

中央音樂學院華東分院
音樂理論·技術叢書

普 氏
曲 體 學

朱 建譯 沈敦行校訂



原 序

本書的前幾部主要是討論音樂理論方面的問題；但理論與實際的關係十分密切，因而彼此之間的界限很難劃清。相反的，目前這本書幾乎全是切合實用的，很少牽涉到理論上的問題。

本書的前幾部，在準備期間所花的精力，沒有一本能超過本書的。關於本書中大部份的問題，在英文的音樂文獻中可以找到的材料極少；所以這些材料就不得不取自德文的作曲法巨著（這種論著無論多麼有趣，而又能令人獲益匪淺，我們總不能將它當作一種“輕鬆的讀物”），可是得益於慎重、精密地分析大作家的作品則更多。作者希望，讀者會認為，就這一點已足以說明本書所以遲遲出版的緣故。

討論曲體學這科目，作者覺得最好而又合理的方法是從基本講起。節奏——這就是說終止的合乎規律的反覆出現——在音樂和詩歌中是同樣重要的。所以，這書的第一部份所探討的祇限於節奏在樂句和樂段結構中的那些基本原則。如果不將樂段分析到它最微小的因子——動機，這種探討是不會徹底的。關於這一部份的問題，作者深深地得益於呂曼博士的研究。他相信，這位卓越的德國理論家是認識動機的真實本質的第一人，而他還最先發現輕拍

音符是與後面的，而並不是與前面的重拍音符發生關係的。作者非常同意這種觀點，並且將在本書的第三章中充分地加以闡明；假使對這種觀點有了明確的認識，那末大作曲家的作品中很多似乎不正確或至少難以判斷的東西，也就不難明瞭了（例如 §§64, 85 中所引用的片段）。雖然作者在應用的細節上與呂曼博士的不同，但原則本身是很重要的，因而本書在教學上的成敗，全看這裏所提供的關於動機本質的那些觀點是否被採納而定。

我們講完分析方法之後，接着再講綜合的方法。前面已講過樂段劃分為動機的事，後面要講動機構成樂段的事。但是，因為很多樂段都含有轉調，所以首先須要談到的就是關於調的關係以及轉調的全部問題。這些問題在和聲學的第九章中已講到了一部份（但是，祇講到近關係調），並且在該書後面幾章中也偶爾述及。作者覺得本書對於這問題須有一番更有系統、更徹底的研究；因此本書中有三章專門討論這個問題。解釋或類別每一種可能的轉調，這顯然是不可能的，所以我們只希望學生能從這幾章中獲得一切實際應用的門徑。

對這問題下過一番研究之後，才能知道一個正常八小節節奏的簡單樂段在結構上可能有很多的變化。第七章討論八小節樂段的各種不同的形式，並且還從許多著名音樂家的作品之中摘引了許多片段，作為實例。此外，還有十二和十六小節的樂段——這就是說，包含三個或四個四小節樂句的樂段，而不是兩個樂句的樂段。這些可以當作正常樂段的擴展；但是，把這種樂段包括在這章中似乎比把它歸納在不規則的節奏中更為妥當。

凡樂句和樂段的結構，超乎正常長度的，雖然在別幾本書中也偶然提到，但就作者所知，在英文的理論書中都還沒有對它充分或有系統地加以講述。因此，本書最長的幾章之一就是專論這個問題的，其中種種顯而易見的困難卻未必是真的困難。我們希望，書中的解釋能清除學生在分析時所遇到的障礙，並且也能把一些原則指點給年輕的作曲者，而使他能斷定他所寫的那些長度不合乎正規的樂段究竟是對的還是錯的。在小節線下面標以數字，藉以指明不規則節奏的性質，這是最好、最醒目的方法——這又是取法於呂曼博士的。

本書的最後兩章講述兩種典型的曲體——兩部曲體和三部曲體——，而其他所有的曲體都是從這兩種形式中發展出來的。關於這種曲體的定義，任何兩個權威理論家都不會有相同的意見；作者也不敢希望，本書中的定義是千準萬確，人人都願接受的。但是，這兩章中所採用的計劃至少有令人饒益而又前後一致的好處，並且這也是煞費思索和仔細研究大作曲家的許多作品而獲得的結果。我們要把這兩種曲體間的界限劃分明確，那是不可能的，除非我們認為三部曲體是兩部曲體的一種擴展，而不是一種變體。

這裏也許須要說明一下，為什麼在本書的最後一章中，摘引了九個完整的樂章作為實例，並且其中還有幾個是非常熟悉的呢？第一，我們覺得，假使那幾個樂章僅僅提到一筆而不摘錄下來，那末也許有很多讀者不能在他們的圖書館中找到原譜，或者手頭沒有原譜可供參考；即使有些人備有這種樂譜，可能也怕麻煩，不肯從書架取下來，作為參考。但是，主要的緣故是因為摘引了整個樂章，

則說明第八章中那些有關不規則樂段結構的原則，那就方便得多了；否則就簡直是不可能的。在這九個樂章中，每個樂章裏的各個樂段的節奏都有詳盡的分析；學生如果不怕麻煩，而願仔細研究這些分析的話，那末將來他自己分析任何樂曲時，就更方便了。本書中的分析並不是盡善盡美的；劃分樂句的方法往往也可能不止一種；但是，這裏始終遵照第八章中所講的那些方法，因此，結果至少都是明白易曉，並且前後論調也是一致的。

因為目前本書主要是講述曲體的基本原則，所以這些原則的實際應用，——例如我們在大作曲家的較大作品（交響曲、四重奏、奏鳴曲等等）中所見到的這些原則的應用，——則不包括在本書範圍之內；本叢書的下一部將專論那些通常所謂“應用曲體”的問題。

本書將要脫稿的時候，作者正在專心閱讀莫斯科大學已故的希臘文教授羅道夫·衛斯特法爾所著的自巴赫以來的音樂節奏的一般理論。這本極有價值而又頗饒興趣的論著，說明了巴赫和貝多芬的作品所依據的節奏原理和希臘人所理解的，以及亞里斯多德的弟子亞里斯多塞納斯的論文中所說明的，完全相符。作者在讀衛斯特法爾的作品時真是高興萬分，因為這裏邊所主張的原則，在每個要點上，都和本書中所提供的相符，因此他更加信心百倍，認為這裏的觀點異常正確，並且認為藝術的普遍原則是千古不變的。

本書中很多最重要之特點都是取自呂曼博士的著作，關於這點作者在上文中已表示感謝了。本書並無獨創的見解，如果尚有別出心裁之處，那僅僅是在於說明這些見解的方式罷了。作者把所

有可以碰到的材料都加以收集；除了呂曼博士的音樂的強弱性與時值性、作曲法問答和分句法問答以外，他對馬克斯的作曲法以及魯斯勒和康耐爾合著的曲體學的理論與實踐表示感謝。他對披爾斯博士修正他的校樣，也表示衷心的感謝。

伊·普勞特一八九三年五月，倫敦。

目次

原序	i—v
----------	-----

第一章 緒論	1—8
--------------	-----

§1. 藝術作品的結構(1)—§2. 曲體的定義(1)—§3. 一個沒有形式的作品(1)—§4. 幻想曲(2)—§5. 曲體的要素(2)—§6. 旋律(3)—§7. 調性(3)—§8, 9. 終止和節奏(4)—§10. 比例(5)—§11. 轉調(6)—§12. 發展(6)—§13, 14. 旋律與和聲的關係(6—7)—§15. 旋律的創作是無法傳授的(7)—§16. 最好的曲體型式(8)

第二章 節奏——樂段和樂句	9—34
---------------------	------

§18. 音樂與詩歌之相似點(9)—§19, 20. 詩歌與散文的區別; 重音之規律性(9—10)—§21. 詩句之變體(11)—§22. 音樂似詩, 而不似散文(11)—§23. 節奏是一個終止位置的問題(12)—§24. 樂段的定義(12)—§25. 一個樂段最正常的長度(13)—§26. 二、四、或八小節節奏所以流行的理由(13)—§27. 樂句的定義(14)—§28. 小調的樂段; “陰性結束”(15)—§29, 30. 樂句樂句用一個中間終止來結束(15—16)—§31. 樂句樂句用全終止結束(16)

—§§32, 33. 第一樂句中的轉調(17)—§§34, 35. 樂段結束處的轉調(18—20)—§36. 四拍子實際上是一種複拍子(21)—§37. 四拍子的音樂往往錯置節線(21)—§38. 重拍與輕拍的小節(23)—§39. 如何決定重拍小節(23)—§40. 貝多芬的例子(24)—§41. 其他有關的例子(26)—§§42, 43. 包括三個樂句的樂段(26—27)—§44. 四個樂句的樂段;海頓的例子(28)—§45. 莫差特的例子;樂句的重疊(29)—§46. 孟德爾遜的例子;兩個四小節的樂句由一個八小節的樂句來回答(31)—§47. 華格納的例子(32)

第三章 樂段的再分——樂節和動機……………35—53

§49. 樂句可以再分(35)—§50. “前樂句”和“後樂句”;它們彼此間的關係(35)—§§51, 52. 樂節, 如何發現它的限度(36)—§53. 有些樂句不能再分為樂節(37)—§54. 再分時應考慮到和聲的關係(37)—§55. 樂節中通常有一些終止的效果(38)—§56. 一個例外(39)—§58. 動機, 音樂的萌芽(40)—§59. 規定動機形式之普遍原理(40)—§60. 由一個不完全動機開始的樂句(41)—§61. 樂段分為動機(41)—§62. 一個不太簡單的樂段的分析(42)—§63. 陰性結束(42)—§§64, 65. 當它被採用的時候;在解釋和絃的進行中, 正確地劃分動機的重要性(43—45)—§66. 動機正如文句中的文字(45)—§67. 海頓的例子(46)—§68. 副動機(46)—§69. 動機的定義(47)—§§70, 71. 兩小節的動機(47)—§72. 陰性結束的動機(49)—§73. 動機的因素(50)—§74. 整個問題的總結(51)—§75. 這些原則祇能在正常結構的樂段上充分地應用(53)

第四章 轉調——調的關係……………54—83

§77. 轉調的定義：“臨時的”轉調(64)—§§78, 79. 動機在決定轉調點上的用處(65)—§80. 調的關係：近關係調(65)—§81. 諸大調關係遠近的程度(66)—§82. 諸小調關係遠近的程度(67)—§83. 第二等關係的基調(68)—§§84, 85. 這些基調的共通和絃(68)—§86. 包含一個等音程變化的和絃(69)—§87. 一個大調的第二等關係小調(69)—§§88-90. 一個小調的第二等關係調(60-61)—§91. 小調是大調的倒轉(61)—§§92, 93. 無關係調(61-62)—§94. 關係調表(62)

第五章 轉調的方法——三和絃的轉調法……………64—81

§95. 轉調的方法幾乎是無窮的(64)—§§96-99. 用兩個基調的共同和絃的轉調法；莫差特的例子(64-66)—§100. 小調中的轉調法；貝多芬的例子(66)—§101. 巴赫的例子(67)—§102. 三和絃的轉調法(68)—§§103-106. 用一個在兩個基調中都是全音階的大三和絃的轉調法(68-70)—§107. 這種轉調需要明確的步驟(70)—§108. 全音階的小三和絃(70)—§109. 用這種和絃而可能進行的轉調(71)—§110. 用一個以上的雙關和絃的轉調法(71)—§111. 一個無關係調的轉調(72)—§§112, 113. 用變三和絃的轉調法(73)—§114. 極端轉調的例子(73)—§115. 第二等關係調之間的轉調(74)—§116. 到中大調的轉調(74)—§117. 關係小調的暗示(75)—§118. 到降下中大調的轉調(75)—§119. 到降中調和降中調的轉調(76)—§120. 第二等關係調之間的轉調；莫差特的例子(76)—§121. 貝多芬的例子(77)—§122. 舒伯特的例子(77)—§123. 勃拉姆斯的例子(78)—§124. 無關係調間

的轉調：貝多芬的例子(78)—§§125, 126. 修伯特的例子(79—80)—§127. 德伏夏克的例子(80)

第六章 轉調法(續上) 82—110

§130. 用基本不協和和絃的轉調方法(82)—§131. 基本七和絃：華格納的例子(82)—§132. 減三和絃的轉調法(85)—§133. 全音階七和絃；這種形式便於轉調(84)—§§134, 135. 巴赫的例子(85—86)—§§136, 137. 孟德爾遜的例子(86—87)—§138. 大九變和絃的轉調法(87)—§139. 等音程的轉調法(88)—§140. 小九和絃的轉調法：莫差特的例子(88)—§141. 韓德爾的例子(89)—§142. 斯卜爾的例子(90)—§143. 貝多芬的例子(90)—§144. 基本七和絃到增六和絃的等音程變化(91)—§§145—148. 修伯特的例子(91—93)—§§149, 150. 貝多芬的例子(95)—§151. 小屬十三和絃的等音程變化(96)—§§152, 153. 例子(96—97)—§154. 沒有連接和絃的轉調(98)—§155. 一個內涵等音程調的可能性(99)—§156. 和絃中的一音保留到下一和絃中去(99)—§§157, 158. 音階片段的轉調法(100—101)—§159. 複式轉調：修伯特的例子(102)—§160. 正確的轉調點(103)—§§161, 162. 不常見的轉調法：莫差特的例子(103—104)—§§163, 164. 修伯特的例子(105—106)—§§165, 166. 華格納的例子(106—108)—§167. 變音轉調的分析(109)—§168. 各種轉調的取捨並無一定的規則(109)—§169. 轉調的練習(109)

第七章 節奏整齊的簡單樂段的結構 111—141

§170. 短樂段中的轉調(111)—§171. 動機的作用(111)—§172. 典型動機(111)—§173. 它在不同音高上的重複

(112)—§174. 變換音符的長度(112)—§175. 轉位(113)—§176. 增加與減縮(114)—§177. 典型動機組成的樂段(114)—§178. 只多分的例子(114)—§179. 音程的變換(116)—§180. “節奏型”(116)—§§181, 182. 隱匿的動機(116—117)—§183. 對比的動機(118)—§184. 八小節樂段的結構(118)—§185. 重拍小節(119)—§186. 前樂句的終止(119)—§187. 樂節的結構(120)—§188. 標明樂段再分部份的公式(121)—§§189—193. 八小節樂段的不同形式(121—124)—§§194—198. 它們的轉調法(124—127)—§199. 轉到一個無關係調的轉調; 修伯特的例子(127)—§200. 一首完整的作品祇有八小節的長度(128)—§201. 八小節樂段的公式, 其中僅有一個樂句分為樂節(128—130)—§§202—205. 這種樂段的型式(128—130)—§206. 作曲的方法(130)—§207. 兩個樂句都能分為樂節的樂段的公式(131)—§208. 何處變換和聲(131)—§209. 和聲在一個輕拍或輕拍小節上先來的效果(132)—§210. 十二小節的樂段(133)—§§211, 212. 樂句的相似性(134—135)—§213. 終止的重複(135)—§214. 第二樂句的重複(136)—§215. 十二小節的樂段大都是八小節樂句的擴展(137)—§216. 十六小節的樂段(137)—§217. 莫差特的例子(137)—§219. 孟德爾遜的例子與分析(140)—§220. 正常形式的樂段在何處最常遇到(140)

第八章 不規則的和複雜的節奏……………142—202

§221. 不規則的節奏是正常節奏的變體, 而並非新的形式(142)—§222. 最後終止的延長(142)—§223. 終止的最後音符的延長(143)—§224. 重複與延長(144)—§225. 標明這種重複的方法(144)—§227. 終止的擴展(145)—§228. 終止重複的變體(145)—§229. 一個樂段

中的兩個樂句都延長其終止(146)——§§230, 231. 擴展樂段結束的其他方法(147—148)——§232. 樂段起首處的延長(149)——§233. 樂段中間的一個樂節的重複(149)——§§234—236. 一個大大延長了的樂段(149—151)——§237. 這種延長是作曲家的音樂感覺的產物(151)——§238. 一個樂句因插入一個輕拍小節而延長; 莫差特的例子(152)——§239. 孟德爾遜的例子(152)——§240. 修伯特的例子; 五小節節奏(153)——§241. 一個輕拍小節的插入常在接近終止的地方(153)——§§242, 243. 一個重拍小節的插入(153—154)——§244. 插入小節模進式的重複; 貝多芬的例子(155)——§§245, 246. 一個樂段的兩個樂句都插入一個重拍小節(156)——§247. 輕拍和重拍小節的插入所生的效果不同(157)——§248. 樂段的減縮; 一個輕拍小節的省略(157)——§249. 一個樂段的第一小節省略的效果(158)——§250. 例子, 一首英國教會聖歌(158)——§§251, 252. 一個中間的輕拍小節的省略; 孟德爾遜的例子(151—159)——§253. 如何區別一個輕拍小節之省略和一個重拍小節的插入(159)——§254. 三小節節奏(159)——§255. 民歌的例子(160)——§256. 三小節節奏何以具有令人滿意的效果(160)——§257. 貝多芬的第九交響曲中的“三拍子節奏”, 解釋(162)——§258. 兩個樂句或樂段的重疊(163)——§259. 杜賽克的例子(163)——§. 80. 修芒的例子(164)——§261. 孟德爾遜的例子(165)——§§232, 263. 七小節節奏; 貝多芬的例子(165—167)——§264. 莫差特的例子(168)——§265. 建立一個伴奏的音型(168)——§§266, 267. 在一個樂段中間的開始(169—170)——§268. 一個完整的輕拍樂句的省略(171)——§269. 複調音樂的複雜節奏(172)——§§270—276. 一首巴赫的賦格曲的分析(172—179)——§277. 在賦格曲中, 重拍的規律性常常補充了正

常節奏的地位(179) — §278. 其理由(180) — §§279, 280. 包含不規律節奏的片段的分析; 海頓的例子(180—181) — §§281, 282. 修伯特的例子(181—185) — §§283, 284. 莫差特的例子(三小節節奏)(185—185) — §285. 海頓的例子(185) — §283. 什麼時候不用正常節奏最爲正確(187) — §§287, 288. 交錯重拍; 貝多芬的例子(188—189) — §§289, 290. 韋勃的例子(190) — §291. 修芒的奇特的例子(191) — §292. 克里曼提的例子(192) — §293. 交錯重拍所產生增加的效果(193) — §293. 一小節中插入一拍; 韓德爾的例子(194) — §296. 修芒的例子(194) — §297. 孟德爾遜的例子(194) — §298. 小節的再分部份的變換(196) — §299. 單獨一拍的省略(196) — §300. 五拍子; 韓德爾的例子(197) — §301. 鮑埃丟的例子(198) — §302. 蕭邦的例子(198) — §303. 七拍子; 李斯特的例子(200) — §304. 裴達士的例子(200) — §305. 給學生的勸告(202)

第九章 簡單的兩部曲體……………203—242

§306. 兩部曲體的定義(203) — §307. 從較小曲體到較大曲體的發展(203) — §§308, 309. 最簡單的兩部曲體: 讚美歌與重歌(204) — §§310—312. 兩個樂段構成的兩部曲體; 修芒的例子(204—207) — §313. 考萊利的例子(207) — §314. 法國小步舞曲與中部, 莫差特的例子(208) — §315. 修伯特的例子(210) — §316. 海頓的例子(211) — §317. 貝多芬的例子(212) — §318. 這種曲體在聲樂曲中的應用(213) — §319. 韋勃的例子(214) — §320. 莫差特的例子(215) — §321. 較不規則樂段的兩部曲體(216) — §322. 海頓的例子, 分析(217) — §§323—325. 巴赫的加伏特舞曲的分析(218—220) — §326. 韓德爾的法國小步舞

曲的分析(220) — §327. 不規則節奏的舉例(221) — §§328, 329. 聲樂曲中兩部曲體的擴展; 韓德爾的例子(223 — 226) — §330. 具有兩個主題的兩部曲體(226) — §§331, 332. 巴赫的序曲的分析(230) — §§333-335. 莫差特的慢板樂章的分析(230-235) — §336. 這種兩部曲體的變體的重要性(235) — §337. “兩部歌曲體裁”這名字用來替代兩部曲體(236) — §338. 第一次嘗試作曲時的要點(236) — §§339, 340. 寫讚美歌(237) — §§341, 342. 輪廓的填充(238-239) — §343. 原始的曲調(239) — §344. 模倣實例的結構(239) — §345. 兩個或三個樂段的短曲(240) — §346. 四個樂段的短曲; 終止的變換和轉調的大序(241) — §347. 不規則樂段的結構的要點(241)

第十章 簡單的三部曲體……………243—310

§348. 三部曲體的定義(243) — §349. 理論家的不同看法(243) — §350. 過門, 一個三部曲體中的要素(243) — §351. 參考莫差特的例子(244) — §352. 三部曲體的第一部份必須是一個完整的兩部曲體(244) — §353. 主題必須在第三部中再現一次(246) — §354. 這種曲體的彈性(246) — §§355, 356. 貝多芬的奏鳴曲 (作品第七十九號) 中的慢板樂章的分析(246-248) — §§357, 358. 莫差特的慢板樂章的分析(248-252) — §§359-361. 海頓的例子 (252-257) — §§362-369. 悲愴奏鳴曲的慢板樂章的分析(257-264) — §§370-373. 貝多芬的奏鳴曲 (作品第三十一號, 第一篇) 中的慢板樂章的分析(265-266) — §§374-377. 韋伯的C大調奏鳴曲中的慢板樂章的分析(266-274) — §378. 在大的作品中, 除了慢板樂章或法國小步舞曲以外, 很少用到三部曲體(276) — §379. 三部曲體作為一個獨立的曲體的用法(276) — §§380, 381. 蕭

邦的例子(276—280)—§§382, 383. 修伯特的例子(281—293)—§§386-391. 修芒的例子(294—304)—§392. 聲樂曲中的三部曲體(304)—§393. 韓德爾的詠嘆調的分析(306)—§394. 參考的例子(307)—§§395, 396. “混合曲體”(307)—§397. 聲樂曲中三部曲體的近代例子(308)—§§398, 399. 中部的拍子可以不同(308)—§400. 總結(309)—§401. 所有較大的曲體都是由典型的兩部曲體和三部曲體演化而來的一結論(309)

作者小傳.....	311—312
漢英音樂術語及人名對照表.....	313—319
音樂的實例.....	320—326

第一章 緒 論

§1. 每件藝術作品，不論它的篇幅大小，一定都是遵照了藝術家們心中某種預定的計劃而創造出來的。我們簡直不能想像，一位畫家走向畫架，開始在畫布上揮毫，而還沒有決定他的題材。除了瘋子以外，恐怕世界上沒有人會在工作開始以前，還沒有決定他所要畫的是一些“靜物”、一幀畫像、一幅風景畫、或是一張建築畫。果然，在他工作的過程中，他畫的細節可能有些地方要作重要的修改；但是，在工作開始以前，他對通盤的設計一定已經胸有成竹。同樣地，一位建築師也一定充分知道，他目前正在設計的是一幢私人住宅、一爿商店、一所教堂、或是一座音樂廳；而且他一定會依照了這種建築物的類型而來設計。

§2. 一位作曲家也要依照了同樣的原則來工作。在落筆以前，他先要決定，哪一種曲子是他所要寫的。世界上從來沒有一個人預備坐下來寫一套圓舞曲，而在他工作完竣之後，竟然會發現他寫了一首賦格曲。這道理是很簡單的，因為這兩篇樂曲是用截然不同的計劃所構成的。一篇樂曲的寫作所依據的計劃或設計，稱為它的曲體。

§3. 假使一位作曲家坐下來寫作，而還沒有任何固定的觀念，

這實在是令人不可思議的事。現在，姑且讓我們預料這會產生什麼可能的結果。假使他有才能，而他的思想又來如泉湧，那末他的思想可能漫無止境、層次凌亂地發展開來；而整個曲子可能成為東拉西扯，信手編湊而成的狂想曲。假使他一無能力，那末，結果就是一團噪音——“既沒有形式，又沒有內容”。但是，對於一位天賦極高的音樂家，我們就不能這樣推測他了。正好像，當我們思維的時候，一個思想會很自然地引起另一個思想，所以，一位音樂家也會有一種自然而然的觀念關係，而且一位優秀的作曲家很少會寫出一篇支離破碎的曲子。

§4. 世界上，幾乎祇有一種曲子缺乏明確而固定的形式，那就是幻想曲；顧名思義，我們可以說，那是作曲家任心自適而寫成的一種樂曲。但是，假使我們研究大作曲家們——海頓、莫差特、貝多芬、孟德爾遜、或修芒——所留下的幻想曲的各種例子^①，雖然各個樂曲的計劃有很大的區別，而我們也無從歸納出幻想曲體裁的一般原則，可是，我們總能在這些大作曲家的幻想曲中看出層次井然的結構。

§5. 我們剛才說過，一篇樂曲的體裁就是構成它的計劃。但是，

① 這裏，我們把以上各位作曲家的鋼琴幻想曲，例舉於後：海頓祇有一首。莫差特有 K. 396，C 小調；K. 397，D 小調；K. 475，C 小調等三首。貝多芬有 Op. 77，G 小調的一首。孟德爾遜有 Op. 15，E 大調；Op. 16, No. 1, 2, 3, A 小調，E 小調，E 大調以及 Op. 28，升 F 小調等五首。修芒有 Op. 17，C 大調；Op. 111 等二首。此外，蕭邦、勃拉姆斯等都作有很多幻想曲。