

**Glorie aan Stalin: Muziek in de Sovjetfilms over de
Tweede Wereldoorlog**

Ilya Lisser (3591573)

Blok 1-2, 2013-2014

Datum: 7 februari 2014

Begeleider: drs. H.J.M. Langenkamp, MA

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Hoofdstuk 1: De Stalinfilm en zijn componisten	
1.1 Het socialistisch realisme in film en muziek	4
1.2 De positie van Dmitri Sjostakovitsj	6
1.3 De positie van Aram Chatsjatoerjan	8
1.4 <i>De val van Berlijn</i>	9
1.5 <i>De slag om Stalingrad</i>	10
Hoofdstuk 2: Stalinverheerlijking, vijandbeeld en volksverering	
2.1 Socialistisch realisme in de openingsscène van <i>De val van Berlijn</i>	11
2.2 De muzikale representatie van de Duitse inval	12
2.3 De muzikale representatie van Hitler en Stalin	16
2.4 Volksverering in <i>De slag om Stalingrad</i>	22
2.5 Ontvangst	25
Conclusie	27
Geraadpleegde bronnen	30

Inleiding

Van alle kunsten zag Stalin de meeste potentie voor propaganda in de film. ‘Cinema is het belangrijkste middel om de massa op te ruien,’ verkondigde hij op het dertiende Partijcongres in 1924. ‘Het is onze taak om hier gebruik van te maken.’¹ Door de grote ontwikkelingen in snelheid en controleerbaarheid van de massamedia sinds het eind van de negentiende eeuw namen de mogelijkheden om effectief propaganda te voeren toe. Zeker in de twintigste eeuw ging propaganda een steeds grotere rol spelen in de politieke communicatie met wat ‘de massa’ werd genoemd. Het begrip ‘propaganda’ mag simpel lijken, de definitie is niet altijd even duidelijk. Propaganda is op te vatten als een doelbewuste poging om vanuit een specifieke strategie ideeën, normen en waarden van de ene naar de andere persoon of groep over te brengen. Bij (het voeren van) propaganda door een persoon of groep is het van belang dat dit proces bewust strategisch naar een doel geleid wordt. Het publiek krijgt op bewustzijnsniveau een zogenaamde (informatieve) waarheid voorgeschoteld maar wordt tegelijkertijd onbewust gemanipuleerd. Er wordt bij propaganda een poging gedaan om de ratio en het kritisch vermogen van de ontvanger systematisch te verdoven. Vóór het tijdperk van de televisie had van alle massamedia de film de grootste potentie om het publiek te beïnvloeden. Naast bewegende beelden werd er ook gebruik gemaakt van tekst, muziek (al dan niet live uitgevoerd tijdens de vertoning) en later ook opgenomen geluid. Met de intrede van de geluidsfilm eind jaren twintig werd het mogelijk om een onderscheid te maken tussen diëgetische en non-diëgetische muziek. Voornamelijk het aspect van de non-diëgetische muziek bleek van enorme waarde. Hiermee konden de filmmakers makkelijk(er) het innemen van een standpunt beïnvloeden en daarmee het identificatieproces bijsturen.

Deze scriptie richt zich op twee tijdens de Koude Oorlog gemaakte Sovjetpropagandafilms, waarvan de filmmuziek is gecomponeerd door twee van de belangrijkste filmcomponisten tijdens het Sovjetregime: Dmitri Sjostakovitsj en Aram Chatsjatoerjan. Zowel *De val van Berlijn* als *De slag om Stalingrad* is geproduceerd in opdracht van het Kremlin met de bedoeling om Stalins imago te versterken. De bioscoopfilm *De val van Berlijn*, geregisseerd door Michail Tsjiaureli, werd in december 1949 door de staatsfilmstudio (Mosfilm) gepresenteerd aan Stalin ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag. Deze film vertelt het verhaal over het verloop van de Tweede Wereldoorlog, in de Sovjet-Unie de Grote Vaderlandse Oorlog genoemd. Centraal staat de liefde tussen de lerares Natalja en de modelarbeider Alexei Ivanov, die door de inval van de Nazi's in juni 1941 bruto wordt verstoord. Wanneer de geliefden betrokken raken in

¹ John Riley, “Stalin (and Lenin) at the Movies,” in *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, red. Alexander Ivashkin en Andrew Kirkman (Aldershot: Ashgate, 2012), 121.

een gevecht met een Duits bataljon, loopt Alexei zware verwondingen op en wordt hij voor dood achtergelaten. Als hij later bijkomt, blijkt Natalja gevangen te zijn genomen en naar een concentratiekamp in Duitsland te zijn afgevoerd. Vastberaden om het toegebrachte leed aan de Sovjet-Unie te wreken en Natalja (en daarmee ‘de hele wereld’) te bevrijden, trekt Alexei met het Rode Leger richting nazi-Duitsland. Na de val van Berlijn worden ze verenigd en leven ze nog lang en gelukkig in de Sovjet-Unie.

Eveneens in 1949 werd *De slag om Stalingrad* uitgebracht. De film is geregisseerd door Vladimir Petrov. In tegenstelling tot *De val van Berlijn* vertelt deze film het verhaal van de belegering van Stalingrad, het huidige Wolgograd, niet aan de hand van twee fictieve personages, maar door de ogen van politici en hooggeplaatste legerofficieren. *De slag om Stalingrad* volgt voornamelijk in quasi- documentaire stijl Stalin die – vanuit het Kremlin – ‘Operatie Uranus’ plant en uitvoert om zo de stad te verdedigen. Operatie Uranus had als doel verschillende delen van Hitlers vijfde en zesde leger in te sluiten. Ondanks Hitlers verbod tot capitulatie gaf veldmaarschalk Friedrich Paulus zich over. Operatie Uranus was geslaagd.

Bestaande analyses beperken zich tot de visuele dimensie van deze twee films. Deze scriptie wil een bijdrage leveren aan inzicht over de rol die muziek speelt binnen Sovjetpropagandafilms en over hoe kijkers door middel van muziek gestuurd worden in hun oordeel. Er zal voornamelijk worden gefocust op identificatieprocessen en de muzikale promotie van het Russische volk en Stalin. Om deze vragen te kunnen beantwoorden wordt er naar de film- en muziekgeschiedenis van de Sovjet-Unie gekeken. Daarna zullen de films geanalyseerd worden. De keuze voor deze casestudies is gebaseerd op de duidelijke aanwezigheid van een concrete politieke context rondom deze films.

Kathryn Kalinak geeft in haar bijdrage aan het boek *Movie Music: The Film Reader* aanknopingspunten om de verschillende parameters van filmmuziek te analyseren.² Zij bekijkt hoe tonaliteit, ritme, tempo, klankkleur, melodie, harmonie en dynamiek ons sturen bij het interpreteren van de filmbeelden. Vooral het concept van het leidmotief speelt in haar analyse een grote rol. Film is een multimediaal genre waar verschillende intermediale processen een rol spelen. Tekst, muziek, geluid en bewegende beelden werken allemaal tegelijkertijd tezamen in op het publiek om een bepaalde boodschap, verhaal of emotie over te brengen. Door de verschillende parameters van een film aan de hand van Kalinak uit elkaar te halen is een (intermediale) analyse mogelijk. Zo kunnen over de verschillende parameters afzonderlijk, of in zijn geheel, conclusies worden getrokken. Een van deze parameters is de gebruikte filmmuziek. Door een analyse zou kunnen worden uitgezocht hoe muziek wordt ingezet bij een propagandafilm

² Kathryn Kalinak, “The Language of Music: Vertigo,” in *Movie Music: The Film Reader*, red. Kay Dickinson (New York: Routledge, 2003).

met als bedoeling om een specifiek 'gekleurde' boodschap over te brengen.

1) De Stalinfilm en zijn componisten

1.1 Het socialistisch realisme in film en muziek

De val van Berlijn en *De slag om Stalingrad* waren de eerste films die niet meer de Oktoberrevolutie van 1917 als onderwerp hadden. Deze films moesten een bijdrage leveren aan de Stalincult, die voor het eerst massaal vorm kreeg rond de vijftigste verjaardag van Stalin in december 1929. Tijdens deze verjaardag werden Moskou en andere steden uitbundig gedecoreerd met vlaggen, portretten en ballonnen. Hiermee werd de boodschap gegeven dat Stalin de grote leider van het internationale proletariaat was.³ Deze campagne had in eerste instantie als doel om de blik te richten op de politieke activiteit van de ‘vijanden van het volk’. Op deze manier konden verschillende acties van Stalin gerechtvaardigd worden. Aanvankelijk gingen, om bovengenoemde redenen, de films over Stalin als trouwe rechterhand en natuurlijke opvolger van Lenin.

De ontwikkeling van film en muziek nam een vogelvlucht vanaf de jaren dertig. Eind jaren twintig deed namelijk de geluidsfilm zijn intrede in de Sovjet-Unie. Daarnaast werd tijdens het Eerste Congres van Sovjetschrijvers in 1934 de officiële Sovjetesthetiek, bekend onder de naam ‘socialistisch realisme’, afgekondigd. Volgens Andrej Zjdanov, de aanwezige vertegenwoordiger van de Partij, kon het socialistisch realisme worden samengevat in drie begrippen: *partiynost*, *ideynost* en *narodnost*. *Partiynost* hield in dat men loyaal moest zijn aan de Communistische Partij en zich conformeerde met het beleid. *Ideynost* had betrekking tot de eis van begrijpelijkheid en ideologische correctheid van kunst. *Narodnost* hield in dat kunst geworteld moest zijn in de Russische volkscultuur. De implicatie van Zjdanovs instructies was dat schrijvers, beeldend kunstenaars, filmmakers en componisten ondergeschikt werden gemaakt aan de Partijideologie. Hun taak was het om het publiek op een juiste manier te scholen. Zij die het socialistisch realisme niet volgden werden bestempeld als formalisten.

Aanvankelijk manifesteerde het socialistisch realisme zich het duidelijkst in de visuele en literaire kunsten. In deze kunsten liet dit programma zich het makkelijkst letterlijk vertalen. Socialistisch realisme in film uitte zich in eerste instantie in films die alléén de Partijideologie promootten. In deze films werd de Russen getoond hoe zij moesten functioneren binnen een communistische samenleving. Trots, industrialisatie en mobilisatie van het volk en de communistische utopie waren de voornaamste onderwerpen van deze films. Het idee dat uitgedragen werd was dat de Russische bevolking niet leed maar op weg was naar de ultieme socialistische heilstaat. Hierbij werden de zuiveringen, die Stalin doorvoerde, als noodzakelijk bestempeld. Bij muziek—

³ Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (New York/Londen: I.B. Tauris, 1998), 99.

en dan met name de instrumentale muziek— was de implementatie van het socialistisch realisme niet altijd even duidelijk. Hier werd dan ook veel over geschreven en gediscussieerd. Zo stond in de eerste uitgave van het tijdschrift *Sovetskaya Muzyka* een artikel van Gorodinsky over het probleem van de implementatie van het socialistisch realisme in muziek. De Bond van Sovjetcomponisten zei er het volgende over:

De focus van de Sovjetcomponist moet geleid worden naar – en komen te liggen op – de realiteit waarin alles heroïsch, glanzend en prachtig is. Dit dient (...) belichaamd te worden in muzikale beelden vol schoonheid en kracht. Het socialistisch realisme vraagt een onverzoenlijke houding ten opzichte van (...) modernistische bewegingen die een uiting zijn van hedendaagse burgerlijke kunst en cultuur.⁴

Ondanks discussies binnen de Bond bleven termen als ‘socialistisch realisme’ en ‘formalisme’ nog erg vaag. Dit resulteerde in het feit dat puur instrumentale muziek steeds minder gewaardeerd en gecomponeerd werd. De instrumentale composities, die nog wel geschreven werden, waren vaak conservatief van aard. In eerste instantie waren dit vaak symfonische gedichten en composities met folkloristische associaties en parafrases. Later moesten muziekwerken voornamelijk monumentaliteit en optimisme uitstralen. De muziek moest een gelukkig en trots leven in de Sovjet-Unie verbeelden. Grootschaligheid werd de norm.

Rond de jaren veertig ondersteunde de Partij vooral kunst die het volk kon motiveren deel te nemen aan de Grote Vaderlandse Oorlog. Later kwam het accent steeds meer te liggen op Stalin als held die Europa zou bevrijden van het naziregime. Daarbij komt dat het moreel van het Sovjetvolk door de grote oorlogsverliezen erg laag was geworden. Ook werd er naar aanleiding van diverse gebeurtenissen tijdens de Tweede Wereldoorlog het strategisch talent van Stalin bekritiseerd. Zo was Stalin nog niet voorbereid op de grootschalige inval van de Duitsers in juni 1941. Het Rode Leger leed grote verliezen waardoor het Duitse leger oprukte naar onder andere Leningrad en Minsk. Kritiek van deze aard bracht de Stalincultus vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog tot een hoogtepunt. Deze films zijn dan ook Stalins visie op de Tweede Wereldoorlog zoals de inwoners van de Sovjet-Unie die moesten kennen. Door het grote belang dat door Stalin aan deze films werd gehecht – kwam de focus van de filmproductie in de naoorlogse jaren bijna volledig op vier films van ongekende grootte te liggen. Van deze vier films (*De derde slag* (1948), *De slag om Stalingrad* (1949), *De val van Berlijn* (1949) en *Het onvergetelijke jaar 1919* (1951)) gingen er drie over de Tweede Wereldoorlog. Ze hadden een duidelijk doel: ze moesten Stalins visie op — en

⁴ Statuten van de Bond van Sovjetcomponisten zoals geciteerd in Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970* (Londen: Barry & Jenkins, 1972), 114.

interpretatie van — de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog weergeven. Door het massale karakter van de vier films lag de verdere filmproductie in de Sovjet-Unie grotendeels stil. Duizenden mensen moesten meewerken en figureren. Tevens werd daarbij veel militair materieel (honderden tanks en gevechtsvliegtuigen) gebruikt.

In 1946 maakte de euforie over de beëindiging van de Tweede Wereldoorlog plaats voor een wederzijds wantrouwen tussen ‘het Oosten’ (Oost-Europa en de Sovjet-Unie) en ‘het Westen’ (West-Europa en de Verenigde Staten). Stalin had tijdens de Jalta- en Potsdamconferentie aangedrongen op een buffer van Oost-Europese satellietstaten. Toen deze eis niet werden ingewilligd – voelde hij zich genoodzaakt om de gebieden ten oosten van de Oder-Neissegrens en de aangrenzende landen van het voormalige Duitse Rijk in te nemen. Het Westen reageerde fel en verweet de Sovjets een ‘IJzeren Gordijn’ op te trekken dat Europa verdeelde tussen Oost en West. Uit angst dat ook West-Europese landen communistisch zouden worden, bood de Amerikaanse regering in 1947 een grootschalig hulpprogramma aan waarmee Europese regeringen hun economieën konden opbouwen. Deze waren vooral gericht op landen met sterke partijen, zoals Frankrijk en Italië. De acties van beide naties voedden de onderlinge rivaliteit tussen de twee supermachten die na uitschakeling van het Derde Rijk overbleven.

1.2 De positie van Sjostakovitsj

Ondanks zijn afkeer voor Michail Tsjaureli en voor het componeren voor films heeft Sjostakovitsj de filmmuziek geschreven voor zowel *De val van Berlijn* als *Het onvergetelijke jaar 1919*. Eind jaren veertig organiseerde het toenmalige hoofd van het Ministerie van Cultuur, Andrej Zjdanov, diverse conferenties die het karakter hadden van politieke hoorzittingen. Bij deze conferenties werden aanklachten behandeld tegen kunstenaars die afweken van de Partijnormen. Film werd in 1947 behandeld, muziek in 1948. Tijdens de muziekconferentie werden de pijlen gericht op een aantal componisten, onder wie Prokofjev, Mjaskovski, Chatsjatoerjan en Sjostakovitsj. Zij werden beschuldigd van ‘formalisme’—een verzamelterm voor artistieke kenmerken die als ‘bourgeois’ en ‘verderfelijk’ werden beschouwd—en werden uitgeroepen tot vijanden van het volk. De relatieve vrijheid tijdens de Tweede Wereldoorlog en de eerste naoorlogse jaren hadden voor enkele muzikale vernieuwingen en internationale prijzen gezorgd. Het Westen toonde steeds meer belangstelling en interesse voor Sovjetcomponisten. Deze interesse resulteerde in door de Partij ongewenste modernistische invloeden bij Russische kunstenaars en componisten. Vooral Sjostakovitsj, die in het westen ook niet onomstreden was, stuitte het regime tegen de borst.

Dit was de tweede keer dat het regime zich openlijk tegen Sjostakovitsj keerde. Eerder was zijn opera *Lady Macbeth uit het district Mtsensk* onderwerp van officiële kritiek. Sinds de première in 1934 gold deze opera in zowel binnen- als buitenland als een

ongekend succes en de eerste verwezenlijking van een socialistisch-realistische opera. De opera gaat over Katerina Izmailova die in opstand komt tegen haar, door mannen gedomineerde, omgeving door ze te vermoorden. De misdaden die de heldin pleegt worden met behulp van Sjostakovitsj zijn muziek gerechtvaardigd. Dit is zeker nodig in de vijfde scène waarin de heldin Katerina haar man, zonder dat die haar ooit echt kwaad heeft gedaan, vermoordt wanneer hij jaloers op haar wordt is. De echtgenoot Zinovi sterft tijdens het klinken van een aanhoudend oom-pah ritme. De muziek bagatelliseert hier de misdaad van Katerina. Door de muziek wordt duidelijk wat Zinovi in de kern was, een profiteur van het sociale systeem dat Katerina onderdrukt. Zo kunnen de gewelddadige acties van Katarina worden opgevat als een bevrijding in plaats van een misdaad.

Tijdens de uitvoering op 26 januari zat Stalin in het publiek. Echter, voor het einde van de opera had hij en zijn gevolg de zaal al verlaten. Twee dagen later werd er in de *Pravda*, de officiële spreekbuis van de Partij, een ongesigneerd opiniestuk gepubliceerd waarin zowel de muziek als het libretto van *Lady Macbeth* gehekeld werd. In muzikaal opzicht zou de opera de verdorven smaak van de bourgeoisie dienen en met opzet alleen formalisten aanspreken. Het ergste van al —zo besloot de criticus—was dat de componist het in zijn hoofd had gehaald om met alle muzikale en theatrale middelen die hem ter beschikking stonden de sympathie van het publiek te winnen voor de ‘brute en vulgaire neigingen’ van een ‘roofzuchtige en hebzuchtige koopvrouw.’ Met andere woorden, Sjostakovitsj zou met zijn opera hele andere normen en waarden aanhangen dan die door de Partij waren voorgeschreven.⁵ Mensen die hiervan beschuldigd werden konden tot zware gevangenisstraffen of ter dood veroordeeld worden. De opera werd verboden en de aangekondigde première van de Vierde Symfonie werd door Sjostakovitsj zelf afgelast. Dit alles is gebaseerd op een machtsdemonstratie van Stalin, die daarmee de greep op de cultuursector wilde verstevigen. Het moest duidelijk zijn dat men niet zonder gevolgen van de Partijideologie kon afwijken. Deze beschuldiging maakte deel uit van een algehele zuiveringsoperatie binnen de Sovjet-Unie. Niet alleen kunstenaars werden aangepakt, maar ook binnen het leger en de politiek vonden ‘zuiveringen’ plaats. Tegen de verwachting van collega’s in werd Sjostakovitsj niet opgepakt.

Met de tweede beschuldiging in 1948 had Sjostakovitsj geen andere keus dan toe te geven dat zijn werk vele mislukkingen kende en dat hij zich geroepen voelde om gehoor te geven aan de kritiek en de wensen van het Kremlin. Hierdoor voelde Sjostakovitsj zich gedwongen verschillende toegankelijke werken en filmmuziek, waaronder *De val van Berlijn*, te schrijven. Dit deed hij volgens John Riley met hoorbare tegenzin. ‘Hij probeerde zo min mogelijk betrokken te zijn bij de films (*De val van*

5 ‘Sumbur vmesto muzyki’ [‘Chaos in plaats van muziek’], *Pravda*, 28 Januari 1936, als geciteerd in Victor Seroff, *Dimitri Shostakovich: The Life and Background of a Soviet Composer* (New York: Alfred A. Knopf, 1943), 204-207.

Berlijn en Het onvergetelijke jaar 1919). De muziekmontage in het bijzonder is ontzettend slecht gedaan. Het volume schiet alle kanten op, de muziek wordt plotseling weggeknipt en ingezet op onmuzikale plaatsen. Als Sjostakovitsj ook maar een klein beetje om dit werk gaf dan heeft hij gefaald dit duidelijk te maken.⁶

1.3 De positie van Aram Chatsjatoerjan

Ook al waren de verhoudingen tussen Chatsjatoerjan en de Partij en zijn leiders niet zo turbulent als bij Dmitri Sjostakovitsj, toch werd ook deze componist berispt tijdens de conferentie van Andrej Zjdanov in 1948. De beschuldiging was deels gebaseerd op zijn ééndelige Derde Symfonie, wat ook bekend staat als ‘Symfonisch Gedicht’. Dit symfonische gedicht zou, volgens Chatsjatoerjan, de dertiende viering van de Oktoberrevolutie moeten uitdrukken. Een orkest met in totaal zestien trompetten en een orgel voerden dit werk voor het eerst uit op 13 december 1947. Door het groteske karakter van de muziek—zo luidde de officiële kritiek—zou de componist meer belang hechten aan (geluids)effecten dan aan een muzikale boodschap.

Na deze beschuldiging zag Chatsjatoerjan zich genoodzaakt terug te trekken uit verschillende ambtelijke functies die hij tot dan toe had bekleed en ging hij zich steeds meer richten op filmmuziek. Dit deed hij vanaf zijn studententijd al sporadisch en hij beweerde het altijd al erg interessant te vinden. Hij verklaarde dat hij het schrijven van muziek voor films als een uitdaging zag. Voor hem was het noodzakelijk om de muziek af te stemmen met de dramatische ontwikkeling van de film, zodat zij acties, shots en bewegende beelden zou kunnen sturen zonder dat het ten koste zou gaan van zijn compositorische vrijheden. Volgens Chatsjatoerjan zou deze opgave (het componeren voor films zonder teloorgang van het creatieve proces) voor componisten een ‘onuitputtelijke’ bron van oplossingen kunnen bieden.⁷

Van alle filmmuziek die hij heeft geschreven is de muziek voor de documentaire *Vladimir Iljitsj Lenin* en de film *De slag om Stalingrad* het bekendst. Beiden stammen uit 1949 en zijn later door hem omgewerkt tot suite (*Ode ter gedachtenis aan Lenin* en *De slag om Stalingrad*). In datzelfde jaar schreef hij ook nog de muziek voor de film *Zij hebben een moederland*. De suite *Ode ter nagedachtenis aan Lenin* werd in een essaybundel van de Componistenbond in 1950 bestempeld als een werk dat volledig voldeed aan de richtlijnen van de in 1948 gehouden muziekconferentie. Voor Chatsjatoerjan bleek de muziek voor *De slag om Stalingrad* de grootste uitdaging. Hij verklaarde zelf: ‘Ik werd voornamelijk gevraagd muziek te schrijven voor de veldslagen. Zoiets is mij nog nooit gevraagd. Toch ligt de grootste moeilijkheidsgraad in het grote

6 Riley, “Stalin (and Lenin) at the Movies,” 134.

7 James Bakst, *A History of Russian Soviet Music* (New York: Dodd, Mead & Company, 1966), 337.

contrast tussen het heroïsche thema en de zeldzame lyrische passages.⁸

Voor de filmmuziek kreeg Chatsjatoerjan de Stalinprijs. Vooral het gebruik van het oude volkslied ‘Er is een rots aan de Wolga’ als leidmotief leverde veel jubelende reacties op. Dit lied werd gebruikt als symbool voor de standvastig- en grootsheid van de verdedigers en inwoners van Stalingrad. Het was niet de eerste keer dat Chatsjatoerjan succesvol gebruikt wist te maken van volkse melodieën. Hij schreef hier ook zijn eigen succes aan toe en verklaarde dat muziek volgens hem een taal is die gecreëerd wordt door het volk.⁹ Meer dan eens is hij bestempeld als staatscomponist die niet het socialistisch realisme adopteerde maar zich daarmee vereenzelvigde. Chatsjatoerjan zag het als zijn taak om zich te laten beïnvloeden door volksmuziek om zo zijn eigen verbeelding en creativiteit te stimuleren. In datzelfde artikel illustreert hij zijn poëtica toe aan de hand van zijn Pianoconcert, waarin een thema uit het tweede deel gebaseerd zou zijn op een Armeens liedje. Na de première van dit Pianoconcert genoot hij van een hoge status onder de Sovjetcomponisten.

1.4 De val van Berlijn

De Georgische regisseur Michail Tsjiaureli stond erom bekend de genreconventies van de Stalinfilm tot in het extreme op te rekken. Naast het promoten van Stalin als held, rechtmatige heerser en vader van de Sovjetvolkeren dienden alle kunsten, waaronder ook de film, het idee uit te dragen dat de hele geschiedenis heeft toegewerkt naar de heerschappij van de Georgische leider. In Tsjiaureli’s eerste Stalinfilm, *Zij wilden vrede* uit 1938, speelde Michail Gelovani, eveneens van Georgische afkomst, de rol van Stalin — een rol die hij later meerdere malen, in totaal twaalf keer, nog zou gaan spelen. Na het zien van deze film besloot Stalin om contact te leggen met de regisseur en de acteur. Zij werden uitgenodigd om meerdere filmavonden in het Kremlin bij te wonen, tijdens welke zij in de gelegenheid werden gesteld om kritiek te geven op de verschillende daar vertoonde films. Na *Zij wilden vrede* werkte het duo samen aan een andere Stalinfilm: *De belofte* uit 1946. De ervaring met de productie van Stalinfilms en de ‘goede’ band met Stalin maakten hen tot de ideale duo voor twee van de vier grote filmproducties die vanaf de tweede helft van de jaren veertig werden opgezet. Van de vier films *De derde slag* (1948), *De slag om Stalingrad* (1949), *De val van Berlijn* (1949) en *Het onvergetelijke jaar 1919* (1951) gingen er drie over de Tweede Wereldoorlog. Ze hadden een duidelijk doel: ze moesten Stalins visie op de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog weergeven. Michail Tsjiaureli en Michail Gelovani werkten uiteindelijk mee aan *De val*

8 Chatsjatoerjan zoals geciteerd door Gregori Sjneerson, *Aram Chatsjatoerjan* (Moskou: Foreign Languages Publishing House, 1959), 72.

9 Chatsjatoerjan, ‘Vashe predstavleniye ob narodnogo elementa v muzyke’ [‘Hoe ik de volkse elementen in de muziek begrijp], *Sovetskaya muzika*, geciteerd in Gregori Sjneerson, *Aram Chatsjatoerjan* (Moskou: Foreign Languages Publishing House, 1959).

van Berlijn en *Het onvergetelijke jaar 1919*. Door het massale karakter van de vier films lag de verdere filmproductie in de Sovjet-Unie grotendeels stil. Daarnaast is *De val van Berlijn* een van de weinige films uit de Sovjetcinema uit die tijd die in kleur is gefilmd. Dit werd gedaan door middel van Agfakleuren, een techniek die het Rode Leger als oorlogsbuit uit de voormalige UFA-studio's in Neubabelsberg heeft meegenomen.

Uiteraard kwam Mosfilms verjaardagscadeau aan Stalin niet als verrassing.. Sterker nog, de dictator heeft zich diverse keren met het productieproces bemoeid. Zo werden enkele scènes geschrapt en werd het script van Piotr Pavlenko (ook verantwoordelijk voor het script van *De belofte*) regelmatig aangepast. Doordat de boodschap van de films op het moment van maken relevant was — het moreel van het volk was immers erg laag — zijn beide films in twee delen uitgebracht. Zo kon de bevolking zo snel mogelijk bereikt worden. Het eerste deel bestrijkt grofweg het tijdspad van de Duitse inval tot de Jalta-conferentie. Het tweede deel draait volledig om de Russische opmars en de bevrijding van Berlijn.

1.5 De slag om Stalingrad

Vladimir Petrov stond vooral bekend om zijn reconstructie van historische gevechtsscènes. Zeker de film *Peter de Grote* (1938), waarin de grote noordelijke oorlog tussen Zweden en tsaristisch Rusland centraal staat, droeg bij aan deze reputatie. Omdat *De slag om Stalingrad* deze veldslag tot mythe diende te verheffen, leek Petrov als regisseur de ideale keuze. Hij kreeg de beschikking over 1700 soldaten, twee commandanten en in totaal 112 (gevechts)voertuigen. Ook kreeg hij de beschikking over drie bekende acteurs: Nikolai Simonov, Nikolai Tsjerkasov en Alexei Diki. Simonov was een oude bekende voor Petrov; zij hadden in *Peter de Grote* als samengewerkt. De acteur nam daar de rol van Peter op zich, in *De slag om Stalingrad* is hij te zien als commandant in Stalingrad. Tsjerkasov werd bekend als tsaar Ivan de IV uit Eisensteins *Ivan de Verschrikkelijke* (1944) en kreeg nu de rol van Franklin Roosevelt toebedeeld. Net als Michail Gelovani heeft ook Diki vaker de rol van Stalin op zich genomen. Voor het eerst in *De derde slag* en voor de tweede keer in *De slag om Stalingrad*. Meerdere keren is hij genoemd als meest favoriete vertolker van Stalin op het grote scherm.

Om ervoor te zorgen dat deze film op het publiek over zou komen als 'waargebeurd' is de film in quasi-documentaire stijl opgenomen. De film maakt gebruik van een alwetende verteller, een voice-over rol van Yoeri Levitan. Levitan was destijds ook te horen op de nationale radio waar hij het nieuws presenteerde en officiële berichten overbracht. Ook in deze film toonde Stalin grote interesse. Toen wegens vertragingen de vertoning van de film uitgesteld leek te worden greep hij in. Hij gaf het Ministerie van Film de boodschap mee dat deze film de absolute prioriteit had boven alle andere films die op dat moment geproduceerd werden.

2) Stalinverheerlijking, volksverering en vijandbeeld

2.1 Socialistisch realisme in de openingsscène van *De val van Berlijn*

De openingsscène van *De val van Berlijn* wil het ideale leven in de communistische heilstaat vóór de inval van de nazi's uitdrukken. Terwijl de tekst van de openingssequentie regel voor regel uit het beeld verdwijnt klinkt er een koor, begeleid door fluit en triangel. Deze idyllische muziek leidt de eerste scène in. Een groep kinderen plukt al zingend rode bloemen uit een grasveld. Ze zingen:

Een mooie dag, de aarde staat in bloei,
Zowel de bloemen als ik groeien,
Terwijl bloemen groeien en vergaan
zal ik elk jaar verder groeien.

De aarde zal groeien en wij zullen groeien
als op een prachtige lentedag.
Laten we over vrolijkheid zingen,
over vrolijkheid en lente
in ons zonnige land.

De kinderen rennen met de bloemen richting hun docent, Natalja. De lucht is helder blauw en de zon schijnt. Alles lijkt pais en vree. Al deze details worden weerspiegeld in het lied dat de kinderen zingen. De kinderen zijn verschillend gekleed al dragen ze allemaal rode accenten in de vorm van strikken, sjaaltjes en motieven op de kleding. De kleur rood domineert in zowel de opening als in de eerste scène. Rood was al sinds tijden de kleur van de revolutionaire beweging en domineerde in vlaggen en nationale symbolen van communistische staten zoals China en de Sovjet-Unie. De consistente terugkeer van de kleur rood in de opening van film suggereert dat mens, natuur en staat één zijn. Het leven in de communistische heilstaat is goed en zijn inwoners zijn gelukkig. Dit is een schoolvoorbeeld van de socialistisch-realistische doctrine.

Eenmaal bij Natalja aangekomen, vertrekken ze al zingend richting een industriepark dat—ogenschijnlijk— in schril contrast staat met het zojuist bezongen bloemenveld. Toch speelt het lied ook onder deze scènes door. Het drukt hier de grootsheid en de groei van de industrie uit. Het laat hier zowel de maakbaarheid van de samenleving als de verzoening tussen mens en natuur zien. Beiden kunnen in volle harmonie naast elkaar bestaan en zich verder ontwikkelen. De groei en de harmonie zijn allemaal voorbeelden van de vredige en gelukkige dagen voorafgaand aan het uitbreken

van de Tweede Wereldoorlog. De muziek, of om preciezer te zijn het lied, van Sjostakovitsj reflecteert dit denkbeeld. Het filmmedium is in de Sovjet-Unie sinds de afkondiging van de socialistisch-realistische doctrine geregeld gebruikt om het ideale leven en burgerschap te tonen. Dit wordt nog eens extra benadrukt door de introductie van de modelarbeider Alexei. Het inzetten van modelarbeiders was een belangrijk instrument om competitie te stimuleren onder verschillende burgers in de Sovjet-Unie, om zo gemotiveerd te blijven voor het zware werk dat zij voor weinig geld moesten doen. In deze film krijgt dit ideale Sovjetleven extra emotionele lading mee omdat het later in de film ruw door de Duitsers wordt verstoord. Hiermee wordt het volk herinnerd aan het grote leed wat Rusland is aangedaan aan het begin van de Tweede Wereldoorlog.

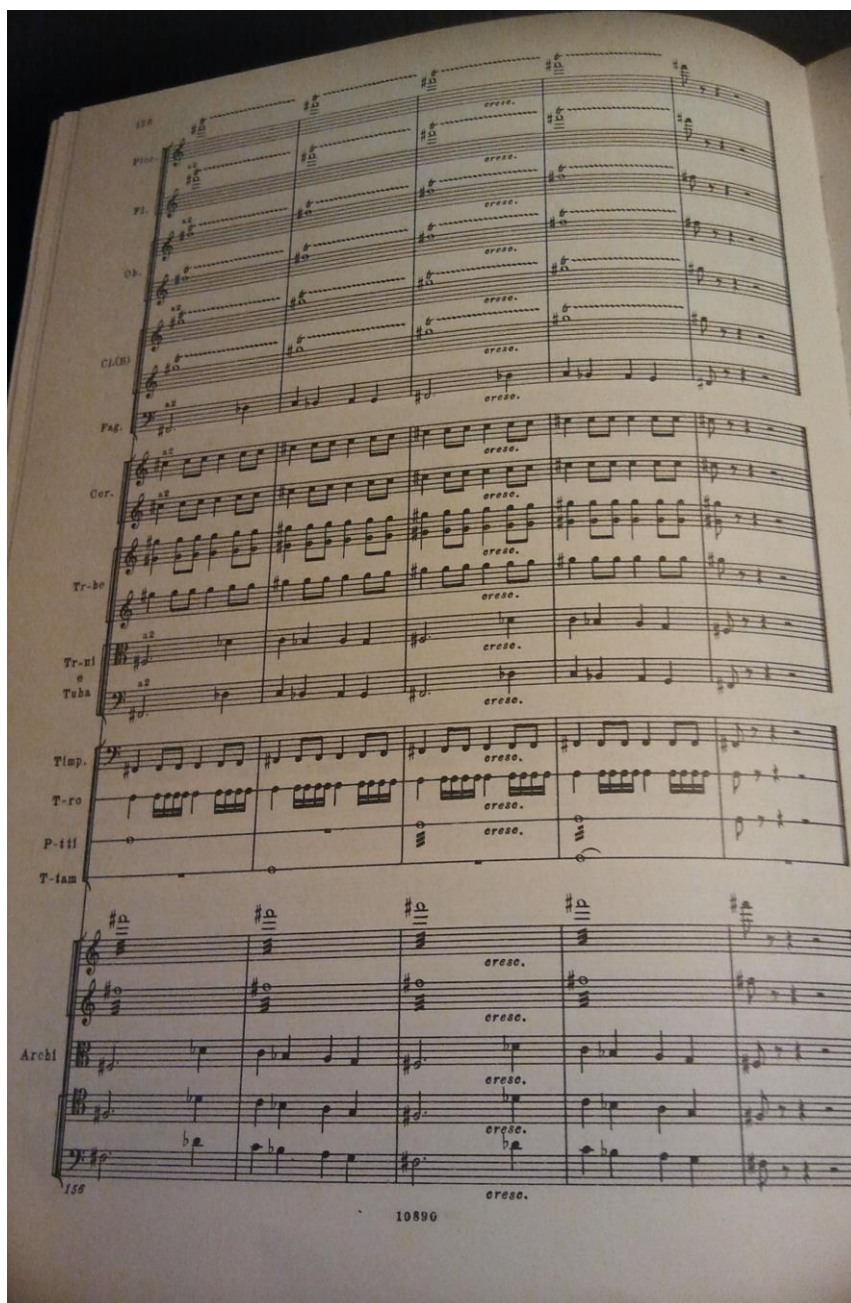
2.2 De muzikale representatie van de Duitse inval

Van het leven vóór de Duitse inval is in *De slag om Stalingrad* niets te zien. De film begint meteen met het oprukkende Duitse leger. Wat in beide films wel sterk naar voren komt is het verschil in muzikale (re)presentatie van nazi-Duitsland en de Sovjet-Unie. In *De val van Berlijn* worden zowel de legers als hun leiders (Hitler en Stalin) op significant andere wijze geïntroduceerd. Echter, in *De slag om Stalingrad* worden alleen de legers muzikaal gerepresenteerd.

In *De val van Berlijn* loopt Alexei onder begeleiding van een accordeon met Natalja door een korenveld. Op het moment dat we het stel duidelijk in beeld krijgen zet een klein koor in. Het klinkt als een Russisch volkslied. Tijdens hun wandeling door het veld verklaren ze elkaar de liefde. De muziek is licht en bouwt op tot een zekere climax als Natalja naar wat zij denkt vriendschappelijke gevechtsvliegtuigen begint te wuiven. In de muziek wordt er ook in melodisch opzicht geen gevaar gesuggereerd. Er wordt echter wel harder, hoger, sneller en in de dominant gespeeld. Vlak voor de oplossing verandert de muziek radicaal. Op dat moment beginnen de vliegtuigen met bombarderen, hetgeen wordt verklankt door ostinato's van dissonante akkoorden. Vervolgens is er alleen nog maar het geluid van bombardementen en slagwerk te horen. De koperblazers zetten in en spelen een kleine melodiëlijn ondersteund door het slagwerk. Wanneer het leger aan komt rijden spelen zij op volle sterkte. Vanaf dat moment krijgen ook de fluiten en de violen een prominentere rol. Zij spelen voor een korte tijd een hoge triller. De muziek stopt abrupt als het huis van Alexei's moeder gebombardeerd wordt.

Muziekvoorbeeld 1: bombardement¹⁰

10 Alle muziekvoorbeelden van *De val van Berlijn* zijn afkomstig uit de gelijknamige suite.

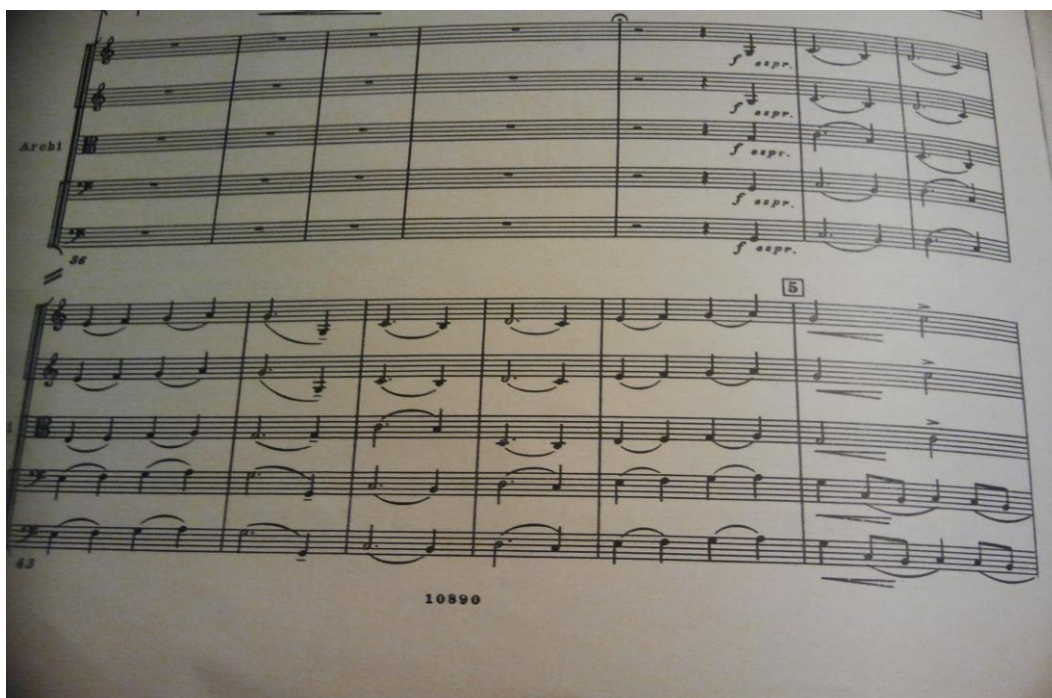


Muziekvoorbeeld 2: Dood Alexei's moeder

De herkomst en motieven van het naderende leger zijn tot dan toe nog niet bekend. Na het moment dat Alexei zijn bewustzijn verloren heeft, springt het beeld naar een ander shot van dezelfde plek. Er kan aangenomen worden dat dit enige tijd later is. Alexei en Natalja zijn verdwenen en vanuit de verte nadert een leger. Tot welke partij dit leger hoort is onduidelijk totdat de eerste soldaten met een grote nazivlag in beeld komen, begeleid dooreen letterlijk citaat uit het Allegretto-gedeelte van Sjostakovitsj's Zevende ('Leningrad') Symfonie. Het Allegretto uit Sjostakovitsj's Leningradsymfonie staat al sinds haar eerste uitvoering symbool voor de Duitse belegering van Leningrad. Leningrad werd van september 1941 tot januari 1944 belegerd door de Duitsers. Sjostakovitsj droeg zijn Zevende Symfonie op aan deze door de Duitsers verwoeste stad. Het eerste deel

drukt de Duitse belegering en de tegenaanval van het Rode Leger uit. Met dit werk kreeg Sjostakovitsj veel staatsonderscheidingen en werd hij destijds gerehabiliteerd na de berisping van 1936. Het specifieke thema wordt in deze symfonie aangekondigd met licht slagwerk dat het hele Allegretto doorspeelt, waarna een viool inzet met het motief. Dit wordt steeds duidelijker en luider overgenomen door andere instrumenten. Ook komen er steeds meer stemmen bij. Het slagwerk brengt de connotatie mee dat het hier om een leger gaat, de steeds sterker en voller spelende instrumenten geven aan dat het dichterbij komt. Wat eerst nog vrij vreedig begint, wordt steeds luider en dissonanter. Dit citaat zat niet in Sjostakovitsj's oorspronkelijke partituur van de film. Het is later toegevoegd. Dit bleek een uitstekende keuze te zijn – het herinnert de kijker aan het toegebrachte leed.

Vanaf nu is het duidelijk wat er is gebeurd: nazi-Duitsland is de Sovjet-Unie binnengevallen. Hierbij wordt de Zevende Symfonie ingezet om de kijkers aan het toegebrachte leed te herinneren. Er komt een Duitse legerofficier in beeld die, begeleid door dezelfde muziek, vertelt dat het Duitse leger een 'humaan' leger is.¹¹ Vervolgens zien we, nog steeds onder hetzelfde thema, het Duitse leger een kind ophangen en het Russische platteland afbranden. In een andere scène stijgen Duitse gevechtsvliegtuigen op begeleid door het 'Duitse' thema van de Zevende Symfonie. Het lukt ze echter niet om Moskou te bereiken: ze worden voor die tijd door de luchtmacht van het Rode Leger uit de lucht geschoten. Zodra het duidelijk wordt dat het Rode Leger gewonnen heeft gaat de muziek abrupt over op een motief dat in de openingssequentie al werd aangekondigd.



Muziekvoorbeeld 3: overwinningmotief

Dit motief kondigt de overwinning op de Duitsers aan. Na de scène met de

¹¹ *The Fall of Berlin* geregisseerd door Michail Tsjaureli (1949; Chicago: International Historic Films, 2006), DVD, 00:25:20.

gevechtsvliegtuigen is het motief dat het Duitse leger aankondigt tijdens de gehele film niet meer te horen. Het leger wordt immers verdreven en een overmatig gebruik van dit motief zou zijn doel voorbijschieten. Het was de bedoeling om door middel van het ‘Duitse’ motief te verwijzen naar de wreedheid van de nazi’s. Door het te vaak gebruiken zou de focus te veel op de verliezen worden gelegd in plaats van op de grote overwinning, die centraal zou moeten staan.

In *De slag om Stalingrad* zit het muzikale verschil meer in de sterfscènes dan in de introductie en representatie van de Russische en de Duitse legers. Het accent van de film ligt fundamenteel anders. Waar *De val van Berlijn* ging over de verbanning van het nationaalsocialisme uit de wereld, ligt het accent van *De slag om Stalingrad* op het verdedigen van eigen stad en land. Het verschil in focus vraagt om een andere muzikale aanpak. *De slag om Stalingrad* opent met een kaart waarop de richting van een naderend Duits leger wordt aangegeven. Ook de reeds verwoeste dorpen en steden worden aangegeven. Zodra de kaart overgaat naar het naderende Duitse leger zetten koperblazers in met de melodie die bekend staat als ‘O Tannenbaum’.¹² Aangezien Chatsjatoerjan vaker een volkslied als uitgangspunt kiest, is het mogelijk dat hij in dit geval een melodie heeft gekozen die in Rusland geassocieerd werd met Duitsland en de Duitsers.

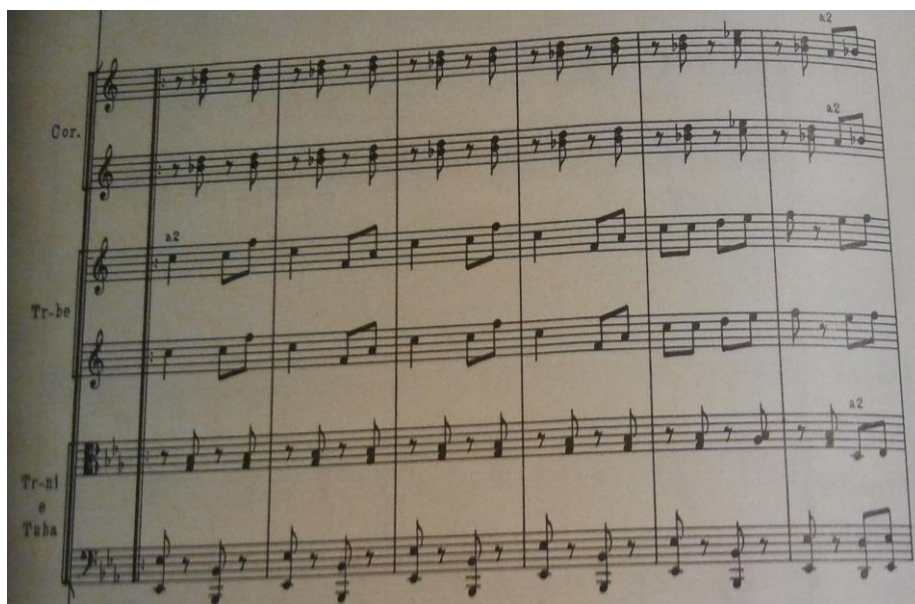
De ‘Tannenbaum’-melodie wordt een aantal keer letterlijk herhaald voordat het weer over gaat naar de kaart met de vernietigde dorpen. Als verschillende Duitse legers elkaar voor Stalingrad ontmoeten wordt de muziek steeds zachter. Het beeld gaat over naar een vergadering waarbij Hitler aanwezig is. De muziek stopt. In *De slag om Stalingrad* wordt, ook al is het een kleine rol, Hitler niet één keer muzikaal geïntroduceerd of begeleid. Nog in totaal tweemaal is de melodie van ‘O Tannenbaum’ te horen: op het moment waarop het Duitse leger de rivier de Don, dichtbij Stalingrad, nadert en aan het eind van de film wanneer veldmaarschalk Paulus door het Rode Leger gevangen wordt genomen. Na de woorden: ‘Maarschalk Paulus, je bent gevangengenomen door de soldaten van het 64e leger’, wordt er ingezoomd op zijn gezicht dat stuiptrekkingen vertoont. Vanaf dat moment wordt nog eenmaal het motiefje van vier maten ingezet waarvan de laatste toon als een dissonant door de koperblazers aangehouden wordt. Het beeld gaat over naar gevangengenomen Duitse soldaten. Het thema wordt opnieuw, zonder slagwerk, ingezet met een ritenuto totdat het themaatje overgaat in een ander melodietje dat de scène weer uitleidt. Zowel muzikaal als beeldend is er niets meer van het naar Stalingrad marcherende Duitse leger overgebleven.

2.3 De muzikale representatie van Hitler en Stalin

In *De val van Berlijn* wordt Stalin gepresenteerd als de ware staatsman met Hitler als zijn absolute tegenpool. Stalin is kalm, gefocust, beschouwend, reflectief en onbaatzuchtig

¹² Alle muziek van *De slag om Stalingrad* is op gehoor geanalyseerd.

waar Hitler hysterisch, afgeleid, veroordelend, impulsief en egocentrisch is. Dit komt duidelijk naar voren in de scènes die zich afspelen in het Rijksdaggebouw en het Kremlin. Stalins vertolking in de film verschilt sterk met de vluchtige, anekdotische en ironische muzikale behandeling van Hitler en de nazi's. Bijvoorbeeld, in *De val van Berlijn* wordt de binnenkomst van Hitler en Goebbels in het nazi-hoofdkwartier begeleid door een ironische mars gespeeld door een dweilorkest. Tezamen met het ritme geeft dit Hitlers entree een carnavaleske uitdrukking.



Muziekvoorbeeld 4: Mars

De mars stopt op het moment dat Hitler de leiders van Spanje, Japan en Turkije begroet. De suggestie wordt gewekt dat deze drie landen nazi-Duitsland steunen, terwijl in werkelijkheid Japan de enige is die een officiële alliantie is aangegaan met nazi-Duitsland. Dat ook Turkije onder de bondgenoten geschaard werd komt volgens Richard Taylor doordat dit land in de ontluikende Koude Oorlog aan het eind van de jaren veertig zich tegen de Sovjet-Unie had gekeerd.¹³ Zo wordt een verband gesuggereerd tussen het fascisme en de naoorlogse Westerse Alliantie. Naast deze landen is ook een delegatie van de katholieke kerk aanwezig, die haar zegen geeft aan ‘de Duitse helden aan het Oostfront’ (00:35:13). Daarnaast wordt door de aanwezige kardinaal geïmpliceerd dat Hitlers oorlog de zegen heeft van de Paus. ‘Overwinning zal onze Duitse grenzen verleggen en zal ons (...) Russische, Oekraïense en Wit-Russische slaven brengen’ (00:37:06). Op het moment dat Hitler dit gezegd heeft wordt de ironische mars weer ingezet. Hitler kijkt uit het raam en ziet de ‘Russische slaven’ lopen. Natalja loopt er ook tussen. Er wordt ruw met ze om gegaan.

¹³ Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, 108.

Naast deze mars wordt ook Felix Mendelssohns Bruiloftsmars gebruikt om de kijker te sturen in hun oordeel wat zij over Hitler zouden moeten vellen. Richting het einde van de film heeft Hitler in totale verstandsverbijstering besloten om de stad Berlijn onder water te zetten en daardoor de Russen samen met de in de U-Bahn schuilende inwoners van Berlijn te laten verdrinken. Op de maat van de muziek worden de sluizen opengezet. Dit is een voorbeeld van ‘Mickey Mousing’, waar de muziek van Sjostakovitsj letterlijk de bewegingen op het scherm volgt. De violen lijken de beweging van het water uit te drukken, terwijl de dreiging terug te horen is in de blazers en het slagwerk. Als op een gegeven moment het geschreeuw de muziek overstemt klinkt Mendelssohns Bruiloftsmars. Met de keus voor juist deze mars drijft Tsjaureli de spot met de nazi’s. Hij laat een voor de ‘nazi’s belangrijk moment, de bruiloft van Hitler, begeleiden door de door hen verboden muziek van de joods van afkomst zijnde Mendelssohn. Afwisselend worden er beelden van Hitlers trouwerij met Eva Braun, verdrinkende mensen en het steeds verder in Berlijn oprukkende Rode Leger getoond. Dat Hitler gelijktijdig met het verdrinken van zijn eigen volk en de inval in zijn eigen stad trouwt op de klanken van de Bruiloftsmars maakt deze scène extra schrijnend. Na de trouwerij plegen Hitler en Eva Braun door middel van vergiftiging zelfmoord. Dat er voor gekozen is om Hitler aan vergiftiging te laten sterven in plaats van aan de kogel (waarmee de dictator in werkelijkheid zijn leven heeft beëindigd) heeft te maken met het feit dat zelfvergiftiging als een laffe daad werd gezien.¹⁴

Hitlers introductie staat in groot contrast ten opzichte van de introductie van Stalin. Na het winnen van de Leninprijs wordt Alexei bij Stalin ontboden. Dit is de eerste scène in de film waarin Stalin niet alleen wordt geïmpliceerd maar ook daadwerkelijk aanwezig is. Hij wordt geïntroduceerd als tuinman in een vlekkeloos wit uniform onder het non-diëgetische lied van een vocaliserend a-capella koor. Het ontbreken van een duidelijke tekst in combinatie met de duidelijk hoorbare hoge (vrouwen)stemmen geeft een mystiek effect. Stalin luistert naar het gezang van vogeltjes terwijl hij bomen aan het planten is. De schepper is hier aan het werk. Hij is hier precies in het midden tussen opgroeiende bomen geënceneerd. Hij is niet menselijk maar inspirerend en goddelijk. Dit staat in grote tegenstelling tot Hitler — die voornamelijk in het zwart gekleed en met close-ups in beeld wordt gebracht.

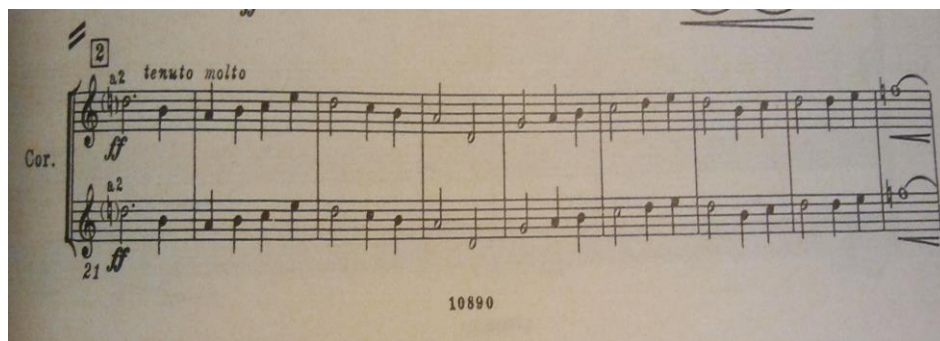
14 “Slide Show with Audio Commentary” in *The Fall of Berlin*, geregisseerd door Michail Tsjaureli (1949; Chicago: International Historic Films, 2006), DVD, 00:10:50-00:11:10.



Afbeelding 1: Stalin als tuinman (00:20:09)

Alexei komt aanlopen over een pad waarlangs allemaal rode bloemen groeien. Tussen deze rode bloemen ontmoet hij ook Stalin. De scène waar Alexei en Stalin een gesprek hebben is vlak na Stalins dood uit de film geknipt en vernietigd. Dit is waarschijnlijk gedaan omdat in deze scène Stalin ook praat met diens voormalige directeur van de geheime politie, Lavrenti Beria, die na Stalins dood uit het Politburo werd gewerkt door zijn tegenstrevers naar de macht in de Partij en de Sovjet-Unie.

Stalins aanwezigheid wordt in het verdere verloop van *De val van Berlijn* door middel van ‘Glorie aan Stalin’ als leidmotief vrijwel continu gesuggereerd. Dit leidmotief wordt steeds meer in haar volledige gedaante gepresenteerd.



Muziekvoorbeeld 5: Glorie aan Stalin als leidmotief

Het leidmotief is de uiterste doorvoering van het concept waarin een specifieke betekenis in een bepaalde context aan muzikale passage wordt toegekend. Het is de bedoeling dat een bepaald muzikaal motief in context van de film betekenis(sen) toegewezen krijgt om zo de luisteraar onbewust in een bepaalde richting te sturen. Muziek is niet hyperexpliciet maar de film zelf wel. Op deze manier wordt muziek expliciet gemaakt. Zo toonde Kalinak dit proces al aan in haar analyse van Hitchcocks film *Vertigo* (1958).¹⁵ Het lied

¹⁵ Kathryn Kalinak, “The Language of Music: *Vertigo*,” in *Movie Music: The Film Reader*, red. Kay Dickinson (New York: Routledge, 2003).

‘Glorie aan Stalin’ is pas op het eind van de film voor het eerst volledig te horen. De hele film heeft muzikaal naar dit moment toe gewerkt. In alle overwinningen en presentaties van het Russische leger is deze melodie al kort aanwezig geweest. Hierdoor wordt Stalin eigenlijk de hele film als held aangekondigd zonder dat hij fysiek in beeld werd gebracht. Voornamelijk in het tweede deel van de film is dit motief prominent aanwezig, vaak op plekken waar Stalin fysiek zelf niet aanwezig is. Na de eerste presentatie van dit motief is deze melodie voor het eerst weer te horen nadat het Rode Leger Leningrad heeft bevrijd en richting Duitsland trekt voor een vergeldingsactie. Op het moment dat Alexei het volledige Rode Leger aan een gevangengenomen Duitse legerofficier laat zien klinkt deze melodie. De melodie lijkt te verwijzen naar een passage uit een eerdere scène waarin de legercommandant reageert op een opmerking van Alexei. Alexei heeft gehoord dat Stalin ‘met ons is’. Hierop reageert de commandant: ‘Was er ook maar een enkel moment dat Stalin tijdens een gevecht niet met ons was? Stalin is altijd met ons’ (00:57:32). De opmars van het Rode leger wordt uitgeleid met een instrumentale cadens uit het lied dat de kinderen in de eerste scène gezongen hebben: de harmonie in Sovjet-Rusland is wedergekeerd.

Vlak voordat het Rode Leger op Stalins orders naar Berlijn trekt houdt een legercommandant een toespraak. Tijdens deze toespraak wordt de spanning door middel van lage strijkers muzikaal opgebouwd. Op het moment dat de commandant Stalins aanwezigheid aankondigt zetten de koperblazers in, begeleid door een triller spelende fluiten, en beginnen de kanonnen te schieten. Het stuk anticipeert op verschillende momenten waarop het Stalin-leidmotief wordt ingezet. Dit gebeurt echter niet. Het stuk wordt afgesloten met een rallentando en een cadens in de tonica. Bij dit einde wordt er ingezoomd op het gezicht van Alexei. Daarna volgt gelijk een match cut naar het wanhopige gezicht van Hitler. Hij besluit te stoppen met het terugtrekken van de Duitse legers. Naar aanleiding van Hitlers bevel vuurt Alexei zijn kameraden aan om de Duitse soldaten uit de loopgraven te verjagen. De muziek wordt in eerste instantie licht ingezet maar wordt zwaarder vanaf het moment dat de Russische tanks in beeld komen. Het motief gaat over op ‘Glorie aan Stalin’ als Alexei een Duitse soldaat gevangen neemt.

Het leger rukt verder op richting Berlijn onder begeleiding van een letterlijk muziekcitaat uit het eerste deel van de film waarin het Rode Leger naar Duitsland trekt. Onderweg bevrijden ze—onder de melodie van ‘Glorie aan Stalin’— een aantal Russen, waaronder Natalja, dat gevangen werd gehouden in een concentratiekamp. Onder deze muziek wordt ook Berlijn gebombardeerd. Ook bij de verdere bevrijding van Berlijn speelt dit leidmotief een grote rol. Er blijft voor het Rode Leger nog een doel over, het hijsen van de Sovjetvlag bovenop het Rijksdaggebouw. Muzikaal gezien wijkt ook dit gedeelte niet af van de andere grote (veld)slagen. Op het moment dat men oprukt richting het gebouw klinkt het bekende leidmotief. Alleen als een van de grotere bijfiguren bij het

beklimmen van het dak wordt neergeschoten en overluidt verandert de muziek. Lage strijkers met laag koper krijgen de overhand, het tempo vertraagt en het slagwerk verdwijnt. Violen, met ondersteuning van het lage koper nemen de melodie over als Alexei tegen zijn stervende kameraad vertelt dat ‘Berlijn van hun is’. Er klinken op dat moment ook geen schoten meer. Het leidmotief komt weer terug op het moment dat Alexei de gestorvene heeft neergelegd en de vlaggendragers gaat verdedigen. Zodra hij het eerste schot lost, klinkt er ook weer het diëgetische oorlogsgeluid. De cadens wordt ingezet op het moment dat de vlag geplaatst wordt en stopt als Alexei de overwinning uitroept. Dan klinkt er gejuich. De accordeons spelen diëgetisch een volksmelodie waarop gezongen en gedanst wordt. Duitsers komen onder deze muziek met een witte vlag de metro uit. Juichende mensen uit heel Europa, te herkennen aan hun vlaggen, lopen arm in arm met het Russische leger. De Sovjet-Unie heeft heel Europa bevrijd van de nazi’s. Duitse troepen gooien op de muziek met gebogen hoofd vlaggen en wapens op de grond. Dan komen er vliegtuigen in beeld en de volksmelodie wordt plotseling vervangen door ‘Glorie aan Stalin’. Dit keer niet instrumentaal maar als massalied. De tekst is van Evgeni Dolmatovski, die ook de tekst schreef voor ‘De padvinders planten bomen’ uit *Het lied van de bossen* (een oratorium gecomponeerd door Sjostakovitsj in 1949).

Glorie aan Stalin, hij is altijd trouw
aan de belofte die hij maakte aan Lenin.
Onze vriend en leermeester heeft vertrouwen in het volk,
Samen met het volk heeft hij altijd de overwinning.

Grote leider! Wij wensen u
veel sterkte voor vele jaren toe.
Op naar vele stralende jaren,
We zijn op weg naar vele overwinningen.

Lof en roem voor Stalin, hij gaat dapper
voor het Sovjetvolk door het vuur.
We passeerden zo snel als een storm
en eindigden met een overwinning in Berlijn.

Glorie aan Stalin!
Glorie aan Stalin!
Grote leider wij wensen u
veel gezondheid toe voor vele jaren (02:22:40-02:29:02)

Niet alleen het Sovjetvolk zingt dit lied, heel de wereld doet mee, terwijl zij allen juichend naar het vliegtuig toe rennen. Als Stalin — opnieuw gekleed in een stralend wit uniform — het vliegtuig uitstapt en de officieren van het Rode leger feliciteert stopt de zang en gaat het lied instrumentaal verder. Dankzij Stalin is de wereld bevrijd van het nationaalsocialisme.

2.4 Volksverering in *De Slag om Stalingrad*

In tegenstelling tot *De val van Berlijn* zijn Hitler en Stalin niet muzikaal ge(re)presenteerd in *De slag om Stalingrad*. De nadruk ligt hier meer op het leed en het verzet van de Russische bevolking. Om dit muzikaal vorm te geven maakt Chatsjatoerjan gebruik van de volkse melodie van ‘Er staat een rots in de Wolga’ om daarmee het verzet tegen de Duitse onderdrukkers uit te drukken. Om het leed van de Sovjetbevolking te benadrukken wordt er gebruikt gemaakt van tempo, toonsoort en de klankkleur van verschillende instrumenten. Vooral de viool wordt hierbij ingezet. Dit staat in groot contrast met de manier waarop de Duitse slachtoffers muzikaal worden begeleid.

Enkele seconden voordat het bombardement op Stalingrad begint is het stil. Terwijl de inwoners van Stalingrad rustig leven is alleen de voice-over van Yoeri Levitan te horen. Op het moment dat de Duitsers beginnen met het bombardement op Stalingrad klinken er trillende violen, die later ondersteund worden door het lage koper. Delen van de stad staan in brand. Op het moment dat er een vrouw met een dood kind uit een brandend gebouw komt lopen zetten de violen in met een melodie die als een kleineterstoonladder naar beneden gaat. Als het motief voor de tweede keer inzet wordt deze ondersteund door het lage koper. De positie van de camera is lager dan de vrouw, waardoor het dode kind, met daarachter zwarte rookwolken, geaccentueerd wordt.



*Afbeelding 2: Vrouw met kind uit De slag om Stalingrad*¹⁶

¹⁶ *The Battle of Stalingrad*, geregisseerd door Vladimir Petrov (1949; Chicago: International Historic Films, 2008), DVD, 00:24:21.

Op het moment dat de tertstoonladder voor de tweede keer wordt gespeeld en begint aan een nieuwe muzikale frase, gaat het beeld over naar instortende brandende gebouwen. De muziek lijkt de beweging van de rook uit te drukken en als de dynamiek toeneemt zien we mensen wegrennen voor de op straat vallende bommen. Als het orkest de melodie op zijn sterkst speelt komen de Duitse gevechtsvliegtuigen in beeld. Als er een *ritenuto* wordt ingezet komen er oprukkende tanks in beeld. Als de muziek plotseling wordt verbroken gaat het beeld over naar commandanten van het Rode Leger. Zij stellen vast dat de verdediging bij de Don is gebroken en dat de Duitsers de rivier oversteken. De muziek zet weer in met hetzelfde motief waarmee het eindigde. Het is een combinatie van de kleinertstoonladder in de strijkers met het muzikale geweld van het lage koper, dat een omlaaggaand motief speelt onder het geluid van een bombardement. Als de *cadens* wordt ingezet zijn er talloze vluchtende mensen te zien. Wanneer het perspectief verplaatst wordt naar individuele burgers, zoals brandweermannen die vuren tevergeefs proberen te blussen, zet een nieuwe melodie in, dit keer strijkers zonder prominent koper. De houtblazers komen daarentegen prominenter naar voren. Er is duidelijk sprake van tragiek maar niet zo hevig als bij de scènes waarin gebombardeerd wordt. Persoonlijk leed, zoals overleden kinderen, voert de boventoon. Als er langzaam tekenen van verzet in beeld komen, zoals mensen die barricades creëren en opruiende propagandaposters tonen, spelen de koperblazers weer een motief. Wanneer de bevolking massaal wordt gemobiliseerd om ten strijde te trekken voor de verdediging van hun stad wordt er een mars ingezet. Onder deze mars, die enkele keren herhaald wordt, marcheert de alle bewoners richting de Don, waar zij te horen krijgen dat ‘Stalin altijd met ons is’. Onder deze mars sneuvelen de nodige Duitse soldaten. Ook in verdere delen van de film waarin Duitse soldaten sneuvelen worden er eerst Russische soldaten gemobiliseerd tijdens een mars voordat er onder dezelfde muziek Duitse slachtoffers vallen. Wanneer er geen mobilisatie aan voorafgaat klinkt er tijdens het sneuvelen van Duitse soldaten ook geen muziek. Dat al het verzet tot nu toe nog niet mocht baten wordt duidelijk door een telegram dat naar Stalin wordt verzonden. Het Duitse leger heeft de stad bereikt.

Het moment waarop het tij begint te keren wordt duidelijk gemaakt met een scène waarin ook het leidmotief van de uiteindelijke overwinning wordt gepresenteerd. Naarmate Stalingrad meer en meer in handen van de Duitsers valt valt het Rode Leger steeds verder uit elkaar. In de stad verzetten verschillende kleine groepen soldaten zich tegen de Duitse invasie. Het verzet wordt geïntroduceerd door een legercommandant die orders van Stalin voorleest. Stalin roept, als man van het volk, de soldaten op om zich te verzetten en de bevrijde huizen te bewaken. Zodra deze orders bekend zijn gaat het beeld over naar een kleine groep soldaten die een ingenomen huis binnenvallen. Wanneer er wordt geroepen ‘Ik, sergeant Yakov Pavlov (...) heb dit Sovjet-huis bevrijd’ wordt het lied ‘Er staat een rots in de Wolga’ ingezet (01:26:14-01:30:47). Het beeld zoomt uit

tijdens de intro van het lied en slechts het donkere silhouet van de sergeant is door rook op de bovenste verdieping van het huis nog te zien. Er verschijnen tussentitels die aangeven dat de Duitse aanval het Rode Leger niet breekt. Vervolgens wordt het eerste couplet ingezet:

Er is een rots aan de Wolga,
Deze is van top tot teen bedekt met mos,
Zo staat deze rots daar al honderden jaren
en heeft zich nooit zorgen hoeven te maken.

Er groeit niets op deze rots,
Slechts de wind waait er langs.
Alleen de machtige adelaar heeft de rots tot zijn huis kunnen maken,
Vanaf deze rots belaagt hij zijn vijanden.

Slechts een man heeft de rots beklommen
om zo de top de bereiken.
De rots zal deze man nooit vergeten
en zal sindsdien zijn naam dragen

Nog steeds staat die rots daar
te denken aan Stenka Razin.
Deze gedachten deelt de rots met de Wolga,
Zo raakt deze held nooit in de vergetelheid.

Deze scène markeert het begin van het einde van de Duitse inval. Het lied wordt hier meta-diëgetisch ingezet. Zowel het leger als Stalin luisteren naar dit lied op de platenspeler en op de radio. De melodie is nog steeds te horen op momenten waarop er niet meer door de personages op het scherm naar de radio geluisterd wordt — Stalin draait deze uit. Nu dient de melodie om de motieven achter de conversatie tussen Stalin en een legercommandant weer te geven en tevens voor het benadrukken van het verzet van het Russische leger tegen de Duitsers. Dit is voornamelijk te danken aan de liedtekst die de standvastigheid van de Russen symboliseert. Dit lied, waarvan de tekst stamt uit eind van de negentiende eeuw, werd in die tijd symbool voor verschillende revoluties in Rusland. Het lied haalt Stepan (Stenka) Razin aan, een Kozak die tijdens de jaren zeventig in de zeventiende eeuw een rebellie tegen de heersende Russische tsaar leidde.

Deze opstand kwam in de Sovjet-Unie bekend te staan als ‘Razins Boerenoorlog’.¹⁷ Op het moment dat de Duitsers doorkrijgen dat er een Russisch leger nadert, komt deze melodie instrumentaal terug. Het tempo ligt hoger en de toonsoort is nu in majeur. De melodie wordt bespeeld door de strijkers, ondersteund door het lage koper. Een groot leger met tanks en gevechtsvliegtuigen verplettert op deze melodie de barricades die de Duitsers hebben opgeworpen. De grootsheid van het Rode Leger wordt nog eens versterkt door de voice-over en de tekst die in beeld komt. Deze vertellen dat een gigantisch leger is gekomen om wraak te nemen. Hierbij wordt ‘Er staat een rots in de Wolga’ verder doorgewerkt. Wanneer het Duitse leger volledig is omsingeld komt het lied nog een aantal keer doorgewerkt kort terug — van het Russische leger is niet te winnen.

2.5 Ontvangst

Het uiteindelijke resultaat viel bij Stalin in goede aarde. Volgens Sofiko Tsjiaureli (de dochter van Michail Tsjiaureli) zou Stalin bij de vertoning ‘een traan hebben weggepinkt’.¹⁸ Zowel de film als de filmmuziek werden bekroond met de Stalinprijs—een wapenfeit dat volgens Sjostakovitsj zijn leven redde. Vanzelfsprekend waren de spreekbuizen van de Russische respectievelijk Oost-Duitse staat—*Pravda*, *Neues Deutschland* en *Tägliche Rundschau*—lovend.¹⁹ Een criticus uit West-Berlijn daarentegen omschreef de film als ‘een onrealistische Sovjetdocumentaire’ verstoken van (primaire) bronnen. De beide delen leverden los van elkaar rond de 38,4 miljoen roebel op en staan in de top drie van best bezochte films uit die tijd.²⁰ Wel moet in beschouwing worden genomen dat er toen weinig andere films draaiden en bepaalde groepen, zoals schoolkinderen, verplicht werden publieke vertoningen van deze film bij te wonen.

In tegenstelling tot *De val van Berlijn* was *De slag om Stalingrad* niet een groot succes. Bezoekers bleven thuis en Stalin scheen er niet erg van onder de indruk te zijn. Ook in Oost-Duitsland liep het niet storm. Volgens de officiële pers echter was de film in Stalingrad zelf zo’n groot succes dat er extra filmvoorstellingen moesten worden ingelast. Daarnaast won Chatsjatoerjan de Stalinprijs voor de filmmuziek. Dit alles mocht echter niet baten: gezien de grote investeringen die waren gedaan viel het bezoekersaantal voor het eerste deel van de film bijzonder tegen, om maar niet te spreken van het miezerige aantal voor het tweede deel. Een officiële reactie van Stalin ontbreekt, wat suggereert dat

17 Michael Khodarkovsky, “The Stepan Razin Uprising: Was It a Peasant War?” *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 42, nr. 1 (1994): 1-19.

18 “Slide Show with Audio Commentary” in *The Fall of Berlin*, geregisseerd door Michail Tsjiaureli (1949; Chicago: International Historic Films, 2006), DVD, 00:13:30-00:14:11.

19 Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, 109-121.

20 Denise Youngblood, *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005* (Lawrence: University Press of Kansas, 2007), 101.

ook hem het resultaat niet beviel. De film zou niet genoeg bijdragen aan het creëren van de Stalincult. De nadruk ligt te veel op het Rode Leger, tactiek en de heldendom van de burgers en te weinig op Stalin. Door deze keuze van Petrov zou Stalin niet goed genoeg uit de verf komen. Het is niet onlogisch om te denken dat de film niet erg overtuigend was wanneer *De val van Berlijn* naast deze film zou worden gelegd. Niet alleen de bezoekersaantallen van *De val van Berlijn* waren veel groter, ook Stalin was hier naar alle waarschijnlijkheid meer tevreden over.

Conclusie

Het doel van *De val van Berlijn* en *De slag om Stalingrad* is duidelijk: ze moeten beiden een bijdrage leveren aan de verbetering van het imago van Stalin. Hoe dit (muzikaal) wordt aangepakt verschilt echter sterk per film. Hierin ligt ook de verklaring voor het verschil in ontvangst. Het opvallende aan de oorlogsfilms in de Sovjet-Unie aan het eind van de jaren veertig is het grote verschil tussen het daadwerkelijke slagveld, het nazihoofdkwartier en het Kremlin.²¹ Beelden van gewelddadige en drukke slagvelden werden afgewisseld met de rustige scènes in het Kremlin, de plek waar Stalin zijn (succesvolle) strategieën bepaalde. Dit staat in schril contrast met de chaotische kantoorscènes in het nazihoofdkwartier. Ondanks dezelfde rol die de leider in beide films heeft, lukt het Tsjiaureli met *De val van Berlijn* beter om Stalin neer te zetten als dé held van de Tweede Wereldoorlog. Dit heeft voornamelijk te maken met de muzikale representatie van de leider. Waar Chatsjatoerjan ervoor gekozen heeft om een volksmelodie, die het verzet van het volk tegen zijn onderdrukker wil symboliseren, heeft Sjostakovitsj als basis een leidmotief geschreven dat de grootsheid en de trots van Stalin wil uitdrukken. Met het gebruik van ‘Er staat een rots in de Wolga’ koppelt Chatsjatoerjan de bestaande connotaties van dit lied aan datgene wat er op het scherm te zien is namelijk: individueel leed en persoonlijke overwinning van het volk. Aan ‘Glorie aan Stalin’ zitten echter nog geen connotaties. Het was aan Sjostakovitsj en Tsjiaureli om deze te koppelen aan de beelden. Zo kan er betekenis worden gegeven aan wat er te zien en te horen is.

Niet alleen de muzikale representatie van Stalin is bepalend voor het (ontbreken van) succes van deze Sovjetpropagandafilms. Het belangrijkste is misschien wel de mate waarin de kijker zich wel of juist niet kan identificeren met de (motieven van) de personages. Het ontbreken van personages waarmee de kijker kan meeleven in *De slag om Stalingrad* is een probleem. Het gemis aan de mogelijkheid tot identificatie bij de film van Petrov wordt voornamelijk duidelijk op de momenten wanneer er door middel van de accentuering van dood en verwoesting in beeld en instrumentatie wordt geprobeerd om het leed van de bevolking over te brengen. Toch blijven het hier onbekende slachtoffers terwijl die in *De val van Berlijn* echte personen een echt gezicht krijgen: Alexei’s moeder en herkenbare medesoldaten. Binnen *De val van Berlijn* hebben Alexei en Natalja de identificatiefunctie. Hun liefde — en daarmee ook het rustige vredige leven binnen de communistische heilstaat — wordt door de Duitsers ruw verstoord. Dit wordt ook nog eens extra benadrukt doordat de eerste scène in *De val van Berlijn* het ideale leven in de Sovjet-Unie laat zien.

21 André Bazin. “The Myth of Stalin in the Soviet Cinema,” in *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties* (New York: Routledge, 1997), 27.

Net als de helden heeft het kwaad in *De val van Berlijn* een duidelijker gezicht, namelijk dat van Hitler. Hitler draait, naarmate de film vordert, steeds verder door, met als dieptepunt het onderwater zetten van de Berlijnse metro onder het klinken van de de Bruiloftsmars. Een dergelijke ontwikkeling ontbreekt in Petrovs film. Hitler komt niet langer dan vijf minuten in beeld en wordt niet muzikaal ondersteund. Het Duitse leger daarentegen wel. Eerst begeleid door ‘O Tannenbaum’ en later door een mars wordt het Duitse leger neergezet als een stel laffe klungels. Sjostakovitsj doet hetzelfde met een soortgelijke mars onder de introductie van Hitler. Het is ironie alom.



Zowel Dmitri Sjostakovitsj als Aram Chatsjatoerjan bleven na respectievelijk *De val van Berlijn* en *De slag om Stalingrad* filmmuziek schrijven. Na *Het onvergetelijke Jaar 1919* heeft Sjostakovitsj enkele jaren geen filmmuziek meer geschreven. Pas in 1954, na de dood van Stalin, begon hij hier weer aan voor de Oost-Duitse documentaire *Lied van de grote rivieren*. Chroesjtsjov probeerde zijn positie te versterken door goede banden te onderhouden met de intellectuele elite. Door hier op in te spelen zag Sjostakovitsj de kans om zich, via het aannemen van officiële posities in staatscommissies, een behoorlijke compositievrijheid te verwerven. Na het voltooiën van zijn Twaalfde Symfonie, ook wel de ‘Lenin’-Symfonie genaamd, kon hij zijn Vierde Symfonie alsnog in première laten gaan en werd zijn opera *Lady Macbeth uit het district Mtsensk* heropgevoerd. In totaal schreef Sjostakovitsj na de dood van Stalin de muziek voor elf films of documentaires. De bekendste zijn de filmvertolkingen van Shakespeare’s *Hamlet* (1963) en *King Lear* (1970) met Gregori Kozintsev als regisseur.

Na de dood van Stalin veranderde Chatsjatoerjans kijk op het Sovjetbewind. Zo trok hij openlijk ten strijde tegen de overheidsbemoediging in de kunst- en cultuursector en legde hij een aantal officiële functies binnen de Russische muzieklevens naast zich neer. Toch bekleedde hij nog enkele functies binnen het conservatorium in Moskou en de Componistenbond. Zijn focus kwam steeds meer te liggen op het dirigeren. Na *De slag om Stalingrad* schreef Chatsjatoerjan nog voor tien films de muziek. Een aantal daarvan werd later door hem bewerkt tot suites. Een van zijn bekendere compositiewerken voor film is de muziek voor *Otello* (1956). Ook dit werk is bewerkt tot een suite. Daarnaast heeft Chatsjatoerjan ook de muziek geschreven/bewerkt voor de filmversie van misschien wel zijn meeste bekende werk, het ballet *Spartacus* (1960). Hierna schreef hij nog eenmalig filmmuziek, in 1962 voor de documentaire *Vredesalarm*. Het zou nog een aantal jaren duren voordat *De slag om Stalingrad* als *De val van Berlijn* bekeken konden worden.

Door het grote aanbod van Stalinfilms leek het er even op dat films in het

Stalintijdperk met betrekking tot de tijden voor de Tweede Wereldoorlog niet meer geproduceerd zouden worden.²² Toch kwam er nog voor Stalins dood een opleving van films met vooroorlogse onderwerpen. Een van de meest succesvolle films uit die tijd was *De Helden* uit 1950. Daarnaast maakten ook *De Jonge Wachter* en *Het Verhaal van een Ware Man* flink wat los. De heldenrol die Stalin een lange tijd toegedeeld had gekregen werd wederom verplaatst naar onbekende individuen. In deze films werden opoffering en persoonlijke heldendom de waarden die uitgedrukt moesten worden. Deze konden na Stalins dood in 1953 nog meer nadruk krijgen. Naast deze verschuiving in thematiek veranderde ook het aanbod van films. Waar het aan het eind van de jaren veertig de productie uit vier à vijf monsterproducties bestond, werd er in het nieuwe vijfjarenplan uit 1955 gesproken over vijfenzeventig nieuwe titels. Nikita Chroesjtsjov, die de Sovjet-Unie leidde na de dood van Stalin, luidde een nieuw tijdperk in, met zijn bekende toespraak in 1956, waarin Stalin van zijn voetstuk haalde en nam hij nadrukkelijk afstand nam van Stalins daden en zelfverheerlijking. Dit veranderde het filmlandschap radicaal. Zodanig zelfs dat buitenlandse invloeden, zoals het Neorealisme, hun intrede in de Sovjet-Unie konden doen. Niet dat alles geoorloofd was—ook Chroesjtsjov greep in als er naar zijn mening een loopje met de waarheid werd genomen. In navolging van de de-Stalinisatie werden veel films uit het Stalinfilmgenre gecensureerd of geheel verboden. In eerste instantie mochten *De val van Berlijn* en *De slag om Stalingrad* niet meer getoond worden. De muziek van Sjostakovitsj en Chatsjatoerjan waren nog wel—ontdaan van hun Stalin-elementen—te horen in de vorm van een suite. Later werd de films gecensureerd toegestaan. In de jaren negentig zijn de films gerestaureerd en uitgegeven op video en DVD. Alleen de scène waarin Stalin samen met de in ongenade gevallen politicus Beria in *De val van Berlijn* over poëzie praten werd vernietigd. De vernietigde scène is nooit teruggevonden. Na bijna veertig jaar kreeg het grote publiek weer toegang tot de (bijna) volledige versies van *De val van Berlijn* en *De slag om Stalingrad*.

22 Youngblood, *Russian War Films*, 106-108.

Bronnen

Primaire bronnen (DVD)

Petrov, Vladimir. *The Battle of Stalingrad* (1949). Chicago: International Historical Films, 2008.

Tsjiaureli, Michail. *The Fall of Berlin* (1949). Chicago: International Historical Films, 2006.

Muziekvoorbeelden

Shostakovich, Dmitri. "Incidental Music to Films." In *D. Shostakovich: Collected Works in Forty-Two Volumes*. Moskou: State Publishers Music, 1987.

Secundaire bronnen

Bakst, James. *A History of Russian Soviet Music*. New York: Dodd, Mead & Company, 1966.

Bazin, André. "The Myth of Stalin in the Soviet Cinema." In *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*. New York: Routledge, 1997.

Dickinson, Kay. *Movie Music: The Film Reader*. Londen/New York: Routledge, 2003.

Ivashkin, Alexander, en Andrew Kirkman. *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*. Aldershot: Ashgate, 2012.

Jowett, Garth S., en Victoria O'Donnell. *Propaganda and Persuasion*. Londen: Sage, 1986.

Khodarkovsky, Michael. "The Stepan Razin Uprising: Was It a 'Peasant War'?" *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 42, nr. 1 (1994): 1-19.

Schwarz, Boris. *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970*. Londen: Barry & Jenkins, 1972.

Seroff, Victor I. *Dimitri Shostakovich: The Life and Background of a Soviet Composer*. New York: Alfred A. Knopf, 1943.

Sjneerson, Gregori. *Aram Chatsjatoerjan*. Moskou: Foreign Languages Publishing House, 1959.

Taylor, Richard. *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, tweede editie. New York/Londen: I.B. Tauris, 1998.

Youngblood, Denise. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.