

RADOSŁAW MARCINKIEWICZ

## JĘZYK NA MUZYCZNYCH POGRANICZACH. WOKÓŁ NAZWY ZESPOŁU EMERSON, LAKE & PALMER

Zespół Emerson, Lake & Palmer (w skrócie ELP) jak mało który kojarzy się z podejmowaniem prób budowania pomostów między muzyką tzw. poważną i rockiem. Do znaków rozpoznawczych tria tworzonego przez Keitha Emersona, Grega Lake'a i Carla Palmera należą inklinacja do interpretowania utworów artystycznych niekomponowanych na instrumenty typowe dla muzyki rockowej oraz kompozycje własne zdradzające wyraźne wpływy muzyki poważnej. Obok dorobku grupy trudno przejść obojętnie, a jego oceny (w tym wcześniejszych dokonań Emersona w grupie The Nice) bywają radykalne. Osoby zainteresowane muzyką popularną spierają się o to, czy Brytyjczycy sprzeniewierzyli się istocie rocka, czy też przysłużyli się poszerzeniu jego granic. W środowisku muzyki poważnej można skonfrontować choćby negatywną reakcję na przedstawioną przez The Nice instrumentalną aranżację skomponowanej przez Leonarda Bernsteina pieśni „America”, części musicalu *West Side Story* (Hanson 83), z entuzjazmem, jaki wyraził argentyński kompozytor Alberto Ginastera wobec znanej z albumu *Brain Salad Surgery*, opatrzonej tytułem „Toccata” interpretacji jednej z części jego koncertu fortepianowego (Forrester et al. 102). Wymowne może być zestawienie opinii Johna Peela o występie tria na Isle of Wight Festival jako „tragicznym zmarnowaniu talentu i elektryczności” (56) z tym, że Emerson należał do nielicznych muzyków rockowych, którym poświęcono miejsce w wydanych w PRL tomach *Encyklopedii Muzycznej PWM* (Dziębowska 33).

---

Dr RADOSŁAW MARCINKIEWICZ – Uniwersytet Opolski, Wydział Filologiczny, Instytut Językoznawstwa, Katedra Języka Polskiego; e-mail: [rmarcinkiewicz@uni.opole.pl](mailto:rmarcinkiewicz@uni.opole.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0218-5267>.

RADOSŁAW MARCINKIEWICZ, PhD – University of Opole, Faculty of Philology, Institute of Linguistics, Department of Polish Language; e-mail: [rmarcinkiewicz@uni.opole.pl](mailto:rmarcinkiewicz@uni.opole.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0218-5267>

Swoista pograniczność w działalności ELP wykracza poza stykanie się tego, co „rockowe”, z tym, co „klasyczne”, obejmuje bowiem również choćby skłonność do improwizacji, nawiązywanie także do innych odmian muzyki czy szczególnie status syntezatorów w jego instrumentarium. W niniejszym artykule pograniczność jest wiązana z rolą, jaką w wielokodowym przekazie, obejmującym także komponenty typowe dla publikacji fonograficznych: graficzne i piśmiennicze, odgrywają nazwy własne, którymi wykonawcy firmują początek swojej działalności fonograficznej: artifonimy (nazwy zespołów; Iwanowska 197-210) oraz ideonimy (tytuły) debiutanckich albumów płytowych. Pierwsze mają wskazywać sam podmiot artystyczny, drugie mogą wstępnie określać specyfikę repertuaru. Spojrzenie na onimy obu kategorii może być wieloaspektowe i uwzględniać m.in. motywy służące ich powoływaniu, ich odbiór, formę i wariantywność, stosunek do denotatów, wzajemne relacje, a także konsekwencje decyzji nazewniczych.

#### CHANGING STATES: W STRONĘ TERMINOLOGII ONOMASTYCZNOMUZYCZNEJ

Jednym z obszarów, które można uznać za traktowane marginalnie w badaniach nad działalnością muzyczną, jest służące tej sferze nazewnictwo. Zakres postulowanego terminu *onomastyka muzyczna* pozostaje wciąż niedookreślony, co wynika m.in. ze zróżnicowania samej muzyki, odmiennych potrzeb nazewniczych poszczególnych jej odmian, a także trudności znalezienia definitywnego kryterium, które miałyby spełniać onimy „muzyczne”. Zwraca uwagę pograniczny charakter takich nazw – jako obiektów sprzyjających badaniom interdyscyplinarnym, choćby na styku dziedzin zajmujących się językiem i muzyką. Jak słusznie zauważa Mariusz Rutkowski, „to, że nazwa własna jest tworem językowym, nie musi ograniczać ani blokować możliwości jej opisu spoza perspektywy ściśle lingwistycznej” (33).

Skojarzenia z pogranicznością narzucają się również w ramach językoznawstwa. Nietrudno zauważyć powinowactwo konstrukcji *onomastyka muzyczna* z okrzepłym już frazemem *onomastyka literacka*. Może ono sugerować podobne, wzorowane na onomastyce literackiej podejście do zakresu badań i stosowanych metod także w ramach subdyscypliny poświęconej onimii muzycznej. Przypomnijmy, że onomastyka literacka skupia się przede wszystkim na stylistycznych funkcjach onimów, a ponieważ nie ograniczają się one do tekstów literatury pięknej, Danuta Lech-Kirstein (462-464) słusznie zauważa, że subdyscyplinę tę trafniej określa termin – nienowoty zresztą – *onomastyka stylistyczna*. Propozycja opolskiej badaczki mogłaby zaowocować szerokim rozumieniem

onomastyki literackiej – jako obejmującej również onimy, które są kojarzone raczej z onomastyką uzualną, ale powoływane na potrzeby życia literackiego: ideonimy dzieł i ich cykli, tytuły serii wydawniczych, nazwy wydawnictw, artifonimy indywidualne i kolektywne. W ten sposób udałoby się uzyskać pewną paralelność wobec onomastyki muzycznej.

Kłopot terminologiczny uwypukla również uznana przez Artura Gałkowskiego za potencjalną na polskim gruncie jednostka *muzykonimy* (od słowackiego *muzikonymá*), odnoszona do nazw własnych „w przestrzeni muzycznej” (8). Stopień uogólnienia tej charakterystyki wydaje się dość wysoki, wobec czego trudno stwierdzić, czym *muzykonimy* w istocie miałyby być. Ponieważ w publikacjach nie uściślono jeszcze zakresu terminu *muzykonim*, warto zauważyć, że w dyskusjach konferencyjnych onimami prototypowo traktowanymi jako „muzyczne” są tytuły kompozycji muzycznych. Trudno w tej sytuacji wskazać analogię między tym, co jest uznawane za onomastycznoliterackie, a tym, co miałyby być onomastycznomuzyczne. Onomastyka muzyczna w wariacie paralelnym do onomastyki literackiej musiałaby się koncentrować na stylistycznych funkcjach nazw własnych w tekstach utworów słowno-muzycznych, co prowadziłoby np. do wyłączenia z obszaru zainteresowań tytułów kompozycji instrumentalnych. Wydaje się oczywiste, iż onomastyka muzyczna powinna w centrum zainteresowań stawiać to, co muzyczne, w związku z czym naturalnymi onimami muzycznymi powinny być tytuły utworów, ich części czy cykli, a także publikacji nutowych i fonograficznych oraz serii płytowych. Szersze potraktowanie zakresu postulowanej subdyscypliny powinno skutkować znalezieniem w jej obrębie miejsca dla innych propriów, które mogą być odnoszone do repertuaru, choćby w kontekstach metonimicznych, np. nazw wykonawców, wytwórni płytowych, instytucji muzycznych. Niektóre spośród wymienionych typów onimów (np. nazwy firm i instytucji) wpisują się w przedmiot dociekań onomastyki uzualnej, inne (np. tytuły dzieł) sytuują się już na pograniczu z onomastyką stylistyczną. Rola tej ostatniej w refleksji onomastycznomuzycznej nie powinna być zresztą marginalizowana, tym bardziej że przed onomastami otwiera się choćby perspektywa badań nad nazwami własnymi, które z towarzyszeniem muzyki są interpretowane głosowo.

Ponieważ charakter muzyki jest przeważnie sprzężony z szerszym kontekstem, tj. swoistymi sposobami jej tworzenia, publikowania, wykonywania, odbioru itd., należałoby założyć, że również potrzeby nazewnicze mogą być specyficzne dla danej odmiany muzycznej działalności. Ten problem doskonale ilustruje zwyczaj tłumaczenia obcojęzycznych tytułów w muzyce poważnej i jego brak w odniesieniu do muzyki popularnej.

FROM THE BEGINNING: ARTIFONIMY I IDEONIMY  
A PIERWSZE PŁYTY WYKONAWCÓW ROCKOWYCH

Artifonim i tytuł pierwszego albumu wykonawcy rockowego są powiązane w szczególny sposób, pojawiają się bowiem w oficjalnych kontekstach zazwyczaj w tym samym czasie, nierzadko właśnie współwystępując na okładce debiutanckiego albumu. Artifonim ma być odnoszony do wykonawcy, ideonim z kolei może stanowić pierwszy komentarz dotyczący repertuaru. Dla wielu artystów to jedyny moment, w którym specyfika wykonywanej muzyki może mieć wpływ na decyzję o wyborze nazwy wykonawcy; kolejne albumy firmowane tym samym artifonimem mogą pod względem stylistycznym odbiegać, w pewnych wypadkach nawet dalece, od repertuaru płyty debiutanckiej.

Nazwy obu typów jako elementy okładki pierwszego albumu można traktować jako swoistą wizytówkę wykonawcy oraz jego propozycji repertuarowej. Udatnie ilustrują to przykłady powiązań występujących między artifonimami i ideonimami debiutanckich płyt wydanych przez grupy, w których Emerson, Lake i Palmer występowali przed podjęciem współpracy. Uwidaczniają one również różnorodność podejść do decyzji nazewniczych oraz mnogość czynników, które mogą na nie wpływać i które należy uwzględnić w badaniach onomastyczno-muzycznych.

Artifonim *The Nice* grupy Emersona to przykład nazwy powstałej na potrzeby określania zespołu towarzyszącego, w tym wypadku wokalistce P.P. Arnold, choć także występującego w roli swoistego *supportu*. Z czasem grupa ta stała się wykonawcą samodzielnym, nie zmieniając artifonimu, który pierwotnie jawił się drugim członem konstrukcji *P.P. Arnold & The Nice*. Onim ten pozwala zwrócić uwagę na kwestię odróżniania autorstwa od faktycznego aktu nazewniczego, jakim jest decyzja o wyborze danej jednostki jako artifonimu, podejmowana przez muzyków jako efekt kompromisu, nawet gdy indywidualne pobudki są różne. Pomysłodawczynią onimu była P.P. Arnold, która jednak w rzeczywistości zaproponowała amerykańską slangową formę *The Naz*, odnoszoną do Chrystusa, a jej akompaniatorzy nie byli zgodni co do tego, czy po prostu zdecydowali się na wybór nazwy podobnej brzmieniowo, lecz pozwalającej uniknąć posądzeń o pretensjonalność, czy to slangowa artykulacja wpłynęła na błędną interpretację propozycji Amerykanki (Hanson 39-40; Peachey 16). Intrygujący jest również ideonim debiutanckiego albumu zespołu: *The Thoughts Of Emerlist Davjack*, równobrzmiący z tytułem jednego z utworów oraz zawierający osobliwy, transonimiczny, utworzony od nazwisk muzyków pseudonim *Emerlist Davjack*, którym zostały podpisane kompozycje całego kwartetu. Do pewnego stopnia można

go uznać za ekscentryczny i raczej nieoficjalny ekwiwalent nazwy zespołu, adekwatny jednak jedynie w odniesieniu do ówczesnego składu (pozostałe albumy nagrano już bez udziału gitarzysty Davida O'Lista).

Zespół King Crimson, dzięki któremu zyskał rozpoznawalność Lake, pomimo wielu roszad w składzie, działa do dziś. Pomysłodawcą artifonimu był Peter Sinfield, autor tekstów i oświetleniowiec. Nazwa w niebezpośredni sposób ujawnia swój prowokacyjny charakter, a jej eksplikacje również bywają zróżnicowane. Sinfield akcentuje związek z tytułami albumu oraz jego ostatniej kompozycji, w których pojawia się wyrażenie *Crimson King* (a więc w formie przed dokonaniem inwersji na potrzeby nazwania grupy), jedno z określeń Belzebuba, interpretowane jednak przez artystę jako symbolizujące pewien typ wyrazistego władcy (Sinfield). Mimo to gitarzysta Robert Fripp, dysponujący prawami do posługiwania się artifonimem, lansuje kontrowersyjny pogląd, jakoby nazwę *Belzebub*, najprawdopodobniej prymarnie hebrajską i następnie zgrecyzowaną (Tronina i Walewski 65), należało wywodzić od arabskiego *B'il Sabah* „człowiek mający cel”, co ma charakteryzować „rozpoznawalną jakość” King Crimson (Dolgins 142). Rezygnując z pokusy rozważań, czy zastosowanie w artifonimie inwersji nie powinno kierować uwagi w stronę skojarzeń antonimicznych, warto wspomnieć o tym, że nazwa zespołu stała się elementem pełnego, dwuwypowiedzeniowego wariantu tytułu albumu: *In The Court Of The Crimson King. An Observation By King Crimson*. Ideonim ten sugeruje ponadto, że Crimson King i King Crimson to byty, których nie należy utożsamiać.

Palmer opuścił Atomic Rooster, zespół, którego nazwę sam zaproponował, kiedy bardziej perspektywiczną propozycję złożył mu Emerson. Artifonim, uznawany przez perkusistę za humorystyczny, wziął się podobno od określenia, którego pod wpływem narkotyków użył wobec siebie samego basista amerykańskiego zespołu Rhinoceros (Harper 5). Muzycy Atomic Rooster wykazali się niezwykłą inwencją w przypadku tytułu pierwszej płyty. Decydując się na wydanie tzw. albumu eponimicznego, tj. takiego, którego tytuł jest transonimem nazwy wykonawcy, wprowadzili zaskakujący element, umożliwiający dwojaki odczytanie zapisu, niuansujący obie nazwy. Za sprawą dodatkowego *o* w wyrazie *rooster*, wyróżnionego nieco jaśniejszym kolorem, można odczytywać zapis zarówno z pominięciem tej litery, co stanowi nazwę zespołu, jak i z jej uwzględnieniem, co daje tytuł krążka. Przykład ten zwraca uwagę na rolę nazw własnych jako istotnych, w s k a z u j ą c y c h d z i e ł o cząstek ramowych publikacji fonograficznych.

Już ten pobieżny przegląd artifonimów i ideonimów pokazuje, że mogą one być efektem rozmaitych wpływów i zróżnicowanych strategii nazewniczych.

Wiedza o charakterze muzyki, praktykach fonograficznych, specyfice działalności konkretnych artystów itd. może służyć interpretowaniu onimów na gruncie lingwistyki, ułatwiając nierzadko pełniejsze dostrzeżenie relacji między nazwami a ich denotatami, wpływu obiektów na specyfikę gramatyczną czy stylistyczną, a także na wariantowość nazw. Perspektywa językoznawcza kieruje uwagę również w stronę transonimotwórczego oddziaływania niektórych onimów, skutkującego nieraz całymi konstelacjami spokrewnionych ze sobą *nomina propria*. Możliwie kompleksowe rozpatrzenie danej nazwy własnej, a także powiązanych z nią onimów powinno w odpowiedni sposób ukierunkowywać jej (ich) opis leksykograficzny, mogący stanowić rodzaj zwieńczenia działań interpretacyjnych.

### THREE FATES: EMERSON, LAKE I PALMER – W POSZUKIWANIU NAZWY ZESPOŁU

Emerson, Lake i Palmer mieli odpowiednio 26, 23 i 20 lat, kiedy w Polsce ukazał się artykuł Krystyny Pisarkowej, pierwszy z poświęconych nazwom zespołów „młodzieżowych” („Nazwy młodzieżowych zespołów muzycznych w Polsce”), a oni sami właśnie rozpoczynali współpracę pod wspólnym szyldem. Każdy ewentualny kolejny muzyk wnosiłby do artifonimu dodatkowe nazwisko, a wydłużenie onimu nie sprzyjałoby jego poręczności i zmniejszałoby szanse na sięgnięcie po ten wzorzec nazewniczy. Wiadomo zresztą, że początkowo muzycy brali pod uwagę przyjęcie przywodzącej wiele skojarzeń (m.in. z mitologią, astronomią, zoologią) nazwy *Triton*, na poziomie słowotwórczym nawiązującej do liczby trzy, a jako paronim leksemu *tritone* – pośrednio także do terminologii muzycznej. Wśród innych propozycji, dziś już w większości zapomnianych, które nie zyskały akceptacji całej trójki, wymienia się także *Sea-horse* „konik morski” (Peachey 56-57) oraz *Studfarm* „stadnina koni” (Macan 105).

Onim w postaci przedłożonej przez Emersona i zaakceptowanej przez pozostałych był dość precyzyjny, gdyż za pomocą samych nazwisk podawał skład zespołu, ale też miał wskazywać panującą w grupie równość (Goode 11), na co nie pozwalają nazwy eksponujące lidera zespołu. Można jednak dostrzec pewne tendencje porządkujące układ nazwisk, artifonim bowiem nie tylko wymieniał muzyków od najstarszego do najmłodszego, lecz także odzwierciedlał układ alfabetyczny antroponimów, wreszcie – ilustrował pewną hierarchię. Dawała ona pierwszeństwo pomysłodawcy powołania grupy, a zarazem głównemu kompozytorowi i eksponowanemu instrumentalistcie. Jako drugi wymieniony jest Lake, czyli pierwszy z zaproszonych przez Emersona muzyków, będący też wokalistą

i drugim twórcą repertuaru. Na końcu figuruje nazwisko Palmera, który dołączył do zespołu jako ostatni, w dodatku po tym, gdy odmówili współpracy inni perkusiści (m.in. Mitch Mitchell i Jon Hiseman), a ponadto najrzadziej komponujący.

Wśród strategii służących nadawaniu nazw zespołom Pisarkowa wymieniała m.in. chwyt polegający na posłużeniu się w artifonimie nazwami stosowanymi przez muzyków już uznanych, a artifonimy składające się wyłącznie z onimów uznawała za skrajny przejaw tego zjawiska („Nazwy nowoczesnych zespołów muzycznych (zespoły obce)” 169). Z dzisiejszej perspektywy dostrzeżenie motywacji omawianej nazwy jest łatwiejsze. W niemalym stopniu na ostateczny wybór wpłynął wspomniany już atut ograniczonej liczebności składu, pozwalającej na zestawienie z trójga nazwisk nazwy poręcznej. Ponadto to właśnie nazwiska stanowiły zaletę pod względem komercyjnym, ponieważ w świecie rocka dysponowały już pewną wartością konotacyjną. Emerson zasłynął jako pianista o efektownym stylu i lider The Nice. Lake był kojarzony jako frontman King Crimson, a opuszczenie grupy po sukcesie jej debiutanckiego albumu w celu założenia nowej mogło być odczytywane jako zamiar stworzenia czegoś jeszcze lepszego. Palmer dał się już poznać jako fenomenalny perkusista The Crazy World Of Arthur Brown i współzałożyciel Atomic Rooster. Osiągnięcia każdego z muzyków były wystarczająco wartościowe, by o nowym zespole mówiono jako o pierwszej artrockowej supergrupie, a choć wykorzystanie nazwisk w jej nazwie może nie było tak efektowne ani poręczne jak np. artifonim *Cream*, miało jednak nad nazwą zespołu Bakera, Bruce’a i Claptona istotną przewagę: informowało o składzie i przyciągało uwagę fanów grup, w których muzycy występowali wcześniej. Struktura nazwy również sprzyjała kierowaniu skojarzeń w stronę postrzegania nowego bytu artystycznego jako supergrupy. Nieco wcześniej zespołem tego typu okrzyknięto Crosby, Stills and Nash, wobec czego formę szeregu składniowego dziennikarze zaczęli interpretować jako informację o supergrupie. Lake twierdził, że w tamtym czasie taki schemat nazewniczy kojarzył mu się raczej z nazwami firm skupiających księgowych czy prawników (Peachey 57); por. np. *Allen & Overy; Weil, Gotshal & Manges*<sup>1</sup>.

Onim informował też o liczebności grupy, a należy podkreślić, że zespoły skonfigurowane jako tzw. *power trio* cieszyły się w tamtych czasach szczególnym poważaniem. Grupy takie zwykle miały w składzie gitarzystę, pod tym więc względem zespół z liderem grającym na instrumentach klawiszowych

<sup>1</sup> Nazwy o takiej konstrukcji pojawiają się także w innych sferach ludzkiej działalności, a w rocku nie są zbyt częste (np. *Simon & Garfunkel; Gillan & Glover; Giles, Giles & Fripp; D'Virgilio, Morse & Jennings*); możliwe, że im więcej zawierają nazwisk, tym mniejsza jest ich liczba.

jawił się jako nietypowy, co prowokowało do zarzucania grupie nierockowego charakteru.

Nazwa zespołu Emersona do pewnego stopnia może skłaniać do skojarzeń z onimią służącą muzyce poważnej. Przypomnijmy, że niemalą część repertuaru supergrupy stanowiły interpretacje utworów przeznaczonych pierwotnie nie na koncerty rockowe, lecz do wykonywania w filharmoniach. Możliwe, że znacznie częstszy nawyk posługiwania się przez kompozytorów, dyrygentów czy solistów oficjalnymi nazwami osobowymi znalazł odzwierciedlenie także w artifonimie *Emerson, Lake & Palmer*. Pominięcie imion wydawało się krokiem rozsądnym, sprzyjającym ekonomiczności i poręczności artifonimu, i stanowiło stosunkowo niewygórowany koszt.

W komunikatach językowych artifonimy jawią się jako wielowariantowe, co skutkuje nawet formami zniekształconymi i błędnymi. W artykule poświęconym tytułom Wojciech Chlebda i Ryszard Lewicki (69) pisali o trzech sposobach ich funkcjonowania: w obrębie dzieła, w sytuacjach mówienia o nim, wreszcie takich, w których bezpośrednie odniesienia do dzieła nie pojawiają się. Adaptacja tych spostrzeżeń na potrzeby omówienia artifonimów w muzyce popularnej, oczywiście po dokonaniu koniecznych, wymuszonych specyfiką denotatów modyfikacji, wydaje się uzasadniona. Należy wziąć pod uwagę, że miejscem, w którym onimy tego typu pojawiają się w formie właściwej, oficjalnej, są właśnie publikacje fonograficzne, gdyż w to w takich wypadkach nazwy mogą, a nawet powinny podlegać kontroli ze strony samych wykonawców. Kolejny poziom mogą stanowić artifonimy jako podawane przez osoby niezwiązane z zespołem (zleceniobiorców, kompilatorów nagrań itd.), np. w obrębie biletów, na afiszach czy szyldach sal koncertowych, a także w opisach publikacji fonograficznych o charakterze kompilacyjnym, zwłaszcza gromadzących utwory różnych wykonawców. Następny poziom można sytuować już poza kontekstem komercyjnym, w którego obrębie mówienie o artystach, wykonawcach również może skutkować wielością wariantów artifonimów, w skrajnych sytuacjach mających charakter deprecjonujący, a nawet wulgarny. Należy zaznaczyć, że wyróżnienie tu płaszczyzn, w ramach których mogą funkcjonować artifonimy, ma charakter uproszczenia, ponieważ w pewnych wypadkach można wskazać sytuacje pograniczne (np. komentarz osoby spoza zespołu zamieszczony w książeczce reedycji albumu). Na odrębnym poziomie sytuują się przykłady takich nawiązań do nazwy własnej, w których związek denotacyjny zostaje zerwany, np. w formach eponimicznych.

W obrębie ramy wydawniczej albumów Emerson, Lake & Palmer najczęstsze są trzy warianty zapisu. Przecinek pomiędzy dwoma pierwszymi nazwiskami jest



niezbędny, gdyż jego zastosowanie wymuszone zostało przez bezspójnikowe połączenie jednorodnych członów szeregu składniowego. Tego znaku brakuje wprawdzie na froncie okładki pierwszego albumu, a choć tam uzasadnione to jest rozwiązaniem typograficznym, gdzie każde z nazwisk umiejscowione jest w odrębnym wersie (wersja z przecinkiem pojawia się zresztą w ramach pierwszego tłoczenia również na labelach), nierzadko wariant ten występuje w opisie albumów kolejnych. Sporadycznie z kolei stosowany bywa zapis, w którym ampersand (czyli &, zwany w polskich tekstach „etką”) jest zastępowany angielskim spójnikiem *and*, wykorzystywanym w wymowie nazwy. Warto zauważyć, że choć Czesław Kosyl nie wymienia podobnych różnicowań w żadnym z proponowanych typów wariantów nazw własnych, podane powyżej przykłady sytuują się na styku kategorii wariantów określanych przez badacza jako graficzne oraz syntaktyczne (214-219). Oczywiście wskazana tu kilkuwariantowość powinna być uwzględniana w słownikach onomastycznych, zwłaszcza gromadzących artifonimy, już jednak kwestią do rozstrzygnięcia pozostawałby wybór wariantu wzorcowego, który należałoby stosować np. jako jednostkę hasłową w encyklopediach. Jeśli chodzi o obecność przecinka pomiędzy dwoma pierwszymi nazwiskami – pierwszeństwo należy się formom zawierającym ten znak; jego brak jest bowiem błędem interpunkcyjnym i może przyczyniać się do niewłaściwej interpretacji nazwy. Kłopotliwy jest tu zwłaszcza pewien brak symetrii, ponieważ nazwiska Lake’a i Palmera zostały „rozdzielone” (znakiem &), a ciąg *Emerson Lake* pozbawiony przecinka sprawia wrażenie dwuczłonowej całości<sup>2</sup>. Kwestia wyboru między etką i leksemem *and* jest trudniejsza do rozstrzygnięcia, z jednej strony bowiem znak występuje w zapisie artifonimu znacznie częściej, z drugiej jednak – spójnik nie pozostawia wątpliwości co do anglojęzycznego charakteru nazwy, o czym może świadczyć niezastępowanie go translatami w wypowiedziach innojęzycznych (np. polskim *i*).

*Emerson, Lake & Palmer* jest swoistym przykładem transonimu, bazuje bowiem na trzech różnych nazwach własnych. Sprawia to, że do zapamiętania są *de facto* trzy onimy, w dodatku jako zaprezentowane w określonej kolejności. Nazwa jest ponadto dość długa, zwłaszcza w porównaniu z artifonimami innych przedstawicieli rocka progresywnego, którzy swoją działalność rozpoczęli w tym samym okresie co trio Emersona. Częstą praktyką, zwłaszcza wśród fanów, jest posługiwanie się skróconymi formami rozbudowanych wyjściowo onimów; skrótownice można traktować jako nietypowe warianty słotwórcze onimów (por. Kosyl 216-217). W zastępstwie omawianej tu nazwy stosuje się najczęściej lite-

<sup>2</sup> Doskonale ilustruje to mem internetowy przedstawiający drogowskaz z dwiema nazwami ulic: *Emerson Lake* oraz *Palmer*, z których pierwsza wskazuje jezioro okresowe w Kalifornii.

rowiec *ELP*, wykorzystywany także w opisach płytowych, rzadziej – jego osobliwą odmiankę *EL&P*. Ciekawy trop interpretacyjny może tu stanowić skojarzenie ze skrótowcem *el-p*, rozwijanym w terminologii muzycznej jako *electric piano* – „fortepian elektryczny” (Wolański 265; Kostyra 132), a więc odnoszonym do części instrumentarium Emersona.

Twórcy artifonimów nie są w stanie przewidzieć bardziej osobliwych modyfikacji, jakim mogą podlegać owe nazwy. Zwraca uwagę już bogactwo form stosowanych w samych opisach płytowych, gdzie przecinek i znak & w ogóle nie występują albo bywają zastępowane innymi (np. dywizem, plusem, ukośnikiem, kropką środkową), w niektórych miejscach brakuje spacji, skrótowiec zawiera również kropki albo tylko jego pierwsza litera jest zapisywana jako wielka, a nawet błędnie podawane jest jedno z nazwisk (jako *Like*). Nie brakuje też ekwiwalentów obcojęzycznych, w tym reprezentujących alfabety inne niż łaciński, albo takich, w których *and* jest zastępowane translataciami w innych językach. Poza kontekstem fonograficznym ciekawym zjawiskiem są konsekwencje włączenia onimu do innego systemu – w języku polskim prowadzące czasem do generowania wariantów z pogranicza zmian na poziomie syntaktycznym i słowotwórczym typu *Emersoni/Emersony*, eksponujące jedynie pianistę zespołu. Osobliwość tej formy – już na gruncie polszczyzny – polega właśnie na tym, że podstawę derywacji stanowi nazwa odnoszona nie do całego zespołu (por. np. *Yesy/Yesi*), lecz do nazwiska jednego z jego członków (Marcinkiewicz, „Scena rockowa (3). Nieoficjalne nazwy własne” 180-181).

Do sytuacji, w których artifonim odrywa się od wskazywania zespołu, można zaliczyć innowacyjne rozwinięcia skrótowca, jak w tytule *Encores, Legends & Paradox. A Tribute To The Music Of ELP*, a także oryginalne gry słowne, jak ta użyta przez Emersona: „... thanks to a little 'ELP from my friends the music lives on'” (Emerson).

Funkcjonowanie artifonimów jako cząstek ramy wydawniczej publikacji fonograficznych kieruje uwagę w stronę pewnej osobliwej konwencji dotyczącej ideonimii albumów. Debiutancki album Emerson, Lake & Palmer nosi tytuł eponimiczny. W 1970 r. można już było wskazać pokaźną grupę takich tytułów. Jeśli chodzi o sposoby informowania o nich, znane przykłady obejmują sytuacje, w których na okładkach nie dubluje się zapisu w celu podkreślenia obecności dwóch nazw: artifonimu i ideonimu płytowego, już jednak schematy opisu na labelach bywają dwojakiego typu. Pierwszy z nich nie różni się od rozwiązania praktykowanego na okładkach, natomiast drugi, uwzględniający dwa odrębne miejsca: jedno przeznaczone do wpisania nazwy wykonawcy, drugie – na tytuł albumu, zawiera identyczne wpisy w obu wypadkach. Bez względu na

sposób opisu w zestawieniach dyskograficznych jako tytuł publikacji podawana jest w takich wypadkach całośćka identyczna z nazwą wykonawcy. Z tzw. albumami eponimicznymi mamy do czynienia najczęściej w wypadku płyt debiutanckich, co potwierdzałoby przypuszczenie, że na początku kariery unika się zbędnego mnożenia nazw własnych, sprzyja to bowiem zapamiętaniu onimu wykonawcy<sup>3</sup>. Możliwe, że wskazana tu konwencja wzięła się z pewnej popularności takich tytułów debiutanckich płyt, które niczym wizytówki kierowały całą uwagę na wykonawców; można do nich zaliczyć np. *Meet The Beatles!* (1963; pierwszy album grupy wydany w USA) czy *To właśnie my* (1966) Czerwonych Gitar.

### TRILOGY: ZMIANY SKŁADU A NAZWY ZESPOŁÓW

Wybór artifonimu opartego na nazwiskach członków zespołu ma co najmniej jedną istotną konsekwencję dla działalności w zmienionym składzie. Na przykład w zespole Yes nie występuje dziś żaden z członków oryginalnego składu, a mimo to można mówić o pewnej ciągłości w trwaniu tej grupy, cementowanej także posiadaniem praw do repertuaru i posługiwania się nazwą. Właśnie sytuacja prawna spowodowała niegdyś, że kwartet muzyków kojarzonych przede wszystkim z Yes nie mógł posługiwać się słynną nazwą, co skłoniło ich do podpisywania się onimem uwzględniającym nazwiska: *Anderson Bruford Wakeman Howe*<sup>4</sup>. Wprawdzie można zmienić skład takiej grupy bez ingerowania w jej nazwę, nawet jednak przypisywana stereotypowo rockmanom tendencja do prowokacji stanowiłaby tu przykład brawury trudnej do uzasadnienia.

Artifonimy wskazujące konkretny skład są kłopotliwe z punktu widzenia zachowania ciągłości dorobku grupy w razie zmian personalnych. Przed takim problemem stanęli Emerson i Lake w połowie lat 80. ubiegłego wieku, gdy Palmer nie mógł podjąć z nimi ponownej współpracy. Wydaje się, że jego idealnym zmiennikiem byłby Earl Palmer, perkusista nie tylko o tym samym nazwisku, lecz również o imieniu różniącym się od onimu *Carl* jedynie pierwszą literą. Do zespołu dołączył Cozy Powell, muzyk o identycznych jak Palmer inicjałach i kolejnym dwusylabowym nazwisku na *P*. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie tylko walory muzyczne uznano tu za istotne (zwłaszcza że repertuar występów nowej

<sup>3</sup> Drugim, choć zapewne rzadszym, typem okoliczności, w jakich nadaje się tytuł eponimiczny, jest chęć zasygnalizowania istotnej zmiany w działalności, np. repertuarowej, wykonawczej, personalnej, realizowana w wypadku płyt niedebiutanckich.

<sup>4</sup> Możliwe, że kontrowersyjny brak przecinków między nazwiskami zastosowano pod wpływem logo, którego autorem był Roger Dean. Ewentualnej obrony tego rozwiązania można by się podjąć, doceniając konsekwentność w zapisie.

grupy także bazował na dorobku Emerson, Lake & Palmer). Nawet jeśli zmarli niedawno Emerson i Lake zarzekali się, że wybór perkusisty był dziełem przypadku, utyskując na medialne informacje o przesłuchaniach Simona Phillipisa czy ironizując na temat Ringo Parra (Forrester et al. 167), ochocho skorzystali z wyróżnienia na okładce jedyne albumu grupy inicjalnych liter nazwisk innym kolorem, tak by układały się w rozpoznawalny skrótowiec *ELP*. Również tytuł jedyne albumu studyjnego Emerson, Lake & Powell był eponimiczny.

Nie można było postąpić podobnie w wypadku ostatniej spośród „spokrewnionych” grup. Zespół, którego artifonim był jednoznakowy: 3, nie korzystał podczas koncertów tak często z dorobku Emerson, Lake & Palmer, a więc i nazwa, bazująca na stosowanym wcześniej modelu nazewniczym, nie była konieczna. Można się domyślać, że nawiązanie przez Emersona i Palmera współpracy z Robertem Berrym, muzykiem o nazwisku niezaczynającym się na *L*, było podyktowane przede wszystkim względami muzycznymi. Artifonim jest lapidarny, nietypowy, gdyż zapisany cyfrą arabską (bo raczej nie chodzi o rosyjskie *Z*), co w wykazach wykonawców (np. w encyklopediach) zazwyczaj zapewnia miejsce przed wykonawcami, których nazwy rozpoczynają się na *A*. Onim znakomicie wyzyskuje kwestie wartości liczbowej, sygnalizując: trio, trzeci z powiązanych personalnie zespołów, a także trzeci skład. Tytuł jedyne albumu studyjnego grupy imponuje pomysłowością. Odnosi się on do działań matematycznych i „podnosi” wartość trzeciego tria „do potęgi trzeciej” (...*To The Power Of Three*). To bardzo zuchwała, może nawet arogancka, pod względem formalnym wykorzystująca w połączeniu z artifonimem frazematyczny schemat, próba określenia klasy nowego zespołu. Dodajmy, że gdy Robert Berry wrócił do działalności już po śmierci Emersona, płytę, którą pierwotnie mieli wydać razem, sygnował artifonimem 3.2, przywołującym skojarzenia z zapisami typowymi dla konwencji numerowania kolejnych generacji nowoczesnych urządzeń, programów itp. Cyfra 3 ma podkreślać ciągłość repertuarową, a 2 zapowiada zmianę formuły, drugą odsłonę działalności. Jak wiadomo, amerykański multiinstrumentalista zrezygnował też z planowanego tytułu *1* (który, użyty jako kontynuacja artifonimu, uzupełniałby sekwencję wstecznego odliczania), decydując się na trafniej opisujący sytuację *The Rules Have Changed* „zasady uległy zmianie”. O tym, że 3.2 jest kontynuacją, nowym wcieleniem 3, przekonywać ma tytuł kolejnej płyty, którą odbiorcy powinni traktować – w myśl sugestii zawartej w tytule *Third Impression*, skądinąd będącej nawiązaniem do nazewnictwa segmentów suity *Karn Evil 9* z repertuaru Emerson, Lake & Palmer – jako trzecią w dorobku j e d n e g o podmiotu wykonawczego.

Nazwa jednego zespołu stała się w tym artykule punktem wyjścia do pokazania zróżnicowanych kontekstów służących powoływaniu, odbiorowi i praktykom stosowania nazw własnych służących mówieniu o muzyce, zwłaszcza jej twórcach i interpretatorach. Badacz podejmujący się rozpoznania motywacji, inspiracji, wpływów pewnych konwencji stosowanych w praktyce fonograficznej nie powinien abstrahować od poznania specyfiki działalności danego podmiotu artystycznego, zarówno jeśli chodzi o kwestie personalne, jak i specyfikę repertuarową czy wykonawczą. Takie – możliwie szerokie – spojrzenie na muzykę, jej twórców i sposoby prezentacji, umożliwi pełniejsze zrozumienie decyzji nazewniczych. Wynikające stąd ułatwienia w delimitacji onimów mogą stanowić z kolei poręczne narzędzie do sporządzania opisu encyklopedycznego i/lub dyskograficznego. Dopracowanie tego narzędzia, zapewne wymagające zróżnicowanych i żmudnych analiz szczegółowych, powinno uwzględnić osiągnięcia onomastyki, a w konsekwencji – pozwolić na podjęcie działań bardziej zaawansowanych, jak niuansowanie wielowariantowości onimów muzycznych oraz ich wyczerpujący, wieloaspektowy opis słownikowy, uwzględniający związki między nazwami różnych typów (por. Marcinkiewicz, „Leksykograf u podnóża rockowej wieży Babel”).

## BIBLIOGRAFIA

- Chlebda, Wojciech, i Ryszard Lewicki. „Materiały do dwujęzycznego słownika tytułów”. *Przegląd Rusycystyczny*, z. 3-4, 1988. ss. 69-85.
- Dolgens, Adam. *The Big Book of Rock & Roll Names. How Arcade Fire, Led Zeppelin, Nirvana, Vampire Weekend, and 532 Other Bands Got Their Names*. Abrams Image, 2019.
- Dziębowska, Elżbieta, redaktor. *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna: efg*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.
- Emerson, Keith. [„Encores, Legends & Paradox.”] *CD Encores, Legends & Paradox. A Tribute to the Music of ELP*. Magna Carta, 1999.
- Forrester, George, et al. *ELP: The Show That Never Ends... Encore*. Foruli Classics, 2013.
- Gałkowski, Artur. „Definicja i zakres chrematonimii”. *Folia Onomastica Croatica*, vol. 27, 2018, ss. 1-14.
- Goode, Mike. *On Track... Emerson, Lake & Palmer. Every Album, Every Song*. Sonicbond Publishing, 2018.
- Hanson, Martyn. *Hong on to a Dream. The Story of The Nice*. Foruli Classics, 2014.
- Harper, Colin. [„Atomic Roooster.”] *CD Atomic Roooster*. Atomic Rooster, Sanctuary Records Group, 2004.
- Iwanowska, Anna. „Nazwy współczesnych kabaretów. Między nadawcą a odbiorcą”. *Onomastica*, t. 56, 2012, ss. 197-210.

- Kostyra, Maciej. *Słownik skrótów i skrótowców angielskich*. Wydawnictwo Egis, 2006.
- Kosyl, Czesław. „Warianty i ekwiwalenty nazw własnych”. *Poradnik Językowy*, t. 393, z. 4, ss. 213-221.
- Lech-Kirstein, Danuta. „Onomastyka literacka a onomastyka stylistyczna”. *Stylistyka*, t. 25, 2016, ss. 457-466.
- Macan, Edward. *Endless Enigma. A Musical Biography of Emerson, Lake and Palmer*. Open Court, 1961.
- Marcinkiewicz, Radosław. „Leksykograf u podnóża rockowej wieży Babel. Muzyka popularna a słowniki nazw własnych”. *Kultura Współczesna*, t. 114, nr 2, 2021, ss. 87-102.
- Marcinkiewicz, Radosław. „Scena rockowa (3). Nieoficjalne nazwy własne.” *Podręczny idiomatykon polsko-rosyjski*, z. 10, red. Wojciech Chlebda, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2019, ss. 179–187.
- Peachey, Mal, redaktor. *Emerson, Lake & Palmer*. Rocket 88, 2021.
- Pisarkowa, Krystyna. „Nazwy młodzieżowych zespołów muzycznych w Polsce”. *Język Polski*, t. 50, nr 4, ss. 257-267.
- Pisarkowa, Krystyna. „Nazwy nowoczesnych zespołów muzycznych (zespoły obce)”. *Onomastica*, t. 17, ss. 167-186.
- Rutkowski, Mariusz. „Co bada i czemu służy onomastyka? Kilka refleksji w kontekście nowej humanistyki.” *Prace Językoznawcze*, t. 23, nr 2, ss. 31-41.
- Sinfield, Peter. „On songwriting”, 2001, [www.songsouponsea.com/q&a1.html](http://www.songsouponsea.com/q&a1.html).
- Tronina, Antoni, i Piotr Walewski. *Biblijne nazwy osobowe i topograficzne. Słownik etymologiczny*. Edycja Świętego Pawła, 2009.
- Wolański, Adam. *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

## JĘZYK NA MUZYCZNYCH POGRANICZACH. WOKÓŁ NAZWY ZESPOŁU EMERSON, LAKE & PALMER

### Streszczenie

Artykuł dotyczy perspektyw oglądu artifonimu Emerson, Lake & Palmer. Nazwa ta, sprawiająca na pierwszy rzut oka wrażenie zwyczajnej i niezbyt oryginalnej, w rzeczywistości zaskakuje bogactwem wariantów oraz pewnym potencjałem onimotwórczym. Choć zastosowany schemat nazewnictwa, dość rzadko wykorzystywany w rocku, jawił się jako uniemożliwiający zmianę składu zespołu, okazał się punktem wyjścia do wykazywania się znakomitą inwencją w podejmowaniu kolejnych decyzji nazewniczych przez muzyków grupy i ich współpracowników. W artykule zwrócono też uwagę na inne kwestie dotyczące onomastyki muzycznej, m.in. zakres badań oraz adekwatność terminu proponowanego dla tej subdyscypliny, delimitację artifonimów i tytułów albumów fonograficznych, relacje transemimiczne między nazwami własnymi należącymi do tych kategorii i tendencję do tworzenia swoistych konstelacji nazewniczych (obejmujących także inne kategorie onimów muzycznych), a także zróżnicowane sposoby funkcjonowania tych onimów w języku. Dopiero odwołanie się do szeroko zakrojonych badań w zakresie etiologii onimów muzycznych powinno stanowić punkt wyjścia do ich adekwatnego i systematycznego opisu słownikowego.

**Słowa kluczowe:** onomastyka muzyczna; artifonim; ideonim; delimitacja nazwy własnej; album fonograficzny

---

LANGUAGE ON THE MUSICAL BORDERLANDS:  
ON THE NAME OF THE BAND EMERSON, LAKE & PALMER

S u m m a r y

This article concerns different perspectives on the artiphonym Emerson, Lake & Palmer. This name, which at first glance seems ordinary and unoriginal, in fact surprises us with the richness of variants and a certain name-making potential. Although this naming scheme, quite rarely used in rock, would seem to make it impossible to change the line-up of the band, it turned out to be a starting point for the musicians and their associates to show great inventiveness in taking subsequent naming decisions. This article also draws attention to other issues related to musical onomastics, e.g. the scope of research and the adequacy of the term proposed for this sub-discipline, the delimitation of artiphonyms and titles of phonographic albums, eponymous relationships between proper names belonging to these categories and the tendency to create specific naming constellations (including other categories of musical onyms), as well as the various ways these onyms function in language. This reference to extensive research into the aetiology of musical onyms should become the starting point for an adequate and systematic lexicographical description.

**Key words:** musical onomastics; artiphonym; ideonym; delimitation of a proper name; phonographic album