

## ხმათა პარალელიზმი და ქართული ტრადიციული მუსიკა

თამაზ გაბისონია

ეთნომუსიკოლოგი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

ხმათა პარალელური მოძრაობა ერთ-ერთი წამყვანი შემოქმედებითი პრინციპია ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობისა. იგი მქლავდება როგორც ტრადიციულ საგალობელში, ასევე - სიმღერაშიც. თუმცა ამ უკანასკნელში იგი ნაკლები ხვედრითი წილითაა გამომჟღავნებული. ქართულ სამხმიანობაში პარალელიზმი გვხვდება ძირითადად ზედა ხმებში (ტერციული, შედარებით გვიანდელი) და კიდურა ხმებში (ოქტავური და კვინტური), იშვიათია სამივე ხმის პარალელიზმი (სამხმოვანებაზე, სექსტოქტაკორდზე ან კვინტონაკორდზე ორიენტირებული). ხალხური ტერმინოლოგიით პარალელიზმს „მიყოლას“ უწოდებდნენ (მესხეთში დაცული ცნობით).

მუსიკის თეორიაში ხმათა პარალელიზმი პირდაპირი მოძრაობის კერძო ხერხია ხმათა შორის ინტერვალის შენარჩუნებით. სხვაგვარად მას ხმის დუბლირებასაც უწოდებენ.

ტერციული პარალელიზმი ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში მე-13 საუკუნეში გამოჩნდა, მაგრამ მხოლოდ - „გადაუწყვეტელი დისონანსების“ დეფინიციით, მე-15 საუკუნიდან იგი უკვე სტაბილურად იხმარება (გიმელის პრაქტიკაში და შემდეგ). შეიძლება ითქვას, რომ აქ ტერციული პარალელიზმი ჩნდება ტონალური ჰარმონიის თანდათანობით გააზრების გვერდიგვერდ. ტერციის დამკვიდრება მოდალური პარადიგმის ცვლილებას მოასწავებს. კონკორდს - ბგერათა ინტერვალურ კომპლექსებს ენაცვლება აკორდი - ჰარმონიული მონოლითი.

ერთგვარად პარალელურ ტენდენციას ვხედავთ ქართულ სიმღერაშიც. ძველი ჟანრების ნიმუშებში ტერციული პარალელიზმი ნაკლებადაა დამკვიდრებული, ვიდრე მოგვიანო სინქრონული წყობის სიმღერებში (მაგალითად - მთქმელი და ბურდონი/ოსტინატური ბანი, ან - მთქმელი, გამყივანი, მოძრავი ბანი). აღმოსავლეთ საქართველოს მარტივ სამხმიანობაში ასევე ჩვეულია ბანისა და მოძახილის, იგივე მაღალი ბანის ოქტავური გაორმაგება. ხოლო იქ, სადაც ტერციული პარალელიზმი მკვიდრდება, კილო-ჰარმონიული ფუნქცია უკვე მკაფიო ინტერვალურ განსხეულებას იძენს.

პარალელური ხმათასვლის აბსოლუტური სახე თითქმის არ გვხვდება ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში (შეიძლება მოიძებნოს ორი-სამი ასეთი შემთხვევა). ამავე დროს, მისი, როგორც კომპოზიციური პრინციპის ხვედრითი წილი მეტად დიდია. მართალია, ხშირადაა საუბარი ქართულ სიმღერაში კოლორიტული კვარტული, სეკუნდური, სეპტიმური ინტერვალების სიხშირეზე, მაგრამ კოორდინაციის

ძირითადი ორიენტირი ხმათა შორის სამივე ზემოთნახსენები ინტერვალის პარალელიზმია. ცნობილი ქართული ჟღერადობის კვინტესენცია - კვარტკვინტაკორდი (უფრო ზუსტად კი - კვარტა-კვინტას კონკორდი), როგორც არაყიშვილის სიტყვებით, „ქართული ტრიქორდი“ თვით არქაულ სვანურ სიმღერებშიც კი უმეტესად ტერციულ სამხმოვანებაში გადაწყდება.

ხმათა პარალელიზმი ერთ-ერთი ტრადიციული ფორმაა ზეპირი ტრადიციის მუსიკისა მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. საკმაოდ გავრცელებულია იგი შავი აფრიკის ზოგიერთ რაიონში, ლათინური ამერიკის კრეოლურ მუსიკაში, ევროპის ქვეყნებში. პარალელიზმის ურბანული, ქორდული ვერსია დამახასიათებელია ევროპული ტრადიციული მუსიკის გვიანი ფენისათვის (ისევე, როგორც ეს ქართულ ქალაქურ მუსიკაშია).

არც იმის აღნიშვნაა ზედმეტი, რომ ცნება „პარალელიზმს“ (parallelos -ბერძნ. გვერდით მავალი) სტილისტიკაში, განსაკუთრებით კი - ფოლკლორულში საკმაოდ წონადი მნიშვნელობა აქვს. აქ თითქოსდა ორი პარალელური შრის ერთ სიბრტყეში პროექციას ვხედავთ - ერთგანზომილებიანი ფორმატის გამო.

„პარალელიზმს“ რუსულ სასიმღერო მრავალხმიანობის ერთ-ერთ სახესთან მიმართებაში იყენებს ზემცოვსკი (ზემცოვსკი 1975 :51). თუმცა უფრო ხშირად ამ მოვლენას „ორგანუმს“ არქმევენ. რუსულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში პარალელიზმს ხშირად ხალხური ტერმინოლოგიით – `ვტორას` უწოდებენ (მოჟეიკო 1971 :162). ჩეკანოვსკა, მაგალითად, პარალელურ ხმათასვლას ორგანუმით მოიხსენიებს და ჩამოთვლის მის სეკუნდურ, ტერციულ, კვარტულ და კვინტურ ნაირსახეობებს (ჩეკანოვსკა 1983 :148). აფრიკულ ორგანუმს ხალხური მუსიკის უძველეს შრედ მიიჩნევს ჰორნბოსტელი (ჰორნბოსტელი 1928) და კუბიკი (კუბიკი 1986) ამ სიას ასლანიშვილი მიუმატებს ოქტავურ გაორმაგებას, რომელსაც `ტიპობრივ დისკანტს` უწოდებს (ასლანიშვილი 1954ბ :65). ორგანუმს უწოდებს პარალელიზმს ნადელიც სიმღერაში `თებრონე მიდის წყალზედა` (ნადელი 1930 :40).

გრიგორიევი პარალელურ მრავალხმიანობას არ მიიჩნევს ისეთი ნორმატიული მრავალხმიანობის ნიმუშად, რომელშიც თითოეულ ხმას თავისი ფუნქცია გააჩნია და ასეთი კომპლექსის ცნებაში შემოაქვს ტერმინი `მრავალხმიანი ერთხმიანობა` (შველიძე 1983 :11). ოდნავ განსხვავებული აზრისაა სკრებკოვი, რომელიც უნისონსა და მასთან ერთად ხმათა პარალელურ – `ლენტურ` მოძრაობას ჰეტეროფონიის ელემენტარულ გამოვლინებად მიიჩნევს და ასეთ ფორმას მრავალხმიანობის საწყის სახედ აღიარებს (სკრებკოვი 1973 :30). ამგვარ მოსაზრებაში აშკარად გამოსჭვივის ცნება `ჰეტეროფონიისა` და `პარალელიზმის` უნიფიკაციის ტენდენცია. ასეთივე ბუნდოვანი წარმოდგენა გვექმნება პარალელიზმზე

გუსევის განმარტებიდან, იგი `ლენტურ` მრავალხმიანობას საგუნდო შესრულების `შინაგანი ვარიანტების` უმარტივეს ფორმად აღიქვამს (გუსევი 1967 :181). მის საწინააღმდეგოდ შუროვი ოქტავეებში და სხვა ინტერვალში მღერას `მრავალხმიანობის ორრეგისტრულ სტილს` უწოდებს და ამ ფორმას ჰეტეროფონიისაგან ცალკე განიხილავს (შუროვი 1986 :14).

ამ მოვლენას კარგად ხსნის ნაზაიკინსკი, რომელიც აღნიშნავს, რომ თანაბარი პირობებისას ყურადღების აქცენტი ხვდება მაღალ რეგისტრში მოთავსებულ კონტურულ ხმაზე (ნაზაიკინსკი 1972:119).

ერთი შეხედვით, ხმის პარალელურად გაყოლა განსაკუთრებულ უნარ-ჩვევებს არ მოითხოვს, მაგრამ ამის საპირისპიროდ, ბრუნო ნეტლი აღწერს შემთხვევებს ინდიელთა ტრადიციულ შესრულებაში, (რომლების ტომთა დიდი უმეტესობას მონოდიურ კულტურა აქვთ) როდესაც სოლო მომღერალს სხვა მომღერლები ბურდონს მაშინ უწყობენ ფონად, როდესაც პარალელური ინტერვალებით მიყოლა არ ძალუძთ (ნეტლი 1961).

რა განსხვავებაა პარალელიზმსა და ჰეტეროფონიას შორის? ხმის მიყოლაა ერთიც და მეორეც. მაგრამ ჰეტეროფონია, კერძოდ, წერტილოვანი ჰეტეროფონია იწყება იქ, სადაც ზიარი მოდელისგან დროდადრო განშტოებით „თავის დაღწევა“ შეინიშნება. ანუ ჰეტეროფონია კონტრასტისკენაა მიმართული, რომელიც მსგავსებიდან ამოიზრდება, ხოლო ხმის პარალელური გაყოლა, პირიქით, მსგავსებისადმი მისწრაფებაა, რომელიც კონტრასტული პოზიციიდან შემუშავდება.

მსგავსებისა და კონტრასტის, ფსიქოლოგიაში ამ მეზობელ მოვლენებზე დაკვირვება ქართული ტრადიციული მუსიკის კონტექსტში კიდევ ერთ მოსაზრებამდე მიგვიყვანს: არაა გამოსარიცხი კონტრასტული მრავალხმიანობის პარალელურიდან წარმოშობა ვივარაუდოთ სწორედ მსგავსებიდან ასხლეტილი კონტრასტის პრინციპით, თუნდაც სიმეტრიის მეთოდზე დაყრდნობით. მაგალითად, აღმავალი სეკუნდური სამბგერიანი მელოდია, შესაძლოა, ორ ხმაში განსხეულდეს როგორც პარალელურად, ასევე კონტრასტულად, მაგრამ ორივე შემთხვევაში მსგავსების პრინციპს დაეფუძნოს. მოვიყვანთ მაგალითს სიმღერა „მისდევს მელა ლომსას“ აჭარული და გურული ვერსიებიდან:

თავად პარალელური ხმათასვლის ქართულ ტრადიციაში დაფუძნების ორ - საგალობლიდან მომდინარე და ადგილობრივ ნიადაგზე აღმოცენების ვარაუდთან ერთად შესაძლოა მესამეც ვიგულისხმოთ. ესაა მისი საკრავის წყობიდან და დაკვრის სტილიდან მომდინარეობა. რა ვარაუდიც, ივანე ჯავახიშვილის მიერ მხარდაჭერილი არაერთხელ იქნა ვაკრიტიკებული. ეს ვარაუდი წონას იძენს განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ლაზურ ჭილილზე პარალელური კვარტების მიმდევრობას ვისმენთ.

ქართულ ტრადიციაში სამივე ხმის ტოტალური პარალელიზმის იშვიათობა გვაფიქრებინებს, რომ აქ გარკვეული იერარქია და ქრონოლოგია არსებობს სხვადასხვა ინტერვალურ პარალელიზმს შორის. ევროპული ანალოგიით დასაშვებია, ვიგულისხმოთ, რომ ქართული ტრადიციულ მუსიკაშიც პარალელიზმმა განვითარების კვარტული-კვინტური-ოქტავური-ტერციული საფეხურები განვლო.

მელოდიის შეწყობის წმინდა ინტერვალურიდან ტერციულზე (ან სექსტურზე) გადასვლა თავისობრივად ახალი საფეხურია. წინა საფეხურთან განსხვავებით, ამ ეტაპზე უკვე კილოურად კოორდინირებულ პარალელიზმთან გვაქვს საქმე. ოქტავურ სვლაში ზიარდება ერთი მელოდიური მოდელი, მთელი თავისი კილოური ანტურაჟით, ხოლო ხმის ტერციული გაყოლა, შეიძლება ითქვას, კილოს ორმაგად ადასტურებს, ანუ კილოს ფუნქციონალურ თავისებურების შეგრძნების ორმაგ ეფექტს იძლევა. ტერციული პარალელიზმის შედეგად ვიღებთ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჰარმონიული მელოდიის“ მინიმუმს. ტერცია თავისი დიდი და მცირე ვერსიით მაჟორ-მინორული მიხრილობის, ანუ ფუნქციონალური ჰარმონიის მთავარი განმსაზღვრელი ფაქტორია. ამიტომ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ტერციული პარალელიზმი მკვიდრდება იქ, სადაც კილოური სტრუქტურა ემიჯნება მოდალურ წყობას და უკვე ფუნქციონალურ იერს იღებს.

მეორე მხრივ, შეგვიძლია, ვივარაუდოთ, რომ ტერციული ინდუქციის წესის, კერძოდ, ერთის გამოტოვებით ტონების ნათესაური ბუნების მიხედვით, ნეიტრალური ტერციის პარალელიზმი მუსიკის განვითარების ადრეულ საფეხურზე შეიძლება გამოჩენილიყო. იქნებ სვანური სინქრონული მრავალხმიანობის სამხმოვანებაზე დაყრდნობაც ძირითადად ამ პრინციპს ეფუძნება. მაგრამ ეს ხდება უფრო ჰარმონიაზე ორიენტირებულ ტრადიციაში, ხოლო მელოდიურ განვითარებაზე მიმართულ ქართულ სიმღერა-გალობაში ტერცია სწორედ შედარებით ახალ ჟანრებშია განსაკუთრებით აქტუალური.

ნიშანდობლივია, რომ ქართულ სიმღერის ძველი ჟანრების ნიმუშებში ტერციული პარალელიზმი მართლაც ნაკლებადაა დამკვიდრებული, ვიდრე მოგვიანო სინქრონული წყობის სიმღერებში (მაგალითად - მთქმელი და ბურდონი/ოსტინატური ბანი, ან - მთქმელი, გამყივანი, მოძრავი ბანი). აღმოსავლეთ საქართველოს მარტივ სამხმიანობაში ასევე ჩვეულია ბანისა და მოძახილის, იგივე მაღალი ბანის ოქტავური გაორმაგება. ამასთან, ეს ორმაგი ბანი ბურდონულია, ჰომოფონიური თანხლების ფუნქციისაა და არა - „თანამელოდიური“, როგორც ტერციული პარალელიზმია. მსგავს სურათს ვხედავთ სვანურ ჰიმნურ და საფერხულო სიმღერებში, სადაც კიდურა ხმები ასევე პარალელურად მოძრაობენ, ოღონდ - კვინტაში. იქ კი, სადაც ტერციული პარალელიზმი მკვიდრდება, კილო-ჰარმონიული ფუნქცია უკვე მკაფიო ინტერვალურ განსხეულებას იძენს.

განსხვავებით კვინტური თუ ოქტავური პარალელისტური ფონისა, ტერციული პარალელიზმის პირობებში წამყვან, ჰეგემონურ ხმას, უკვე არა ფონური, არამედ ერთგვარი სატელიტური, დამხმარე, მელოდიური გრაფიკული ნახაზის კილოური ფუნქციის გამაძლიერებელი მიმყოლი ხმა ერთვის. ამგვარად, ქართული სიმღერის ორ პარალელურ ხმაში ჩვენ შეგვიძლია ამოვიცნოთ მთავარი და დამხმარე ხმები.

რომელია წამყვანი ხმა ზედა ხმების ტერციულ პარალელიზმში? ამ მოვლენას თითქოსდა პასუხს სცემს ფსიქო-ფიზიოლოგიური მოცემულობა, რომლის მიხედვითაც თანაბარი პირობებისას ყურადღების აქცენტი ხვდება მაღალ რეგისტრში მოთავსებულ კონტურულ ხმაზე (ნაზაიკინსკი 1972 :119). და მართლაც, ქართულ სიმღერაში პარალელური ხმებიდან ამ ძირითად მელოდიურ ხაზს უფრო ხშირად ზედა ხმა ფლობს,

ამავე დროს, ჩვენთვის ცნობილია, რომ სიმღერის დამწყების ფუნქცია ქართულ სიმღერაში მცირე უპირატესობით შუა ხმას ეკუთვნის, როგორც ძირითადად, „მთქმელს“. ამიტომ ზედა ხმის პრიორიტეტი კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ტერციული პარალელიზმი უფრო გვიანდელი - ევროპული ფუნქციონალიზმის ჩამოყალიბების დროინდელი ჩანს, ვიდრე - კვინტური, კვარტული და ოქტავური პარალელიზმი.

კიდევ ერთი ირიბი არგუმენტი პარალელურ ხმათასვლაში ზედა ხმის პრიორიტეტის: ზედა ხმის, როგორც დამწყების როლი მხოლოდ მეგრულ სიმღერაში უტოლდება შუასას. ამავე დროს, ცნობილია, რომ მეგრულ სიმღერებს განსაკუთრებული მელოდიურობა ახასიათებთ, რაც ძირითადად სწორედ ზედა ხმაშია გამოვლენილი.

პარალელიზმში განსახიერებული ზიარი მოდელი მუსიკალური აზროვნების ერთპრინციპულ, ცალმხრივ ლინეალურ განვითარებაზე აკეთებს აქცენტს, რაც მონოთეისტური იდეის ანარეკლად შეგვიძლია აღვიქვათ, ხოლო სხვადასხვა მელოდიური მოდელის თანარსებობა - ორმხრივ განვითარებაზე მიუთითებს- თეზა-ანტითეზას პრინციპით.

ტყუილუბრალოდ არაა პარალელიზმი ადრეული საეკლესიო მრავალხმიანობის მთავარი პრინციპი. იგი გამომხატველია პრინციპისა „ერთითა ხმითა ვადიდებდით“. ამიტომ ქართული საგალობლის კანონიკურ ნორმად მიღებულ სამხმიანობას, რომელიც ყოვლაწმინდა სამების ანალოგიით იხსნება, ასევე დავუკავშირებდით იგივე საგალობელში პარალელურ ხმათასვლას, როგორც ერთ მუსიკალურ აზრს სამ ჰიპოსტასში, როგორც ეს კათოლიკურ მუსიკალურ სახისმეტყველებაშია მიღებული.

მართლაც, თუ ბიზანტიურ ისონში („სწორად“) სამების ერთიანობის სიმბოლოა ნაგულსიხმევი, და ასევე ბურდონში ღმთაებრივი, ხოლო მელოდიაში კაცებრივი ბუნება, რატომ არ უნდა ვიგულისხმოდ, რომ ქართველ ჰიმნოგრაფებსაც ჰქონდათ ეკზეგეტური მოსაზრებები რელიგიური მუსიკის მიმართ?

ზოგადად ზედა ხმების ტერციული პარალელიზმი როგორც სიმღერაში, ასევე საგალობელში ერთი პლასტიკითაა გამოხატული.

ქართული ხალხური სიმღერის ზედა ხმებში ტერციული პარალელიზმის დომინირებული წილის გამო შეგვიძლია ვიგულისხმოდ, რომ რაოდენობით უმეტეს ქართულ სიმღერაში ორი ძირითადი მელოდიური პლასტი გამოირჩევა, რომელთაგან ერთი სწორედ ზედა ხმების პარალელიზმითაა მოცემული. სამხმანიანობის პირობებში ამ ხმების ინდივიდუალურობით გამორჩეული სიმღერები უფრო მეტი სიმძვლით ხასიათდება. ორპლასტოვნად შეიძლება დახასიათდეს დასავლეთქართული სადა საგალობლის ხუნდაძისეული სტილური ვერსია (სიმღერისეული ანალოგიით) და გამშვენებული ქართლკახური საგალობელიც - კიდურა ხმების პარალელური პლასტიკა და შუა ხმის გამშვენებული პლასტიკა. აშკარადა გამოკვეთილი სამი პლასტიკა გელათის სკოლის გამშვენებულ საგალობლებში (ქორიძის ვერსია), ხოლო გელათის (ქორიძე-კერესელიძის) და ქართლ-კახურ სადა კილოში, ასევე - შემოქმედის სკოლის საგალობლების პარალელურ ფრაგმენტებში ერთ პარალელურ პლასტიკაზე შეიძლება საუბარი.

ზოგადად, საკმაოდ დამაჯერებლად გვეჩვენება შემდეგი მოსაზრება: საგალობელში მუსიკალური განვითარების ვექტორი პლასტიკის, ანუ ხმების პარტიების რაოდენობის ზრდით მიემართება, მაგრამ ტერციულ პარალელიზმზე გარდამავალი ეტაპი განვითარების ამ ლოგიკას გარკვეულწილად არღვევს. აი ასე წარმოგვიდგება განვითარების ხსენებული გზა:

- ა) ხმათა კვინტური პარალელიზმი;
- ბ) ოქტავურ-კვინტური (კვარტული) პარალელიზმი;
- გ) ზედა ხმების ტერციული პარალელიზმი;
- დ) კონტრასტული ხმათასვლა.
- (გ) და დ) საფეხური, შესაძლოა ადგილებსაც იყოფდნენ)

რა ხდება გ) საფეხურზე? შეიძლება ვივარაუდოდ, რომ შუა ხმამ კიდურა ხმების კვარტულ-კვინტური გარემოცვიდან ზედა ხმაზე ორიენტირებულ ტერციულ პოზიციაზე აიწია, რითაც ამ

მელოდიას გადამწყვეტი ფუნქციონალური ინიციატივა შესძინა, რამაც ბანის თანხლების ფუნქციით გამოცალკევება გამოიწვია. არ გამოვრიცხავთ, რომ, თუ ეს გვიან შუა საუკუნეებში მოხდა, ეს ევროპული გავლენის შედეგიც ყოფილიყო.

რაც შეეხება სიმღერას, აქ მუსიკალური განვითარების ისტორიული ხაზი, ძირითადად, პირიქით ხმათა დამოუკიდებლობის კარგვით - პლასტების კლებით გამოიხატება.

იკვთება განვითარების მეორე - წრფივი ვექტორიც. საფუძველსმოკლებულად არ მიგვაჩნია მტკიცება, რომ სწორედ მელოდიური განვითარების პრინციპის მრავალხმიანობაში განმამტკიცებელი პარალელური ხმათასვლა იყო საფუძველი ქართულ სიმღერებში მელოდიური ფრაზის მოცულობის ზრდისა. როგორ? საქმე ისაა, რომ ხალხური სიმღერის მელოდია გარკვეულწილად რეგლამენტირებულია ბურდონული ჰარმონიული ფუნქციით ან ოსტინატური ფრაზის მოცულობით. ხოლო მონოდიური მუხტის მქონე ქრისტიანული საგალობელი, რომელიც ამავე დროს პოეტურ სტრიქონთა მეტრული ანალოგიისგან თავისუფლდება, ფრაზების აკინძვის და არა განმეორების პრინციპს წარმოშობს, რაც ზოგადად მელოდიის მოცულობის ზრდას იწვევს.

საგულისხმოა, რომ ხალხური სიმღერის სივრცეში, ხშირ შემთხვევაში, ფუნქციონალური აქცენტი ორ (და არა - სამ) ხმის პლასტზე ნაწილდება:

- ა) ზედა პარალელურ ორ ხმაზე და განსხვავებულ ბანზე;
- ბ) პარალელურ კიდურა ხმებზე და განსხვავებულ შუა ხმაზე;
- გ) პარალელურ შუა ხმა-ბანზე და განსხვავებულ ზედა ხმაზე (მხოლოდ ფრაგმენტულად).

იქ სადაც პარალელიზმი არ შეინიშნება, ძირითადად მაინც ორი ხმის - შუასა და ბანის ფუნქციონალური ინიციატივა გამოიკვეთება.

მიუხედავად დასახელებული ორი შემოქმედებითი მეთოდის ურთიერთშედწევის რთული სურათისა, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ხალხურ სიმღერას ძირითადად ორმხრივი განვითარების პრინციპი უდევს საფუძვლად, ხოლო საეკლესიო საგალობელს - ცალმხრივი, გამოხატული ხმათა პარალელიზმით.

მკაფიო დასკვნამდე მივყავართ შემდეგ განსხვავებებს:

- საგალობელში პარალელური ხმათასვლის კომპოზიციური პრინციპის დომინირება ხალხურ სიმღერაში ბურდონული და ოსტინატური წონადი ელემენტის საპირისპიროდ,
- საგალობელში ერთი შემოქმედებითი პრინციპისადმი ერთგულება სიმღერაში ჰეტეროგენულ და კონტამინაციურ სინთეზის საპირისპიროდ;

ეს სხვაობები ადასტურებს, რომ ქართული საგალობელი ქართულ სიმღერასთან მკაფიოდ განსხვავებული სტილური ფენომენია, მიუხედავად ამ ორივე ფენომენის ერთი, ქართულ მუსიკალურ ენისადმი კუთვნილებისა.