

L'harmonia

1. Introducció

El sistema organitzat de l'harmonia occidental, practicat des de 1650 fins al 1900 aproximadament, va evolucionar a partir de la música estrictament melòdica de l'Edat Mitjana que va donar origen a la polifonia. L'organització de la música medieval deriva dels coneixements fragmentaris de la música grega antiga per part dels teòrics medievals.

La música de Grècia consistia en les melodies cantades a l'**uníson** o a la vuitena, el terme harmonia el trobem freqüentment en els escrits sobre música de l'època. Els principals teòrics ens mostren una visió clara d'un estil musical que consisteix en una elecció ampla d'"**harmonies**", i Plató i Aristòtil discuteixen el valor moral i ètic d'una harmonia sobre l'altra.

A la música grega una harmonia era la successió de sons dins d'una vuitena. El sistema grec contemplava **set harmonies** o tipus d'escala, diferencien uns dels altres pel seu ordre de tons i semitons. Més tard, aquestes harmonies van ser anomenades **modes**, un terme més ampli que incloïa la línia característica d'una melodia, així com l'escala utilitzada.

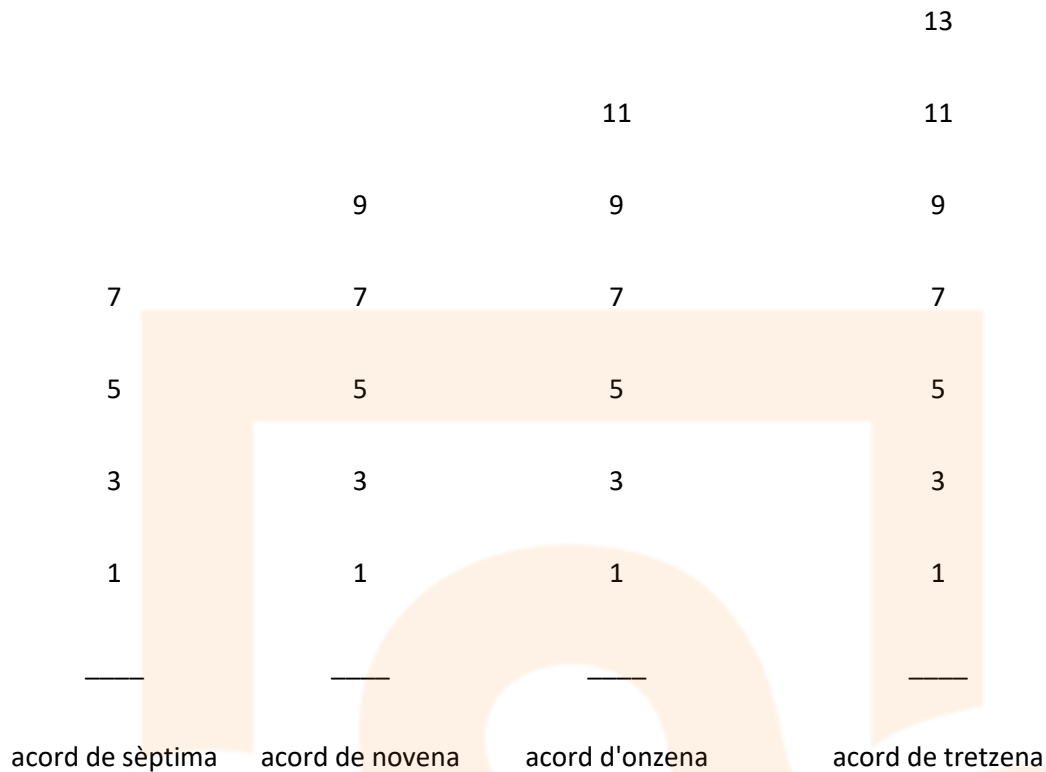
L'harmonia en el sentit que té per a nosaltres, era completament desconeguda abans del segle IX, aproximadament. Fins llavors tota la música de la qual en tenim constància consistia en una simple línia melòdica. I així és encara entre els pobles orientals, si bé les seves simples melodies es combinen sovint amb ritmes complexos dels instruments de percussió. Els compositors anònims que primer van fer experiments amb els efectes harmònics estaven destinats a canviar tota la música posterior a ells, almenys en les societats occidentals. No és per estranyar-se, ja que considerem el desenvolupament del sentit harmònic com un dels fenòmens més notables de la història musical.

2. Concepte d'harmonia

No es tracta de dibuixar una perspectiva històrica del desenvolupament harmònic, sinó indicar solament els primers tantejos de l'harmonia i subratllar la seva natura en constant evolució. S'ha d'entendre l'harmonia com un creixement i un canvi graduals a partir dels seus començaments primitius per entendre la innovació harmònica del segle XX. La producció simultània de diversos sons engendra els **acords**. L'harmonia considerada com una ciència és l'estudi d'aquests acords i les seves relacions mútues. L'estudi complet dels principis fonamentals de la ciència harmònica requereix força temps d'estudi. En

aquí només volem veure la relació entre l'harmonia i la resta de la música. Per això és important entendre com estan construïts els acords i quines són les seves relacions mútues; el que significa la tonalitat i modulació; la importància que té en l'estructura general l'esquelet harmònic bàsic, la significació relativa de la consonància i la dissonància; i en fi, l'enderrocament relativament recent de tot el sistema harmònic tal com es coneixia en el segle XIX, i d'alguns intents més recents, de reintegració.

La teoria harmònica es basa en el supòsit de què tots els acords estan formats per una sèrie d'interval·ls de tercera, des de la nota més baixa fins a la més alta. Per exemple, prenent la nota la com a so base, o fonamental d'un acord que es vol construir. Formant una sèrie de tercers sobre aquesta fonamental, podem obtenir l'acord la-do-mi-sol-si-re-fa. En cas de continuar, no fariem sinó repetir les notes que ja estan incloses en aquest acord. Si en lloc de prendre la nota la, prenem el número 1 com a símbol de qualsevol fonamental, obtindrem la següent representació de qualsevol sèrie de tercers: 1-3-5-7-9-11-13. Aquest acord de 7 sons, 1-3-5-7-9-11-13, és teòricament possible, però en la pràctica la major part de la música coneguda es basa sols en 1-3-5, que és l'acord corrent de tres sons coneguts com la triada – o acord perfecte -. (Un verdader acord està sempre format per tres o més sons diferents; "els acords" de dos sons són massa ambigus perquè se'ls pugui considerar com alguna cosa més que interval·ls.) A part de la triada o acord perfecte, els altres acords es denominen com segueixen:



Aquests quatre acords solament gradualment es van obrir pas sota l'evolució de la música, i cada cop va ser necessària una petita revolució perquè els hi acceptes.

3. La triada i els seus estats

Donat que és la triada 1-3-5 el que respon a la major part de la música que ens és familiar, ens concentrarem sobre ella. Per saber com sona una **triada**, es pot cantar "do-mi-sol", després es pot cantar "do-mi-sol-do" amb el segon do una octava més amunt del primer. Això també és una triada o acord perfecte, encara que hi hagi quatre sons en l'acord. En altres paraules, res canvia pel que fa a la teoria, si es duplica qualsevol so de qualsevol acord qualsevol nombre de vegades. En realitat, la major part de la nostra escriptura harmònica es fa a quatre veus, duplicant un dels sons de la triada.

A més a més els acords no necessiten mantenir-se en la seva posició fonamental, és a dir, amb el so 1 com a so base de l'acord. Per exemple, 1-3-5 es podrà invertir de manera que tinguem el 3 o el 5 com a nota del baix de la triada. En aquest cas l'acord tindrà aquest aspecte.

El mateix succeeix amb els altres acords mencionats. Amb això ja es pot comprendre que amb la possibilitat de duplicar notes i invertir acords – per no esmentar totes les classes d'alteracions possibles- els acords bàsics, encara que siguin pocs en nombre, són susceptibles de grans variacions.

4. La triada i l'escala

Fins ara hem parlat en abstracte dels acords. Si els lliguem als set sons d'una escala determinada, limitant-nos sempre a la triada, en obsequi a la senzillesa. En prendre l'escala de do major, per exemple i construir un acord 1-3-5 sobre cada un dels seus graus, obtenim una primera sèrie d'acords, els quals es relacionen no solament entre si, sinó també amb els acords similars que pertanyen a tonalitats que no són la de do major. Ara és el moment de tenir present el concepte d'escala, ja que tot el que fa referència als set sons de l'escala diatònica és cert també dels acords formats sobre aquests set sons. En altres paraules, és la **fonamental** de l'acord el que constitueix el factor determinat. Els acords construïts sobre la **tònica**, la **dominant** i la **subdominant** posseeixen la mateixa atracció relativa d'uns per altres que la tònica, la dominant i la sudominant considerats com a sons sols. De la mateixa manera, basta amb trobar l'acord de la tònica per determinar la tonalitat d'una sèrie d'acords; i igual que dels simples sons, es diu que els acords modulen quan passen d'una tonalitat a altra. En tant són acords i no sons simples, tenen entre si una relació més. Si formem triades sobre els tres primers graus de l'escala, obtindrem:

Això ens mostra que els acords primer i tercer tenen en comú els sons 3 i 5. Aquest factor, que acords d'una mateixa tonalitat o de tonalitats diferents posseeixin alguns sons en comú, és un motiu perquè sentim amb força la relació existent entre els acords.

5. Aplicació de l'harmonia

Exactament igual que un gratacel té un esquelet d'acer sota la coberta exterior de pedra i maó, així tota la peça de música ben feta té un esquelet sòlid que reforça l'aparença exterior dels materials musicals. Extreure i analitzar aquest esquelet harmònic és tasca del tècnic, però l'oient amb sensibilitat sabrà quan hi ha un error harmònic encara que desconegui les raons. Veiem com es pot aïllar l'esquelet harmònic d'uns quants compassos. Per exemple, els quatre primers compassos de *Ach! du lieber Augustin*:

En aquests quatre primers compassos no hi ha més que dos acords subjacents, el I i el V, el de la tònica i el de la dominant. Per descomptat que en aquí els acords bàsics no es veuen tan clarament com en un exercici d'harmonia. La música seria molt insípida si els compositors no poguessin disfressar, varia i adornar l'esquelet harmònic.

Cal tenir present que els compositors apliquen aquest mateix principi no sols a quatre compassos sinó als quatre temps d'una simfonia. Això ens pot mostrar alguna besllum del problema en qüestió. En altres temps el desenvolupament harmònic d'una peça estava determinat d'antuvi gràcies a la pràctica comuna. Però molt després d'haver-se abolit aquelles convencions, es va conservar en vigor el principi, doncs fos el que fos l'estil de la música, l'estructura subjacent formada pels acords ha de tenir la seva pròpia lògica. Sense això, probablement li falta a l'obra el sentit de moviment. Un esquelet harmònic ben travat no ha de ser massa estàtic ni excessivament complicat; proporciona una base estable que es manté ferm en el seu lloc, siguin les que siguin les complexitats decoratives.

6. Edat Mitjana

Cap al segle IX la pràctica de l'Harmonia es va iniciar en moltes esglésies per a la interpretació de fragments de melodies de cant pla amb un afegit, l'harmonització de la veu o reforç del so per tal que és poguessin escoltar a les esglésies més grans. Aquesta tècnica d'harmonitzar, **organum**, és el primer exemple d'harmonia. Els primers eren summament simples. Consistien a afegir una veu exactament igual a la melodia original a interval de quarta o cinquena (**organum paral·lel**).

La nova tècnica va evolucionar cap a una gran diversitat. Les línies afegides van adquirir independència melòdica, freqüentment per moviment contrari a aquesta (**organum lliure**). En aquests casos era impossible mantenir en tot moment les harmonies acceptades de quarta, cinquena i vuitena.

Aquests intervals eren considerats consonàncies, implicaven repòs o resolució de tensió.

L'organum lliure és un exemple primerenc del moviment harmònic del repòs- tensió - repòs bàsic en l'harmonia occidental. L'èmfasi en les consonàncies al final de les composicions, destacava els punts finals d'arribada i reforçaven la idea de la cadència o finalitat de la nota d'un mode.

6.1. El naixement de l'harmonia, organum

El naixement de l'harmonia se situa generalment en el segle IX, ja que en els tractats d'aquella època és quan per primer cop se la menciona. Com era d'esperar, les primeres formes de l'harmonia resulten d'un cru primitivisme per les nostres orelles. Hi ha tres classes d'escriptura harmònica primitiva. La més primerenca es va denominar "**organum**". Comprendrem fàcilment en què consisteix, ja que sempre que harmonitzem una melodia agregant-li per sobre o per sota intervals de tercera i sexta, estem produint una espècie d'organum. I això mateix era la idea de l'antic organum, excepte que l'harmonització es feia amb intervals de 4a inferior o 5a superior; les terceres i les sextes estaven proscrietes. Així doncs, l'organum és una melodia més ella mateixa repetida simultàniament a la 4a inferior o a la 5a superior. Com a mètode d'harmonització resulta rudimentari i francament primitiu, en particular si imaginem a tota la música tractada d'aquesta manera. Vet aquí un exemple d'organum:

6.2. Evolució de l'harmonia, discantus

La segona d'aquestes formes primitives no es va desenvolupar fins uns dos o tres segles més tard. Es va anomenar "**discantus**" i s'atribueix a l'enginy dels compositors francesos. En el discantus ja no hi havia sols una melodia acompanyada simultània i paral·lelament per ella mateixa, a un cert interval de distància, sinó dues melodies independents que es bellugaven en direccions oposades. Llavors es va descobrir un dels principis bàsics de la bona conducció de les veus: quan la veu superior baixa, l'inferior puja, i viceversa. Aquesta innovació era doblement enginyosa, ja que entre les veus no s'empraven més que les quintes, quartes i octaves permeses originàriament en l'organum. En altres paraules s'observaven les regles pel que fa als intervals però s'aplicaven d'una manera millor. (l'interval, indica la distància que hi ha entre dues notes). Així de la nota do a la nota sol hi ha cinc sons, do-re-mi-fa-sol; per tant, la relació entre do i sol es denomina interval de quinta.

7. El Renaixement

La importància dels intervals de tercera i sisena

Fins al segle XIV, l'actitud cap a la consonància entre els compositors es va unir a l'ideal pitagòric, que acceptava com a consonàncies només les numèriques més simples (quartes, cinquenes i vuitenes).

Però a Anglaterra l'interval de tercera havia estat d'ús comú des de feia temps, encara que no fos expressable com a tal relació simple. La sisena, un interval estretament relacionat amb la tercera, era també com en la música anglesa.

Aquests dos intervals van sonar molt més dolços que el buit so de les quartes, cinquenes i vuitenes.

A principis del segle XV, la tercera i la sisena van arribar a ser acceptades en la música europea com intervals consonants. El resultat va ser un enriquiment de l'harmonia en composicions musicals.

Aquesta va ser una època d'inici de la consciència de tonalitat. El concepte de desenvolupar una composició amb una tònica definitiva es va emprar com un punt de partida al principi i com un punt d'arribada a la cadència final.

També es va iniciar la tendència dels compositors a pensar en l'harmonia com un fenomen vertical, observant el so de les notes simultànies amb una entitat definida.

Encara que l'estil bàsic era principalment lineal, els acords que van sorgir de les coincidències de notes en les línies contrapuntístiques, van prendre la seva pròpia personalitat.

El debilitament dels modes

Un fenomen de principis del segle XV: la pràctica harmònica presagiava la fi de l'antic sistema modal a favor dels modes majors i menors del període posterior. Els modes antics eren usats per compositors de l'època i persistir en certa manera fins a finals del segle XVI.

Però la seva puresa va arribar a ser minada per una tendència a introduir notes addicionals estranyes al mode. Això es va aconseguir escrivint un sostingut o bemoll en el manuscrit o deixant l'intèrpret que s'adonés del que havia d'improvisar. L'efecte d'aquesta **música ficta**, com la tècnica introductòria de notes no modals va ser trencar la distinció entre els modes. Un mode deu el seu caràcter distintiu al model específic d'organització de tons i semitons. Introduint sostinguts i bemolls, es transforma el model normal del mode situant semitons en llocs inusuals. El canvi resultant va fer que un mode recordés a un altre.

Com aquesta pràctica va ser cada vegada més freqüent, el mode major i menor van arribar a ser predominants sobre els modes medievals eclesiàstics de manera gradual. El procés és especialment notable en la música de finals del Renaixement.

Nous usos de la dissonància

Alhora va sorgir una actitud més sofisticada cap a la dissonància, afavorint el seu ús amb propòsits expressius. Durant l'època de Josquin Des Prez, un dels compositors rellevant del Renaixement, la música contrapuntística havia assumit una textura més ressonant per mitjà de l'escriptura a quatre, cinc i sis parts en lloc de les tres marcades anteriorment. L'augment del nombre de veus, fomentava l'enriquiment de l'harmonia. Un recurs típic de Josquin era la **suspensió**, Un tipus d'harmonia dissonant que resolia en la consonància. Les suspensions van tenir el seu origen en els acords que sorgeixen de la música contrapuntística. A la suspensió, una nota d'un acord es manté mentre l'altra canvia a un nou acord. En l'acord nou la nota mantinguda és dissonant. Un o dos temps després, la veu suspesa canvia de nota de manera que resol i es converteix en consonant amb l'acord de les veus restants.

La suspensió crea tensió perquè l'harmonia esperada es decora fins que la veu mantinguda resol. El seu ús pròxim al darrer acord d'una cadència punt de repòs era afavorit per compositors com una manera de millorar el sentit de plenitud de l'acord final. L'ús de suspensions indica una consciència creixent d'acords com a entitats més que com coincidències, que té potencialitat expressiva i del concepte que l'harmonia es mou mitjançant acords individuals cap a un fi. Aquest concepte va ser desenvolupat en l'harmonia de l'època.

A finals del segle XVI, hi va haver una revolució de l'estil musical. L'escriptura contrapuntística va ser abandonada i els compositors buscaven un estil que posés més èmfasi en una línia melòdica expressiva acompanyada per les harmonies. Aquest estil, anomenat **monodia**, no va portar cap canvi marcat en el llenguatge harmònic, encara que aquells compositors van experimentar amb un major ús de la dissonància en sentit expressiu. El principal canvi en aquesta època va ser la concepció de l'harmonia. La línia del baix va arribar a ser la força generadora sobre la qual es construïen les harmonies. S'escribia freqüentment amb xifres per representar les harmonies superiors. Des d'aquesta línia simple s'esperava que els instrumentistes acompanyants improvisessin una base harmònica completa per a la melodia de la veu o les veus superiors.

Hi havia així una polarització entre la melodia i la línia del baix, concebut tot el material intermedi com a farciment harmònic. Això contrasta amb el concepte més antic, en el qual totes les veus tenien igual importància, amb l'harmonia resultant de la interrelació de totes les parts.

7.1. Evolució de l'harmonia, fauxbordon

La darrera forma del contrapunt primitiu es va denominar “**faux-bourdon**” (baix fals) i va introduir els intervals de tercera i sexta prohibits fins llavors i que haurien de constituir la base de tots els desenvolupaments harmònics posteriors. Mentre els intervals harmònics es van limitar a les quartes i les quintes, l'efecte produït va ser pobre i cru. Per això la introducció de les terceres i les sextes, més meloses, van augmentar immensament els recursos harmònics. Aquest pas s'atribueix als anglesos, els quals es diu que “harmonitzaven en terceres” els seus cants populars molt abans del que el fals bordó fes la seva entrada formal en la música artística.

8. Barroc

L'enfocament de l'harmonia segons que acords es construeixen de manera intencionada a partir de la nota del baix, va marcar l'inici del període que es coneix com de pràctica comuna de l'harmonia occidental. La transició va començar al voltant de 1600, fins a 1650 i arribarà fins al 1900. Alguns conceptes nous van arribar a ser importants. Aquests van tenir les seves arrels en les pràctiques harmòniques de final de l'Edat Mitjana i Renaixement i en el sistema modal medieval. En ells ja s'inclouen els conceptes de tonalitat, d'harmonia funcional i de modulació.

Una **tonalitat** és un grup de notes relacionades que pertanyen a una escala major o menor, més els acords que es formen a partir d'aquestes notes i la jerarquia de relacions entre aquests acords.

En una tonalitat, la tònica i l'acord construït sobre la tònica és un punt focal cap al qual tots els acords i les notes en la tonalitat són atrets. Això va evolucionar des de la idea medieval que tots els modes tenen notes finals característiques.

En el nou sistema, les tonalitats van adquirir relacions entre elles. El sistema més gran d'organització que comprèn tonalitats, relacions atonals, relacions acòrdiques i les funcions harmòniques, s'anomena tonalitat, perquè les tonalitats es basaven en les escales de major - menor.

En el sistema tonal, determinats acords van assumir funcions específiques de moviment cap a o allunyar-se de les relacions harmòniques i el sistema que assigna funcions a tots els acords va ser denominat **harmonia funcional**.

Rameau: Teoria dels acords

L'enfocament d'harmonia que va sorgir cap a 1650 es va constituir en un dels més importants tractats musicals, de J. P. Rameau el **Traité de l'harmonie** de 1722. El nucli de la teoria de Rameau és l'argument que tota harmonia té la seva base a l'arrel o nota fonamental d'un acord. Un acord format en forma de triada és el tipus bàsic d'aquest període. La tercera i la cinquena sobre la fonamental de la triada, poden ser col·locades dins de la mateixa vuitena de la fonamental o escampades en diverses cotes. Una triada pot existir en posició fonamental o en inversions.

En l'harmonia funcional la successió d'acords és analitzada per la distància entre els seus fonamentals. El moviment més comú des d'un acord a un altre és per mitjà d'interval·ls forts. Un moviment d'aquest tipus és fort perquè els dos acords tenen el menor nombre de notes en comú i per tant contrasten més. El moviment per interval·ls febles, és més feble perquè els dos acords en aquest cas comparteixen més notes.

Normalment les modulacions es realitzaven sobre el cinquè grau de l'escala original. En obres de tonalitat menor, la modulació podria ser a la tonalitat de la dominant menor o podria ser a la tonalitat del relatiu major. En el segon cas el contrast entre mode major i menor apareixia per compensar la modulació feble.

9. Segle XVIII

Al començament del segle XVIII, aquests principis van ser ben establerts en la forma musical. A partir d'aquest moment comença un moviment a una tonalitat nova, normalment la de la tonalitat dominant. Això s'aconsegueix per un èmfasi en acords comuns, més una forta consolidació d'una nova tonalitat. Durant aquest procés el moviment harmònic tendeix a ser més ràpid i va passant ràpidament a través de molts acords i que inclou desviacions momentànies a tonalitats noves, donant així un major impacte al retorn a la tonalitat original.

Aquest esquema bàsic de modulació va constituir la base de les formes musicals a gran escala que es van desenvolupar durant el segle XVIII fins al XIX. Les formes de sonata s'adhereixen a aquest procés. El moviment des de la tònica a la tonalitat dominant o la tonalitat del relatiu major, constituïa l'exposició, el moviment harmònic de tornada a la tònica construïa el desenvolupament i el retorn a la tonalitat de la tònica assenyalava el començament de la recapitulació o reexposició. En la gran quantitat d'obra en diversos moments de l'època apareixia freqüentment un major contrast que era

aconseguit escrivint un dels moviments intermedis en una altra tonalitat, però el moviment final estava en la mateixa tonalitat que el primer.

10. Segle XIX

Al llarg del segle XIX hi va haver un gran augment en l'ús de tons cromàtics. Van ser utilitzats acords més complexos, amb funcions harmòniques ambigües l'oient. Com a resultat es va començar a esvaïr el sentit de tonalitat tradicional.

A l'època del compositor Richard Wagner, el sentit de tonalitat com la força musical unificadora mostra senyals d'esvaïment. D'una banda, la seva idea de la melodia infinita el va portar a renunciar gairebé completament a una cadència plena que estableix la tonalitat. Per altra banda, la passió de Wagner cap als acords complexos va fer difícil assimilar la tonalitat d'alguns passatges.

Durant la seva època o després, l'esvaïment del sentit tonal va arribar a ser freqüent en la música occidental de les darreres dècades del segle XIX. De forma paral·lela a les obres de Verdi, aquest abandonament de la claredat tonal s'observa en les següents dades:

- Canvis sobtats a tonalitats no relacionades o llunyanes
- La superposició de dissonàncies que enfosqueixen el sentit de la tonalitat en determinats moments.
- L'emergència en les seves últimes obres d'un estil melòdic continu que evita regularment les cadències regulars que definien la tonalitat.

11. L'harmonia fins al 1900

Els principis harmònics que s'han esbossat són, per descomptat, una versió simplificada dels fets harmònics existents fins a finals del segle passat. L'enderrocament del vell sistema, ocorregut cap al 1900, no es va produir com una sobtada decisió per part de certs revolucionaris de la música. Tota la història del desenvolupament harmònic ens mostra una imatge en continu canvi. Molt lenta però inevitablement, les nostres oïdes s'han anat capacitant per a l'assimilació d'acords cada cop més complexos i modulacions a tonalitats més llunyanes. Quasi totes les èpoques tenen els seus exploradors de l'harmonia: en el segle XVII Claudio Monteverdi i Gesualdo van introduir acords que van escandalitzar als seus contemporanis d'una forma similar a com Mussorgsky i Wagner havien escandalitzat els seus. És més, tots ells van tenir

això en comú: que els seus nous acords i modulacions van arribar per mitjà d'una ampliació del concepte de la mateixa teoria harmònica. La raó per la qual la nostra època es va diferenciar en l'experimentació harmònica és que la teoria anterior de l'harmonia va ser llançada totalment per la borda, almenys per algun temps. Ja no es tractava d'ampliar un vell sistema sinó de crear quelcom enterament nou.

12. Segle XX

La influència wagneriana va continuar a través de Gustav Mahler, en les tècniques serials a la dècada de 1920 a l'escola de Viena. Al serialisme de Schoenberg, les 12 notes de l'escala cromàtica es disposen en una sèrie arbitrària que arriba a ser la base per a la melodia. No es permet que predomini una nota única. Això està en clar contrast amb el predomini de la tònica. Així, el serialisme destrueix l'organització harmònica tradicional. Sense una única nota que serveixi com funció tonal, la tonalitat deixar de ser una força musical unificadora. Altres elements que van passar a predominar van ser la serialització de ritmes i el timbre a partir de les notes.

L'intens cromatisme de la composició del segle XX, sigui conservador o radical, fa gairebé impossible l'oient captar la unitat d'una obra per mitjà de la seva adhesió a un esquema tonal clar. La unitat s'aconsegueix per mitjans melòdics, l'organització de ritmes o fins i tot del timbre.

Concepcions avantguardistes de l'harmonia

El curs de l'harmonia després de Wagner ha seguit tres trajectòries diferents:

1. Els compositors van explorar la potencialitat d'acords de complexitat superior a la tradicional.
2. Compositors que van renunciar al sistema clàssic de tonalitat, utilitzant acords que resolen de manera diferent a la direcció esperada.
3. Uns altres que abandonen totalment la tonalitat mitjançant la tècnica de Schönberg que atorga la mateixa importància als 12 sons cromàtic, en lloc de permetre el domini d'un so com tònica

Entre els compositors més avantguardistes del segle XX, la tonalitat ha estat explorada intensivament. L'interès més gran entre els compositors ha estat el fet de reviure l'escriptura contrapuntística. Aquesta era una reacció contra les harmonies exuberants i el lirisme del període romàntic. L'obsessió pel contrapunt tendeix a eliminar l'interès per les relacions harmòniques.

Més enllà del fet incidental que els clústers de notes en contrapunt són també escoltades simultàniament.

La dissolució de l'harmonia en la música progressista del segle XX no va ser una situació d'anarquia. El període de pràctica comú (1600-1900) és curt. Des de Debussy, els estils harmònics han estat dictats per regles noves o pel desig de molts compositors de buscar noves regles. Tots dos sistemes: el modal i els sistemes comuns d'harmonia, van evolucionar tècnicament després de segles. Així en el segle XX, els conceptes bàsics de l'harmonia tradicional perdien importància. El contrapunt harmònic va arribar a ser el resultat incidental de la combinació de línies melòdiques. Les experiències amb harmonies inusuals, la disminució en la tensió entre la consonància i la dissonància i la creació d'harmonies sense precedents per l'ús d'ordinadors són resultat d'una cerca de noves organitzacions musicals. Aquest és conseqüència natural de la dispersió i la dissolució final del sistema harmònic que havia predominat durant més de dos segles a la música occidental.

