



作曲的基本原理与 传统创作方法研究

宋小朱 著



作曲的基本原理与传统 创作方法研究

宋小朱 著



图书在版编目 (CIP) 数据

作曲基本原理与传统创作方法研究 / 宋小朱著. — 长春: 吉林美术出版社, 2017.9

ISBN 978-7-5575-3153-9

I. ①作… II. ①宋… III. ①作曲法②音乐创作
IV. ① J614.5 ② J604

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 229415 号

作曲基本原理与传统创作方法研究

Zuoqu Jiben Yuanli Yu Chuantong Chuangzuo Fangfa Yanjiu

作 者 宋小朱
责任编辑 于丽梅
装帧设计 精准互动
开 本 710×1000 1/16
字 数 231 千字
印 张 13.5
印 数 1—1000 册
版 次 2018 年 9 月第 1 版
印 次 2018 年 9 月第 1 次印刷
出版发行 吉林美术出版社
地 址 长春市人民大街 4646 号
网 址 www.jlmspress.com
印 刷 北京朗翔印刷有限公司

ISBN 978-7-5575-3153-9 定价: 50.00 元

前言

20世纪是一个许多作曲家为创新而绞尽脑汁并疯狂奋斗的世纪。形形色色的主义、纷繁复杂的体系、个性迥然的作曲技法在百年间竞相沓来。作曲家们以他们非凡的想象力，举起“反传统”的旗帜，喊着“不重复前人做法”的口号，实现着他们想要开辟新领域的追求，由此，人们常把这一时期带有实验性的新音乐冠之以“现代主义音乐”的称谓。但是需要指出的是20世纪虽然区区只有百年的时间，却经历了三次大的风格转变，第一次发生在20世纪初浪漫主义向现代主义转变。这一时期出现了如德彪西的印象主义，萨蒂的“现代主义”（也许观念上走得比实际创作更远）、勋伯格的表现主义、各种无调性音乐、新的民族乐派、梅西安和巴托克等人的“人工”体系、斯特拉文斯基的新古典主义、米约等法国作曲家的现代主义、艾夫斯等美国作曲家的现代主义等（现代主义路线可以从勋伯格的十二音技法一直延伸到全面控制的序列主义以及音乐形式的最后堡垒简约派）；第二次是西方音乐从“现代主义”向“后现代主义”转变。“后现代主义”是以一种无序、解构、反形式、多元风格拼贴的崭新面貌出现的，如噪音音乐、具体音乐、机遇音乐、复合风格音乐等等，甚至一些作品不再由乐音所组成；第三次在20世纪70年代以后，在经历了“现代主义”与“后现代主义的风潮后回归”成为创作的主要“潮流”。主要表现在采用传统的音乐要素与新的音乐表现手段相结合的创作形式。

20世纪伴随着层出不穷的新的创作技法的出现，使其理论方面的研究也产生了新的变化，这表现在音乐学家，作曲理论家以其数量惊人的专题或是专著的形式对西方各个时期出现的写作技术开始加以理论化、体系化的梳理（当然也包括作曲家本人对自己创作手法的著述），以达成历史的共识。这一时期数量众多的作曲技术理论研究著述的产生不仅丰富了教学内容，也使得作曲技术理论的研究逐渐走向研究对象的“个案”化（针对某个作曲家独特的作曲技法或是一部具体作品的研究）。加之，这个时代有着更为迅速的传媒手段，因此，这些丰富的研究成果的影响之广泛是先前任何一个时期所不能企及的。20世纪有影响的作曲技法的研究成果如：雷金纳德·史密斯—布林德尔的《序列作曲法》、乔治·珀尔的《序列作曲法与无调性》、托维的《音乐中的规范和自由》、库斯卡特的《二十

世纪音乐的素材与技法》、里昂·达林的《二十世纪作曲技巧》、希林格的《希林格音乐作曲体系》等。此外，我们看到，一些著作在阐述新技法过程中更是辅以针对性的习题供学习者加以练习，来启发学习者的创造性，并应用这些技法为其创作服务。采用这一著述方式的教本无疑为专业音乐创作的教学提供了最便利的方式。可以说，20世纪作曲理论著作所具有的“教科书”的意义——对具体的理论加以系统地解释，并为学习者提供大量解决问题的途径是这些著作最突出的特征。其针对性主要是面向专业音乐教育，目的是使学习者在掌握分析音乐作品方法并从中掌握创作技法方面发挥其最大的实用价值。

在音乐创作经历了提倡“摒弃、摧毁”的20世纪，以及轰轰烈烈的“发明”——“革命”的高潮之后逐渐趋于冷静的今天（20世纪70年代之后），作曲家重拾传统音乐要素，回唤音乐有序的感性美，以新的创作样式来协调创作中感性与理性的平衡问题，并期待大众范围内的理解，使作曲技法的“回归”逐渐成为一种主要的创作潮流。

作者简介：宋小朱，女，陕西西安市人。毕业于西安音乐学院，硕士学位，留校后从事教学工作，现为该院作曲系副教授，研究生导师。陕西音乐家协会会员。教学中主要教授《曲式与作品分析》、《复调》等多门课程。

在教学之余，创作多部音乐作品；在核心期刊以及省部级期刊发表学术论文十余篇；主持和参与多个省部级科研课题。其主要创作作品有交响音画《夏历五月初十的晨雾》，2008年由指挥家姜金一教授指挥交响乐队首演。无伴奏合唱《送情郎》由上海音乐学院出版社收入《无伴奏合唱—陕北民歌十二首》，并被中国唱片总公司发行唱片。撰写的论文《谈谈对教育本质及其目的的认识》，获得西安音乐学院2008年论文评选三等奖。其发表的论文《探索全音音阶的和弦结构及其应用》荣获2012年度全国教育改革优秀教学论文大赛一等奖，于2012年12月被《中国教育改革论从》收录，并获得中国教育改革研究会颁发的2012年度“全国教育改革优秀教师”称号。

目录

第一章 作曲基本理论	1
第一节 和声学	1
第二节 曲式学	3
第三节 复调	4
第四节 对位法	10
第五节 旋律	13
第六节 配器	13
第二章 历史进程中的传统作曲技法的衍生	15
第一节 关于作曲技法研究	15
第二节 关于《传统作曲技法》中“作曲技法”	18
第三节 关于《传统作曲技法》的教学设计	28
第四节 关于《传统作曲技法》中音乐作品分析方法—兼与申克 分析法的比较研究	36
第三章 前奏	44
第一节 写作步骤的实例分析	44
第二节 单一材料型的前奏曲	47
第三节 对比材料型的前奏曲	69
第四节 结合型	77

第四章 肖邦前奏曲多层性研究	87
第一节 织体的多层性	93
第二节 节奏的多层性	109
第三节 和声的多层性	116
第四节 音响的多层性	127
第五节 综合分析	138
第五章 变奏曲	157
第一节 变奏曲概述	159
第二节 中国钢琴变奏曲的主题及发展手法	163
第三节 中国钢琴变奏曲的结构	194
第四节 中国钢琴变奏曲蕴含的“四性”	199
参考文献	207

第一章 作曲基本理论

第一节 和声学

和声学是研究多个音共同发声的效果，规律的学问。若将旋律比作“骨”则和声就是“肉”，只有有了和声，音响才变得丰满、协和、动听。和声学地位非常重要，可谓是一切音乐理论的基础，许多音乐大师都对和声学做出过杰出的贡献。但和声学内容浩繁、规则很多，不易学好。但掌握和声学基本常识得益最大，值得一试。这里简单介绍一些重要的基本概念和术语。

（一）三和弦

由根音与上方三度音及上方五度音叠合而成的和弦叫“三和弦”。三和弦是构成和弦功能的最基本的和弦，用得最多。按结构分，三和弦有“大三和弦”、“小三和弦”和“减三和弦”（只有一个）。按功能则可分为“主和弦”（主音为根音的三和弦）、“属和弦”（属音的三和弦）和“下属和弦”（下属音的三和弦）。此外，每个三和弦又有两个转位和弦。主、属、下属这三个和弦称作“正三和弦”，其余的四个叫作“副三和弦”。这四个副三和弦又分属“属功能”组和“下属功能”组。

（二）七和弦，九和弦，变和弦

三和弦上再叠加一个三度音（根音的七音）形成的和弦叫作七和弦。七和弦是不协和和弦。最常用的七和弦是“属七和弦”（属和弦形成的七和弦）。重属和弦、减七和弦也时常碰到。若在七和弦上再加上一个三度音（即根音的九音）即为九和弦。九和弦也都是不协和和弦。若和弦中除根音外的某个音不按原规律而变换成另一个音，这样的和弦叫“变和弦”。九和弦与变和弦的功能色彩比较特殊且不易把握，故应用较少；简单作品中基本不出现。

（三）和声声部

和声一般由“高音”“中音”“次中音”和“低音”这四个声部构成。在写和声的谱表里高音部处于最上方，低音部在最下方，中音、次中音部在当中。故常把高音部和低音部这两个声部统称为“外声部”，而中音和次中音声部则叫作“内声部”。高音部一般是主旋律声部；两个内声部主要是配置和声，也常被称作“填充声部”。和声在进行、连接中，内声部要求充实平稳，声部间不许交叉。低音部始终是和声中的最低音，决定着根音，故它不仅起着基础作用，而且领导着和声的走向，其作用十分重要。

“四部和声”的写作是作曲的重要技能之一，作品不论大小，均应以此为起点（主旋律确定之后，即着手和声写作）。配器使和声织体具体化。（由于不同的乐器分属不同的声部，故总谱可按和声声部写，也可按乐器分组写：如弦乐声部、铜管乐声部、木管乐声部……）不同作曲家的和声风格往往各异：或富丽堂皇，或雄浑宽厚，或清澈透明。如瓦格纳的作品即以华丽著称。

（四）和声的进行、连接、“解决”

和声在乐曲进程中要不断地转换、变化、中止；各声部也要为此恰当地过渡，连接。因此这是写和声的基本功。和声进行的基本特点是由“稳定”到“不稳定”再到“稳定”；由“协和”到“不协和”再到“协和”的交替循环。其功能进行的图式为：T-S-T，或T-S-DT。小说《你别无选择》中多次提到的所谓“功能圈”就是这个意思。该小说中还提到“解决”这个术语。这是指不协和和弦如七和弦在进行，连接中向协和和弦转换的方式，其基本法则是将各声部的音向各自最靠近的协和音过渡，如 $7 \rightarrow 1$ ； $4 \rightarrow 3$ ，等；而协和音保持不变。

（五）关于和声的“力度”

通常力度是指音响强度，用意文表示，如“p”代表“弱”，“f”代表“强”，“sf”为“特强”等等。一般说来，小三和弦的力度不如大三和弦；单音程的力度不及复音程（超过八度的音程）的力度；协和和弦的力度不如不协和和弦（减和弦除外）。

（1）充分理解基本概念，不必死记规则。和声学规则虽多但限制却少。况且记住这些“禁条”就不会犯大错，因此应先记“禁忌”。

（2）坚持做习题。音乐不同于数理化，它无绝对的标准，习题也非一种答案。只有多做多练才会记牢，提高。

（3）多听名曲。这实际上是最有效的手段。初学者可多听简单，好懂又好听的曲子。

第二节 曲式学

曲式是指乐曲的结构形式。有“单段体”、“两段体”、“三段体”、“变奏曲式”“奏鸣曲式”及“回旋曲式”等。各主题乐段用“A, B, …”表示。如“两段体”的曲式图式是“AB”；“三段体”的图式是“ABA”，第三段A'与第一段基本相同。儿童歌曲多为两段体甚至一段体；通俗歌曲多是三段式。而“圆舞曲”则常采用回旋曲式。

关于曲式对作曲的指导作用，当时的作曲家和理论家有不同的理解。《实用作曲法教程》的作者C. 车尔尼认为曲式是作曲的规范，作曲者按照已经存在的体裁和形式作曲，不需要有什么独创性。《作曲法教程》的作者A.B. 马克斯则认为曲式体现了作品的完整性，每个作品都要有头有尾，构成一个统一的整体，所以必须要有曲式。但每个作品都是由不同类型、不同数目的段落，用不同的方式组合成的。因此，所用的曲式也就各不相同。

有多少种作品，就有多少种曲式。他承认不同的作品在形式上会有相似之处，曲式就是从过去的创作实践中归纳出来的模式，但不应千篇一律、削足适履地套用。

19世纪德国音乐理论家里曼发展了科赫的乐句构成的理论，认为一切音乐结构的基础是“抑扬格”（自弱至强）的动机，包含1个弱拍和1个强拍，弱拍是从发动到高涨，强拍是从高涨到消退。每个动机，是一次小小的起伏。两个动机构成1个乐节，它的力度关系正像动机一样，即第1个动机是从发动到高涨，第2个动机是从高涨到消退。因此，1个乐节，是一次高一级的起伏。两个乐节构成1个乐句，是更高一级的起伏。随着结构的扩大。

照此层层递进，构成整个乐曲。英国音乐理论家E. 普劳特十分赞赏里曼的学说，认为里曼是充分认识动机的真正性质，认识非重音不是同前面的重音发生关系，而是同后面的重音发生关系的第一人。普劳特写了《曲体学》和《应用曲体学》，在《曲体学》第3章中，详细阐述了里曼的动机学说。

18—19世纪的音乐理论家把各种体裁的作品常用的形式结构，归纳成各种模式。基本的模式有两种，即二段式和三段式，常被称为“歌曲形式”。在这两种基本模式所构成的小型曲式基础上，运用重复（再现）、变奏、展开、对比等

发展主题的方法，可以构成各种中型和大型曲式。例如复三段式是两个相互对比的二段式或三段式和第1个二段式或三段式的再现构成的；变奏曲式是以二段式（偶尔也用三段式）为主题，进行一系列变奏构成的；回旋曲式是三段式加上新的对比部分和开头部分的再一次再现构成的；奏鸣曲式是三段式的内部扩充，第1段从一个乐段发展为包含两个出现在不同调性上的对比主题或主题群的呈示部，第2段发展为一个展开主题的部分，最后以调性取得统一的再现部结束；奏鸣回旋曲则是奏鸣曲式和回旋曲式的结合。

在里曼和普劳特的著作中，曲式学已不是单纯地作为一种作曲技法，而成为分析音乐作品的手段。里曼强调形式的概念服从于“多态统一”的美学原则，德国音乐学家H.莱希滕特里特对此进一步作了系统的阐述，他的《曲式学》包含“作为音乐体裁和形式基础的美学观点”“音乐中的逻辑和连贯性”等章节。

区别各种曲式的标志，是各部分的内部结构、主题处理法、发展主题的方法、调性布局以及各部分的长度比例和相互关系。由于各理论家区分曲式的着眼点不同，对结构原则的理解也不一样，往往同一种曲式名称，在各种理论著作中是不同的或不尽相同的概念；而同一个乐曲往往会被分析成不同的曲式。各种曲式理论，对二段式、三段式、复三段式和回旋曲式的理解，尤有很大分歧。普劳特认为单主题性的AB和ABA型结构（B是A的变化发展）都是二段式，只有中段主题和前后有鲜明对比时才是三段式；而在P.该丘斯、R.施特等等的著作中，单主题性的ABA型结构被称为三段式，而对比主题，则是复三段式的特征。普劳特把回旋曲式分为新、旧两种，基本主题都必须出现3次或3次以上；而该丘斯、施特等则按基本主题出现次数的多寡，把回旋曲式分成4、5种，其中第1种的基本主题只出现2次；和二段式或复三段式的区别在于中段（插部）的末尾有连接部通向再现段。因此同一作品往往普劳特分析为三段式，而该丘斯和施特分析为回旋曲式第1种。

第三节 复调

（一）含义

“复调”是相对于“主调”而言。如果只有一个声部担任主题旋律，其它声

部仅起衬托作用，这样的音乐叫主调音乐。如果旋律声部不止一个，且各声部横向上彼此具有独立性，纵向上构成和声关系，形成和协的有机整体，则这样的音乐叫作“复调音乐”。复调音乐中，各声部的旋律依主次关系被称作“主旋律”、“副旋律”。主旋律只有一个。复调是重要的作曲技法，应用甚广，其理论基础是和声学。“赋格”是复调曲式之一，巴赫将其技巧发展成熟。

（二）发展历史

专业复调音乐是由欧洲发展起来的。公元9至15世纪是它的孕育期和发展初期，是由教堂的宗教活动促进了这种多声部音乐的发展，16至18世纪复调音乐由（意大利作曲家帕里斯特列那，比利时的拉索，德国的巴赫）等推到一个光辉的发展时期。

复调音乐在我国早就存在于民间音乐中。如以西南地区少数民族（侗、瑶、壮、苗、毛南等）为代表的多声部民歌，还有传统音乐中的戏曲，曲艺音乐，宗教音乐和江南丝竹等都存在着大量复调音乐形态（有其以衬腔式支声复调为多见）。20世纪以来，在东西方文化的交融中，欧洲复调音乐作品及其技术理论体系逐渐传入中国，中国作曲家将这一理论体系与民族音乐文化相结合，创作出许多表现中国社会风貌的作品，形成了自己的新音乐传统。

（三）复调类型对比式

结合在一起的不同的旋律线，在音调，节奏，进行方向的起伏，句逗的划分以及音乐形象和性格的表露等方面，彼此形成对比或存在差别，就构成了对比式复调。

（四）模仿式

同一旋律（或具有主题意义的旋律首部）在不同声部中先后出现（完成相同旋律或加以变化），再依次展现的音乐材料中间，便形成了前起后应，层次分明的模仿关系。

（五）衬腔式

（或称支声复调）同一旋律不同变体的展开，便会产生一些分支形态的声部，这些分支声部与主干声部在音程关系上时而分开，时而合并；节奏上时而一致，时而加花装饰或删除就简。

（六）综合式

在音乐作品中，对比式和模仿式二者的结合是复调音乐的基本样式。

(七) 主调和复调对比

主调音乐旋律

复调音乐旋律

结构方整

结构非方整

相同音型或主题因素的重现

很少重现相同音型

周期性律动的节拍循环

周期性节拍重音的回避

乐句停顿分明，界线清晰

句逗停顿的短暂和隐蔽

(八) 复调中的对位

复调音乐是由若干独立意义的旋律声部的结合，也被称作“对位”，即点对点，音对音的意思。所以复调音乐的技术理论就被称作“对位法”。

(九) 音程性质分类：从听感可分为协和，不协和两种。

协和音程：同度、纯五八度；

完全协和：充实的协和、大小三六度；

不稳定的协和：纯四度；

柔和的不协和：大二、小七度；

不协和音程尖锐的不协和：大七、小二度；

暧昧的不协和：增四、减五度；

(十) 声部运动关系

(1) 同向进行：两个声部同方向运动；

(2) 平行进行：两个声部等距离同方向运动；

(3) 斜向进行：一个声部保持不动另一个声部运动；

(4) 声部交错：两个声部局部互换上下位置；

(5) 声部超越：超过原结合声部的位置的运动。

示例：简谱（注：第一行的1上带点，第二行的7下带点）

同向

5——6——5——1——

1——4——7——1——

平行（注：第一行 12 音上带点）

1——2——7——1——

3——4——2——3——

斜向（注：下面第一行最后两音的 31 上带点）

3——5——5——3——1——

1——1——3——3——3——

反向（注：下面第一行音上全带点）

3——2——1——3——4——

3——5——6——5——4——

交错（注：第二小节声部交错，写到五线谱上一目了然）

6——3——6——

1——5——4——

超越（注：第二行的 7 下带点）

3——6——2——

1——4——7——

（十一）声部运动基本原则

（1）两个声部的结合以协和音程为主，充实的协和音程（三，六度）应用最广，限制最少。

（2）不协和音程的使用应避免尖锐的和暧昧的不协和音程如（大七，小二，增四，减五度）在显著节拍上的结合（碰撞）。

（3）斜向和反向进行有助于突出声部线条的独立性，也最具复调意味，是复调音乐声部运动的主要形式。

（4）平行和同向进行不易显现声部线条的独立性，完全协和音程的平行进行（平行八五度）和同向进行（同向到达的八五度）应尽可能避免。

（5）为了旋律线的流畅和音调风格的保持而短暂出现的声部交错是允许的，但不宜长时间的过多使用，已保持声部线条的清晰。

（6）声部超越会干扰旋律线的连贯，应尽量避免。

（十二）相关内容

这些基本原则和禁忌愈合声学中的相关内容是共通的，应通过实际的写作练习将这些理论知识转化为应用技能。

对位注意事项:

(1) 暂时只用完全协和的(同度, 纯八五度)及充实协和的(大小三六度)音程, 其余音程暂时不用。

(2) 完全协和音程音响较空泛, 不宜过多使用, 要注意避免这类音程的平行进行和同向到达进行。

如下:(注: 第一行3上带点)

平五同八同五

5——6——3——5——

1——2——3——1——

(1) 三六度是主要应用的音程, 但也不宜同类音程连续平行过多(如平行三六度), 一般以连续三次为限, 因为连续平行过多就会容易与主调音乐织体混同, 削弱声部运动的独立性。

(2) 注意两声部音程关系与声部进行, 应尽可能顾及到音调的自然, 流畅和调式调性因素的表达。

(3) 声部交错和超越暂时不用, 两声部音区的位置应适中, 不要相距过宽。

下面是试列:

一(注: 第二行是低音谱)

1—1—2—1—5—4—5—3—

6—3—2—3—1—2—3—6—

(三度)(六度)(八度)(六度)(五度)(三度)(三度)(五度)

二(注: 第二行是低音谱, 两行的2上都带点)

2—4—5—6—7—6—5—4—

2—6—7—4—5—6—7—2—

(八度)(六度)(六度)(三度)(三度)(八度)(六度)(三度)

以下是习题:

(高音题) 在声部下方用一音对一音配置对位声部

(1) 3—1—3—2—4—3—2—1—

(2) 1—7—6—5—6—5—4—3—

注: 第二条的1上带点

(低音题) 在声部上方用一音对一音配置对位声部

(1) 3—2—1—2—3—2—1—7—

(2) 1—5—6—5—4—3—2—1—

注：第一条 7 下代点，第二条 56 下带点

(十三) 复调训练

复调技术是钢琴弹奏技术训练中不可或缺的内容之一。也是提高钢琴弹奏技术的必经之路。通常多以巴赫作品为训练教本（还有亨德尔、斯卡拉帝等复调大师的作品）。在他创作的作品中，大都以复调及对位手法为主要特征。在训练时，要注意两只分别独立地把不同的线条弹奏清楚，且每个线条都要赋予歌唱性。可尝试“弹唱不一”的特殊训练。即唱一个声部，弹另一个或两个声部。

(十四) 巴赫钢琴曲集

1. 《初级钢琴曲集》（又称小巴赫）是进入复调训练的第一站。练习时要注意两个声部的独立性，断、连分明，在左右手的进出时，分句抬手要把握准确。尤其是两手奏法不一致时，更要表达准确。在弹奏巴赫似断非断的跳音时（连线下的跳音），一定要与车尔尼的跳音有所区别。

2. 《小前奏曲与赋格》这是衔接初级小巴赫与中级巴赫《二部创意》的一本过渡性教材，是车尔尼等根据教学需要缺编的。练习时，同练“小巴赫”的教本一样，分声部练，“让两只手都会歌唱”。同时，注意指触的灵敏以及手掌、手腕、手臂动作的协调与柔顺。要加强大脑对手指触键的控制。（可选第一部分 12 首练习）

3. 巴赫《二部创意曲》是步入钢琴复调较高层次弹奏和钢琴考级的必弹作品。弹奏时仍保持指尖触键的控制及敏感性、灵活性、旋律线条的独立性、歌唱性。“把每只手分割成两个独立的单位”。特别注意对各声部间因需要而延留的音，要充分保留足够的时值。

4. 《三部创意曲》是向钢琴专业发展的标志之一。在练习时通常可将“四声部”逐一弹奏，然后，再依次将两个或三个声部分别合成。注意读谱的准确，作品的主题、对、对题、答题以及进出。由于声部线条的复合或藏匿，不必过于强调突出主题，可采用“不总是突出主题”的原则。

5. 巴赫《平均律键盘曲集》包含 48 首前奏曲与赋格曲，可谓钢琴复调技术的顶级。无论从音乐的线条、节奏、组织、音色、和声、调性、音程、织体以及搭建的技术都赋予了较高的层次和内涵。

第四节 对位法

（一）含义

对位是“复调音乐”写作技法之一。它以和声学为理论基础，使各声部既协和又相对独立。如重声合唱（三重唱，四重唱）就是用对位法写的。对位法又有“严格对位”和“模仿对位”之分。俄、德音乐理论家推崇、恪守严格对位。

（二）发展历程

文艺复兴（Renaissance）时期，对位法是音乐进行的要素，就好像对话一样，主题在一个声部出现后又呈现于别的声部中。举例来说：巴勒斯替那（Palestrina，约 1525-94）的弥撒曲其配置的基础是“模仿”（imitative），即一个旋律线依序在各声部重复出现（可能有些微变化），然后再联合在一起。文艺复兴时期建立了完整的对位法理论基础，但在这个理论出现的音乐又再向前发展。

对位技术理论的专门研究始于 14 世纪，到了 16 世纪已日趋系统化。扎科尼在他的《音乐实践》一书中论述了在全音符的固定歌调上处理各种对位曲调的方法，以后，随着复调音乐的发展而陆续出现了有关复对位、卡农等技法的理论著作。

17 世纪初在意大利的巴洛克时期，音乐方面摒弃了传统的对位法，在声乐和器乐中树立单一旋律作为主体，即单旋律乐曲（monody，意为一个声部的歌），由数字低音（basso continuo，一个低音声部加上和弦）来伴奏。除了精雕细琢的旧式宗教音乐以外，已经很少使用对位法，但是持续了几个世纪的对位艺术仍受到重视，而且也一直有人在传授和学习对位艺术。

当巴洛克音乐逐渐发展得更复杂时，对位法终于重视。对位法不仅没有抑制使用，而且在数字低音上加几个声部后，产生了另一种乐曲形式。在这种乐曲中，上面两个声部（例加小提琴）模仿地进行，下面是一个声部线条，它也参与主题的对位起行。这种形式的乐曲称为三重奏鸣曲（triosonata，因为它由三个声部构成而得名），在巴洛克后期这成为主要的音乐体裁，柯赖里、韦瓦第、韩德尔和其他的作曲家都创作了许多这种作品。

18 世纪，富克斯所著的《对位津梁》一书通常被认为是严格对位的范本。他整理了历来的种种教学法，把对位技术归纳为 5 类，每类均以固定歌调为基础：