negru Vodă* reprezintă un moment important în evoluţia formaţiei, fiind o piesă amplă, de paisprezece minute, cu o valorificare aparte a dimensiunii muzicale. Acest lucru nu e de ignorat, cu atât mai mult cu cât cercetările asupra baladei populare s-au rezumat adesea doar la dimensiunea tematică⁹. Phoenix preia din folclor în compoziţia *Negru Vodă* nu doar versurile populare, ci şi structura generală a baladei, aşa cum e detaliată de Gheorghe Oprea: „introducerea instrumentală, perioada vocală (...), interludiu instrumental (...), postludiu instrumental”¹⁰, nefiind deci străină sensibilităţilor folclorice nici din punct de vedere muzical. Acestea se reflectă nu doar structural, ci chiar la nivel de melos: interpretarea vocală acută şi prelungă din ultima strofă anticipează cadenţa baladei, compusă într-o tonalitate specifică muzicii tradiţionale¹¹.

¹ Phoenix, *Cocoşii negri-prima temă principală a concertului 13.Ian 1972 în Timişoara*, înregistrare postată pe Youtube de Phoenix, 01 Decembrie, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=FW2ej-jmhl8&list=PLJpPYun-EYjd7LC-WMMi86LHURRONLIQy&index=3>.

² Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, 186-187.

³ Suliţeanu, „Cîntecele ceremoniale «de Zori»”, 74.

⁴ Phoenix, *Recviem pentru eroii căzuţi (Concert 13 Ian. 1972 în Timişoara)*, înregistrare postată pe YouTube de Phoenix, 21 Septembrie, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=IY9tj2ISZpc&list=PLJpPYun-EYjd7LC-WMMi86LHURRONLIQy&index=8>.

⁵ Phoenix, *Vişina-parte I (Sunt trei sate lăudate) (Concert 13 Ian. 1972 în Timişoara)*, înregistrare postată pe YouTube de Phoenix, 01 Decembrie, 2025, https://www.youtube.com/watch?v=HSBR6YDBxW8&list=RDHSBR6YDBxW8&start_radio=1.

⁶ Florin Dumitrescu, „«Cei ce-mpuşcă-n lună...» Rolul formaţiei Phoenix în cristalizarea folk-rockului haiducesc,” în *Formaţia Phoenix : muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaş, (Editura Universităţii de Vest, 2023), 151.

⁷ Phoenix, „Negru Vodă” pe *Cei ce ne-au dat nume*, Electrecord, 1972.

⁸ Vladimir Agrigoroaei, “Proclaiming the Eucharist on Communist Stadiums? The Multiple Meanings of the Phoenix Concept-Album Cantafabule (An Experiment in Cultural History),” *Museikon. A Journal of Religious Art and Culture*, No. 5 (2021): 124-125, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1000778>.

⁹ Gheorghe Oprea şi Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc*, (Editura Didactică şi Pedagogică, 1983), 281.

¹⁰ Oprea şi Agapie, *Folclor muzical românesc*, 287.

¹¹ Sora, “Transsylvania Phoenix,” 6.

2. Mugur de fluier (1974)

Mugur de fluier depășește tot mai mult cadrele culturale trasate de politica lui Ceaușescu. În acest sens, fondul autohton românesc începe să fie hibridizat cu elemente folclorice eterogene după cum recunoaște și Nicu Covaci: „Am compus noi piese care marcau deja un început de stilizare mai pregnantă a folclorului. Sfera interesului nostru se întindea din sudul Balcanului, trecea prin muzica țigănească ori central-europeană, până în apusul continentului (...)”¹. Deschiderea formației spre elemente etnice alogene iese din tiparul folclorului național omogenizat promovat de regim.

Mai mult, formația valorifică muzical elemente ale unei comunități reprimată în comunism din punct de vedere social și cultural² – cea a romilor. În contextul acestei marginalizări, Phoenix înserează ritmuri de tip aksak, armonii specifice muzicii acestora, figura lor fiind prezentă inclusiv la nivel tematic (*Mica Țiganiadă*). Într-adevăr, gestul e în primul rând estetic și identitar, nu militant. Phoenix evocă, prin imaginea comunității rome – stigmatizată în special pentru nomadism și inadaptare la exigențele muncii socialiste – un model de libertate și nonconformism. Această imagine este analogă comunității hippie din Occident, după cum surprinde și Caius Dobrescu³. Totuși, această temă nu ilustrează doar preferința estetică a formației pentru un stil de viață boem, ci sugerează și rezistența față de coerciția socială. Totodată, prin integrarea unor elemente muzicale specifice — ritmuri aksak, armonii caracteristice — Phoenix recuperează o muzică reprimată oficial, acordându-i astfel o formă de legitimitate culturală în spațiul public.

Deschiderea multiethnică e vizibilă și în compoziția *Pavel Chinezu* unde e evocată figura unui comandant militar revendicat de mai multe istoriografii. Diana Painca menționează că acesta e un erou specific memoriei colective maghiare mai degrabă decât celei române⁴. Într-un context în care regimul promova o istorie națională omogenă, centrată exclusiv pe figuri ale românității pure, recuperarea unui erou cu o relevanță etnică multiplă poate fi citită în logica subversivității codificate. E de precizat că această abordare nouă față de registrul consacrat odată cu *Cei ce ne-au dat nume* se datorează în mod deosebit noilor textieri cooptați de Phoenix, Șerban Foarță și Andrei Ujică. Cei doi poeți timișoreni descindeau din sfera culturii înalte, având numeroase referințe culturale. După cum observă Sorin Antohi, contribuția lor a configurat un ethos cultural propriu al formației, mai sofisticat și mai cosmopolit decât cel al perioadei anterioare⁵. Adrian Matus subliniază la rândul său că cei doi erau „pregătiți să joace după regulile oficiale, subminându-le totodată”⁶. În aparență conforme cu cerințele cenzurii, textele lor ascundeau un potențial subversiv.

Totuși, influența folclorică românească este încă prezentă, atât în dimensiunea ritmico-muzicală, cât și în cea tematică. Finalul din *Lasă, lasă nr. 1* e similar strigăturilor de Anul Nou, prin ritmicitatea accelerată a versurilor. Instrumentele joacă de asemenea un rol important, recreând atmosfera tradițională: în intro-ul de la *Strunga*, utilizarea blockflöte-ului produce efectul muzical al fluierului tradițional. La nivel tematic, antologia lui Vasile Alecsandri se menține ca referință, inspirând versurile din *Strunga* și *Andrii Popa* – piese înrudite prin prezența figurii haiducului aflat în conflict cu stăpânirea. Deși această tipologie a fost promovată și în creațiile (cinematografice) de propagandă, fiind privită ca un simbol istoric legitimator al luptei de clasă, membrii formației au optat pentru imaginea haiducului nu din rațiuni de conformare politică, ci de preferință personală. Phoenix a preluat din folclor nu lupta de clasă, ci ideea de răzvrătire, de nomadism, găsind în stilul de viață haiducesc un model de rebeliune față de autoritatea socială represivă, fapt resimțit și de către public, după cum remarcă Maria Cernat: „Într-o societate controlată și statică, imaginea neînfricatului haiduc care «și-a bătut joc de domnie» aduce

¹ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 241.

² Shaun Williams, “Romani Music in Communist Romania: Propaganda, Control and Resistance,” *The Attic*, Decembrie 27, 2025, https://theatticmag.com/features/2514/romani-music-in-communist-romania%3A-propaganda%2C-control%2C-and-resistance.html?utm_.

³ Caius Dobrescu, “The Phoenix that Could Not Rise: Politics and Rock Culture in Romania, 1960–1989,” *East Central Europe* 38, no. 2-3 (2011): 270, <https://doi.org/10.1163/187633011X597180>.

⁴ Diana Painca, “«Rise like a Phoenix»: Communist Mythology and Rock Music,” in *The Annals of the University of Bucharest. Studies of Romanian Language and Literature*, No. 67 (2018): 78, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=946666>.

⁵ Antohi, „O revenire la Phoenix,” 14.

⁶ Matus, “The Reception of the American Counterculture in Communist Romania,” 294.

în scenă posibilitatea revoltei, a opoziției¹. Această variantă de lectură a piesei *Andrii Popa* este menționată și de Adrian Matus².

Cercetări mai recente au arătat că versurile din *Andrii Popa* nu ar fi o creație populară, ci una personală, scrisă de Vasile Alecsandri în maniera celor folclorice și inclusă în antologie. Acest lucru nu este foarte relevant, având în vedere că albumul *Mugur de fluier* include deja mai multe compoziții cu versuri aparținând unui autor canonic. Elementele de folclor nu sunt însă abandonate: spre exemplu, în versurile piesei *Ochii negri, ochi de țigan*, compuse de Victor Cîrcu, este prezent un imaginar folcloric românesc în care apare figura *fetei pădurii* ca obiect de fascinație erotică: „Fată verde cu părul pădure / Simți cum privirea lor vrea să te fure / Noaptea-n ei țese ie / Zburătorii ca să vie / Noaptea-n ei țese ie / Nimeni urma să le-o știe (...) / Umezi sunt de dor / Și-a lor vis plin de zbor (...)”³. Observăm cum lirica se situează la intersecția dintre două figuri mitologice, cea a *fetei pădurii* (sau *fata sălbatică*), respectiv a *Zburătorului*, care rătăcea noaptea și iniția în sexualitate, având o activitate oniric-erotică⁴. *Fata pădurii* e portretizată uneori monstruos, infernal, alături ca ascunzând o frumusețe de zână sub chipul urât și este considerată o semidivinitate a văii Cerna⁵. Opțiunea pentru această figură mitologică poate fi înțeleasă din rațiuni de apartenență regională, textierul fiind originar din Banat. De același autor sunt compuse versurile de la *Mugur de fluier*: „Îmi simt sufletul mugur de fluier / Ce-a doinit cântec cu șuier / Pentru zilele ce-au fost trecute / Pentru nopțile negre și slute / Am pornit cu roua-n picioare / Ca să cânt un cântec de soare / Pentru zilele ce au să vie / Pentru nopțile cu iasomie (...)”⁶. Acestea fac referire la cântecul tradițional *doină*, care este întotdeauna cântat solo, în manieră spontană, fapt sugerat de verbul la persoana întâi singular care descrie o senzație organică, ce învâluie întreaga ființă: „Îmi simt sufletul (mugur de fluier)”. Este menționat fluierul – instrument tradițional pastoral care acompania adesea doinele. Totodată, transpar teme specifice cântecelor de doină, precum armonizarea cu natura („am pornit cu roua-n picioare”), sau dureri care sunt transfigurate cathartic prin muzică: „sufletul (...) ce-a doinit (...) pentru nopțile negre și slute”.

Așadar, în albumul *Mugur de fluier* avem o singură piesă cu versuri populare (*Strunga*, dacă admitem că *Andrii Popa* a fost scrisă de Alecsandri însuși), piese cu ritmicitate și tematică apropiată de folclorul românesc, dar cu autor canonic (ex.: *Ochii negri, ochi de țigan, Mugur de fluier* cu versuri de Victor Cîrcu), precum și piese mai sofisticate în raport cu restul compozițiilor, cum sunt cele bazate pe versurile lui Șerban Foarță și Andrei Ujică (ex. *Mica Țiganiadă, Pavel Chinezu*). Cel de-al doilea album păstrează linia de inspirație folclorică inaugurată în *Cei ce ne-au dat nume*, însă include mult mai multe compoziții cu texte compuse de autori canonici. Astfel, albumul se deschide și spre elemente culturale ale unor minorități, marcând astfel o formă implicită de rezistență față de purismul etnic al partidului.

3. Cantafabule (1975)

Album conceptual, considerat a fi cel mai important album din istoria rockului românesc, *Cantafabule*⁷ marchează tranziția de la folclorul autohton la o mitologie universală, cosmopolită, reprezentând apogeul muzical al formației, prin aportul major al cuplului de poeți sus-menționați. Influențat de simbologie și bestiarii, albumul se deschide cu invocarea unor fiare paradigmatică, continuă cu piese centrate pe câte un animal fantastic, apoi cu piesa *Zoomahia* (dispariția fiarelor evocate) și se încheie cu o piesă dedicată păsării Phoenix. Putem deduce că acest ultim album analizat comunică ideatic cu *Cei ce ne-au dat nume*, ambele tratând ciclicitatea existenței, însă din unghiuri complet diferite.

În compoziția inaugurală *Invocație* sunt chemate creaturi specifice mitologiei românești (bourul⁸, Știma casei⁹), egiptene (scarabeul), Antichității grecești (sirena, centaurul) sau romane (pasărea Calandron), ori mai multor bazine semantice (vasiliscul, aspidă, inorogul, pajura). Cert e că toate aceste creaturi se regăsesc în bestiariile medievale (uneori cu sensuri creștine atribuite) din care textierii se inspiră atunci când compun versurile.

¹ Maria Cernat, „Phoenix – o perspectivă feministă,” în *Formația Phoenix : muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș (Editura Universității de Vest, 2023), 417.

² Matus, „The Reception of the American Counterculture in Communist Romania,” 294.

³ Phoenix, „Ochii negri, ochi de țigan” pe *Mugur de fluier*, Electrecord, 1974.

⁴ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, (Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987), 339.

⁵ Vulcănescu, *Mitologie română*, 337.

⁶ Phoenix, „Mugur de fluier” pe *Mugur de fluier*, Electrecord, 1974.

⁷ Casa de discuri Electrecord a editat greșit titlul albumului: *Cantofabule* în loc de *Cantafabule*.

⁸ Vezi Vulcănescu, *Mitologie română*, 504, 507.

⁹ Vezi Vulcănescu, *Mitologie română*, 524.

Nici erbivore, nici carnivore („nepăscătoare de ierburi, nepăscătoare de carne de fiară”¹), făpturile invocate nu sunt neutre pentru cel care le cheamă, ci sunt „de bună și de rea priință”, astfel încât ele trebuie înduplecate: „eu vă cânt și vă descânt / vă invoc și vă evoc / de noroc, de nenoroc (...) / eu vă agrăiesc, vă isc (...) / eu v-aduc jertfă (...)”². Ca un fel de uvertură, *Invocația* conține tot albumul, anticipând inclusiv finalul. Astfel, după un întreg elogiu al animalelor-idei, al „pseudofiarelor” a căror „viață-neviață” „nu se trece ca topită gheața / nu se risipește în văzduh ca ceața”³, este anunțată dispariția lor prin uitare, făcându-se loc păsării Phoenix, singura care supraviețuiește morții: „Eu vă cânt, eu vă trec pragul, / eu vă strig la ceasul fix / și tot eu vă uit de dragul / împăratului Finics! // Fie să renască numai cel ce har / Are de-a renaște, curățit prin jar, / Din cenușa-i proprie și din propriu-i scrum, / Astăzi, ca și mâine, pururi și acum”⁴. Încheiată printr-o exprimare similară rugăciunilor creștine, ultima strofă nu e străină de acest imaginar: preluând simbolistica medievală hristică a păsării Phoenix, este introdusă tema învierii – evenimentul central din cadrul creștinismului. Aceasta nu este singura referință creștină; în piesa *Uciderea balaurului* există o trimitere transparentă la figura Sfântului Gheorghe ucigând balaurul⁵: „Numai un voievod (în altă strofă, „sfânt voievod”) a putut, biet norod, să te scape de tot de ăl balaur”⁶.

Referințele la imagini arhetipale regăsite în mai multe culturi sunt însoțite de linii melodice neobișnuite, stranii, apropiate rockului psihedelic și, pe alocuri, heavy metalului. Este conturată astfel o atmosferă inițiatcă cu accente ezoterice. Accesibilității din primele două albume îi ia locul aici un soi de elitism intelectual accentuat și de inserția unor versuri populare macedoromâne în *Cânticlu a cucuveauăliei* sau a unor pasaje în franceza veche în *Norocul inorogului* („Monoscero est beste, un corn ad en la teste, / Pur țeo ad si a nun, de buc ad fașun; / Par pucele est prise, or oez en quel guise. / De o copilă e prins, / Inorogul prinț”⁷), consolidându-se o dimensiune cosmopolită, după cum recunoaște și Nicu Covaci⁸.

Aparițiile scenice din cadrul turneului *Cantafabule* au fost pe măsura compozițiilor din album: confecționându-și singuri costume și măști speciale „cu blană, cu coarne, inspirate din diverse cărți de folclor”⁹, fiecare membru al formației reprezenta câte un animal din cele evocate. Inserarea elementelor de recuzită folclorică în cadrul concertelor era specifică încă dinainte de *Cantafabule*, membrii formației apărând adesea îmbrăcați în cămăși tradiționale, căciuli și bunde de blană. Cu totul surprinzătoare a fost însă însoțirea pe scenă de către trupa dubașilor din Brănești. Prezența acestui grup de bărbați a avut atât un rol muzical, cât și simbolic; pe de o parte, ritmurile extraordinare pe care aceștia le redau acompaniau perfect compozițiile de pe album; pe de altă parte, ei veneau dintr-o zonă rurală care scăpase de cooperativizare, părănd a trăi nu în prezentul ostil, ci în timpuri străvechi. Iată amintirile lui Nicu Covaci:

„Dar în acest sat [Brănești], taraful este alcătuit din toți locuitorii de sex masculin, tradiția transmitându-se din tată în fiu – o anumită formulă ritmică, care urma să fie bătută la dubă cu un maiu (...) împreună constituiau o grupă de poliritmie, unică în Europa, condusă de un dirijor (...) am mers în sat și am făcut cunoștință cu mulți dintre țărani. Toți aveau niște fețe de parcă ar fi venit din alte timpuri și de pe alte meleaguri (...) Aflasem că în acea zonă nici socialismul nu izbândise. Era o regiune necooperativizată, țărani își păstrasera livezile, dealurile, pădurile. Există un fel de suflu de libertate” (...)”¹⁰.

Pe lângă dimensiunea muzicală, aceste apariții scenice însoțite de recuzită corespunzătoare au produs un efect puternic asupra publicului, care, umplând stadioanele, trăia o formă de comuniune în jurul unor imagini și valori arhaice, ritualice, pre-ideologice. În acest fel, era configurat un spațiu simbolic care părea sustras monopolului ideologic. Pe de o parte, experiența boemă a concertelor era trăită de către cei născuți în oraș ca o formă de evaziune în masă. Pe de altă parte, cei din mediul rural simțeau o formă de validare, întâlnindu-se cu realități specifice lumii satului pe care le luau ca atare, după cum observă și Sorin Antohi: „pentru cei proveniți din

¹ Phoenix, „Invocație”, pe *Cantafabule*, Electrecord, 1975.

² Phoenix, „Invocație”, pe *Cantafabule*, Electrecord, 1975.

³ Phoenix, „Invocație”, pe *Cantafabule*, Electrecord, 1975.

⁴ Phoenix, „Invocație”, pe *Cantafabule*, Electrecord, 1975.

⁵ Un arhetip al acestei imagini este prezent în mai multe culturi și perioade istorice.

⁶ Phoenix, „Uciderea balaurului” pe *Cantafabule*, Electrecord, 1975.

⁷ Phoenix, „Norocul inorogului” pe *Cantafabule*, Electrecord, 1975.

⁸ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 298.

⁹ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 381.

¹⁰ Covaci, *Phoenix însă eu...*, 375-376.

mediile țărănești, referințele folclorice erau numai literale, nu figurate, nu simbolice, nu transfigurate și resemnificate; capra era capră (mă refer la capra lui Valeriu Sepi), sumanul/cojocul era suman/cojoc etc.”¹

Concluzii

Analiza celor trei albume lansate de Phoenix între 1972 și 1975 relevă un demers artistic ale cărui valențe subversive rezidă nu într-o opoziție programatică față de regim, ci într-o tensiune de fond față de ideologia național-comunistă. Deși noua orientare tematică a formației părea să se conformeze imperativului ceaușist post-'71, conformarea era doar aparentă. În acest sens, celebra replică a lui Covaci — „[Ceașescu] Vrea folclor? Atunci, va primi folclor!”² — surprinde ambivalența stilului adoptat de formație. Astfel, acceptarea formală a directivei ascundea mai mult decât ar fi anticipat cenzura.

Lucrarea a urmărit mai multe paliere ale tensiunii dintre ideologia naționalismului ceaușist și stilul etno-rock dezvoltat de Phoenix în cele trei albume, analizând dimensiunea artistică, lirică și muzicală a acestora. Analiza a fost plasată în contextul contraculturii hibridizate din România socialistă, în care orice contestare era mai degrabă codificată decât declarată³.

Un prim nivel al tensiunii se regăsește în natura surselor utilizate de Phoenix. Investigarea originilor materialului folcloric — înregistrări arhaice, antologii de folclor, surse etnomuzicologice specializate — arată că formația a recuperat un folclor autentic, cu rădăcini străvechi, uneori precreștine, vizibil mai ales în *Cei ce ne-au dat nume* și *Mugur de fluier*. Această autenticitate se distinge structural de „folclorul nou” — produs ideologic calchiat pe forma tradițiilor, dar golit de substanța lor arhaică și umplut cu conținut de propagandă.

Un al doilea nivel al divergenței vizează conținutul tematic. În *Cei ce ne-au dat nume*, ritualurile anului și evenimentele vieții omenești sunt împletite într-un ciclu al timpului sacru — o viziune asupra existenței disjunctă față de mizele strict utilitare și materialiste ale socialismului. Tabuizarea morții în comunism face ca simpla recuperare a ritualurilor funerare arhaice să devină un gest cultural divergent. Faptul că tocmai aceste piese au fost cenzurate — alături de balada *Vișina*, cu referințele ei la comunități răzvrătite față de autoritate — confirmă că fondul arhaic nu se plia pe cerințele ideologice ale regimului. De asemenea, în *Mugur de fluier* apare figura haiducului rebel, care putea fi citit într-o grilă a rezistenței, precum și elemente etnice diverse care transgresează cadrele folclorului național omogenizat.

Odată cu cooptarea lui Andrei Ujică și Șerban Foartă ca textieri, se consolidează o a treia dimensiune cu valențe subversive, anume cosmopolitismul. În *Cantafabule*, misticismul, ezoterismul și mitologia universală configurează un univers simbolic complet străin atât naționalismului purist, cât și ateismului științific al regimului.

Toate aceste paliere pot fi citite în cheia subversiunii codificate descrise de Adrian Matus: formația a recurs la un folclor suficient de ambiguu pentru a trece de cenzură, menținând în profunzime referințe incompatibile cu ideologia oficială. Din această negociere cu granițele a ceea ce era permis s-a născut un spațiu de libertate culturală în care publicul trăia o formă de evadare și catharsis. Dacă Phoenix a umplut stadioanele cu folclorul și mitologia, poate că Nicolae Ceaușescu a încercat să obțină același lucru prin *Cântarea României*, la un an după *Cantafabule*, prin alte mijloace și în cu totul alte scopuri.

References:

- Agrigoroaei, Vladimir. „Proclaiming the Eucharist on Communist Stadiums? The Multiple Meanings of the Phoenix Concept-Album Cantafabule (An Experiment in Cultural History).” *Museikon. A Journal of Religious Art and Culture*, Nr. 5 (2021): 119-146. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1000778>.
- Antohi, Sorin. „O revenire la Phoenix: boemă și contracultură în România, 1967-1977.” *Vatra*, Nr. 10-11 (2024): 11-16. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1305006>.
- Bocancea, Sorin. „Muzica rock în România comunistă. Phoenix.” În *Formația Phoenix: muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș. Editura Universității de Vest, 2023.
- Caraman, Petru. *Colindatul la români, slavi și alte popoare. Studiu de folclor comparat*. Editura Minerva, 1983.
- Cernat, Maria. „Phoenix – o perspectivă feminină.” În *Formația Phoenix : muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș. Editura Universității de Vest, 2023.
- Copilaș, Emanuel. „Phoenix: de la ideologie la filosofie politică.” În *Formația Phoenix: muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș, Editura Universității de Vest, 2023.

¹ Antohi, „O revenire la Phoenix,” 16.

² Covaci, *Phoenix însă eu...*, 219.

³ Matus, „The Reception of the American Counterculture in Communist Romania,” 293-294.

- Covaci, Nicolae. „«Phoenix»: «Găsește-ți șira spinării și învață să spui Nu!»." Interviu de Irina Nechiț, *Basarabeni.ro*, Septembrie 03, 2010. <https://www.basarabeni.ro/print/articol/phoenix-gaseste-ti-sira-spinar-474/>.
- Covaci, Nicolae. *Phoenix însă eu....* Editura Nemira, 1994.
- Dobrescu, Caius. „The Phoenix that Could Not Rise: Politics and Rock Culture in Romania, 1960–1989.” *East Central Europe* 38, No. 2-3 (2011): 255-290. <https://doi.org/10.1163/187633011X597180>.
- Dragnea, Mihai. „The Thraco-Dacian Origin of the Paparuda/Dodola Rain-Making Ritual.” *BRUKENTHALIA. Romanian Cultural History Review Supplement of Burkenthal. Acta Musei*, No. 4 (2014), 18-27. https://www.researchgate.net/publication/280977102_The_Thraco-Dacian_Origin_of_the_PaparudaDodola_Rain-Making_Ritual_Brukenthalia_Acta_Musei_No_4_2014.
- Dumitrescu, Florin. „«Cei ce-mpușcă-n lună...» Rolul formației Phoenix în cristalizarea folk-rockului haiduceșc.” În *Formația Phoenix : muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș. Editura Universității de Vest, 2023.
- Matus, Adrian G. „The Reception of the American Counterculture in Communist Romania (1960-1975): The Rebels with a Cause,” *Caielele Echinox* 30 (2016): 284-300.
- Obradov, Mimo. „Phoenix în ecosistemul talentului.” În *Formația Phoenix: muzică, politică, filosofie*, coord. Emanuel Copilaș. Editura Universității de Vest, 2023.
- Oprea, Gheorghe și Agapie, Larisa. *Folclor muzical românesc*. Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
- Painca, Diana. „Rise like a Phoenix»: Communist Mythology and Rock Music.” *The Annals of the University of Bucharest. Studies of Romanian Language and Literature*, No. 67 (2018): 63-83. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=946666>.
- Pop, Mihai. *Obiceiuri tradiționale românești*. Editura Univers, 1999.
- Sora, Andrei. „Transsylvania Phoenix, Romanian Ethno-rock, and the Politics of Folk Music.” *Rock Music Studies* 7, no. 1 (2019): 1-11. <https://doi.org/10.1080/19401159.2019.1651536>.
- Sulișteanu, Ghizela. „Cîntecele ceremoniale «de Zori» în folclorul românesc.” *Revista de etnografie și folclor* 21, Nr. 1 (1976): 73-88.
- Ursu, Nicolae. *Folclor muzical din Banat și Transilvania*. Editura Muzicală, 1983.
- Vulcănescu, Romulus. *Mitologie română*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.
- Williams, Shaun. „Romani Music in Communist Romania: Propaganda, Control and Resistance.” *The Attic*, Decembrie 27, 2025. https://theatticmag.com/features/2514/romani-music-in-communist-romania%3A-propaganda%2C-control%2C-and-resistance.html?utm_

Discografie:

- Phoenix. *Cei ce ne-au dat nume* (versiune cenzurată). Electrecord, 1972.
- Phoenix. *Mugur de fluier*. Electrecord, 1974.
- Phoenix. *Cantafabule*. Electrecord. 1975.

Sitografie:

- Phoenix, *Phoenix – Concert „Cei ce ne-au dat nume” 13 Ian. 1972 în Timișoara*, YouTube, 2025. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLJpPYun-EYjd7LCWMMi86LHURR0NLIQy>.

BIONOTE:

Teodora Tămaș is a master's student in the *History of Images, History of Ideas* program at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. She holds two bachelor's degrees in Comparative Literature and Orthodox Theology from the same university. Her main research interests focus on the resemanticization of myths, symbols, and folkloric elements in contemporary culture, as well as the interdisciplinary study of literature, theology, and cinema. She is particularly interested in how art and imagination survive totalitarian systems and can become forms of evasion or cultural resistance.