

**აღმავალი და დაღმავალი ტონალობა სეთოს მრავალნაწილიან
სიმღერებში (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ესტონეთი). KERGÜTÄMINE-ის
ტექნიკა და მისი ფუნქციები**

უთანხლებო ვოკალურ მუსიკაში ბგერის სიმაღლის დონის (ტონალობის) შეცვლა საკმაოდ გავრცელებული, თუმცა ნაკლებად შესწავლილი მოვლენაა (Alekseyev 1986; Ambrazevičius 2015, 2014; Scherbaum & Mzhavanadze 2020). თანდათანობითი აღმავალი ტრანსპოზიციის ტენდენცია ცნობილია, თუმცა ამ მოხსენების ფოკუსში გაცილებით უფრო იშვიათი (იქნებ უნიკალურიც კი) მოვლენაა – მკვეთრი დაღმავალი მოდულაციები, რომლებსაც მოსდევს სიმაღლის თანდათანობითი გაზრდა, რაც სისტემატურად გამოიყენება სეტოს (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ესტონეთი) მრავალნაწილიან სიმღერებში და ცნობილია როგორც *kergütämine* („შვება“). ეს გამოკვლევა, აკუსტიკური და სტატისტიკური ანალიზის გამოყენებით, ამ უჩვეულო ტექნიკის შესწავლის პირველი მცდელობაა.

Kergütämine-ი პირველად აღწერა ცნობილმა ფინელმა ეთნოგრაფმა არმას ოტო ვაისიანენმა (Armas Otto Väisänen), რომელიც 1913 წელს წერდა:

„ასეთნაირად, მათი შესრულების მოსმენისას, ჩემი ყურადღება ყველაზე მეტად ერთმა უცნაურმა ფაქტმა მიიპყრო: სიმღერის განმავლობაში რამდენჯერმე ბგერის სიმაღლე მოულოდნელად ანუ შეგნებულად დაეცა. სერეცოვაში ეს ჩვევა – *kergütämine* – ამიხსნეს როგორც აუცილებლობა გრძელ სიმღერებში (განსაკუთრებით იმ სიმღერებში, რომლებიც თამაშთან არის დაკავშირებული), რადგან მომღერლისთვის, რომელიც *kilõhee*-ს – უფრო მაღალ ხმას მღერის (გუნდში ასეთი ერთი მომღერალია), შეიძლება ძნელი აღმოჩნდეს სიმღერა, თუ ბგერა არ დადაბლდება. *Kergütämine* არის სოლისტის საქმე; გუნდი მაშინვე მზადაა ახალ ტონს შეენწყოს. <...> ზოგჯერ, როცა ეს პოემის სათანადო ადგილზე ხდება <...>, ხელოვნების შთაბეჭდილება იქმნება“ (Tampere 1939: 70–71).

სეტოს სიმღერების კიდევ ერთი ექსპერტი და კოლექციონერი, ესტონელი კომპოზიტორი ანატოლი გარშნეკი (Anatoli Garšnek) თავის დისერტაციაში (1953) ასე გვიხსნის *kergütämine*-ის დანიშნულებას და ტექნიკას:

„სოლისტმა უნდა აარჩიოს შესასრულებელი სიმღერის ბგერის სიმაღლე და დარწმუნდეს, რომ გუნდისათვის ის შესრულების მთელი დროის განმავლობაში კომფორტული იქნება. ეს იმიტომაა აუცილებელი, რომ გუნდი, ჩვეულებრივ, ბგერის სიმაღლეს მაღლა სწევს. როდესაც სიმღერა ძნელდება, სოლისტი სიმღერის მომღვევო სტროფს უფრო დაბალი ბგერით იწყებს, ან იწყებს წინა ტონალობიდან და ახალ უფრო დაბალ დონეზე ჩამოდის, სანამ გუნდი ისევ არ ჩაერთვება; მომღერლები ძალიან მგრძობიარენი არიან ასეთი ცვლილებისადმი და ინტონაციის თვალსაზრისით, ძალიან ზუსტად შედიან. <...> ეს ტექნიკა, რომელიც აუცილებლობამ წარმოშვა, ტრადიციული გახდა. ასევე გვხვდება შემთხვევები, როცა სოლისტი მას საჭიროების გარეშე იყენებს <...> (Garšnek 1953: 31).

ციტირებულ ფრაგმენტებში *kergütämine*-ის ტექნიკის აღწერა კი არაა მხოლოდ მოცემული, არამედ გამოთქმულია ზოგიერთი ვარაუდი მისი ფუნქციების თაობაზე. მათი და ზოგიერთი უფრო ახალი პუბლიკაციის საფუძველზე შეგვიძლია სამი მთავარი ჰიპოთეზა გამოვყოთ: *kergütämine* არის (1) პრაქტიკული აუცილებლობა სიმღერაში

დასახმარებლად; (2) სემანტიკური და კომპოზიციური იარაღი, რომელიც ვერბალურ ტექსტთან არის დაკავშირებული; (3) უძველესი ჩვევა, რომელიც უნდა შევინარჩუნოთ. ამ სტატიის მიზანი, საფუძვლიანი ანალიზით, სამივე ამ ჰიპოთეზის შემოწმება და რამდენიმე ახალი მოსაზრების და ახსნის დამატებაა. ძირითადი საკვლევი მასალა წარმოგვიდგენს „უძველეს“ ტრადიციას და შედგება ცხრა სიმღერისაგან, რომლებსაც ასრულებენ გუნდები სამი გამოჩენილი სეტო მომღერლის ხელმძღვანელობით: ანე ვაბარნა (Anne Vabarna) (დაბ. 1877), კრიპა ფილასტე (Kreepa Pihlaste) (დაბ. 1892) და ვერა პანაპუ (Veera Pähnappu) (დაბ. 1916) (ცხრილი 1). სიმღერები ჩაწერილია 1959 და 1977 წლებს შორის პერიოდში; მათ შორისაა შრომის, კალენდარული, ბალადები და ლირიკული სიმღერები; შესრულების ხანგრძლივობა არის 20 და 84 მელოსტროფი; *kerгүйätämine*-ის შემთხვევების ყველაზე დიდი რაოდენობა ერთ სიმღერაში – 14-ია.

ამ ფენომენის საწყისი აღწერის მოსაცემად შესრულების დიაგრამებზე ბგერის სიმაღლის დონე გამოვსახე. ეკრანზე მოცემული დიაგრამა (ეს არის მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული სიმღერა, რომელსაც ანე ვაბარნას გუნდი ასრულებს) ნათლად გვიჩვენებს ტონალობის ამალღების და დადაბლების ციკლებს (დიაგრამა 1). დიდი დაღმავალი ძვრები ამ დიაგრამებზე *kerгүйätämine*-ს შემთხვევებზე მიუთითებს. ამ შესრულებაში, რომელიც 55 მელოსტროფისგან შედგება, ანე ვაბარნამ ეს ტექნიკა 14-ჯერ გამოიყენა. დიაგრამა ასევე აჩვენებს, რომ როგორც მოსალოდნელი იყო, *kerгүйätämine*-ის ყველა შემთხვევას წინ უსწრებდა ამალღება. თუმცა, მთლად სწორი არ იქნება ამ ამალღებებს „თანდათანობითი“ ვუნოდოთ. გაზომვის უაღრესად გასაკვირი შედეგი ამალღების ფაზებში მკვეთრად გამოხატული ზიგზაგური კონტურია. ზიგზაგის ქვედა წვეტები შეესაბამება თითოეული მელოსტროფის დასაწყისს სოლისტის პარტიაში; ეს ნიშნავს, რომ სოლისტი სისტემატურად იწყებს თითოეულ მელოსტროფს უფრო დაბლა, ვიდრე გუნდი ამთავრებს წინას. შეგვიძლია ამის საფუძველზე დავასკვნათ, რომ გარდა იმისა, რაც სეტოს ტრადიციაში ცნობილია როგორც *kerгүйätämine*-ი, არსებობს ასევე მიკრო-*kerгүйätämine*-ი თითოეული მელოსტროფის დასაწყისში; საინტერესოა, რომ ამ ტექნიკას არც მკვლევრები ახსენებენ და არც ამ ტრადიციის მატარებლები. კიდევ ერთი, რაც შეიძლება დავინახოთ ამ დიაგრამაზე, ისაა, რომ უშუალოდ ყოველი *kerгүйätämine*-ის შემდეგ გუნდი განსაკუთრებით სწრაფად ამალღებს ტონალობას.

ფილასტესა და პანაპუს გუნდების მიერ შესრულებული მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული ერთი და იმავე სიმღერის დიაგრამებზე (დიაგრამა 2,3) შეგვიძლია დავინახოთ ზიგზაგური ფორმა აღმავალ ფაზებში, თუმცა ეს არ არის ისე მკაფიოდ გამოხატული, როგორც ვაბარნას შესრულებაში. უშუალოდ *kerгүйätämine*-ის შემდეგ ტონალობის სწრაფად აწვეის ტენდენცია ამ ორ შემთხვევაშიც გვხვდება (განსაკუთრებით პანაპუს შესრულებაში). ფილასტეს შესრულებაში, ასევე შეიძლება შევნიშნოთ *kerгүйätämine*-ის მელოსტროფების შემდეგ გამოყენების ტენდენცია, როცა გუნდი ტონალობას ჩვეულებრივზე უფრო მკვეთრად სწევს მაღლა.

მოსავლის აღებასთან დაკავშირებული სიმღერის დიაგრამის სხვა სიმღერის მელოდიასთან შედარებისას, ვხედავთ, რომ თითოეულ მომღერალს და გუნდს საკუთარი არჩევანი და ჩვევები აქვს. ეს დიაგრამები ასევე გვიჩვენებენ, თუ რამდენად ხშირად და რა პერიოდულობით იყენებენ სოლისტები *kerгүйätämine*-ს მოსავლისაღებასთან დაკავშირებული სიმღერის სამივე შესრულებისას, მაგალითად, ეს ტექნიკა საკმაოდ ხშირად და მეტ-ნაკლებად თანაბარი ინტერვალებით – ყოველ 4–6 მელოსტროფში გვხვდება. არის სიმღერები, რომლებშიც *kerгүйätämine* იშვიათად და/ან არათანაბრად გამოიყენება – მაგალითად, პანაპუს და ვაბარნას შესრულებული ბალადები. ზოგადად რომ ვთქვათ, შეიმჩნევა, რომ *kerгүйätämine*-ი

უფრო ხშირად და სისტემატურად უფრო სწრაფ ან ისეთ სიმღერებში გამოიყენება, რომლებიც უფრო ინტენსიური სტილით სრულდება. აუჩქარებელ და უფრო გრძელ ბალადურ სიმღერებში *kergütämine*-ი ყველაზე იშვიათად გვხვდება.

ზემოთ ვახსენე *kergütämine*-ის ფუნქციასთან დაკავშირებული სამი ჰიპოთეზა – შესრულების ხელშეწყობა, კომპოზიციური ხერხი, რომელიც ვერბალურ ტექსტთანაა დაკავშირებული და უბრალოდ ძველი ტრადიცია. ამ სტატიაში ძირითადად ყურადღებას პირველ ჰიპოთეზაზე ვამახვილებ, რომელიც მესამეს უპირისპირდება. მეორე ვარაუდთან დაკავშირებით მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ ცხრა სიმღერის ანალიზი, რომელიც ჩავატარე ეთნომუსიკოლოგ და ფილოლოგ იანიკა ორასთან ერთად (Janika Oras), არ ადასტურებს ასეთი კორელაციების არსებობას. შემთხვევები, როცა *kergütämine*-ის გამოყენება ემთხვევა პოეტური ტექსტის დიდ ცეზურებს, არ არსებობს. ზოგიერთ შემთხვევაში გვაქვს დამთხვევები საშუალო დონის ცეზურასთან – შედარებით ახალი თემა დასაწყისში ან პირდაპირი მეტყველება დიალოგში. თუმცა *kergütämine*-ის უმრავლესობა – 66 შემთხვევიდან 40-ზე მეტი – გვხვდება ტექსტის ხაზების ე.წ. პარალელური ჯგუფების შიგნით, რაც ნიშნავს, რომ *kergütämine*-ის გამოყენება არ არის დაკავშირებული სასიმღერო პოეზიის კომპოზიციურ ცეზურებთან. ვარაუდი, რომ *kergütämine*-ი სულ მცირე სეტოს ძველ ტრადიციაში მაინც არც სემანტიკური საშუალება იყო და არც კომპოზიციური, საკმაოდ დამაჯერებელი ჩანს, თუმცა ცალკეული შემთხვევები შეიძლება შეგვხვდეს.

ახლა მივბრუნდეთ „პრაქტიკული აუცილებლობის“ და „ძველი ტრადიციის“ დაპირისპირებას. უნდა გვახსოვდეს, რომ ასეთი აუცილებლობა ნებისმიერ შემთხვევაში საკმაოდ სპეციფიკური თვისება იქნებოდა, რადგან მრავალ სხვა მუსიკალურ კულტურაში, სადაც ბგერის სიმაღლის დონის თანდათან ამღლება გვხვდება, ასეთი რამ არ გვაქვს. ტრადიციასთან მიმართებას რაც შეეხება, უნდა გვახსოვდეს, რომ რალაც მომენტში ეს ტრადიცია წარმოიშვა იმ მიზეზების გამო, რომლებიც დროთა განმავლობაში დავიწყებას მიეცა, ახლებურად შეფასდა ან სხვამ ჩაანაცვლეს. ჩვენ შეიძლება ასევე დავუშვათ, რომ *kergütämine*-ი აუცილებელიცაა და ტრადიციულიც და ამ შემთხვევაში ამ ორი ფაქტორის ურთიერთმიმართება უნდა გამოვიკვლიოთ და ერთმანეთს შევადაროთ თითოეულის რელატიური მნიშვნელობის დამცავი არგუმენტები. ყველაფერი რაც *kergütämine*-ის პირდაპირ აუცილებლობაზე მიგვანიშნებს, ასუსტებს ამ ტექნიკის ტრადიციულობას, მაშინ როცა *kergütämine*-ის „გაუმართლებელი“ გამოყენების შემთხვევები მისი ფუნქციის როგორც მხოლოდ ტრადიციის სასარგებლოდ მეტყველებს.

მთავარი არგუმენტი *kergütämine*-ის პრაქტიკულ აუცილებლობას იცავს, აღმავალი ტრანსპოზიციის უჩვეულოდ მაღალი სიჩქარეა. მოდით, შევამოწმოთ ეს დაშვება სტატისტიკური ანალიზის შედეგების გამოყენებით. ცხრილში 2 ტონალობის აწვეის სიჩქარის გამოთვლის რამდენიმე მეთოდია გამოყენებული. თუ მიზანი იმის დადგენაა, თუ რამდენად სწრაფად აინევა ტონალობა ორ *kergütämine*-ს შორის, სასარგებლო იქნება ერთმანეთს შევადაროთ ბგერის სიმაღლის დონე მომიჯნავე მელოსტროფების ბოლოს. ამის საფუძველზე შევძლებთ გამოვთვალოთ, რამდენად გაიზრდება ბგერის სიმაღლის დონე მთელი შესრულების განმავლობაში, თუ სოლისტი არ გამოიყენებს *kergütämine*-ის ტექნიკას. თუმცა ტრანსპოზიციის რეალური სისწრაფის გამოსავლენად საჭიროა გამოვთვალოთ, თუ რამდენით იზრდება ბგერის სიმაღლის დონე თითოეული მელოსტროფისას. ამ გამოთვლების საფუძველზე შესაძლებელია შევაფასოთ, თუ რამდენად ამღლება ტონალობა სიმღერის ბოლოსათვის, თუ სოლისტი არც *kergütämine*-ს გამოიყენებდა და არც მიკრომოდულაციებს.

ცხრილში მოცემულია: პირველი მონაცემები გვიჩვენებს – ყველაზე ტიპურ (საშუალო სტატისტიკურ) ამალლებას მომიჯნავე მელოსფეროებს შორის თითოეულ განალიზებულ სიმღერაში. შედეგები იცვლება 0.1 და 0.4 ნახევარტონებს შორის, საშუალო კი არის 0.23 ნახევარტონი ნიმუშად აღებულ სერიაში. ამ დონეზე ტონალობის აწევამ *kerгүйätämine*-ის ტექნიკის გამოყენების გარეშე სიმღერის ბოლოს შედეგად შეიძლება მოგვცეს მნიშვნელოვანი ზრდა ტესიტურაში – 5.2-დან 16.5 ნახევარტონამდე ტრანსპოზიციის სიჩქარის და მელოსტროფების რაოდენობის შესაბამისად.

მეორე, დაითვალა ტონალობის ეფექტური ამალლება თითოეული მელოსტროფის განმავლობაში. მიღებული შედეგები კიდევ უფრო საყურადღებოა. საშუალო ამალლება მელოსტროფის განმავლობაში იცვლება -0.2-დან 0.7 ნახევარტონამდე, ხოლო ყველა სიმღერის საშუალო მაჩვენებელია 0.39 ნახევარტონი. ბგერის სიმაღლის ზრდა შესრულების განმავლობაში, თუ სოლისტი არ დაადაბლებს ტონალობას *kerгүйätämine*-ით ან მიკრო-მოდულაციებით, ამ შემთხვევაში შეიძლება 38.5 ნახევარტონს გაუთანაბრდეს (ეს ანე ვაბარნას გუნდის მოსავლის აღების სიმღერის შედეგია). სამი სოლისტის შედეგები განსხვავებულია, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, ნათელია, რომ ტონალობის შეცვლა ისე სწრაფად ხდება, რომ „კონტროლისძიებების“ გატარებაა საჭირო.

იმის გამო, რომ ტრანსპოზიციის ინტერვალი მელოსტროფში შეიძლება დამოკიდებული იყოს მის სიგრძეზე, უფრო ზუსტი მონაცემების მისაღებად, ტონალობის ამალლების სიჩქარე გამოითვალა ცენტებით წამში. ამ გამოთვლებმა ასევე გამოავლინა დიდი განსხვავება სამი სოლისტის გუნდებს შორის, რომელიც, შესაბამისად, არის 4.1, 4.9 და 2.6 ცენტი წამში. საინტერესოა, ამ შედეგების შედარება შერბაუმის და მუჰანადის აღმოჩენებთან, რომლებმაც სვანურ სამგლოვიარო სიმღერებში შენიშნეს „ტონის ძლიერი თანდათანობითი ამალლება წუთში 100 ცენტამდე“ (Scherbaum, Mzhavanadze 2020: 138).

სეტოს სიმღერებთან დაკავშირებული ამ სამი გუნდის მაჩვენებლები მართლაც დიდია – 294, 246 და 156 ცენტი წუთში. შეკითხვა, რომელსაც უნდა ვუპასუხოთ, შემდეგია: რატომ სწევნ სეტოელი მომღერლები ტონალობას ასე სწრაფად?

თუმცა მოდით, ჯერ სხვა კითხვას ვუპასუხოთ: რა უფრო მნიშვნელოვანია *kerгүйätämine*-ის გამოყენებისას – აბსოლუტური თუ რელატიური სიმაღლე? ერთ-ერთი უკვე ნახსენები ჰიპოთეზის თანახმად, *kerгүйätämine*-ის მეთოდი განსაკუთრებით საჭიროა ზედა პარტიის *killõ*-ს შემსრულებლისათვის, რომელიც სხვა შემთხვევაში, სიმღერას მეთისმეტად მაღალი ტესიტურით დაასრულებდა. ხმის დიაპაზონი თითოეული მომღერლისათვის რაღაც გარკვეული აბსოლუტური სიმაღლითაა შეზღუდული, რომელთან მიახლოებისას ხმის პროდუცირება ზომიერ მეთად ინტენსიური ხდება და სოლისტმა ამაზე რეაგირება *kerгүйätämine*-ის გამოყენებით უნდა მოახდინოს. ამ ჰიპოთეზის შესამოწმებლად შევადგინე დიაგრამა (დიაგრამა 4), რომელზეც წარმოდგენილია მოდალური ცენტრის სიმაღლის ცვლილების დიაპაზონი.

ეს დიაგრამა გვიჩვენებს, რომ ჩვენს მიერ განალიზებულ შესრულებებში ტესიტურის არჩევანი ძალიან ფართოა. თუმცა ამ დიაგრამაში ყველაზე საინტერესო არის მოდულაციური დიაპაზონის ზედა ზღვარი, რადგან ამან თეორიულად უნდა განსაზღვროს *kerгүйätämine*-ის გამოყენების საჭიროება. თუ ყველა შესრულებას ამის გათვალისწინებით შევადარებთ, მაშინ სიმაღლის დონის ზედა ზღვრებს შორის განსხვავება იქნება დაახლოებით 4.5 ნახევარტონი. ასეთი დიდი განსხვავება შეიძლება აიხსნას მომღერლების ინდივიდუალური ვოკალური შესაძლებლობების განსხვავებით (განსაკუთრებით *killõ*-ს შემსრულებლების), იმის გათვალისწინებით, რომ ყველა გუნდის სიმღერების შედეგები ერთნაირი იყო. თუმცა ამ ახსნას

საეჭვოს ხდის ის, რომ ამავე გუნდების შესრულებაში სიმაღლის დონის განსხვავება მნიშვნელოვანია. სხვადასხვა შესრულებისას სოლისტმა შეიძლება ნება დართოს გუნდს, რომ იმღეროს საგრძნობლად მაღლა ან დაბლა, რაც ნიშნავს, რომ აბსოლუტური სიმაღლე არ არის გადამწყვეტი ფაქტორი *kergütämine*-ის გამოსაყენებლად.

თუ აბსოლუტური სიმაღლე არ განაპირობებს *kergütämine*-ის გამოყენებას, მაშინ ამის მიზეზები უნდა ვეძებოთ სიმაღლის რელატიურ ცვლილებაში. ამ ფაქტორის შესაფასებლად მე გამოვთვალე სიმაღლის რელატიური ზრდა *kergütämine*-ის წინ და შევადარე დაღმავალი მოდულაციის ინტერვალს (ცხრილი 3). როგორც ცხრილის მონაცემები გვიჩვენებენ, ინდივიდუალური აღმავლობა *kergütämine*-ის წინ შეიძლება ძალიან განსხვავებული იყოს – 0.8-დან 3.4 ნახევარტონამდე; ასეთივე მდგომარეობაა *kergütämine*-ის ინტერვალების შემთხვევაშიც. საშუალო და საშუალო სტატისტიკური სიდიდეები ნაკლებად განსხვავდება. საზოგადოდ, როცა ყველა სიმღერას გავასაშუალოებთ, საკმაოდ დაბალანსებული სურათი წარმოგვიდგება: საშუალო და საშუალო სტატისტიკური სიდიდეები *kergütämine*-ის წინა აღმავლობისათვის არის 1.8 და 1.7 ნახევარტონი; *kergütämine*-ის შესაბამისი სიდიდე 1.7 და 1.6 ნახევარტონი. ასე რომ, საშუალო ხანგრძლივობები აღმავლობის და დაღმავლობისათვის მხოლოდ 0.1 ნახევარტონით განსხვავდება. რამდენადაც აღმავლობის ინტერვალები ოდნავ უფრო დიდია, ვიდრე *kergütämine*-ის ინტერვალები, ჩვეულებრივ, სიმაღლის ზრდა სიმღერის ბოლოსკენ მთლიან ტონზე ნაკლები ინტერვალით ხდება. ასეთი ზრდა მთელი შესრულების განმავლობაში საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში; თუმცა სეტოელი მომღერლები ამ შედეგს ძალიან რთული გზით აღწევენ, სიმაღლის დონის უამრავი დიდი და მცირე აწვევის და დაწვევის საშუალებით.

kergütämine-ის პრაქტიკულ აუცილებლობას რაც შეეხება, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თითოეული კონკრეტული დაღმავალი მოდულაციის მიზეზი იმდენად ის კი არაა, რომ „უკიდურესი“ სიმაღლე, რომელსაც გუნდი აღწევს, მართლაც ხელს უშლის შესრულებას; ეს უფრო პრევენციული მექანიზმია, რომელიც დააბალებს ტონალობას. სხვა სიტყვებით, *kergütämine*-ის გამოყენების გადანწყვეტილებაში აბსოლუტური სიმაღლე გაცილებით ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ვიდრე სიმაღლის რელატიური აწვევა და თითოეული ინდივიდუალური *kergütämine*-ის პრაქტიკული აუცილებლობა შეიძლება ძალიან სუსტი აღმოჩნდეს. თუმცა მაინც უფრო დამაჯერებელი ისაა, რომ ამ ხერხის გამოყენების ზოგადი საფუძველი დაკავშირებულია ძალიან სწრაფ აღმავალ ტრასპოზიციასთან გუნდის ეპიზოდში.

kergütämine-ის ფენომენის აღსაწერად, ორ კითხვას უნდა გავცეს პასუხი: ერთი მხრივ, რატომ ადაბლებს სოლისტი სიმაღლის დონეს და, მეორე მხრივ, რატომ ამაღლებს მას გუნდი? მკვლევრებმა რამდენიმე მოსაზრება შემოგვთავაზეს პირველ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ ის, რომ სეტოს გუნდებს ტონალობის ამაღლების განსაკუთრებული ტენდენცია ახასიათებს, ყოველთვის განიხილებოდა როგორც ფაქტი და მისი ახსნა ჯერაც არ უცდიათ. ნათელია, რომ პასუხები ამ ორ კითხვაზე ერთმანეთთანაა დაკავშირებული და შესაძლებელია, რომ *kergütämine*-ის გამოცანის ამოხსნის გასაღები მართლაც სეტოს მრავალნაწილიანი სიმღერისათვის დამახასიათებელი ტონის უჩვეულო აწვევის მიზეზებში იმალება.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი კითხვა ეხება ურთიერთობას სოლისტსა და გუნდს შორის. სეტოს იმ სიმღერების ანალიზისას, რომლებშიც *kergütämine*-ია გამოყენებული, ხშირად იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სიმღერის განმავლობაში მიმდინარეობს მუდმივი ბრძოლა „აღმავალ ძალებს“ და „დაღმავალ ძალებს“ შორის. პირველნი გუნდთანაა დაკავშირებული, მეორენი – სოლისტთან. სოლისტი ტონის ამაღლების გასაკონტროლებლად ორ მეთოდს იყენებს: ერთია *kergütämine*-

ის, მეორე კი დაღმავალი მიკრომოდულაციები მელოსტროფების დასაწყისში. *kerгүйätämine*-ი გააზრებული, საყოველთაოდ მიღებული ტექნიკაა. დაღმავალი მიკრომოდულაცია როგორც ჩანს, არ არის მთლიანად გაცნობიერებული მოქმედება, რადგან ამ ტრადიციის მიმდევრები მის თაობაზე რაიმე კომენტარს არ აკეთებენ. გუნდასაც სიმაღლის დონის ანევის ორი მეთოდი აქვს: უფრო მოზომილი თანდათანობითი ანევა ყოველ მელოსტროფში და უფრო მნიშვნელოვანი, მაგრამ ასევე თანდათანობითი ანევა მელოსტროფებში, რომლებიც *kerгүйätämine*-ით იწყება. მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევრების მტკიცებით, გუნდი მონდომებით ხვდება სოლისტის მიერ შეთავაზებულ ახალ ტონალობას, ეს მხოლოდ ნაწილობრივია სწორი, რადგან სწორედ *kerгүйätämine*-იან მელოსტროფებში იმართება უდიდესი „ბრძოლა“ უკვე მიღწეული უფრო მაღალი ტესიტურის შესანარჩუნებლად.

ასეთი „დაპირისპირება“ სოლისტსა და გუნდს შორის შეკითხვებს ბადებს. სხვას რომ თავი დავანებოთ, სოლისტის მიზანი გუნდის დახმარება უნდა იყოს, რომ მისთვის მოსახერხებელი ტესიტურათი იმღეროს, მაგრამ როგორც ჩანს, გუნდი წინააღმდეგობას უწევს ამ დახმარებას და ტონალობას სულ უფრო მაღლა სწევს. მაგრამ თუ აქ დაპირისპირებასთან კი არა, არამედ თანამშრომლობასთან გვაქვს საქმე? და რა არის ამ თანამშრომლობის მიზანი?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა დაგუშვათ, რომ სეტოს ძველ ტრადიციაში მხოლოდ სოლისტის დაღმავალი მოდულაციები კი არაა გააზრებული ტექნიკა, არამედ გუნდის მიერ სიმაღლის ზრდაც და ეს სასურველი ესთეტიკური ეფექტის მიღებას ემსახურება. თუ ეს დაშვება სწორია, მაშინ *kerгүйätämine*-ის როლი სიმაღლის ანევისთვის ხელის შეშლა კი არა, დახმარება იყო. გუნდის მომღერლები (სავარაუდოდ *killõ*-ს ხელმძღვანელობით) განზრახ ამაღლებენ ტონალობას, რითაც ბგერის განსაკუთრებულ სისუფთავს და ემოციურობას აღწევენ და იციან, რომ სოლისტი დაღმავალი მოდულაციით საჭირო მომენტში დაეხმარება. თავის მხრივ, სოლისტი *kerгүйätämine*-ით სიმღერის გართულებისას იმდენად „სიტუაციის გადარჩენას“ კი არ ცდილობს, არამედ პირიქით, გუნდისათვის ტონალობის ანევისათვის საჭირო „სივრცის“ უზრუნველყოფით, გუნდს ტონალობის ანევის სტიმულს აძლევს. ამით აიხსნება უამრავი შემთხვევა, როცა სოლისტის მოდულირება აუცილებელი არ არის.

თუ ეს ჰიპოთეზა სწორია, მაშინ სეტოს უძველეს სასიმღერო ტრადიციაში ესთეტიკური ღირებულება უბრალოდ სუფთა ინტენსიური ტემბრით შესრულებაში კი არაა მოცემული, არამედ ტემბრის და ბგერის სიმაღლის ცვლილების დინამიკაში, რომელსაც მოჰყვება ბგერის სიმაღლისა და ტემბრის კონტრასტი, რასაც მკვეთრი დაღმავალი მოდულაცია ქმნის. ასეთ ტექნიკას სხვადასხვა სასიმღერო ჟანრებში განსხვავებული კონოტაციები შეიძლება ჰქონდეს – სამგლოვიარო სიმღერებში ექსპრესიულობის, რიტუალურ სიმღერებში მაგიური ეფექტის მნიშვნელობის ზრდა, სადღესასწაულო სიმღერებში სიხარულის გამოხატვა ან დამატებითი სათამაშო ელემენტის შეტანა სალაღობო სიმღერებში.

დღესდღეობით *kerгүйätämine*-ის ტექნიკა ძალიან იშვიათად გამოიყენება და როგორც ჩანს, საბოლოოდ დაკარგა თავისი საწყისი მნიშვნელობა, ამიტომ ჩვენ მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმა შეგვიძლია მისი საწყისი ფუნქციების შესახებ. თუმცა ეს ფენომენი ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანი საკვლევო თემაა, რადგან ის ძალიან იშვიათი და აშკარად უძველესია. ამ ტექნიკის საწყისების აღმოჩენა ნათელს მოჰფენდა თვით სეტოს კულტურის წარმოშობას.