

А. Қ. Омарова

А.А.ЗИЛЬБЕРДІҢ «БЕКЕТ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ АЙТЫС ӨНЕРІ

Опера шығармасындағы айтыс өнерінің өзіндік жанрлық түрі ретінде көрсетілген ақындар айтысы М.Төлебаевтың операсымен (1946) байланысты айтылады, бірақ шындыққа келгенде оған дейін бұл дәстүрдің музыкалы-сахналық көрінісін А.Зильбер өзінің «Бекет» атты операсында жүзеге асырған (1940). Айтыстың аталмыш құрылымы композитордың шешімінің алғашқы хронологиялық тәжірибенің сапасына ғана емес, сондай-ақ кезеңнің ортақ міндеттерін атқаратын ерекше бағытталған айқын және нанымды таңба (белгі) мазмұндалған материал есебінде қызығушылығын туғызды. Оның ерекшелігіне көптеген факторлар себеп болды. Оның ішінде – театрлық-орындаушылық тәжірибемен тікелей байланысты, кәсіби байыпты жабдықталған композитордың ең алдымен өмірбаян деректері дәлелдейді/1/. Еуропалық (опера) және ұлттық (айтыс) екі жанрлық дәстүрлердің тоғысуы негізінде құрылған «жаңа қазақ операсының» (яғни театр афишаларының қойылымдарында «Бекет» солай белгіленген) [2] жазылуына дейін А.Зильбердің шығармашылық бағытының анықталуы маңызды. Солай, композитор 1937 жылы Қазақстанға келгенге дейін театрға арналған музыкалық комедия «Роман и Юлия» (1927), «Как ее зовут» (1931), «Жиль Блаз» опера (А.Лессаж бойынша, 1936) шығарды. Ауызша мәдениеттің жанрлық заңдылықтарының, шарттарының меңгерілу барысы белсенді өткені байқалады, оның осы жылы шығармашылығында әртүрлі салада пайда болған қазақ тақырыбындағы «Симфония» (1938), Жамбылдың сөзіне жазылған «Цветущий Казахстан» кантатасы (1939), қазақ халық мәтіні негізіндегі он хор (1939) және композитордың теориялық ой-пікірлері тұжырымдалған бағдарламалық сипаттағы және жауапкершілікті талап ететін мақалаларының бірі жарияланған [3], А.А.Зильбердің айтуынша «на помощь чисто эмоциональному восприятию пришел анализ музыканта-профессионала», яғни эмоциялық қабылдауға кәсіби музыканттың сараптауы көмектескен.

Дыбыс және есту қабілеті қосарланған өкілдердің шығармашылығын жекелей және жоғарыда айтылғандарды ескере, яғни ең алдымен оның қарам-қатынасын және ұлттық өзгелігін меңгеру дәрежесін баса қарастырып, А.А.Зильбердің «Бекет» операсын ерекше топқа жататын

шығарма есебінде қарау қажет. Композитордың өзіне нақ осы критерилердің анықтаушы болғаны кездейсоқ емес/2/.

Ұсынылған тұжырымдарға сүйене зерттеу шеңберіне айтыс бейнеленген эпизод алынды, бірақ мәдениеттің даму барысында өтпелі кезең шартын сипаттау қызметінің пайымдалуында тұтас операның талдануы қажет. Оны жүзеге асыру үшін көптеген зерттеуші-филологтар жанрлық гетерогендігін белгілеген «Бекет батыр» тарихи әнінің түпнұсқалары назарға алынуы тиісті. М.О.Әуезов жеткіншек батырлар туралы аңызға ұқсатып «больше напоминает сказание о малых (младших) батырах» дейді, Қ.Ж.Жұмалиев «тарихи аңыздың бірі», тек оған тән тарихилық ерекшелігін дәлелдей, поэма ретінде қарастырады; Р.Б.Бердібаев «күрама жанр» санатында, ал, С.А.Қасқабасов және Е.Д.Тұрсынов әлеуметтік-тұрмыстық эпос, баллада, лирикалық және ғұрыптық ән элементтері біріккен синкреттік ретінде анықтайды, Н.Төрөкүлов тарихи дастан қатарына жатқызады, ал Е.М.Жақыпов эпикалық дәстүр пайда болатын «батырлық дарма» түрғысында зерттейді [4]. Музыкатуна еңбектерінің арасында осы операға арналған жалғыз ғана А.З.Темірбекованың «Бекет» А.Зильбера как один из важных этапов становления казахской оперы» атты мақаласында келешектегі талдаулардың мақсаты белгіленген [5].

А.Зильбердің музыкалық театрға арналған барлық мұрасының ерекше жетістігі ретінде, яғни сегіз операны (2 аяқталмаған), үш музыкалық комедияны, драмалық қойылымға арналған музыканы (70 жуық) санағанда және опера жанрына берілген композитордың анық қалауы (мысалы, өзінің либретто мәтініне, сюжеттің портреттілігіне талпынған, опералардың аттарында берілген – «Василий Темный», «Даниил Галицкий», «Капитан Гастелло», «Машенька») мен өзгеше тәжірибесінде бұл шығарманың терең зерттелуі маңызды. Өз кезегінде, көріністе белгіленгеніне байланысты стереотиптік, клишелік екі жанрлық шарттың айқындалуының және жеке стильдің қалыптасуының танылуы нұсқалған партитура шеңберімен танысқанда ғана түзелер еді.

1 бөлімнің 1 суретіндегі көрініс талдауға алынады. Оның сюжеттік-сахналық жағдайы мынадай: операның басты кейіпкері Бекеттің

келуіне байланысты, қалыңдығы Зеренің ауылында той жасалады [6]. Қыздар мен жігіттер жас батырды қарсы алады: олар қалыптасқан мазмұны бар амандық пен саулықты тілейтін әнді салады. Оған жауап есебінде («Сыйға сый, сыраға бал») Бекет: «Осындайда ән салмағанда, қайда айтасын» деп досы, ақын, әнші Сержанға өз өнерін көрсетуді ұсынады. Көпшілік ішінен естілген Қарашора батырдың, қыздардың (Әйелдер хоры)/3/ құптаған қыстырма сөздерін Бекет батырларының бірі Олжай тоқтатады. Ол жастардан Сержанға тең келетін ақынды қарсы шығаруды талап етеді. Оның сөздерін дұрыс қабылдап, артынша «Айтыс басталды!» деген шақырулар естіледі. Жиналғандардың үміті Зеренің жақын досы ақын Шынасылмен байланысты. Оған ортақ көңіл күйді көтеріп, айтысқа түсуді қыздар, Зеренің өзі, Самалдық сұраныс білдіреді (қалыңдықтың туыстарының үлкені). Бұл ұсынысты Шынасыл үлкен ауыр жүкке теңеп, ән салудың қолайсыз сәті екендігін сезінеді, Сержан жөнелтіп бастап кеткендіктен ол еріксіз айтысқа қатысады. Музыкалық-сахналық көріністің аталмыш ерекшелігінен келесі нәтижелерді алдын-ала келтіруге болады: біріншіден, айтыс жастар тойының үстінде, яғни дәстүрлі жағдайда өткізіледі. Екіншіден, ол, өмірлік әдеп-ғұрыппен байланысты суырып-салма табиғатын таныта аяқасты басталады. Үшіншіден, Сержан мен Шынасыл қалыңдық пен күйеу жігіттің рулық жақтарын көне бастаудың мәніне жауап беретін және жанрға лайықты таныстырады. Төртіншіден, дауға екі жақтың дарынды өкілдері ғана емес, әнші, ақын және ақын-қыз (М.О.Әуезов) түседі, осыдан алғанда кәсіби айтыстың негізгі нышандарының жаңа контексте сақталғанын анықтау заңды. Композициялық элементтерін, атап айтқанда – музыкалық және поэтикалық байланысын салыстырғанда, ішкі шарттарға сәйкес келеді ме деген сауал туады.

Үзіндінің сөз және мәтін негізін қарастыру барысында біріншіден опера құрылысы болып табылатын компонент пен либреттоның толық мәтінінің арасында айырмашылық байқалғанын ескеру қажет. Либреттист ұсынған поэтикалық материалмен, композитордың пайдаланғанын салыстырғанда белгіленген эпизодта көлемінің қысқарғаны (екі есеге дейін), даудағы нақты этаптардың өткізілгені, толық композицияда қосымша, қорытынды буынның пайда болуы байқалады. Айтыстың даму сипаты мен мазмұнының мәнінде көрініс тапқан алғашқы нұсқадан ауытқулар композитордың шығармашылық үрдісінде заңды және табиғи жағдай. Мы-

салы, сайысқа түскен ақындардың бірнеше қаратпаларының нәтижесінде айтыстағы бір-келкі желіс үзіледі, ал белсенді кезектесулер эффектіні әлсіретеді. Оның алдына бұл ықшамдау Сержанның келесі орындауларын (клавир бойынша екінші, либретто мәтіні бойынша төртінші) мағынасына қарай түсініксіз қылып, ал соңына қарай (клавир бойынша үшінші, либретто мәтіні бойынша бесінші) оның қасиетінен тыс ниет енгізеді. Айтылғандарды түсіндіріп өтейік.

Назардан тыс қалған фрагменттерде ақын, қарсыласына тиісті бағаны беріп – сұлу, құрдас: «кім біледі, мен тек сізді іздеген шығармын...» – деп мыңның арасында ерекшелейді. Шынасыл өзін бұлбұлға теңеп, ал Сержанды шешендігі арқылы бақыт іздеген жолаушы деп, шығыс ертегілеріндегі ғажайып әлем, Ирандағы сиқырлы бақша, қолжетпес гүл бейнелерін пайдаланады. Лайықты жауабы бір сәтте қыздар мен жігіттер тобы ұсынған тыңдаушылардың пікіріне бөленеді. Иран бақшасының, ғажайыптардың астарында бір заттың жасырынғанын түсініп, жас ақын: «аспанда еркін ән салатын аққу, қамаудағы бұлбұл емес па?» деп тағы да сұрақ қойып ұсынысын айтады. Шынасыл өз жауабында, бұл болжамға қарсы келіп астарлы бейнелердің мінін ашады. Бірақ оның қарсыласының қанағаттанбағаны, оның екінші (шындығында төртіншісі), және де үшіншісі (шындығында бесіншісі) негізінде соңғысы болып есептелетін қаратпасында көрініс тапқан, мұнда ол, бұрынғыша қызды ақындығымен қатар, кімнің жұлдызы болған айбындыны көрсеткенін сұрай «тағдырға бақыт әкелетін таңдаулы» ретінде мадақтайды. Шынасылдың күйеуі Шернияз оған тең емес, ал Бекеттің айтуынша, «оның әлсіз жері» болғандықтан оны көрсетуге батылы бармайды. Біржан мен Сара айтысымен ұқсастық танытатын, Сержанның жеңіске жету үшін саналы және қатал пайдаланылған ұсынысы орынды дәлел ретінде қабылданады, негізінде бұл сайыста ол тамаша, бірақ азтанымал қызды мадақтаудың қатарында, әйтеуір бір жақындаудың амалын іздеген және оған «алыстау» екенін көрсетеді. Сержан жөнсіздікті сезіп, атүсті айтысты тоқтатып өзінің ұтылғанын мойындап кешірім сұрауы кездейсоқ емес. Себебі, соққыға Сара сынды күшті және құдіретті тұлға емес, неке теңсіздігі өмір қуанышынан арылтқан, терең азапты тарттырған, шығармашылық жетістігінде шектеген бойжеткен жас қыздың мұндай тосын жағдай мен қайғылы уақиғаның шешіміне тап болғанын байқайды.

Аталмыш материалдың музыкалық ерекшеліктерін талдау барысында сахналы-сюжеттік жағдай және сөздік мәтінмен сайкестенуі әр түрлі дыбысталудың бірнеше рет қайталануы мен айқындығы, эмоциялық күшейудің нақтылығы, ырғақ пен темптің белсенділігі арқылы болжамдалады. Ақындардың бір-біріне жолдауларының кезектілігі контрастық тұрғы бойынша сындарлы реттелген, келісті композицияны қалыптастырады. Буындарын толықтай қарастырып шығамыз.

Бастырмалаушы жақты ұстанған Сержанның белсенді сөздері, жанрлық негізі әртүрлі және вокалды партияның жиынтығын құрайтын шексіз кең мағыналы, стильдік және эмоционалды диапазоны икемді және сегіз қырлы ақын бейнесінің өнерде сомдалуын көрсетеді. Қазақтың ән мәдениетінің халық кәсіби кезеңінің өзектілігін оның алғаш орындауы белгілейді. Дәйексөз ретінде алынған түпнұсқаның шумақты-қайырмалы құрылысын музыкалық жеке эпизод дәлме-дәл қайталайды. Келесі орындалатын номерді ілікпе сөз ретінде сипаттауға болады, себебі оның ұзақтығы бір сәтте қысқарады, ол көріністің динамикасын күшейту мақсатында жасалған. Әуен жолының екі рет қайталауынан құрылған ең қысқа құрылыс. Ақынның қарсыласына айтылған үшінші қаратпа өлеңі диалогты қайтымсыз өзгертті, пайдаланылған көркемдік құралдар жүйесінде (ең алдымен, үндестіктің ерекше бойяуының міндеті, ішінара, аккордтың төмендетілген сатыларымен III, VI және т.б.) романтиктердің музыкасымен ассоциациялық байланысты тудырады және көрініске қосылған үлкендеу ария есебінде қабылданады.

Шынасылдың сөзі өз ара ажыратуды білдіреді. Біріншінің негізі, Сержанның партиясы сынды, музыкалық түпнұсқаның өзі болып табылады. Ол тұтастай және өзгеріссіз дәйексөз ретінде пайдаланылады. Аталмыш үзіндінің мазмұндық сипаттамасын белгілейміз: әзілді әннің әуені мәтінмен ұштаса, ақын қыз өзін таныстыру арқылы шешендігімен ерекшеленген айтысқа түскен бейнемен үндеседі. Шынасыл өзінің екінші жеке сөзінде («күліп» М.О.Әуезов) қарсыласын түйреп алады, сөз мәтінінің сәйкестігі тұрғысынан қарама-қарсы, ал музыкалық қырынан алдыңғыға қарағанда контрастылы және Сержанның жауабынан туындағандықтан оның орындауыменен тікелей сабақтасады. Ақындардың бірбіріне айтылған қаратпа өлеңдері (екінші звено) көлем, құрылыс және толықтай интонациясының сәйкестігіне қарай нақтылы айырмашылықты көрсетеді. Ал қар-

сыласының үшінші звенолық орындауын қыз жауапсыз қалдырады. Жігіттер, қыздар, Сержан, Бекеттің (речитативті үзінді) жеке ілікпе сөздерінен және Шынасылдың қысқа сөзінен кейін, тікелей әсерінің көрінісі ретінде оның партиясында мәтінсіз және сүйемелсіз берілген (дауыстылар әндетіледі) ән құрылысындағы, жаңа материал пайда болады (қорытынды звено). Көркемдік әдістердің шеңбері – баяу екпіні, әуенге ортақ төмен бағыттағы қозғалысы, оркестр сүйемеліндегі «ауыр», біркелкі қайталанатын аккордтар – барынша жалпылама мазмұндалған мәтіннің іске асырылғанын дәлелдейді. Келешектегі қайталануында Сержан орындайтынмен ұштасады және жеке виолончельмен қосарланады, ал кейінірек әйелдердің дауыс фонымен толықтырылады (ұстамды дыбыстар). Бұл эпизодта кейіпкерлердің эмоционалды күйі бейнеленген (Шынасыды «жанға бататын жәйдің бетке басылған» шындығы осыған дейінгі жасырын қайғылы сезімі, ал Сержанды амалсыз жағдайды ұғынып, пайда болған сенім мен ғашықтыққа душар болғаны билейді) қаратпа сөз, тік сөйлеу құрылыстары өзара аяқасып сыртқы ортадан ажыратылып іштей тына жүзеге асырылады.

Жоғарыда айтылғанды жалпылай және толықтыра қалыптасқан негізгі нәтижелерді тұжырымдаймыз. Сонымен, шешімнің бірінші негізі (түпнегізі) – бірнеше эпизодтардың қатары, олардың әрбіреуінің өзіндік мінездемесі, әуендік және оркестрлік партия фактурасының түрі бар. Оның «жанрлық доминантасы», ырғақты-екпіні сынды оркестрмен анықталады. Мысалы, әрбір звено бастамасы тұрақты ырғақпен белгіленген, остинаталық қайталаумен бекітілген, немесе нақтылы жанр мазмұндалған белгілерімен қалыптасады. Айтыс көрінісі қарама-қарсы композициялық звено тұрғысы (яғни Сержан мен Шынасылдың орындаулары жұпталған бірінші, екінші және т.б.) және олардың толықтырылатын үзінділері (қарсыластардың өзара қаратпа сөздері) бойынша жасалған. Айқын бөлімдермен қатар аяқталған және түйықталғандардың болуы контрастылы-құрама композицияны сипаттайды:

- түйықталған тональдік және құрылысы жағынан аяқталған бөлімдер – А, В, F, F₁;
- айқындалған тональдік және құрылысы жағынан аяқталмаған – C₁, D, E;
- құрылысы жағынан аяқталмаған, бірақ түйықталған тональдік – C бөлімі.

Ақындардың опералық диалогі ән, ариозо, речитатив эпизодтарын қамтиды. Соңғының қосылуы, ілікпе сөз сынды түрі ұқсастық таны-

Ән шығармашылығының ұзақ тарихи даму жолы барысында өндірілген, он бір буынды музыкалық көркемдеу шартына сәйкес келетін дәйексөзге алынған жеке түпнұсқаларда мұндай құбылыстардың жоқтығы белгіленеді. Мысалы, бөсекелестердің өзара айтылған қаратпа сөздерінде А.А.Зильбер келесі әндерді пайдаланады:

Сержанның партиясында – «Жиырма бес»

(Қуан Лекеровтың орындаушылық нұсқасы);

Шынасылдың партиясында – «Секіртпелі сем-сем».

Бірінші әннің мәтіні екіцезуралық он бір бунға негізделіп, әр бунақтың ырғақтық ерекшелігі сипатталған. Шумақ жолының үзбелер (звено) арасына енген қыстырма сөздер бөлшектеу міндетін атқарады:

Беріп кет-ау, сақыйнанды, ай, мыста болса-ау

Берілген құрылысты композитор толық сақтайды:

Мыңнан бір,ау, шыңнан шынар,ай, шықпай м(а)екен ау

Аталмыш сөйлемнің буынды-ырғақтық схемасы:




ау ай ау

Екінші әнде өлшем цезурасыз қайталаанады. Оның әуенжолы үзіліссіз әндетіледі:

1 буын – жинақтаулы

1 әуенжолы 2 буын – біркелкі

3 буын – біркелкі

Буынды-ырғақтық схемасы: 



Мәтінді салыстырғаннан олардың құрылыстық ұқсастығы анықталады:

Түпнұсқадағы - Әуеде ұшып жүрген асқар мекен

Клавирдегі - Әнім бар шырқағанда шарк ұратын

Ән және речитативті үлгілерден алуан түрлі стильдік бағыт компоненттерінің бірігуін белгілеуге болады. Мысалы, Шынасылдың екінші үзбесіндегі қысқа сөз орамдары және оның келешекте Сержанның орындауында дамытылуы анық және шұғыл берілген стилистикалық «қақтығысының» алдын-ала анықтап композитор интонациялық орамдарды пайдалану қауіптігіне төтеп бере алмай, «жат» дәстүрдің, трафареттік болған ерекшелігін алып, қажетті тілдік қатарға сабақтаспайтын және Чайковскийдің қолтанбасында жазылған/5/ кейіпкерлерге ілікпе сөздерді үйлестіреді. Дәлелдеу

мақсатында «Пиковая дама» операсындағы [9] негізгі кейіпкерлердің партиясынан музыкалық үзінділерді келтіреміз. Екі үлгінің интонациялық жақындығы айқын байқалады.

Қорытындылап айтқанда, айтыстың бейнеленуінде музыкалық материалдың салыстырмалы-контрастылық тұрғысы пайдаланылған, кейін М.Т.Төлебаевтың операсында сонылық және көркемдік түрде жалғасын тапты. Айтыс қатысушыларының мінездемесінің сыйымдылығы мен ара қатынасының үйлесімділігі басым және

алдын-ала болжамдалған. Композициялық шешімнің кейбір сюжеттік даму бүге-шігесі сәйкес келетін сияқты. Бірақ, қаншалықты жақын болғаныменен осы және басқа да сәйкестіктер екі опералық айтыс өлшемі және шынайы дыбысталуы, нанымдылығы және айтыс бастамасының жүзеге асырылу шеберлігі, дәрежесі және жанрлық канон «әшекейлерінің» маңызы жағынан шамаласпайды. Белгіленген көріністердің салыстыруға келмейтіндігі композитор дарындылығының әр түрлі табиғи-болмысынан ғана емес шығармашылық ізденіс бағыттарының қарама-қайшылығынан, сондай-ақ либреттист мәтінінде белгілеген бұл эпизодтардың драматургиялық міндетінен, шығарманың идеялық және бүкіл концепциялық түрлі арақатынасынан да байқалады. Егер «Біржан-Сарада» ақындар айтысы шығарманың негізгі идеясын жүзеге асыратын түйінді сәті болып табылса, «Бекетте» ол жеке сахналық жағдайымен байланысты жасалған. Осы ретте жанрлық сипатталу ұлттық ортаны суреттейтін тәсіл ретінде пайдаланылған. Нақтылық және айғақтық, анықтық жағдай (той, айтыс, қыздар мен жігіттер), негізгі шиеленістің өркенделуінде және дайындалуында «жанрлық плацдарм» санатында қажет болды, олсыз батырлық бағытқа модуляция мұншалықты нанымды болмас еді. Композитор жүзеге асырған музыкалық тізбектің барлығы мінсіз болмағаныменен, кәсіби айтысты тұңғыш жүзеге асыруының өзі даусыз құнды факт, бұл шығарма көркемдік жағынан ұлттық мәдениет жанрының сахналық интерпретациясы ретінде алғашқы тәжірибе ретінде қалып, кейінгі жетістіктердің маңайында мәңгі өшпейді.

1. «Бекет». Опера в 4-х актах, 5-ти картинах. Музыка Ал.Зильбер. Либретто М.Ауэзова. 1 кн. – I-II акты. 2 кн. –

III-IV акты. Рукопись. Ин. 151. – Алма-Ата, 1941-1942. – 1-260 с., 261-460 с.

2. Казахстанская правда. 1940, 18 февраля.

3. Зильбер А. Пути использования казахской песни в опере // Казахстанская правда. 1939, 1 марта.

4. Бекет батыр // Диваев Ә. Тарту. – Алматы: Ана тілі, 1992. – Б. 97-111; Әуезов М. Әдебиет тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 239 б.; Жұмалиев Қ.Ж. Айман – Шолпан // Қазақ эпосы мен әдебиет тарихының мәселелері. – Т.1. – Алма – Ата: ҚМКӘБ, 1958. – С. 202-220; Бердібаев Р. Тарихи жыр // Қазақ эпосы (жанрлық және стадиялық мәселелер). – Алматы: Ғылым, 1982. – Б.185-225; История казахской литературы в трех томах. – Т.1. Казахский фольклор. – Алма-Ата: Наука, 1968. – 452 с.; Төркүлов Н. Қазақ совет халық поэзиясының жанрлық ерекшеліктері. – Алматы: Ғылым, 1979. – 167 б.; Жакупов Е. Эпические традиции казахской героической драмы. Автореф. дисс. ... к.филол.н. – Алма-Ата, 1975. – 34 с.

5. Темирбекова А. Алмазная россыпь: (Музыкально-критические очерки, статьи). – Алма-Ата: Өнер, 1979. – 168 с.

6. Әуезов М. Бекет // Шығармалар. Он екі томдық. – Т.9. Пьесалар. – Алма-Ата: Жазушы, 1969. – Б. 285-329.

7. Янов-Яновская Н.С. «История узбекской советской музыки» и история // Сов. музыка. – 1991. – № 11. – С. 27-32.

8. Друскин М. Исследования. Воспоминания. – М.-Л.: Сов. композитор, 1977. – 269 с.

9. Чайковский П. «Пиковая дама». Опера в 3 действиях, 7 картинах. Либретто М.Чайковского по одноименной повести А.Пушкина. Переложение для пения с фортепиано. – М.: М., 1978. – С.112, 114, 195.

В статье раскрываются особенности претворения казахского айтуса в опере «Бекет» А.Зильбера (либретто М.О.Ауэзова, 1940). Анализируется конкретная музыкально-сценическая ситуация. Композиторское воплощение сцены состязания акынов оценено в сопоставлении с представленным в опере «Биржан и Сара» (1946) М.Тулбаева.

The article describes implementation features of the Kazakh aitys in the opera "Becket" A.Zilber (libretto M.O.Auevov, 1940). Examines the specific musical – theatrical situation. Composition contest scene embodiment akins evaluated in relation to the presented in the opera "Birzhan and Sarah" (1946) M. Tulebayev.