

Grażyna Bobilewicz
Instytut Sławiastyki Polskiej Akademii Nauk
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Muzyka w malarstwie awangardy rosyjskiej

„Obrazu nie należy rozpatrywać tylko z punktu widzenia koloru,
trzeba go widzieć i słyszeć”
Kazimierz Malewicz, *W przyrodzie istnieje objętość i kolor* . . .

„Muzyki trzeba nie tylko słuchać,
ale należy ją również obserwować”
Igor Strawiński

Twórcy awangardy rosyjskiej byli otwarci na wszystkie rodzaje sztuk. Szczególnie interesował ich synkretyzm muzyki, malarstwa i poezji, który stał się inspiracją dla koncepcji teoretycznych, innowacyjnych pomysłów i realizacji artystycznych. W dziełach artystów nowatorów związki intermedialne kształtowały się na wielu poziomach i przybierały różnorodne postaci. Relacje między malarstwem, muzyką i poezją ujawniały się m.in. na płaszczyźnie zbieżności myślenia i postaw twórczych różnych artystów, podobieństwa sposobów traktowania przestrzeni, czasu i ruchu, analogii jakościowo-formalnych dzieł – brzmieniowy charakter i wymiar czasowy (dynamiczny) muzyki i poezji – oraz środków ekspresji. W malarstwie intermedialność kształtowała się na poziomie muzycznej ikonografii (wizualna reprezentacja strunowych i klawiszowych instrumentów muzycznych) oraz imaginacyjnie wzbudzonych odniesień audialnych (doznania wzrokowe uzupełniały doznania dźwiękowe). Plastycy i kompozytorzy starali się znaleźć w malarstwie i muzyce podobne elementy organizacji przestrzeni i czasu: rytm, linię, koloryt, fakturę, jej gęstość, właściwości płaszczyzny. Abstrakcyjna natura muzyki dla rosyjskich twórców awangardowych stała się punktem orientacyjnym malarstwa bezprzedmiotowego i poezji futurystycznej. Wielu

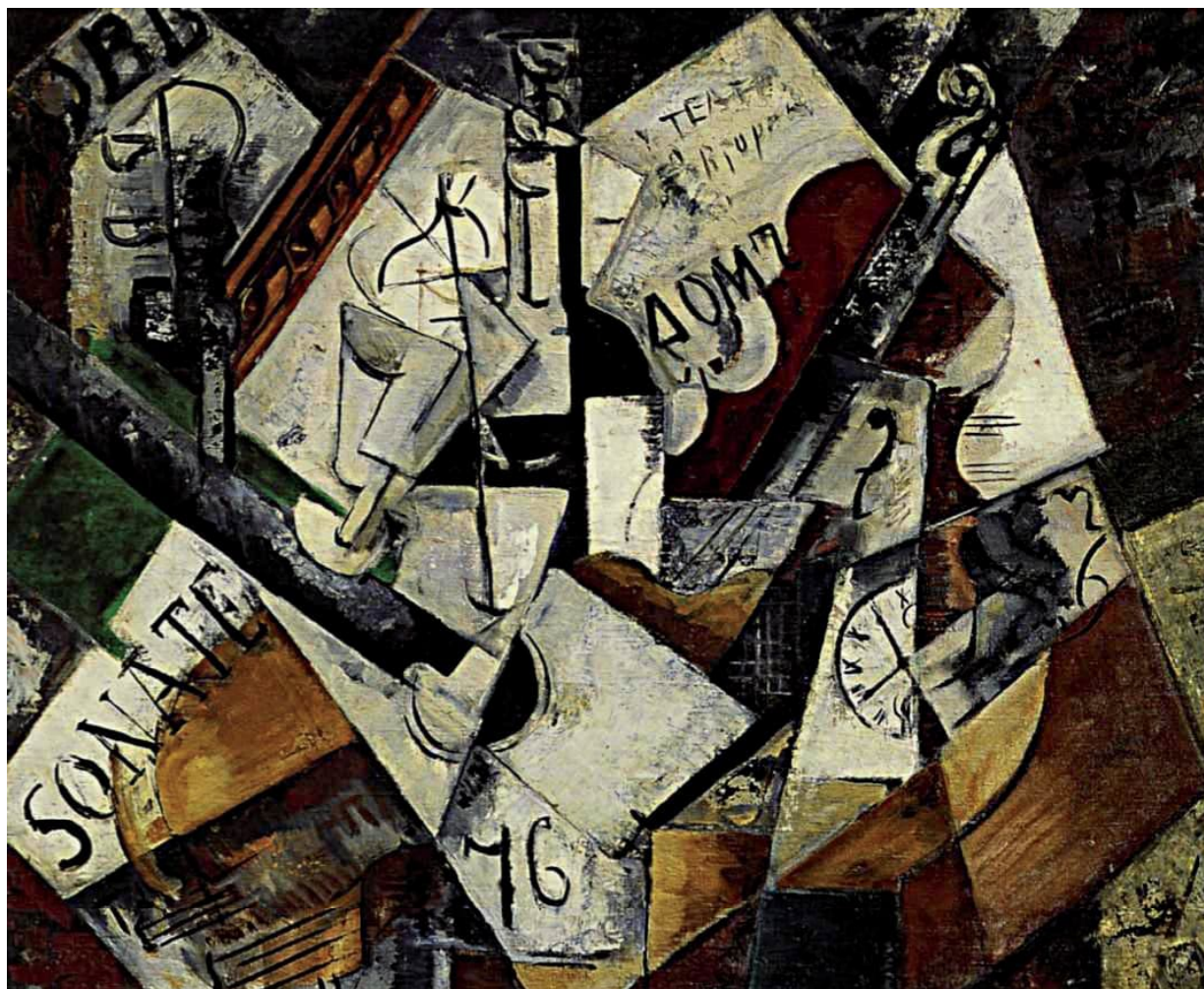
widziało w muzyce wzór sztuki bezpośrednio realizującej wewnętrzny głos autora¹.

Zaletą rosyjskich twórców awangardowych było to, że szybko asymilowali osiągnięcia sztuki zachodniej, przetwarzali je i na ich podstawie tworzyli „swoją” nową sztukę. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się innowacje francuskiego kubizmu. W swojej twórczości rosyjscy artyści przeszli przez wszystkie trzy jego fazy (cézannowską, analityczną, syntetyczną). Żeby przydać kubizmowi „rosyjskości”, starali się uczynić go barwnym, twierdząc, iż odczuwaniem barw świata są obdarzeni *a priori*. Jednakże na drodze „koloryzowania kubizmu” wiele się nie udawało, ponieważ artyści francuscy, jak wiadomo, odrzucili kolor, który zakłócał im nowe widzenie formy i przestrzeni, jak również odniesienia literackie i symbolizm. Nie wszyscy rosyjscy malarze uważali także za niezbędne kubistyczne dążenie do „trójwymiarowości” obrazu. Jednakże płaszczyznowość ikony, parsuny i szyldu (które często były brane za wzór), również nie dawały spodziewanych rezultatów. Dążenie twórców, by w miejsce obrazu widzieć „obiekt informacji”, prowadziło do „tekstowego” jego rozumienia, a zarazem do alegorycznego odczytywania (forma komunikuje jedno, a tekst – drugie). Zatem z jednej strony była to „tekstowość”, z drugiej – tendencja do „wpisywania” tradycyjnych alegorycznych obrazów w kubistyczne struktury².

Podobnie jak twórcy kubizmu francuskiego rosyjscy malarze awangardowi za temat swych dzieł obrali instrumenty muzyczne. Jak wiadomo, Georges Braque malował

1 Jak wiadomo, Wassily Kandinsky wiele stron prac teoretycznych poświęcił koncepcji „wewnętrznego brzmienia”, a całe cykle prac nieprzypadkowo nazywał improwizacjami i kompozycjami.

2 Турчин (2004: 16–51).



Il. 1. Nadeżda Udalcowa, *Martwa natura. Instrumenty muzyczne*, 1915, olej, płótno, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg, https://artchive.ru/artists/27217~Nadezhda_Andreevna_Udaltsova/works/15796~Natjurmort_Muzykalnye_instrumenty, dostęp 18.02.2018

je, bo ich bryła i objętość odpowiadały jego rozumieniu martwej natury (cykl ze skrzypcami). Interesowała go także przestrzeń dotykalna, manualna. Instrument muzyczny jako przedmiot miał tę właściwość, że pod dotknięciem „ożywał”. Pablo Picasso przedstawiał głównie skrzypce i gitary, które reprezentowały zwykle kobiece ciało, oraz osoby na nich grające. Malarzy rosyjskich interesował związek między człowiekiem a instrumentem muzycznym w ujęciu metaforycznym. Instrument i człowiek w odróżnieniu od innych przedmiotów posiadają własny głos, zdolność wyrażania emocji i sensów. Ze skrzypiec i gitar awangardy rosyjskiej można zestawić całą smyczkową sekcję wielkiej orkiestry ze znaczącym udziałem fortepianu lub pianina. W interpretacji instrumentów muzycznych jedni twórcy korzystali z osiągnięć formalnych kubizmu francuskiego, drudzy do języka

artystycznego wprowadzali środki wyrazu włoskiego futurizmu (dynamizm i specyficzne zasady obrazowania ruchu) lub proponowali inne twórcze rozwiązania.

Nadeżda Udalcowa (1886–1961), Lubow Popowa (1889–1924) i Wiera Pestel (1887–1952), które studiowały w Paryżu, do kompozycji o tematyce muzycznej wprowadzały zarówno ikonografię kubistów, jak i ich osiągnięcia formalne, m.in. napisy, skróty słowne, litery i cyfry. W obrazie Udalcowej *Przy pianinie* (1915) (il. 1) słowo „BACH” i partytury wskazywały na wykonywanie fortepianowych utworów niemieckiego kompozytora. Na płótnie *Martwa natura. Instrumenty muzyczne* (1915) umieszczone w lewym dolnym rogu słowo „SONATE”, określające instrumentalną formę muzyczną, łączyło się po linii przekątnej ze słowami napisanymi cyrylicą: „DOM” i „TEATR”. Na wzór

opisów artystka nanosiła na płótna liczby porządkowe (według powstawania obrazów), co pozwalało uporządkować je chronologicznie (*Instrumenty*. . . miały nr 76). Popowa w serii martwych natur ze skrzypcami, gitarami, zegarami (1914–1915) korzystała z różnych innowacji Picassa i Braque'a. Kubistyczne formy instrumentów dopełniały pojedyncze litery, słowa i ich skróty, kolaże z nut, kart do gry, nalepek, tapet, etykietek, gazet. Włączane w płaszczyznę malarską wprowadzały one nowe związki asocjacyjne, podnosiły wyrazistość obrazów, zmieniały ich percepcję. Namalowana w stonowanej gamie kolorystycznej martwa natura *Skrzypce* (1915) była subtelnym połączeniem łamanych i prostych linii, trójkątów i odcinków koła. Spod nałożonych na siebie różnorodnych, przecinających się krawędzi i płaszczyzn prześwitywały skrzypce, zeszyt nutowy, płaszczyzna stołu, karty do gry. Skróty słowne „CONCE” i „PROG” odsyłały do „koncertu” i „programu”. Aby zniwelować pozorne kąty i ostrości, Popowa adaptowała owalny format kubistów³. W sposobie konstruowania ruchu w przestrzeni malarskiej kubistyczne „rozłożenia” trójwymiarowego przedmiotu połączyła z futurystycznym symultanizmem ruchu: formę skrzypiec rozbiła na geometryczne figury w taki sposób, by sprawiały wrażenie, że się poruszają i obracają. W obrazie *Dama z gitarą* (1915) (il. 2) figura modelki i gitara stają się połączeniem stereometrycznych objętości. Artystka jednakże zachowuje przedmiotową formę rzeczy. Rozłożone na oddzielne fazy trajektorii ruchu obiekty miały wizualnie oddawać długotrwałe brzmienie strun gitary, a barwy odzwierciedlać zmienność emocji na twarzy modelki. Po okresie korzystania z kubistycznych innowacji artystka poszła własną drogą, oryginalnie łącząc kubizm z malarską tradycją wczesnego włoskiego renesansu i rosyjską ikoną. W sferze oddziaływań Picassa krótki czas pozostawało malarstwo Pestel. W muzeum w Czelabińsku zachował się obraz, który do roku dwutysięcznego był uważany za martwą naturę i figurował pod nazwą *Kubizm. Instrumenty muzyczne*. Po przeprowadzeniu ekspertyzy⁴ okazało się, iż jest to wykona-



Il. 2. Lubow Popowa, *Dama z gitarą*, 1915, olej, płótno, Państwowe Muzeum-Skansen, Smoleńsk, https://artinvestment.ru/content/download/news_2015/20151006_base19.jpg, dostęp 19.02.2018

ny w stylistyce kubizmu portret konstruktysty Władimira Tatlina z bandurą – ukraińskim ludowym instrumentem muzycznym z grupy chordofonów szarpanych. Na obrazie (autorski tytuł – *Artysta Tatlin i bandura*, 1916) (il. 3) Pestel połączyła figurę modela z instrumentem, wrażenia wizualne z audialnymi. Spod układających się wachlarzowo kubistycznych form prześwituje profil modela, gryf i struna bandury, którą malarz szarpie dużą dłonią (był postawnym, wysokim mężczyzną), co miało wywołać efekt akustyczny – pełnię dźwięku, charakterystyczny wyrazisty tembr instrumentu.

Synkretizm, wynikający z powiązania zasad francuskiego kubizmu i włoskiego futuryzmu, stworzył w Rosji

3 Braque uważał owal za przydatny dla sposobu przedstawiania nieperspektywicznego, ponieważ faworyzował zarówno krążenie spojrzenia po całym płótnie, jak i niehierarchiczne rozmieszczenie elementów kompozycji.

4 Niedawno obraz przeszedł w Brukseli renowację, po której jednakże zatracił swoje charakterystyczne cechy. Zmiana ciepłego, brą-

zowego koloru autorskiej ramy na nasycyony czarny spowodowała, iż pierwotna, malarska wersja stała się bardziej graficzna, ekspresywna, z obecną w niej nutą tragizmu.



Il. 3. Wiera Pestel, *Artysta Tatlin i bandura*, 1916, olej, płótno, Państwowe Muzeum Sztuk Plastycznych, Czelabińsk, <http://chelmusart.ru/files/images/kolrus47.jpg>, dostęp 20.02.2018

warunki dla powstania nowej jakości stylowej – rosyjskiego kubizmu określanego jako kubofuturyzm⁵. Termin ten początkowo rozpowszechnił się w kręgach poetyckich, a utrwalił w momencie utworzenia przez poetów i malarzy grupy „Hilea”. Poeci wnieśli do niej futuryzm, a malarze kubizm. Panuje przekonanie, iż założenia obu kierunków po raz pierwszy zastosował i twórczo rozwinął Kazimierz Malewicz⁶ (1878/1879?–1935), który w katalogu wystawy

5 Określenie kubofuturyzm w odniesieniu do malarstwa w 1912 roku wprowadził francuski krytyk Marcel Boulanger. W przeciwieństwie do Rosji, we Francji się ono nie przyjęło.

6 Jeśli rzeczywiście Malewicz jako pierwszy spośród malarzy awangardzistów w wizualnym i werbalnym dyskursie połączył kate-

„Sojuz Młodzieży” (1913)⁷ sześć swoich prac określił „kubofuturystycznym realizmem”. Jego obrazy z lat 1913–1914 uznaje się za stricte kubofuturystyczne i nazywa „kubofuturyzmem 2”⁸. W kubofuturystycznych pracach Malewicza ujawniał się program złożonego, wielostronnego widzenia, które przygotowało przejście do suprematyzmu, do zrozumienia tego, co niewidzialnie w rzeczywistości. Obrazy ukazywały niezgodność przedmiotów przedstawienia, przy czym nie można powiedzieć, że zderzało się realne z irrealnym. W większości przypadków współzawodniczyły pewne irrealności, z których każda mogła stanowić sens i treść obrazu artystycznego. Ich umowność, domniemany charakter pozwala mówić o sytuacji „wirtualnej irrealności”⁹. Realność nawet wyobrażona, wirtualna, ustępuje w tych pracach irrealności w ujęciu Piotra Uspienskiego¹⁰.

Dla twórczości Malewicza, jak i dziejów awangardy rosyjskiej, przełomowy okazał się rok 1913. Na Wszechrosyjskim Zjeździe Pievców Przyszłości w Uusikirkko on – malarz, grafik, poeta, teoretyk sztuki, filozof i pedagog, Michaił Matuszyn (1861–1934) – malarz, muzyk, teoretyk sztuki oraz Aleksiej Kruczonych (1886–1968) – teoretyk poetyckiego zaumu i „realizmu transracjonalnego” podpisali manifest futurystyczny, w którym domagali się gruntownej zmiany języka artystycznego. Podstawę dla eksperymentów miały tworzyć syntetyczne spektakle muzyczne, odwołujące się do idei *Gesamtkunstwerk*. W teatrze Luna Park w Petersburgu odbyła się premiera pierwszej opery futurystycznej *Zwycięstwo nad słońcem*, skonstruowanej na malarskiej, muzycznej i literackiej alogiczności. W kluczu poetyki poza-

gorie kubizmu i futuryzmu, to nadał temu charakter otwarty. Synteza dwóch głównych kierunków współczesnego malarstwa europejskiego nie była dla niego sumą chwytów, a możliwą drogą ku bezprzedmiotowości otwierającej nowy etap twórczości.

7 Awangardowe ugrupowanie „Sojusz Młodzieży” (1910–1914) powstało w Petersburgu z inicjatywy M. Matuszyna i jego żony – malarki i poetki – Jeleny Guro (1877–1913).

8 Сарабянов.

9 Сарабянов (1998: 15).

10 Piotr Uspienski (1878–1947) – rosyjski filozof, okultysta, teozof, dziennikarz i pisarz, matematyk z wykształcenia. Interesował się metafizyczną (kosmologiczną) ideą czwartego wymiaru, stosował logiczno-analityczne podejście do badań nad mistycyzmem. Autor książek filozoficznych i ezoterycznych, m.in.: *Czwarty wymiar* (1909), *Tertium organum (Klucz do zagadek świata)*, 1911) i innych.



Il. 4. Kazimierz Malewicz, *Krowa i skrzypce*, 1915, olej, drzewo, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg, <http://malewicz-art.ru/kazimir-malewicz-korova-i-skrjпка/>, dostęp 19.02.2018

rozumowej Malewicz zaprojektował scenografię, oscylującą między przedstawieniem a abstrakcją, szkice kostiumów. W przestrzeni scenicznej po raz pierwszy pokazał kwadrat (jeszcze podzielony po przekątnej na dwa trójkąty: czarny i biały) oraz kurtynę w postaci czarnego kwadratu. Muzyka, którą skomponował Matiuszyn, opierała się na tzw. ćwierćtonowym systemie, operowała dysonansami i mikrotonami. Do futurystycznych „arii” Kruconych wprowadził język zaumny, który miał wskazywać na pozarozumową logikę rzeczywistości. Język ten pełnił także funkcję muzyczną i współgrał z koncepcją sztuki bezprzedmiotowej Malewi-

cza. Z powodu niemożliwości zrealizowania artystycznych koncepcji spektakl zakończył się skandalem. Z rozstrojonego fortepianu, który zastąpił orkiestrę, wydobywały się fałszywe dźwięki, do agresywnego brzmienia instrumentu chór nieprofesjonalnych śpiewaków dodawał swoje dysonanse, a kostiumy Malewicza nie zostały wykonane zgodnie z jego rysunkami i artystycznymi zamierzeniami.

W plastyce (także w sztuce werbalnej) transracjonalizm Malewicza opierał się na zasadzie tworzenia znaczeń. Za przykład mogą posłużyć trzy prace malarskie z powodów pozartystycznych wykonane na drewnianych półkach rozebranej etażerki. Dwie to *Toaletowa szkatułka* i *Stacja bez postoju. Kuncewo* (obie 1913), w których spod kubofuturystycznej struktury, opartej na dekonstrukcji i konstrukcji kształtów, przebijała rzeczywistość. Trzecią był obraz-manifest *Krowa i skrzypce* (1915) (il. 4), który zapoczątkował nowy nurt w malarstwie – alogizm, „transracjonalny realizm”. Malewicz kontrastowo zderzył tu naturalistycznie wymalowane – krowę i skrzypce, których przedstawienia nałożył na złożoną z wielu warstw kubofuturystyczną konstrukcję. Na niewidocznej dla widza tylnej stronie obrazu artysta umieścił manifest słowny: „Alogiczne przeciwstawienie dwóch form »skrzypce i krowa« jako element walki z logizmem, naturalnością, mieszczańskim sensem i przesądem. K. Malewicz. 1911 rok”¹¹. By udokumentować swoje nowatorstwo, antydatował obraz, co było wówczas częstą praktyką. Wielu badaczy słusznie uważa, iż ikonografia tego dzieła wpisuje się w „krowi” dyskurs poetów futurystów. Kruconych twierdził, iż „najlepszy rym do krowy to teatr”, a Wassilij Kamiński tom „poematów żelazobetonowych” zatytułował *Tango z krowami* (1914). Dla Malewicza określenie „krowa”, „krowi” było synonimem niższego, zwierzęcego poziomu rzeczywistości¹². Dopuszczalna jest także wersja, że skrzypce artysta zaczerpnął z instrumentarium francuskich

11 Malewicz powtórzył obraz w technice litografii, którą opatrzył litografowanym tekstem: „Logika zawsze stawiała przeszkodę nowym podświadomym ruchom i żeby oswobodzić się od przesądów, zaproponowano ruch alogizmu. Pokazany rysunek przedstawia moment walki [czyt. zasada kontrastów – G. B.] przy pomocy zestawienia dwóch form: krowy i skrzypiec w kubistycznej strukturze”.

12 Szatskich (2004: 158). W liście do Matiuszyna (1915) Malewicz porównywał swoje nędzne życie do krowiego prymitywu – obiady z brozoj i konwalii, na deser powietrze.

kubistów, a krowę z szyldu sklepu mięsnego (szyld był częstym obiektem miejskiego folkloru malarskiego)¹³. Spośród prac okresu zainteresowań Malewicza prymitywizmem (neoprymytywizmem) oraz wzorami twórców sztuki ludowej zwraca uwagę obraz portretowy z muzycznym wątkiem *Argentyńska polka* (1911) z serii dużych gwaszy z charakterystycznymi postaciami miejskimi. Przedstawia on parę w skocznym tańcu ludowym. Jaskrawoczerwona barwa tła, być może zaczerpnięta z koncepcji fowistów francuskich (uwolnienie barwy Henriego Matisse'a), pod których wpływem Malewicz formułował swoje artystyczne credo, iż obraz jest całkowicie samowystarczalnym organizmem, którego zasady tworzą: kolor, kompozycja, nastrój oraz techniki malarskie, może też podkreślać pewnego rodzaju rytmizowaną zmysłowość tańca, jego ekspresję, emocje, jakie wywołuje.

W przypadku transracjonalnego malarstwa Malewicza analiza środków wyrazu plastycznego nie przynosi spodziewanych rezultatów. W pracach alogicznych, opartych na relacjach sztuka–życie, obraz–słowo, powtarzających się motywach, chwytach absurdu, „montażu atrakcji” dominowały ponad-rozumowe i bez-rozumowe związki znaczeniowe. Tworzyły one wieloaspektowe dzieła, które można było czytać jak tekst. Związki znaczeniowe funkcjonowały również na poziomie kompozycji i techniki twórczej, np. w kolażu, którego komponenty: fragment fotografii, gazety, przedmioty codziennego użytku, często przekształcone w znaki, miały własne znaczenia. Determinowana pozamalarską treścią struktura obrazów alogicznych przypominała malarstwo ikon i dzieła symbolistyczne, z tą różnicą, iż wpisywały się one w kontekst realnej rzeczywistości. „Kamertonem alogicznych kompozycji Malewicza był element werbalny. Wizerunek, słowo, zbitka liter, fragment plastyczny miały »semantyczny cień«, istotny – choćby jako figura nieobecności znaczenia”¹⁴.

W malarstwie bezprzedmiotowym, w którym artystyczna prawda funkcjonowała poza sferą widzialną, do-

minował kolor wyzwolony, czysto kolorystyczna energia niepowiązana z żadnym obiektem. Masy koloru jako materiał malarski tworzyły nowe formy – barwne płaszczyzny. W koncepcji Malewicza bezprzedmiotowość miała określać wszystkie dziedziny sztuki, co było zgodne z ówczesnymi przedstawieniami na temat synkretyzmu. Suprematyczna intuicja podpowiadała mu, iż odpowiednio do „mas malarskich” mogą funkcjonować „masy muzyczne”, a w poezji „masy dźwiękowe” (rolę wyzwolonego koloru pełniły litery-dźwięki, „nuty-liter”). Wszystkie trzy rodzaje mas bezprzedmiotowych Malewicz widział jako formy geometryczne poruszające się w przestrzeni. Masy malarskie i literowe masy dźwiękowe jawiły mu się jako płaszczyzny suprematyczne, a masy muzyczne – jako objętościowe, kubofuturystyczne „warstwy” i „bryły”, które miały „wagę”, „długość” i „grubość”, lub w formie sześcianu, połączone z „alogizmem instrumentów w muzyce”¹⁵. Od awangardowych kompozytorów – Matiuszyna i Nikołaja Rosławca (1881–1944)¹⁶ (z połączenia ich twórczych osobowości miał powstać idealny kompozytor suprematysta), Malewicz oczekiwał opusów z muzyką uwolnioną od emocji, form muzycznych opartych na czystym dźwięku. Sam, oswobadzając malarstwo od supremacji związków przedmiotowych, intuicyjnie tworzył obrazy analogiczne do muzyki atonalnej, która uwolniła się od supremacji tonacji z jej obowiązkowym muzycznym centrum w postaci toniki¹⁷. W swoich eksperymentach Malewicz poszedł dalej. Formułując myśl „cel muzyki – milczenie”, sugerował, iż można stworzyć muzyczny odpowiednik

15 Malewicz – Матюшину, 19 października 1915; 10 listopada 1915 (2004: 70–71, 73).

16 N. Rosławiec szedł drogą późnego Aleksandra Skriabina, który uważał, iż muzykę można zobaczyć, i Claude'a Debussy'ego inspirowanego się malarstwem. Do historii muzyki rosyjski kompozytor wszedł jako twórca dodekafonicznych kompozycji futurystycznych, techniki opartej na „syntetycznym akordzie” (składał się z sześciu–ośmiu dźwięków, określających wszystkie połączenia kompozycji). Technika ta wyprzedziła o kilka lat seryjną muzykę austriackiego kompozytora Arnolda Schönberga. Malewicz uważał utwory Rosławca za najbliższe jego bezprzedmiotowej sztuce.

17 Tonika – to główne współbrzmienie (akord) utworu. Skomplikowanie harmonicznego języka doprowadziło do tego, iż dźwięki systemu muzycznego, wcześniej znajdujące się w ścisłym podporządkowaniu, w dwunastotonowym systemie, tj. w muzyce dodekafonicznej, zyskały samodzielne znaczenie.

13 W okresie futurystycznego Sturm und Drang rosyjscy malarze nowatorzy z grupy Michaiła Łarionowa „Ośli ogon”, z którą wystawiał Malewicz, głosili apologię chałupniczego folkloru malarzy szyldów i eksponowali ich prymitywy na wystawach obok swoich dzieł. Zaslugą tej grupy było odkrycie geniusza prymitywisty XX wieku Niko Pirosmanniego.

14 Szatskich (2004: 159).

malarskiego *Czarnego kwadratu*¹⁸. Malarz brał aktywny udział w dyskusjach o muzyce, czytał czasopismo muzyczne „Muzkultura”, ale brak pogłębionej wiedzy z ówczesnej teorii muzyki, nieznajomość terminologii oraz innowacji w zakresie formy i techniki kompozytorskiej spowodowały, iż jego utopijne idee¹⁹, propozycje rozwiązań formalnych, m.in. zastosowanie w opusach kategorii statyki i dynamiki („dynamika mas muzycznych powinna zastępować statykę, tj. opóźnienie masy dźwiękowej w czasie”²⁰) nie spotkały się ze zrozumieniem.

W okresie tzw. kubofuturyzmu 2 Malewicz namalował kilka obrazów nawiązujących do muzyki. Nie dają one jednakże powodu do dyskusji na temat Malewicza i muzyki w tradycyjnym rozumieniu. Zdobyta wiedza muzyczna służyła malarzowi do realizacji jego teoretycznych założeń, do rozszerzenia pola środków wyrazu plastycznego. Obrazy: *Instrument muzyczny. Lampa*, *Portret M. W. Matuszyna*, *Dama przy fortepianie* lub *Zaumny obraz. Dama grająca na fortepianie* (wszystkie 1913) oraz *Kompozycja z fortepianem* (1913–1914), jak wiele innych prac Malewicza, mają podwójne tytuły oraz złożoną genezę powstania. Widać na nich także ślady autorskich zmian. Jakie były przyczyny tych zabiegów? Nowe tendencje w sztuce szybko się zmieniały i malarz musiał zdążyć na nie odpowiadać. Kiedy indziej przerabiał obrazy przed ich wystawieniem lub malował od nowa. Martwa natura *Instrument muzyczny. Lampa* (olej, drewno, Stedelijk Museum, Amsterdam) (il. 5), w której



Il. 5. Kazimierz Malewicz, *Instrument muzyczny. Lampa*, 1913, olej, drewno, Stedelijk Museum, Amsterdam, <http://www.k-malevich.ru/pict/muzikalnij-instrument.html>, dostęp 21.01.2018

widoczne są umownie przedstawione formy przedmiotowe i ich znakowe szczegóły, była prawdopodobnie namalowana w jasnej kubistycznej stylistyce i inaczej skonstruowana (tak jakby artysta zastanawiał się, który motyw wybrać i jak go przedstawić). Świadczą o tym różne tytuły, pod którymi dzieło było eksponowane: *Lampa*, *Instrumenty muzyczne*, *Instrument muzyczny*. Można założyć, iż obraz o podwójnym tytule, który pod względem formalnym odwołuje się do kubizmu syntetycznego, Malewicz skomponował, inspirując się eksperymentami kompozytorów futurystów²¹. Miejsce centralne na obrazie zajmują umownie przedstawione fragmenty obudowy, jakby połączonych

18 Jak wiadomo, w 1952 roku postulat Malewicza zrealizował John Cage, który stworzył kompozycję 4'33 – „warstwy dwudziestu akordów rzuconych w przestrzeń”. Wskazany czas trwania utworu miał być odmierzony wyłącznie wewnętrznym odczuwaniem muzyka, bez udziału przyrządów do mierzenia, np. metronomu. Przy takim założeniu akt „wykonania” stawał się analogiczny do aktu malowania kwadratu. Zatem z malarskiego punktu widzenia obraz Malewicza może być opusem, zob.: Майканар (2007).

19 Malewicz przewidywał, iż nowa sztuka będzie rozwijała się na tyle dynamicznie, że w muzyce znikną skrzypce i smyczki, a nowe malarstwo będzie obchodzić się bez palety i pędzli.

20 Odpowiedzią na centryzm dźwiękowy malarzy awangardzistów były nowe formy notacji w muzyce. Niektóre utwory Arthura Lourié (Artur Lurie), np. *Formy w powietrzu* (Pablo Picasso) na fortepian. № 1, 1915, odsyłały do obrazów kubistów i można je odnieść do kategorii „muzyka wizualna”. Niekiedy wydania utworów awangardowych kompozytorów opracowywali malarze, np. utwory Rosławca – Aristrach Lentułow.

21 W związku z odnową temperacji („uwolnienie dźwięku”) kompozytorzy futuryści stawiali pytanie o nowy stosunek do dźwięku, o „nową sonorność”. By rozwiązać problem, próbowali wynaleźć nowe instrumenty lub udoskonalić tradycyjne (np. łączyli różne nastrojone dwa fortepiany), zastosować nowe sposoby gry na nich. Rosyjski fizyk i wynalazca Lew Termen skonstruował theremin (termenvox) – *instrument muzyczny* z grupy elektrofonów elektronicznych. Dźwięki produkowane przez theremin były ubogie harmonicznie i przypominały w swym brzmieniu wycie, jęk, kobiecy głos, gwizd, piłę, flet, skrzypce lub inne instrumenty.

ze sobą dwóch instrumentów. Rozrzucone w różnych miejscach pola obrazowego szczegóły (kilka białych klawiszy i młoteczki) oraz kontekst biograficzny²² podpowiadają, iż może to być pianino. Drugi instrument, jak się wydaje, to małe organy z piszczałkami (może to być także znakowo przedstawiona tuba), które zostały tu zredukowane do form cylindrycznych w stylu Fernanda Légera. Trzy czarne nuty, które mają wizualizować wydobywające się z pianina dźwięki, mogą odnosić się także do fragmentarycznie ukazanej gitary (bądź wiolonczeli). Graficzna forma nut przypomina napinacze strun na gryfie. Pod instrumentem malarz umieścił lampę, zredukowaną do cézannowskich uproszczonych form geometrycznych – kuli, walca i stożka, z półokrągłą podstawą i przyciskiem. Uwagę widza przyciąga górna warstwa obrazu, której sposób zakomponowania może być wizualnym odniesieniem do muzycznych eksperymentów w zakresie rozwiązań formalnych. W jej lewym rogu widnieje szczegół przypominający kształtem lustro lampy naftowej, które jest skierowane w stronę „piszczałek”. Jego odbite światło w prawym rogu tworzy płaszczyznę w kolorze żółtym. Czym zatem jest obraz *Instrument muzyczny. Lampa* – aluzją do koncepcji syntezy sztuk przez połączenie muzyki z grą świateł i kolorów z dźwiękami, do której wykonania używano „światelnego fortepianu” (*clavier à lumière*) lub innych instrumentów, martwą naturą w stylu kubizmu syntetycznego, czy też jest to Malewiczowska propozycja instrumentu do realizacji opusów skomponowanych z uwolnionych „mas muzycznych”?

Inspiracją dla powstania kubofuturystycznego wizerunku Matuszyna była jego fotografia, na której prezentował się jako kompozytor, skrzypek i malarz: siedzi plecami do pianina z odkrytą klawiaturą, na podniesionym wieku leżą skrzypce, a nad nimi wisi obraz *Sosny* jego autorstwa. Matuszyn był wszechstronnie utalentowaną osobowością w sztuce: malował, komponował muzykę, przetwarzając zaumny język poetów futurystów na dźwięki, grał na skrzypcach, wydał i zredagował przetłumaczoną na język rosyjski książkę francuskich kubistów *O kubizmie* (1912)²³. Interesował się

22 Wiadomo, że Malewicz miał pianino. Czasami siadał przy nim i wydobywał dźwięczne, ale zupełnie przypadkowe akordy: grać nie umiał.

23 Autorami obszernego traktatu-manifestu (w Rosji ukazał się w 1913 roku) byli malarze Jean Metzinger (1886–1956) i Albert Gleizes

również matematyką i ideą „czwartego wymiaru”. Dzięki jego przekazom stała się ona fundamentem teoretycznych prac Malewicza. Wykonany w technice olejnej *Portret*... (il. 6) czytelnie wyraża połączenie koncepcji ruchu w futuryzmie z zasadą rozłożenia formy w kubizmie. Przedmiotowe zarysy jakby rozpadają się na różne elementy składowe, które następnie układają się w geometryczne figury. Wszystkie formy rozrzucone na płaszczyźnie płótna są namalowane w rozmaitych ujęciach i pod różnymi kątami. Przy tym formy geometryczne, konstruowane na zasadzie od dużych części do mniejszych, nie są między sobą powiązane sensem. W niektórych elementach wyraźnie zarysowują się formy objętościowe. Wszystkie komponenty tworzą złożoną strukturę i sprawiają wrażenie ruchu, co było zgodne z założeniami futuryzmu. Malewicz swobodnie operuje także bogatą paletą barw. Przy całej abstrakcyjności właściwością płótna są rozsypane w polu obrazowym szczegóły związane z twórczością kompozytorską Matuszyna (być może można tu również mówić o autorskim „odczuwaniu” jego muzycznego talentu): fragment czarnego rezonansowego pudła pianina i prosta linia klawiatury z białymi prostokątnymi klawiszami, która dzieli obraz na dwie części. Brak czarnych klawiszy może być aluzją do swoistego systemu muzycznego kompozytora. Fragment mebla – szuflada ze szczeliną zamka i wyjętym kluczem, jak sugerują niektórzy interpretatorzy, może wskazywać na skryty, zamknięty charakter Matuszyna. „Portretowe” elementy – to fragment głowy z rozczesanymi po bokach włosami z przedziałkiem (tak muzyk się cesał), pomarszczone czoło, guzik na ubraniu i krawat.

W „muzyczny kod” Malewicza wpisuje się także obraz z kolekcji Krasnojarskiego Muzeum Sztuki im. W. I. Surikowa, funkcjonujący pod dwoma tytułami – *Dama przy fortepianie* lub *Zaumny obraz. Dama grająca na fortepianie* (nazwa autorska umieszczona na odwrocie) (il. 7). Rozbieżność między tytułami nie jest tu w zasadzie znacząca, tym niemniej charakter kompozycji nie daje odpowiedzi na pytanie, czy dama stoi przy fortepianie, czy siedzi przy nim. Jeśli wyjść od nazwy autorskiej, to prawdopodobnie jest tu przedstawiony proces wydobywania i rozprzestrzeniania dźwięków muzyki oraz idących od nich wrażeń.

(1881–1953). Komentarze Matuszyna nadały francuskiej teorii kubistów swoisty rosyjski odcień.



Il. 6. Kazimierz Malewicz, *Portret M. W. Matiuszyna*, 1913, olej, płótno, Państwowa Galeria Trietiakowska, Moskwa kazmalevich.info/stati/portretm.v.matyushina.html, dostęp 20.02.2018

Muzyka została przekazana językiem malarstwa: czerwone prostokąty zwiększają się, mnożą, rozchodzą dookoła. Widać także współdziałanie człowieka i instrumentu oraz elementy mechaniki samego instrumentu – klawisze i młoteczki. W kontekście zainteresowań Malewicza współczesną muzyką obraz ten można uznać za „manifest transformacji otaczającej rzeczywistości przy pomocy dźwięku. [...] Człowiek grając, przeobraża przestrzeń dookoła siebie, jak i samego siebie”²⁴. Szczelnie wypełnione czerwonymi geometrycznymi formami pole obrazowe, z zachodzącymi na siebie – czarnym czworobokiem, zielonym prostokątem i mniejszym białym, sprawia, że trudno rozpoznać figurę damy. Zgodnie

z założeniem malarza, iż „pełność przestrzeni polega na falach i wahaniach, które, następnie, mają swoje brzmienie, szum, dźwięk”, można uznać, że „masy malarskie” zostają tu przetworzone w „masy muzyczne”. Przejście od jednej do drugiej modalności, a właściwie ich połączenie, być może było próbą „malowania czasem” i dźwiękiem. Barwy miały przemieniać się w czasie wraz z rytmemi muzycznymi. Na wystawie zorganizowanej w Londynie (2014) znawcy twórczości Malewicza zwrócili uwagę, iż tytuł na odwrocie obrazu figuruje do góry nogami w odniesieniu do tego, jak jest eksponowany, tj. zielonym prostokątem do góry²⁵. Podjęto

²⁴ Cyt. za: Кистова. Cytowane wypowiedzi Malewicza, odnoszące się do omawianego obrazu, pochodzą z tego źródła.

²⁵ Pracownicy Krasnojarskiego Muzeum argumentowali, iż kierowali się przesłankami plastycznymi: dama, fortepian, twarz, profil, oko itd. oraz tym, że autorem tytułu na odwrocie był sam malarz.



Il. 7. Kazimierz Malewicz, *Dama przy fortepianie lub Zaumny obraz. Dama grająca na fortepianie*, 1913, olej, płótno, Państwowe Muzeum Sztuki im. W. I. Surikowa, Krasnojarsk, <https://artchive.ru/res/media/img/oy1200/work/a64/507852.jpg>, dostęp 15.02.2018

działania, by wyjaśnić tę zagadkę. Jak wiadomo, Malewicz często antydatował swoje prace, a w okresie tzw. fewralizmu²⁶ posługiwał się chwytem artystycznym, polegającym na rozwieszaniu prac do góry nogami²⁷. Być może wstawiając wcześniejszą datę i świadomie podpisując obraz w ten sposób, autor zakładał podwójny wariant jego wystawienia.

26 Fewralizm (lub: zaumny realizm, zaumne malarstwo, alogizm) jako kierunek w malarstwie powstał w 1914 roku na spotkaniu moskiewskiej grupy malarzy „Walec Karo” („Bubnowy walec”). Jego autorami byli „tożkari” (nazwa pochodzi od znaku rozpoznawczego futurystów – jaskrawo czerwonej łyżki wpiętej w klapy ich marynarek) – Malewicz, Aleksiej Morgunow (1884–1935) i Iwan Klun (Klunkow, 1873–1943). Czerwona łyżka była częstym motywem prac awangardystów, figuruje m.in. w najczęściej interpretowanym alogicznym obrazie Malewicza – *Anglik w Moskwie* (1914).

27 Wydaje się, iż pojęcia góra i dół, lewa i prawa strona nie były dla Malewicza czymś definitywnie ustalonym.

Przy tradycyjnym typie rozwieszenia praca jest reprezentantem stylu kubizmu, a w odwróconym wyglądzie – fewralizmu, który według formuły Malewicza jest „konfliktowym łączeniem plastycznych innowacji i bez-rozumnych demencji widoczności”. Sądzi się, iż obraz mógł powstać później – między rokiem 1914 i 1915.

Niektóre prace Malewicza były swoistego rodzaju rebusami, co pozwalało na ich wieloaspektową interpretację. Sprowokował do tego sam artysta, który tworzył dzieła o otwartej strukturze. Do nich należała *Kompozycja z fortepianem* (zbiory prywatne), utrzymana w stylu kubizmu syntetycznego, ale namalowana w stonowanej gamie kolorystycznej kubizmu analitycznego, w technice „lakierowo-olejnej” (jej stosowanie powodowało osłabienie intensywności warstwy kolorystycznej). Gdy na początku obecnego stulecia obraz prześwietlono promieniami rentgena, okazało się, iż pod górną warstwą malarską znajdują się jeszcze dwie warstwy przedstawienia, co pozwoliło badaczom²⁸ uzupełnić wiedzę na temat narodzin suprematyzmu. Sądzi się m.in., iż z *Kompozycji*. . . wywodził się czarny suprematyczny przecinek – *Supremus № 55* (1916)²⁹. Gdy porównano odsłoniętą dolną, suprematyczną warstwę obrazu z rysunkiem malarza i poety Dawida Burluka, z czwartej strony okładki libretta futurystycznej opery *Zwycięstwo nad Słońcem*, okazało się, iż przedstawiona na nim postać w ruchu u Malewicza jest w tym samym miejscu, tyle że wyrażona przy pomocy trójkątów i rozłożonego metronomu z odwróconą podstawą w formie trapezu (rytm całości nadawało położenie ciężarka na pręcie metronomu). Urządzenie do dokładnego podawania tempa utworu muzycznego służyło Malewiczowi do rozwiązania problemu nowych przestrzenno-czasowych form i rytmów w malarstwie, tj. do przekształcenia statyki we wrażenie ruchu w układzie wizualnym³⁰, do tworzenia „figury ruchomego bezruchu” – jak brzmiał jeden z jego paradoksów. W górnej warstwie *Kompozycji*. . . miejsce głowy chłopki zajęł krąg podobny do chińskiej monady, przy czym asymetrycznej:

28 Рождествин, Лукьянов; Лукьянов.

29 Obraz wisiał w warsztatach grupy artystycznej „Unowis”, którą Malewicz założył w 1921 roku w Szkole Sztuk Pięknych w Witebsku.

30 W późniejszych suprematycznych pracach sens metronomu jest taki sam, zmieniają się tylko kąty i proporcje. W ołówkowym rysunku *Doznanie czasu* (1915) trapez znika, a ciężarek dzieli się.

ciemna część góruje nad jasną. Badacze uznali, iż jest to głowa wiolonczelisty. Przy tym stawiali pytanie: dlaczego otrzymała taki kształt. Jak się przypuszcza, na taki sposób wizualizacji głowy muzyka wywarły wpływ idee wschodniej filozofii, przyswojone przez Malewicza przez pryzmat nauki Uspienskiego, co mogło nadać całości jakiś mistyczny sens. Zarys muzyka znajdował się w tym samym miejscu, gdzie zaznaczono kontur człowieka na dwóch poprzednich warstwach. Jeśli postawić tezę, że jego prototypem był Matiuszyn, to wówczas można uznać *Kompozycję*. . . za pogłębiany wariant omówionego wyżej portretu kompozytora. Skoszone płaszczyzny nad gryfem wiolonczeli – to ramiona muzyka; widać również prawą rękę trzymającą smyczek. Uwagę badaczy zwróciło to, że płaszczyzny geometryczne, w porównaniu z wczesnymi pracami Malewicza, są rozmiarowo większe, co sygnalizowało przejście do bezprzedmiotowości³¹. Wtedy i obecność twórcy na swoim tworze powinna być przekazana bez wykorzystania „form natury”. Ale właśnie jak? Badacze szukali odpowiedzi w kluczu wiolinowym, wyniesionym poza granice pięciolinii. Gdyby był namalowany na należnym mu miejscu, to melodię z czterech nut „re-fa-la-do” można odczytać w 3/8, ale gdy porówna się go z zapisem muzyki Matiuszyna do opery *Zwycięstwo nad Słońcem*, wówczas nuty można przedstawić w 1/16, tj. połączyć je jeszcze jedną linią. Wspomnienia Jewgienii Połuektowej – siostrzenicy drugiej żony Malewicza Sofii Rafałowicz³², sugerowały, iż cztery nuty mogą mieć związek z aktem twórczym. Podobno kiedy Malewicz malował, najpierw długo rozmyślał nad swoim pomysłem, potem szybko nanosił farby na płótno i „śpiewał” w kółko ten sam motyw: „tumba-tumba, tumba-tumba”, składający się z czterech nut. Czy zatem artysta sygnował swoją obecność na obrazie czterema nutami? Widoczne w *Kompozycji*. . . zarysy fortepianu – z jednej strony odsyłały do czarnej plamy kostiumu deklamatora w szkicu Malewicza do opery *Zwycięstwo nad Słońcem*. Z drugiej – fortepian jest alogiczny: klawiatura znajduje się tam, gdzie powinno być okrągłe zakończenie klapy fortepianu, które ciągnie się za nią i jest zaznaczone niedokończonym konturem. Aby uzasadnić tezę o alogiczności fortepianu, badacze posłużyli się pozowanymi por-

tretami fotograficznymi twórców opery *Zwycięstwo nad Słońcem* i ich przyjaciół. W 1913 roku wykonał je w swojej petersburskiej pracowni słynny fotograf Carl Bulla. Matiuszyn, Kruczonych, Malewicz (także Paweł Filonow i Josif Szkolnik) w futurystycznym geście odwrócili malowane dekoracje z przedstawieniem fortepianu, nadając tradycyjnej scenografii pracowni fotograficznej charakter alogiczny. Czy zatem wiszący nad Malewiczem odwrócony fortepian mógł stać się tematyczną podstawą *Kompozycji*. . . ? I jeszcze problem adekwatności tytułu do tego, co i jak jest przedstawione na obrazie. Jeśli przyjąć perspektywę widza, który w jego oglądzie postrzega dwa komponenty – fortepian i muzyka, to tytuł powinien być dwuczłonowy: *Kompozycja z fortepianem. Portret muzyka*³³. Jeśli jednak Malewicz przy pomocy „alogicznego fortepianu”, który prawym górnym rogiem zachodzi na czarny kwadrat, sygnalizował przejście do bezprzedmiotowości, to wówczas bardziej adekwatny wydaje się tytuł autorski.

Poszukując nowego języka artystycznego poprzez związek malarstwa z muzyką, rosyjscy artyści awangardowi odwoływali się zarówno do innowacji kubizmu francuskiego, jak i (w mniejszym stopniu) włoskiego futuryzmu. Malewicz, doceniając i konstruktywnie wykorzystując programowe założenia i artystyczne eksperymenty obu kierunków, dla odślaniającej się przed nim Nowej Realności wypracował swój język, wprowadzając do malarstwa rosyjskiego nowe stylowe rozwiązania – kubofuturyzm, alogizm i suprematyzm.

33 *Kompozycja z fortepianem* zainspirowała uczniów Malewicza, m.in. Michaiła Mieńkowa (1885–1926), który interesował się problematyką dynamizmu w malarstwie i wypracował swój wariant suprematyzmu. W obrazie *Symfonia. Nuty* (1915) klucz wiolinowy znajduje się na pięciolinii, z której „wylatują” nuty. W pracy *Symfonia. Skrzypce* (1915) artysta próbował przy pomocy środków malarskich oddać brzmienie muzyki. Aby osiągnąć ten efekt, przypuszczalnie inspirował się obracającą płytą gramofonową z nagraniem symfonii. Malarz podzielił płaszczyznę kwadratu na osiem trójkątów, które właśnie jakby obracają się wokół centrum kompozycji. W każdym z nich można rozpoznać znaki pięciolinii, a także fragmenty podzielonych na części skrzypiec.

31 Сарабянов (1998: 16).

32 Полуэктова.

Bibliografia

- Szatskich 2004 = Szatskich Aleksandra, *Kazimierz Malewicz i poezja*, [w:] *Kazimierz Malewicz. Wiersze i teksty*, wybór i opracowanie Adam Pomorski, przekład Lubomira Piotrowska, Adam Pomorski, Warszawa 2004, s. 155–201.
- Кистова = Кистова Анастасия, „Как к нам попал Малевич”. *Беседа Александры Семеновой с заместителем директора музея по научной работе Анастасией В. Кистовой*, „Сибирский форум” 2017, <http://sibforum.sfu-kras.ru/node/977>, dostęp 17.02.2018.
- Лукьянов = Лукьянов Евгений, *Супрематические прозрения Льва Толстого и философские откровения Казимира Малевича*, <http://www.k-malevich.ru/library/malevich-klassicheskij-avangard-vitebsk-9-9.html>, dostęp 10.01.2018.
- Майкапар 2007 = Майкапар Александр, *Музыкальные параллели*, „Искусство. Специальный выпуск: Черный квадрат” 2007, nr 18, <http://art.1september.ru/index.php?year=2007&num=18>, dostęp 5.02.2018.
- Малевич – Матюшину, 19 października 1915; 10 listopada 1915 = *Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика*, в 2-х тт, Авторы – составители Ирина Вакар и Татьяна Михиенко, Москва 2004.
- Полуэктова = Полуэктова Евгения (Женя Рафалович), *Воспоминания о Казимире Малевиче*, <http://www.nemchinovka-malevich.ru/TEXT/RUSSIAN/poluekt.html>, dostęp 15.02.2018.
- Рождествин, Лукьянов = Рождествин Михаил, Лукьянов Евгений, *Сокровенный Малевич. „Композиция с роялем” и зарождение супрематизма*, http://www.nemchinovka-malevich.ru/TEXT/RUSSIAN/socr_mal.pdf, dostęp 10.02.2018.
- Сарабьянов = Сарабьянов Дмитрий, *Казимир Малевич и кубофутуризм*, http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_7.html, dostęp 12.01.2018.
- Сарабьянов 1998 = Сарабьянов Дмитрий, *Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом*, [w:] *Малевич. Классический авангард. Витебск-2*, Витебск 1998.

- Турчин 2004 = Турчин Валерий, *Феминистский дискурс. Российское эхо*, [w:] *Амазонки авангарда*, Отв. ред. Г. Ф. Коваленко, Москва 2004, s. 16–51.

Music in Russian Avant-Garde Painting (summary)

Russian avant-garde artists were particularly interested in the syncretism of music, painting and poetry, which inspired theoretical concepts, innovative ideas and artistic productions. In the works of artistic innovators the intermedia connections between arts developed on many levels and took various forms. The relations between painting, music and poetry were manifested i.a. in such aspects as: similarities in the way of thinking and in the artistic attitude between different artists, similarities in approaching space, time and movement, qualitative and formal analogies between works of art (the sonic nature and temporal dimension of music and poetry and the means of expression). In painting the intermediality manifested itself in musical iconography (visual representation of string and keyboard instruments) and imaginatively triggered auditory references (visual sensations complemented by aural sensations). Visual artists and composers tried to find similar elements of space and time organization in painting and music: rhythm, line, colour, texture, its thickness, surface features etc. In Russian avant-garde art the abstract nature of music became an inspiration for objectless painting and futuristic poetry. Many artists saw music as a model of an art that directly expresses the inner voice of the author. The selected exemplificative material (works by N. Udaltsova, L. Popova, V. Pestel and K. Malevich) has been used to analyse such aspects as the relations between the elements of the represented world, the connection between the title of the painting and a given visual representation and other determinants of intermediality. The analysis has been done with regard to different levels of an iconic text. In the visual discourse of avant-garde artists music functions in the context of French Cubism and Russian Cubo-Futurism.