

RADOSŁAW MARCINKIEWICZ

„OSTROŻNIE Z TYM MO(T)ZARTEM, RYSZARDZIE!”

ONIMICZNE CZĄSTKI RAMY WYDAWNICZEJ
PUBLIKACJI FONOGRAFICZNYCH NA PRZYKŁADZIE
ALBUMU *FRAGILE* GRUPY YES

RADOSŁAW MARCINKIEWICZ

Instytut Językoznawstwa, Uniwersytet Opolski. Doktor nauk humanistycznych, lingwista, współpracownik Komisji Onomastycznej KJ PAN. Autor i współautor ponad 40 publikacji naukowych, w tym słowników. Pomysłodawca cyklu konferencji naukowych dotyczących kultury rocka „Unisono w wielogłosie”, a także redaktor serii pod tym samym tytułem. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień onomastyki (onimy w muzyce i fonografii; eponimia), terminologii muzyki popularnej, elementów ramowych dzieł fonograficznych, leksykografii. Ostatnie publikacje to artykuły: *Polska eponimia biblijna: Sodoma...* (2020) i *Leksykograf u podnóża rockowej wieży Babel...* (2021). ORCID: 0000-0003-0218-5267.

Badacz nazw własnych funkcjonujących w sferze muzyki nie ma łatwego zadania. W przypadku rocka, dla którego, jeśli pominąć działalność amatorską, istotnym kontekstem są silne związki z fonografią, jako podstawowe źródło onimów należy traktować publikacje płytowe. To one, jako część dorobku danego podmiotu wykonawczego, stanowią przedmiot opisu dla recenzentów, biografów czy encyklopedystów, rzadziej zaś – co konstatuje z pewnym zaskoczeniem – są punktem odniesienia dla badaczy rocka. Również onomaści zdają się nie postrzegać publikacji fonograficznych jako bazy materiałowej, tymczasem trudno wskazać pełniejszy rezerwuar *nomina propria*, które mogłyby się składać na przedmiot dociekań dla subdyscypliny określanej jako onomastyka muzyczna.

Piszącemu te słowa towarzyszy dość gorzkie przeświadczenie o raczej nonszalanckim traktowaniu onimii muzycznej przez badaczy. Jednym z jego przejawów jest powierzchowne podejście do ekscerpacji zasobów nazewniczych, owocuujące nieuważnym przepisywaniem nazw bądź czerpaniem ich z niewiarygodnych źródeł. Z kolei jeśli chodzi o kwestie typologiczne i terminologiczne, za niepokojące można uznać przekonanie o łatwości wydzielania i określania kategorii nazewniczych. Za znamienne uważam opinię

wyłoszoną podczas konferencji przez wybitnego zagranicznego onomastę, że badacze nazw własnych niespecjalnie powinni interesować się tym, co nienazwicznie, zwieńczoną gładkim przejściem do propozycji terminologicznych, takich jak *symfonim* (‘tytuł symfonii’) czy *operonim* (‘tytuł dzieła operowego’). W przypadku tego ostatniego słowa można bowiem zapytać choćby o terminy odnoszące się do nazw własnych oznaczających instytucje bądź budynki określane jako opery, co nakazuje znacznie ostrożniejsze podejście do zakresu onimii muzycznej.

Niniejszej pracy przyświeca poczucie pewnej swoistości rocka, jego odmienności nie tylko od muzyki poważnej czy ludowej, ale też w obrębie muzyki popularnej. Koncentrując uwagę na *Fragile*, klasycznym albumie rockowym grupy Yes (nie dawno upłynęło półwiecze od jego premiery), interesującym z onomastycznego punktu widzenia, spróbuję pokazać, jakie trudności czekać mogą badaczy onimów w przekazie rockowym. Zaliczam do nich problemy z wyodrębnieniem danej nazwy z zasobu tekstów publikacji fonograficznej oraz ustaleniem jej właściwej formy (lub ewentualnym wskazaniem wariantywności), a także kwestie przynależności do kategorii onimów muzycznych oraz ich typologię. Dlatego istotne będzie zidentyfikowanie w publikacji miejsc, w których umieszczane są onimy, a także wstępne rozpoznanie czynników mogących wpłynąć na taki, a nie inny kształt nazw. Choć dociekania takie mogą sprawiać wrażenie „onomastyki śledczej”, wymagają bowiem determinacji i skrupulatności, uważam, że powinny stanowić nieodzowny punkt wyjścia badań nad onimią muzyczną.

RAMA WYDAWNICZA PUBLIKACJI FONOGRAFICZNEJ

Związki rocka z fonografią można uznać za szczególne, oparte są bowiem na swoistym sprzężeniu zwrotnym. Z jednej strony początki rocka przypadły na okres utrwalania standardów fonograficznych, więc muzycy często musieli się liczyć z rygorami narzucanymi przez biznes fonograficzny, z drugiej jednak strony to właśnie u rockmanów uaktywniał się gen kontestacji, wobec czego wytwórnice nie zawsze mogły pozwalać sobie na ignorowanie niektórych zamierzeń forsowanych przez twórców, przynajmniej tych, którzy mieli status gwiazd. A przecież sprowadzanie ostatecznego kształtu publikacji fonograficznej do efektu gry sił między artystami i wydawcami jest powierzchowne, proces rzetelnego przygotowania publikacji płytowej jest bowiem żmudny i angażuje wiele podmiotów odpowiedzialnych za jego rozmaite elementy.

W analizach poświęconych przekazowi rockowemu mówi się przeważnie o jego wielokodowości, chociaż – co zrozumiałe – w konkretnych pracach badacze przeważnie koncentrują się na jakimś jednym aspekcie, odpowiadającym dyscyplinie, którą sami reprezentują. W opracowaniach polskojęzycznych można dostrzec szczególny wpływ poglądów Marcina Rychlewskiego. Przypomnijmy, że wyodrębnił on cztery możliwe elementy rockowego komunikatu, które określił jako muzyczno-dźwiękowy, słowno-tekstowy, ikonoczno-okładkowy oraz ikonoczno-sceniczny¹. Lingwista musi zauważyć, że już zapis tych jednostek, chociaż

1 M. Rychlewski, *O wielokodowości rocka*, [w:] *Między duszą a ciałem. A po co nam rock?*, red. WJ. Burszta, M. Rychlewski, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2003, s. 66.

konsekwentny, jest niepoprawny². Wątpliwości może budzić też sama typologia³, która na poziomie przekazu językowego sprowadzana jest właściwie do tekstów śpiewanych. Wprawdzie Rychlewski wspomina o tytułach kompozycji instrumentalnych, jednak we wszystkich przykładach, które służą zilustrowaniu multikodowości, warstwa liryczna jest jedyną, na którą zwraca uwagę. Tymczasem językowy charakter mają nie tylko ideonimy utworów instrumentalnych, ale cała warstwa onimiczna w rocku, na którą składają się przecież znacznie liczniejsze tytuły utworów wokalnie-instrumentalnych (wokalnych zresztą również), a także między innymi tytuły publikacji czy serii wydawniczych oraz artifonimy, czyli nazwy własne, za pomocą których twórcy chcą być określani⁴. Poszerzenie obszaru badawczego, jakim jest językowy przekaz w rocku, o *nomina propria* nie wyczerpuje zresztą jego zakresu.

To znamienne, że kiedy zespół The Mothers Of Invention rok po wydaniu przez The Beatles albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) zaprezentował jego parodię *We're Only in It for the Money* (1968), objęła ona różne warstwy przekazu, co szczególnie wyraźnie demonstrowała strona graficzna. Nietrudno zauważyć, że nawiązania dotyczyły również tekstów należących do ramy wydawniczej albumu, a także związanych z nimi niektórych rozwiązań typograficznych. Mamy więc do czynienia z tworamami wykraczającymi poza granice dzieła fonograficznego w rozumieniu Mieczysława Kominka, koncentrującego się na zawartości fonogramów jako rezultatu kombinacji myśli muzycznej (kompozycji, interpretacji) oraz parametrów i sposobów użycia aparatury utrwalającej⁵. Już Wojciech Siwak, mówiący – za Kominkiem – o dziele fonograficznym, postrzega je szerzej, jako „efekt produkcji nie tylko muzyków, ale również całego zespołu ludzi odpowiedzialnych za nagranie, produkcję, reklamę, sprzedaż itd.”⁶. Zakładam, że wśród funkcji niewymienionych jest również opracowanie elementów piśmienniczych. Pozwala to na mówienie wręcz o publikacji fonograficznej, a więc takiej, na którą składają się nie tylko fonogramy, tworzące korpus dzieła, lecz również jego otoka, czyli wszelkie towarzyszące korpusowi teksty, ilustracje, sposoby ich podawania, a nawet cechy swoiste samych nośników. Czy teksty te są ważne? Za odpowiedź niech wystarczy fakt, iż jedna z nagród Grammy przyznawana jest w kategorii Best Album Notes.

Uwzględnienie aspektu wydawniczego pozwala na odwołanie się do koncepcji Renardy Ociecek, która na gruncie literaturoznawstwa wprowadziła pojęcie literackiej ramy wydawniczej⁷. Dzieła fonograficzne, jak już wspomniałem,

2 Ponieważ ich człony nie są równorzędne, mylące jest użycie łącznika. Można domniemywać, iż forma wynika z chęci zachowania konsekwencji, która ma sprzyjać podkreśleniu pewnej systemowości, co z punktu widzenia zgłazania propozycji terminologicznych należy uznać za zrozumiałe.

3 Powinna ona doczekać się wnikliwej rewizji – z wyodrębnieniem bardziej uszczegółowionych warstw przekazu rockowego oraz adekwatnych i poprawnie zbudowanych terminów.

4 Termin *artifonim* traktuję szeroko, jako obejmujący wszelkie nazwy własne podmiotów firmujących jakąś działalność artystyczną, zob. R. Marcinkiewicz, *O nazwach polskich wykonawców z kręgu art rocka. Część 2: lata 1990–2003*, „Studia Slavica” 1(17)/2013.

5 M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 290–296.

6 W. Siwak, *Estetyka rocka*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1993, s. 123.

7 R. Ociecek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ociecek, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1990.

są również eskortowane przez piśmiennicze cząstki okalające, bardzo zresztą zróżnicowane. Stanowią one rozległy obszar badawczy, dotychczas z rzadka opisywany, a przecież interesujący z perspektywy różnych dziedzin.

W publikacjach literackich cząstki okalające korpus poprzedzają go lub następują po nim, więc nawet jeśli lektura ma charakter nieliniarny, uwaga zwykle koncentrowana jest na wybranym fragmencie. W przypadku dzieł fonograficznych słuchaniu płyty może towarzyszyć równoczesny odbiór treści zawartych w obrębie wydania (na kopertach, w bookletach, insertach itp.). Pisząc o badaniach literackiej ramy wydawniczej, Ociecek postuluje: „warto podjąć prace zmierzające: po pierwsze – do opisu cząstek wprowadzających i zamykających dzieło, określenia ich struktury literackiej, stopnia skonwencjonalizowania, wskazania przemian, jakim podlegały w okresie własnej żywotności; po drugie – do odczytania tychże zadań, które spełniać miały”⁸. W badaniach nad publikacjami fonograficznymi można przyjąć podobne założenia, choć zapewne nie wyczerpią one wszystkich możliwości. Tu chcę zwrócić uwagę przede wszystkim na to, w jaki sposób ramę wydawniczą może czytać onomasta. Istotne więc będą lokalizacja cząstek onimicznych, możliwości ich ekscerpcji i delimitacji, a także wskazanie pewnych perspektyw badawczych. Choć wymienione zostaną wszystkie możliwe typy nazw własnych zamieszone w obrębie konkretnego wydania jednego albumu, to ograniczone ramy artykułu pozwolą na skoncentrowanie się jedynie na kilku przykładach onimów, a ich wybór zdeterminowany będzie osobliwym charakterem jednostek.

FRAGILE

Czwarty album grupy Yes był pierwszym nagrany przez skład uznawany nie-rzadko za kanoniczny, a więc: Jona Andersona, Billa Bruforda, Steve’a Howe’a, Chrisa Squire’a, Ricka Wakemana.

Według serwisu Discogs album, któremu nadano tytuł *Fragile*, doczekał się co najmniej 332 wydań (spośród których 24 opisano jako nieoficjalne) na nośnikach różnych typów⁹. Wykaz ten jest niekompletny¹⁰. Poszczególne edycje różnią się zawartością elementów, dlatego za prymarne uznaje się najczęściej pierwsze wydanie w kraju działalności danego wykonawcy na nośniku dominującym w danym okresie. Wydania takie zawierają przeważnie największą liczbę elementów, których część później, tj. w reedycjach celowo lub nieświadomie jest przekształcana lub pomijana. W przypadku *Fragile* wersją prymarną jest premierowa brytyjska edycja z 26 listopada 1971 roku¹¹; sposób jej wydania uzależniony został od parametrów longplaya, tj. 12-calowej płyty gramofonowej przeznaczonej do odtwarzania z prędkością 33⅓ rpm.

8 Tamże, s. 7.

9 Są to: LP, kartridż Stereo 8, CC, CDDA, HDCD, DVD-A, hybrydowy SACD, DVD (tylko w zestawieniu z CDDA), BD (tylko w zestawieniu z CDDA), SHM-CD, UHQCD, a także wydanie na dwóch 12-calowych płytach gramofonowych przeznaczonych do odtwarzania z prędkością 45 rpm, zob. <https://www.discogs.com/master/34934-Yes-Fragile> (19 kwietnia 2022).

10 Sam dysponuję egzemplarzami dwóch wydań tam nieuwzględnionych.

11 M. Popoff, *Time and a Word. The Yes story*, Soundcheck Books, London 2016, s. 28.

W czwartym albumie Yes zwraca uwagę rola warstwy graficznej, korespondującej z pozostałymi elementami przekazu i dopełniającej zwłaszcza to, co zawiera warstwa piśmiennicza. Całość opakowano w tak zwany *gatefold*. Dwie grafiki Rogera Deana umieszczone na stronach pierwszej i czwartej układają się w sekwencję i nawiązują do tytułu dzieła, który wraz z nazwą zespołu figuruje na froncie okładki. Strony wewnętrzne zawierają elementy piśmiennicze; w prawym dolnym rogu trzeciej strony widnieje ponadto mały rysunek statku powietrznego znanego z grafik okładowych. Zapisy znaleźć można także na grzbiecie oraz na labelach krążka. Te ostatnie są interesujące przede wszystkim ze względu na informację o delimitacji nazw, które w obrębie nalepki wpisywane są w zazwyczaj swoisty dla danej wytwórni szablon. Za sprawą stosowanych tam uproszczeń w zapisie nierzadko pomijane są pewne niuanse uwzględniane na opakowaniu. Obszary pomiędzy niektórymi pętlami rowków zamykających (tak zwane dobiegówki) zawierają informacje wyryte odręcznie i/lub odcisnięte sztancą.

Rozwiązaniem bardziej zindywidualizowanym jest towarzyszący albumowi ośmiostronicowy booklet (wysokość: około 30 cm; szerokość: około 22 cm), z grafikami Deana na okładkach, wypełniony głównie fotografiami, niepozbawiony jednak pewnych detali ilustrowanych i piśmienniczych¹².

Po wydaniu w 1971 roku *The Yes Album* grupa nie zdążyła skomponować materiału na kolejną dużą płytę. Bruford zaproponował nagranie pięciu utworów, z których każdy byłby dziełem innego muzyka, co pozwoliłoby uzupełnić miejsce na longplayu. Kompozycje miały być efektem współpracy wszystkich członków zespołu, ale funkcję kierowniczą za każdym razem miał pełnić pomysłodawca danego utworu. Perkusista był rozczarowany, że ostatecznie jedynie on i Anderson zrealizowali tę ideę; Howe i Wakeman samodzielnie nagrali swoje utwory¹³.

Zaprezentowaniu informacji o charakterze materiału muzycznego służy dwusegmentowa „właściwa” nota okładowa. Jej pierwsza część obejmuje sześć zdań, z których pierwsze jest wyjaśnieniem zamysłu, a pięć kolejnych poświęcono poszczególnym utworom. Druga, jednozdaniowa, część zawiera wiadomość o zespołowym zaaranżowaniu i wykonaniu pozostałych utworów. Nota ukierunkowuje odbiór całości, przede wszystkim muzyki, ale również innych elementów okładki, ułatwiając dekodowanie powiązań między różnymi płaszczyznami przekazu. Konfrontuje też zespołość z indywidualizmem, co odzwierciedlają niektóre elementy ikonograficzne.

ELEMENTY PIŚMIENNICZE *FRAGILE*

Na ramę wydawniczą publikacji fonograficznej składa się wiele elementów. Ich liczba, charakter i układ podlegają zazwyczaj pewnej schematyzacji, a wśród różnorodnych czynników determinujących można wymienić: standard fonograficzny

12 Inne wydania bywają w stosunku do wspomnianego mocno zubożone, na przykład meksykańska wersja LP z tego okresu została wydana w pojedynczej kopercie i opatrzona hiszpańskojęzycznym tytułem *Fragil*. Brytyjskie wydania w formatach Compact Cassette i Stereo 8 natomiast są pozbawione większości elementów graficznych i piśmienniczych towarzyszących wersji prymarnej, a w tym drugim wypadku parametry nośnika wpłynęły na inną segmentację oraz zmienioną kolejność utworów.

13 M. Popoff, *Time and a Word*, dz. cyt., s. 30.

(lub niestandardowy charakter publikacji), liczebność nośników i ich typy, zawartość i układ fonogramów, cechy opakowania, okres wydania, wytwórnię płytową. Należy podkreślić, że obligatoryjność pojawienia się większości elementów jest umowna, a ponadto nawet te najbardziej skonwencjonalizowane są czasem prezentowane w nietypowy sposób.

W przypadku *Fragile* do elementów piśmienniczych należą: tytuł albumu, nazwa zespołu, nazwy wytwórni, numery katalogowe publikacji, tytuły utworów, nota stanowiąca omówienie programu albumu, skład zespołu wraz z informacją o wykonawstwie oraz w funkcji podpisów pod fotografiami, teksty utworów zespołowych oraz miniaturka poetycka Andersona, podziękowania Wakemana, informacje o osobach pełniących obowiązki producenckie i odpowiedzialnych za realizację nagrań, podmiotach dysponujących prawami autorskimi do kompozycji, autorstwie i wykonaniu elementów graficznych publikacji, zorganizowaniu pożyczki bankowej, miejscu realizacji nagrań, udziale Wakemana w nagraniach dzięki uprzejmości innej wytwórni, stereofonicznym charakterze nagrań i specyfice urządzeń służących odtwarzaniu płyty, firmach odpowiedzialnych za druk i dystrybucję, zastrzeżeniu praw autorskich i konsekwencjach grożących za ich złamanie, a także oznaczenia stron krążka. Niektóre z tych elementów umieszczone są w kilku miejscach i czasem w różnej formie, co należy traktować jako pochodną rozłożenia odpowiedzialności za przygotowanie poszczególnych części publikacji.

Nazwy własne służą jako części określające samą publikację, jej części i autorów, ale mogą też funkcjonować jako fragmenty niezwykle zróżnicowanych tekstów składających się na ramę wydawniczą (a więc również takich, które z fonogramem łączy jedynie współwystępowanie w ramach jednego produktu). *Propria* te reprezentują różne kategorie onimiczne i pełnią zróżnicowane funkcje w obrębie wydawnictwa. Różnoraki jest również ich status jako jednostek podejrzewanych o przynależność do onimii muzycznej, o ile bowiem względnie łatwo można zaliczyć do tej kategorii ideonimy (tytuły) publikacji fonograficznej oraz utworów, o tyle nie jest to tak oczywiste w odniesieniu do nazw własnych innych typów. Są wśród nich także nazwy osobowe w formie zestawień antroponimicznych (tj. obejmujących imię i nazwisko): muzyków, producenta, realizatorów nagrań, autorów ilustracji i fotografii, aranżera pożyczki bankowej, pojawiają się także osoby czasem od dawna nieżyjące, jak Wolfgang Amadeus Mozart [pisownia oryginalna – przyp. R.M.], którym podziękowania złożył w booklecie Rick Wakeman. Przynajmniej część z nich, zwłaszcza imiona i nazwiska muzyków, można rozpatrywać jako występujące w funkcji artifonimów. Do antroponimów należą również inne nazwy z niekrótkich podziękowań klawiszowca, nazwiska poprzedzone skrótami *Mr.* i *Mrs.* Licznie reprezentowana jest też klasa chrematonimów¹⁴ różnych typów. Z punktu widzenia fanów istotne mogą być przede wszystkim nazwy wytwórni fonograficznych czy studia nagraniowego, ale nie brak wśród nich – znów dzięki Wakemanowi – kolejnych artifonimów,

14 O tej szerokiej kategorii onimicznej Artur Gałkowski pisze: „*chrematonimia* to zbiór nazw realiów, które są wynikiem kulturowej aktywności człowieka” (A. Gałkowski, *Definicja i zakres chrematonimii*, „Folia Onomastica Croatica” 27/2018, s. 1).

a także onimów klubu sportowego, kościoła, telewizji. Wydaje się, że część tych nazw może stać się elementem dociekań onomastycznych jedynie dzięki zakresleniu szerokich granic onimii muzycznej w związku z pewnymi podobieństwami do badań onomastycznoliterackich.

W artykule skoncentruję się na przykładach kilku nazw własnych związanych z *Fragile*. Z konieczności pominięta zostanie między innymi szczególnie intrygująca kwestia chrematonimów wytwórni płytowych jako mniej istotnych. Wybrane zostaną takie, które pozwolą na ukazanie uwikłania muzycznych nazw własnych w rozmaite relacje w obrębie publikacji fonograficznej, a także takie, których interpretacja byłaby bardzo utrudniona bez informacji przekazywanych przez twórców poza dziełem.

ARTIFONIM YES

Nazwa własna danego podmiotu artystycznego wykorzystana w opisie dzieła fonograficznego pozwala na przypisanie go do repertuaru wykonawcy. Czwarty album Yes został zarejestrowany przez trzeci ze składów grupy, więc to właśnie artifonim wiąże ze sobą sygnowane nim płyty. Nazwa zespołu figuruje na froncie okładki *Fragile*, na jej grzbiecie oraz wewnątrz, a także na labelach. Zarówno umiejscowienie onimu, jak i zapis czcionką wyróżniająca go na tle innych cząstek, świadczą o tym, że jest on istotnym elementem wspierającym właściwy tytuł, doprecyzowującym identyfikację.

Fani rocka żywo zainteresowani są pochodzeniem artifonimów, charakterem relacji między nimi a wykonawcami i ich twórczością, a także kwestią autorstwa nazw. Interpretację artifonimu ułatwia przeważnie kontekst debiutu fonograficznego, to wówczas bowiem zapada decyzja ważna z punktu widzenia całej kariery – o tym, jaka nazwa posłuży firmowaniu mogącej trwać lata działalności¹⁵. W wypadku *Yes* zwracają uwagę zwięzła forma oraz optymistyczny wydźwięk. Anglojęzyczny leksem *yes* odpowiada w polszczyźnie potwierdzającemu wykrzyknikowi, jednak nie stanowi ekwiwalentu przysłowka *tak* w znaczeniu ‘w ten sposób’, ani *tak* podkreślającego intensywność cechy (na przykład w zdaniu „*Yesi* byli *tak* dobrzy, że od razu kupiłem ich płytę”). Anderson wyjaśnia, że onim miał dobitnie i lapidarnie wyrażać przeświadczenie o słuszności tego, co zespół prezentował¹⁶; dzięki temu każdą aktualizację nazwy na płytach można traktować jako utwierdzenie siebie i odbiorców we wspomnianym przekonaniu. Warto zauważyć, że wykrzyknikowy charakter doskonale podkreśla pierwsze logo zespołu w formie komiksowego dymku, wykorzystane w pomysłowy sposób na okładce pierwszej płyty, gdzie „sakramentalne *tak*” wypowiada wytwórnia Atlantic (reprezentowana przez logo). Przykład ten ilustruje tendencję do wiązania onimów reprezentujących różne poziomy w swoiste konstelacje.

Muzycy czasem nie są zgodni co do autorstwa artifonimu. W wypadku *Yes* przypisywał je sobie gitarzysta Peter Banks. Źródła nie wspominają o inspiracji,

15 Właśnie dlatego albumy debiutanckie często nie otrzymują odrębnego tytułu i ukazują się jako tak zwane płyty eponimiczne, zakłada się bowiem, że uwagę odbiorcy będzie w przyszłości przykuwała nazwa wykonawcy.

16 A. Dolgins, *The Big Book of Rock & Roll Names*, Abrams Image, New York 2019, s. 297.

ale prawdopodobne wydają się skojarzenia z The Beatles – zespołem, którego wpływ na muzykę Yes w początkach działalności był mocno zauważalny. Warto przypomnieć, że *yes* w filmie *Żółta łódź podwodna* należy do słów nietolerowanych przez Blue Meanies, istoty nienawidzące muzyki¹⁷. Zespół zmienił nazwę z długiej Mabel Greer’s Toyshop właśnie w czasie wejścia filmu na ekrany.

Zwiążność nazwy sprzyjała tworzeniu na jej bazie neologizmów oraz frazemów transonimicznych, które zespół wykorzystywał w dalszej działalności jako tytuły¹⁸, a także nieprzypadkowemu uwzględnianiu jej w tekstach utworów. W *We have heaven* (wizytówce Andersona z *Fragile*) onim służył podkreśleniu więzi łączącej wokalistę z grupą, natomiast w *Tempus fugit* mógł uzmysławiać fanom możliwość funkcjonowania zespołu bez pierwszego frontmana (album *Drama* z 1980 roku był pierwszym nagraniem bez Andersona). Prawa do nazwy *Yes* informują również o tym, kto dysponuje prawami do repertuaru. Jak ważne jest to dla muzyków, pokazała niedawna sytuacja, kiedy to funkcjonowały dwa zespoły posługujące się nazwą *Yes*, w związku z czym jeden z nich musiał uzupełnić artifonim o dopisek: „featuring Jon Anderson, Trevor Rabin, Rick Wakeman” („z udziałem Jona Andersona, Trevora Rabina, Ricka Wakemana”).

IDEONIM FRAGILE

Ideonimy albumów to *propria*, które artyści w swojej karierze nadają zazwyczaj częściej niż artifonimy. Ponieważ to albumy najczęściej traktowane są jako podstawowe „jednostki” dorobku fonograficznego, dla większości wykonawców ważne jest, by ich tytuły w zestawieniach dyskograficznych pozwalały na łatwe odróżnienie od innych. Ideonimy albumów regularnych (tj. zazwyczaj zawierających premierowe utwory w wersjach studyjnych) częściej niż kompilacyjnych i koncertowych pozbawione są elementów konwencjonalnych, choć również w ich wypadku zauważalne są pewne tendencje. Dość częste jest na przykład nawiązywanie do przeróżnych cech muzyki, tekstów utworów, okładki, a także do okoliczności towarzyszących powstawaniu płyty bądź spraw ważnych w tym czasie dla wykonawców, pozycji albumu w dorobku czy innych nazw własnych (często pochodzą od artifonimu bądź tytułu któregoś z utworów).

Osoba biorąca egzemplarz albumu do ręki może zauważyć związek tytułu z okładkowymi ilustracjami Deana. Wiadomo, że plastik przystąpił do pracy, nie poznawszy muzyki, ale znał ideonim. Anegdota głosi, że pomysłodawcą tytułu *Fragile* był menedżer Brian Lane, który zapytany w rozmowie telefonicznej przez amerykańskiego dziennikarza o to, w jaki sposób przedstawiać nowy album, rozejrzał się po studiu, zauważył nalepki z napisem *Fragile* i takiej też udzielił odpowiedzi¹⁹. Bruford w swej autobiografii wyjaśnia, że to on był autorem ideonimu, który jego zdaniem po prostu pasował do ówczesnej sytuacji w zespole, kruchości

17 Nie można wykluczyć również wpływu konceptualnej pracy Yoko Ono z 1966 roku *Ceiling Painting / Yes Painting* – zarówno na film, jak i na omawiany artifonim.

18 Por. *Yessongs, Yesterdays, Yesshows, YesStory, YesYears, YesSymphonic, YesSpeak*, a także *The Yes Album* i *In A Word: Yes (1969–)*.

19 D. Hedges, *Yes. Cudowne opowieści*, tłum. A. Wójcik, uzup. J. Skaradziński, Wydawnictwo Rock-Serwis, Kraków 1996, s. 44.

składu złożonego z wybitnych muzyków²⁰. Możliwe, że właśnie to wpłynęło na połączenie logo artifonimu z zapisem ideonimu na okładce. Ułatwiła to również związość obu nazw. Jak bardzo nazwy się ze sobą zrosły i jak ważna jest dla Yes przydatność ideonimu w sytuacjach kryzysowych, ilustruje nadanie po latach przez zespół Yes featuring ARW tytułu *Fragile* jednemu nowemu utworowi.

WYBRANE TYTUŁY UTWORÓW

Tytuły kompozycji uznają za prototypowe w onimii muzycznej. Zazwyczaj są one liczniejsze od tytułów płyt²¹. W muzyce pop przeważnie wiążą się z refrenem piosenki, nierzadko stanowiąc jego powtórzenie. Rock, między innymi dlatego, że częściej niż *pop music* wykorzystuje utwory instrumentalne (na *Fragile* trzy, przy sześciu zawierających partie wokalne), jest pod tym względem mniej przewidywalny. Istotny wpływ na ideonimie mogą mieć choćby obecność lub brak tekstu, instrumentacja, struktura muzyczna, okoliczności powstawania utworu, a także wiele innych czynników, czasami bardzo oryginalnych i zaskakujących, ale zdarzają się również tytuły o bardziej kompleksowym charakterze. Dlatego też, choć nazwy utworów rozpatrywane są tu głównie jako elementy publikacji fonograficznej, w pewnych wypadkach ukazanie ich w szerszym kontekście (jak wiedza o zespole, okolicznościach pracy nad płytą itd.) pozwoli na dostrzeżenie istotnych cech samego nazewnictwa.

W obrębie publikacji wydawniczych ideonimy utworów niemal zawsze przedstawione są jako kolejne elementy wykazu, a ich uporządkowanie odpowiada kolejności utworów, do których się odnoszą. W wydaniach na płytach gramofonowych listy tytułów uwzględniają podział na strony – wewnątrz okładki i na labelach. W przypadku *Fragile* po poprzedzonych numerami tytułach umieszczono w nawiasach informacje o autorstwie każdego z utworów. Cztery wybrane ideonimy występują również ponad wydrukowanymi tekstami utworów, oddzielone od nich pustą interlinią. Co ciekawe, czynnikiem decydującym musiała tu być przynależność utworów do kategorii zespołowych, ponieważ w tej części opisu zostały pominięte, co oczywiste, nie tylko kompozycje instrumentalne, ale też *We have heaven*, czyli wizytówka muzyczna Andersona, w której to, co wokalne i tekstowe, zajmuje eksponowane miejsce²². Dla odmiany ideonimy utworów indywidualnych włączone są w tekst przedstawiający koncepcję albumu. Efektem jest identyczna liczba wystąpień wszystkich tytułów kompozycji w obrębie publikacji.

Jednym z najistotniejszych zadań stojących przed badaczem jest wskazanie właściwej formy tytułu. Choć miejsc, w których umieszczone są ideonimy, jest w obrębie *Fragile* zaledwie kilka, nietrudno zauważyć rozbieżności w pisowni już w wypadku pierwszego tytułu. W wykazie okładkowym widnieje *Roundabout*, na labelu *ROUNDABOUT*, a nad tekstem utworu *Round-about*. Chaos wzrasta, jeśli spojrzeć się na pierwszy wers tekstu kompozycji (później ten fragment już

20 B. Bruford, *The Autobiography*, Foruli Classics, Milton Keynes 2013, s. 62.

21 Albumy zawierające jeden utwór, a więc i jeden tytuł, wydawane są z rzadka.

22 Nawiasem mówiąc, niejeden odbiorca albumu chętniej ujrzałby graficzny ekwiwalent spletanych partii tekstu *We have heaven*, zawierających w dodatku kilka leksykalnych osobliwości, niż linearne teksty pozostałych utworów.

nie występuje): „I’ll be the round about”²³. Słuchając partii wokalnych Andersona, trudno oczywiście uchwycić niuanse różnicujące zapisy tytułu. Nie można więc przesądzić, czy rozbieżność formalna między wariantami ideonimu wynika z niestaranności bądź braku współpracy między osobami odpowiedzialnymi za przygotowanie publikacji, czy jest zabiegiem świadomym. Zdrowy rozsądek każe opowiedzieć się za pierwszą opcją, a ta, jeśli przyjmiemy, że przykład opracowania *Fragile* nie jest odosobniony (a nie jest!), badaczy nazw własnych nie może nastrojać optymistycznie, trzeba bowiem pamiętać, że ortografia ideonimów w niektórych sytuacjach może mieć wpływ na interpretację dzieła i być istotnym składnikiem wypowiedzi artystycznej. O ile *roundabout* jest rzeczownikiem w znaczeniu ‘rondo’, ‘karuzela’ bądź przymiotnikiem w znaczeniu ‘okrężny’, o tyle wyrażenie *round about* stosowane może być jako przysłówek, zaimek przysłowny czy przyimek w znaczeniu ‘naokoło; wokół’, ‘około; w przybliżeniu’, ‘zewsząd; ze wszystkich stron’. W inicjalnym fragmencie tekstu utworu, który – podkreślmy – nie musi zawierać pisowni znajdującej bezpośrednio odzwierciedlenie w tytule, użycie *round about* sprawia wrażenie właściwego dla rzeczownika (poprzedza je przedimek *the*), więc może stąd wzięła się pisownia z użyciem dywizu, która pozwala uniknąć skojarzeń ze znaczeniami rzeczownikowymi wspomnianymi wyżej, ale też informuje o swoistej substantywizacji, której towarzyszy znaczenie bliskie ‘to wszystko, co znajduje się wokół’. Dodajmy, że pierwsze wznowienia albumu na nowszych nośnikach zawierają zazwyczaj pisownię *Roundabout*, a jeszcze części *ROUNDABOUT*, jednak nowsze, włącznie z edycją „definitywną” sprzed kilku lat, respektują rozbieżne zapisy znane z pierwszego wydania, czasami również w sytuacjach, gdy poszczególne fragmenty nie są wiernymi replikami wydania oryginalnego.

Jeśli przyjmiemy, że autorem tytułów kompozycji zespołowych jest Anderson, który napisał wszystkie teksty (o czym rama wydawnicza nie informuje), to do typowych problemów związanych z formą proponowanych przezeń ideonimów należałoby zaliczyć osobliwe i niekonsekwentne stosowanie wielkich liter oraz segmentację tytułów. Utwór podpisany jako *South side of the sky* dotyczy śmiałków, których śnieżycą zastała na południowym zboczu wysokiego szczytu. Tytuł, który jako całość nie pojawia się w śpiewanym tekście, ma także wariant *South Side of the Sky* – z wielkimi literami inicjalnymi wyrazów, z wyjątkiem rodzajnika i przyimka. Warto zauważyć, że zapis trzech spośród czterech tekstów utworów nie zawiera (z wyjątkiem zaimka *I*) wielkich liter, dlatego mimo iż zamieszczone w tej części tytuły utworów nie są eksponowane typograficznie, pisownia uwydatniająca trzy wielkie litery *S* wzmacnia wizualnie efekt aliteracji. Ideonim, który można tłumaczyć jako ‘południowa strona nieba’, pozwala na uniknięcie dosłowności, ale nie jest tak enigmatyczny jak wiele tekstów napisanych przez Andersona. Co ciekawe, mimo iż segmentacja tego tytułu jest jednorodna, w opracowaniach poświęconych *Yes* zdarza się permanentne łączenie dwóch pierwszych wyrazów w zrost *Southside*.

23 Zapis *ROUND ABOUT* figuruje też na okładce jednego z singli (na labelu pisownia jest łączna), a część wydań albumu zawiera tytuł z literówką: *Roundabout*.

Problem wydzielenia członów powraca wraz z kolejnym tytułem. *Long Distance runaround*, wariant z wykazu ('długodystansowe wykręty'), odpowiada treści utworu o dysproporcjonalnym zaangażowaniu dwóch osób w związek, natomiast *Long Distant Run around*, umieszczony nad tekstem utworu, gdzie drugi wyraz zastąpiono paronimem, kojarzy się ze sportem.

Można odnieść wrażenie, że niekonsekwencja w pisowni wyrazów wielką literą w różnych częściach publikacji wynika z niezdecydowania co do wyboru konwencji zapisu tytułów, a do pewnego stopnia jest pochodną pogubienia się w segmentacji. Pisownia tytułów kompozycji zespołowych odcisnęła piętno również na opracowaniach dotyczących twórczości Yes i pomimo preferowania przez większość autorów wariantów z programu płyty do dziś nie została ujednolicona.

Stephen Lambe słusznie traktuje *Fragile* jako jeden z pierwszych w rocku progresywnym przykładów na to, że w zespole pełnym indywidualności trudno uniknąć tarc²⁴. O tym, że każdy z muzyków miał poczucie własnej wartości, może świadczyć wnętrze bookletu, w którym brakuje zdjęcia całej grupy. Strona przedstawiająca zespół zawiera pięć fotografii indywidualnych, ponadto członkowie zespołu wykorzystali po całej stronie na własne wizytówki. Do pewnego stopnia można je traktować jako swoiście skorelowane z tytułami wizytówek muzycznych. Ideonimy te występują w wykazie utworów oraz nocie, a ich zapisy są właściwie identyczne; jedynym odstępstwem jest opuszczenie w drugim z miejsc podtytułu kompozycji Squire'a. Badacz nazw własnych nie staje więc przed wyzwaniem związanym z delimitacją tytułów, może jednak przyjrzeć się innym aspektom tych bardziej zindywidualizowanych propozycji nazewniczych.

Szczególnie interesującym przykładem jest ideonim utworu Ricka Wakemana. Reprezentuje on specyficzną grupę tytułów, które muzycy artrockowi nadawali własnym interpretacjom muzyki poważnej. Jak wiadomo, Wakeman planował umieszczenie na krążku kompozycji instrumentalnej, której tytuł *Handle With Care* korespondowałby z ideonimem albumu. Obie jednostki są umieszczane na przesyłkach w przypadku, gdy należy zachować ostrożność podczas ich transportowania. Ponieważ muzykowi związanemu umową z wytwórcią A&M nie wolno było przedstawić własnej kompozycji, mógł zinterpretować tylko taki utwór, do którego prawa autorskie już wygasły. Niepocieszony pianista do pewnego stopnia zrekompensował to sobie na kilka sposobów.

Jego muzyczna wizytówka opatrzona została najdłuższym komentarzem nawiasowym w całym wykazie, informującym, iż mamy do czynienia z Wakemanowską aranżacją fragmentów *IV Symfonii e-moll* Johannes Brahmsa. Również poświęcona temu utworowi część noty jest zdecydowanie najdłuższa, wyszczególniono w niej bowiem instrumenty, na których zagrał muzyk, a także podano, którym partiom oryginalnej instrumentacji odpowiada każdy z nich. Tytuł *Cans and Brahms* wskazuje nazwisko kompozytora, ale też określa sytuację, w której znalazł się Wakeman: rejestracja utworu wymagała od niego dogrywania

24 S. Lambe, *Citizens of Hope and Glory. The story of progressive rock*, Amberley Publishing, Stroud 2013, s. 38.

w studiu wielu kolejnych partii²⁵, a ponieważ korzystał często ze słuchawek, ich slangowe określenie stało się pierwszym składnikiem wyrażenia szeregowego tworzącego tytuł²⁶. Słuchawki, jak sądzę, symbolizują też izolację, jakiej doświadczył ów nowy w zespole muzyk, nie mogąc zaprezentować się na płycie na takich samych prawach jak koledzy (również jego wkład w kompozycje zespołowe nie został odnotowany).

Warto w tym miejscu dodać, że o Brahmsie oraz tytule jego kompozycji można się dowiedzieć jedynie z wpisu w nawiasie i dopiero po informacji o tym, że to Wakeman zaaranżował wyimki klasycznego dzieła. Większość wznowień albumu zawiera tytuł *Cans and Brahms*, jednak w jednym z ważniejszych wydań posłużono się zapisem, który może zostać odczytany jako próba podniesienia informacji o pochodzeniu kompozycji do rangi podtytułu. Ten deskryptywny fragment przyjął postać wpisu nawiasowego, podanego mniejszą niż tytuł i niewytluszczoną jak *Cans and Brahms* czcionką: (*Extracts from Brahms' 4th Symphony In E minor, Third Movement*). Co ciekawe, po nim następuje kolejny zapis w nawiasie: (*Arranged by Rick Wakeman*). Cały wykaz w tym wznowieniu ma nową postać, inaczej rozłożono w nim akcenty, pojawiają się też informacje niewystępujące w oryginalnym wydaniu. Ta nowa struktura pomaga również rozstrzygnąć – to interpretacja optymistyczna – czy pierwszy z nawiasowych dopisków należy taktować jako podtytuł. Inny z utworów w wykazie zawiera podany w nawiasie podtytuł, a ponieważ jest on zapisany taką samą czcionką jak właściwa część tytułu, pozwala to przypuszczać, że *Cans and Brahms* podobnego rozwinięcia nie zawiera.

Tytuł utworu mającego być wizytówką Wakemana można uznać za przykład pewnej rockowej brawury²⁷, przejaw przełamania tradycyjnego sposobu informowania o dziele, trudno jednak odmówić mu pomysłowości, a także wyraźnego piętna autorskości i autotematyzmu.

W przeciwieństwie do pianisty, o byciu autorem ideonimu własnej muzycznej wizytówki nie może mówić perkusista Yes. Bruford przedstawił miniaturkę opartą, jak głosi nota, na szesnastotaktowej figurze rytmicznej. Pierwotny tytuł *Suddenly It's Wednesday (Nagle jest środa)* został zastąpiony przez *Five per cent for nothing (Pięć procent za nic)*²⁸. Pomysłodawcą ideonimu był Michael Tait (*tour manager* i oświetleniowiec zespołu)²⁹. Przyczynił się on w ten sposób do upamiętnienia problemów z menedżerem Royem Flynnem, który wpędził grupę w tarapaty finansowe, a za rozwiązanie kontraktu otrzymał pięć procent z kwoty, do której wypracowania w żaden sposób się nie przyczynił. Perkusista nie znosił tego tytułu, być może dlatego, że nie doceniono jego pomysłu, a ponadto ideonim kierował uwagę na

25 W. Romano, *Close To The Edge. How Yes's masterpieces defined prog rock*, Backbeat Books, Montclair 2017, s. 81.

26 Nie można tu oczywiście wykluczyć pewnej prowokacji, ponieważ slangowe *cans* tłumaczy się też jako 'cycki'.

27 Bardzo możliwe, że inspiracją były dla muzyka Yes podobne zmiany tytułów dokonywane przez Keitha Emersona.

28 W. Romano, *Close To The Edge*, dz. cyt., s. 81.

29 D. Hedges, *Yes. Cudowne opowieści*, dz. cyt., s. 43.

sprawy grupy (w istocie to najbardziej zespołowa kompozycja spośród wszystkich utworów indywidualnych).

O ile Tait nie przysłużył się perkusie, o tyle jego zaangażowanie w nadanie tytułu kompozycji Chrisa Squire'a zostało docenione przez basistę³⁰. Tytuł kompozycji, w której eksponowane są rozmaite partie gitary basowej, odnosi się do przezwiska *The Fish*, nadanego Squire'owi przez Bruforda w związku z zamiłowaniem basisty do kąpiei. Ideonim – stanowiący szczególnie pomysłową realizację, łamiącą zresztą konwencję ortograficzną dotyczącą nazw własnych – zaczyna się małą literą i jest, moim zdaniem, efektem zaplanowanego działania, podkreśla bowiem niewielkie rozmiary rybki. Po *the fish* następuje podane w nawiasie uściślenie, zapisane wielkimi literami: *Schindleria Praematurus*. Ta łacińskojęzyczna nazwa gatunkowa pojawiła się w związku z koniecznością znalezienia takiego określenia prehistorycznej ryby, które zawierałoby odpowiednią do zaśpiewania liczbę sylab. Tait znalazł jednak informacje o najmniejszej znanej rybce w *Księdze Rekordów Guinnessa*. Trudno stwierdzić, czy to w książce widniał błąd, czy też ktoś świadomie zmniejszył nazwę, która prawidłowo brzmi *Schindleria Praematura*³¹, a więc z przydawką w rodzaju żeńskim – wymuszaną przez związek zgody – zamiast formy męskiej, użytej na płycie. Jeśli zmiana była celowa, mogła służyć podkreśleniu płci muzyka. Swoistą oksymoroniczność tytułu można dostrzec w opozycji formy (zapis małymi literami) oraz istotnej cechy muzyka, od którego przezwiska pochodził tytuł utworu (Squire był najwyższym z muzyków Yes).

W STRONĘ BADAŃ NAD NAZEWNICTWEM ROCKOWYM

Wybrane przykłady nazw własnych wyekscerpowanych z jednej publikacji fonograficznej nie mogą powiedzieć o przyszłości badań nad nimi muzyczną wszystkiego, można jednak dzięki nim wskazać pewne trudności, przed którymi staną badacze. Wydaje się, że poprzestanie na suchych badaniach językoznawczych (na przykład określeniu tendencji dotyczących formy onimów czy ich typologizacji), choć interesujące i ważne, nie jest w stanie dać pełnego obrazu funkcjonowania nazw muzycznych, te bowiem są uwikłane w różnorakie, nieraz bardzo skomplikowane związki – z pozostałymi elementami przekazu artystycznego, autorami, interpretatorami, innymi nazwami własnymi, odmianą muzyki itd. Sięganie w dociekaniach dotyczących nazw w rocku po zapisy pochodzące z publikacji fonograficznych, konfrontowanie danych zawartych w obrębie jednego wydania, a także zestawianie ich z odmiankami cząstek piśmienniczych stosowanych w reedycjach może być dla badaczy konsternujące, ale też powinno stanowić ważny krok w ustalaniu właściwej formy danego onimu lub orzekaniu o wariantowości.

Kiedy Roger Dean projektował okładkę *Fragile*, przedstawiającą kruchą planetę, na której gdzieś rosną delikatne drzewka bonsai, podobno w znikomym

30 Tamże.

31 Premature Floater, *The IUCN Red List of Threatened Species*, <http://www.iucnredlist.org/details/154836/0> (19 kwietnia 2022).

stopniu znał muzykę z tego albumu, wiadomo jednak, że inspirację stanowił dlań tytuł dzieła. Przykład ten unaocznia, iż marginalizowane dotychczas w badaniach nad rockiem nazwy własne stanowią, jako grupa niezwykle liczebna i heterogeniczna, pełnoprawny składnik wielokodowego przekazu. Nietrudno zresztą znaleźć przykłady pokazujące oddziaływanie onimów na inne warstwy piśmienne publikacji fonograficznych, a także relacje odwrotne (na przykład tytuł utworu *Track Time: 66.6 sec.* z albumu *Infernal Connection* Acid Drinkers przyczynił się do nadania płycie numeru katalogowego 777, a numer katalogowy jednego z późniejszych albumów Yes stał się jego tytułem: 90125). Nawet jeśli onimy nie są tak ważne jak muzyka, bez nich trudno byłoby dokładnie wskazywać zarówno dzieła, jak i artystów. Co jednak szczególnie istotne, w twórczości rockowej wiele nazw własnych pełni także rozmaite inne funkcje, zwłaszcza jako części publikacji fonograficznych. Wskazanie i scharakteryzowanie tych funkcji to zadania stanowiące ekscytujące wyzwanie dla onomastów, którzy zechcą stanąć u podnóża rockowej wieży Babel.

BIBLIOGRAFIA

- Bruford, Bill. *The Autobiography*. Milton Keynes: Foruli Classics, 2013.
- Dolgens, Adam. *The Big Book Of Rock & Roll Names*. New York: Abrams Image, 2019.
- Gałkowski, Artur. „Definicja i zakres chrematonimii”. *Folia Onomastica Croatica* 27 (2018).
- Hedges, Dan. *Yes. Cudowne opowieści*. Tłum. Adam Wójcik. Uzup. Jan Skaradziński. Kraków: Wydawnictwo Rock-Serwis, 1996.
- Kominek, Mieczysław. *Zaczął się od fonografu...* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.
- Lambe, Stephen. *Citizens of Hope and Glory. The story of progressive rock*. Stroud: Amberley Publishing, 2013.
- Marcinkiewicz, Radosław. „O nazwach polskich wykonawców z kręgu art rocka. Część 2: lata 1990–2003”. *Studia Slavica* 17, 1 (2013).
- Martin, Bill. *Music of Yes. Structure and vision in progressive rock*. Chicago, La Salle: Open Court, 1997.
- Ocieczek, Renarda. „O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych”. W: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. Renarda Ocieczek. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1990.
- Popoff, Martin. *Time and a Word. The Yes story*. London: Soundcheck Books, 2016.
- Romano, Will. *Close To The Edge. How Yes's masterpiece defined prog rock*. Montclair: Backbeat Books, 2017.
- Rychlewski, Marcin. „O wielokodowości rocka”. W: *Między duszą a ciałem. A po co nam rock?*, red. Wojciech J. Burszta, Marcin Rychlewski. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2003.
- Siwak, Wojciech. *Estetyka rocka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 1993.

Data wpłynięcia: 18 maja 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 12 sierpnia 2022 r.

**'CAREFUL WITH THAT MO(T)ZART, RICHARD!' ONYMIC ELEMENTS
IN COVER ART ON THE EXAMPLE OF *FRAGILE* BY YES**

Album artwork research tends to focus on aspects related to usability and graphics, while frequently ignoring other elements of cover art – the paraphernalia of phonograms represented by functionally diversified texts. Their importance has been recognised with the Grammy Award for Best Album Notes, awarded for excellent liner (sleeve) notes in phonographic publications. This article focuses on the diverse character of the onymic elements in the sleeve notes on *Fragile*, the fourth studio album by Yes. Specifically, the songs are divided into those representing the band as a whole and its individual members separately. Proper names emerge in this example as a categorically diverse group, with each of them demanding an individual research approach considering a broad context and at times even extending beyond the album's multi-code communication. Ideonyms of the works constitute a particular group. Frequently they feature several variants, which hinders their delimitation. Determining their proper form is important as it is the starting point for further analysis.

SŁOWA KLUCZOWE: rock, fonografia, onomastyka muzyczna, publikacja fonograficzna, rama wydawnicza

KEY WORDS: rock, phonography, musical onomastics, phonographic publication, publishing frame