

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H5.1.3

TLLA 49

总登
记号

154237

钢琴踏板法 指导

美 约瑟夫·班诺维茨著
朱 雅 芬译
上海音乐出版社



钢琴踏板法指导

〔美〕约瑟夫·班诺维茨著 朱 雅 芬译



上海音乐出版社

(沪)新登字 105 号

责任编辑：樊 愉 王秦雁

封面设计：于文盛

钢琴踏板法指导

(美)约瑟夫·班诺维茨著 朱雅芬译

上海音乐出版社 出版、发行

(上海绍兴路 74 号)

新华书店经销

上海市印刷六厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 11 插页 4 字数 297,000

1992 年 8 月第 1 版 1992 年 8 月第 1 次印刷

印数：1—4,000 册

ISBN7-80553-335-0/J·287 定价：6.95 元

内 容 提 要

适宜的踏板法是一位具有艺术才能和高超理解力的钢琴家的标志。踏板法——为音色，为洪亮度，为延续某些音——是一门艺术，但它必须基于历史的考虑以及对作曲家意图的理解。

在《钢琴踏板法指导》中，约瑟夫·班诺维茨和四位著名的撰稿者提出了有关此问题的一个全面见解。在概述钢琴踏板的简要历史之后，有几章专用于讲述现代钢琴上三个踏板中每个踏板的结构和操作。接下来的几章涉及了不同时期、不同风格的钢琴作品中的踏板用法。作者把他们对于踏板法问题的介绍和建议的解决办法基于作曲家在世时所用乐器的性能和声音质量，以及他们各自独特的记谱法体系。

有关巴赫的情况，虽然他的作品并非为现代钢琴而写，但它们被在现代钢琴上演奏，因而必须注意到某些风格和音响方面的原则。围绕海顿和莫扎特作品中的踏板法存在着某些争论，他们的大多数作品是为早期钢琴而写的。有两章是专论贝多芬的：威廉·纽曼讨论了贝多芬的踏板用法，而班诺维茨接着对如何在现代大钢琴上实施它们提供了建议。

在有关浪漫派作曲家的三个章节中，莫里斯·亨森叙述了肖邦音乐中的踏板法，而班诺维茨讨论了舒曼和李斯特。然后马克·汉森概述了加泰隆学派的教学以及它的踏板法原则如何反映在一些西班牙大师的作品中。最后一章根据基赛金的学生蒂恩·艾尔德对他的大师班的回忆，详述了瓦尔特·基赛金关于德彪西和拉威尔作品中踏板法的意见。

贯穿《钢琴踏板法指导》全书，班诺维茨和他的同事们强调演奏家的耳朵是最终的评判员——因为历史的事实和作曲家的意图，可能由于某些一时的因素诸如眼前的乐器，演奏空间的大小和音响效果，甚至演奏者的情绪，而需要加以修改。这里为教师，演奏家和严肃的钢琴学生提供了切合实际的建议和音乐研究方面的洞察力。

作者简介

约瑟夫·班诺维茨是一位国际公认的音乐会钢琴家、录音艺术家和钢琴教师。他曾与布达佩斯交响乐团、香港爱乐乐团、北京中央歌剧院交响乐队，以及捷克斯洛伐克广播交响乐团合作录制过唱片。在美国，班诺维茨先生是音乐刊物《钢琴季刊》的特约编辑，吉纳·巴乔尔国际钢琴比赛顾问委员会的成员，也是美国李斯特学会董事会的成员。自1973年起他任美国北德克萨斯大学的钢琴演奏教授。

中 译 本 序

我的关于钢琴踏板法的书已由朱雅芬教授翻译出版为中国人民所用，这的确对我是很大的荣幸。我毕生对中国的文化传统极为钦佩，因为中国人民无疑地过去和现在始终是人类历史上最有艺术才能的民族之一。在中国文化中，尤其是音乐是极被尊重的一部分。我希望我的书能在促进中国和西方音乐家之间的艺术了解和友好方面做出微薄的贡献。

自从1982年作为民间的职业音乐家代表团成员之一初次访问中国的几所音乐学院以来，直至此序的写作日期(1991年夏)，我已荣幸地被八次邀请作为音乐会演奏家和教师到中国访问。这些访问达到了我音乐生涯中的一个高潮。我把在中国所结识的许多同行和学生视为我的亲密、忠实的朋友，他们非凡的才能和敬业精神使我难忘。几位极有才能的中国钢琴家在美国先后跟我学习。

在我最忠实的朋友中有朱雅芬教授，她曾多年担任沈阳音乐学院钢琴系主任职务。朱教授是一位卓越的艺术家的，我非常高兴曾有机会在音乐会中和她在两架钢琴上演奏。她是中国最好的教师之一，因而不论从演奏家或教育家的观点，都具有对钢琴的深刻理解。因此朱教授具备了可能有的最好条件来成功地翻译我的书。我希望利用此机会热烈地感谢她所完成的无私的工作，而首先是她的忠诚和坚定的友谊。

我热切地希望所有的钢琴家都会在我的书中找到某些感兴趣和有用的东西。考虑到这一点，我希望把这个特殊的版本献给中国的所有音乐家们。

约瑟夫·班诺维茨

美国北德克萨斯大学钢琴演奏教授
中国沈阳音乐学院钢琴演奏终身客座教授

前 言

撰写踏板法论著之难，如谚语所说无异于“抓老虎尾巴”。因为，在钢琴演奏中没有哪一方面更富有个性色彩，或更加受不断变换着的演奏条件所支配——演奏者使用的乐器、音乐厅的音响效果，以及演奏者不可避免的瞬间反映。当然，钢琴演奏也没有任何一方面如此引起人们的争议。踏板法倍受无知与冷落的伤害。除屈指可数的几本英文专著以外，即使人们讨论这个题目，其论述也大多都是以零敲碎打的方式来进行的。

印刷好的乐谱通常只能为解决踏板法的困难提供令人置疑的帮助。即便这些乐谱包含着作曲家的踏板法标记，它们往往也是不完整的、随意的、甚至前后不一致的。因之，仅仅从字面上去遵守这些标记，只会令人困惑甚至导致混乱的结果。此外，好心的编者往往把问题搞得更加复杂。

演奏者要获得踏板技法的艺术性，就必须首先掌握一定的基本踏板技巧。正如演奏者应在学习的某个时期对诸如八度、音阶、颤音以及类似的技术手法加以有条理的分析 and 掌握一样，对踏板的运用也要进行同样悉心的研究。但是，只停留于掌握踏板技巧本身仍将是残缺不全的，因为当踏板艺术应用于不同的创作和演奏风格时，应从更为广泛的背景中加以理解。踏板法也许比键盘技巧在风格上的考虑更为密切相关。如果离开了对具体作曲家特有的踏板处理的理解，那么对踏板法技巧本身的了解无论是多么全面和彻底，在运用上终将是有限的。

考虑到这样一个目标，本书试图对踏板技巧作广泛的表述，并把

这些技巧与十八、十九、二十世纪有代表性的作曲家的作品联系起来论述。在尝试这类项目的过程中，某些问题是不可避免的。如早期作曲家J·S·巴赫、海顿和D·斯卡拉蒂的键盘音乐是为其他乐器写的，那么应该如何掌握呢？海顿和莫扎特等作曲家在其作品中几乎未留下踏板记号，或其他作曲家如贝多芬仅有不完整或众说不一的踏板标记，又该如何处理呢？另外，我们又该如何解决当代钢琴同早期钢琴之间的差别问题呢？虽然海顿、莫扎特和贝多芬的相当一部分键盘乐谱是为钢琴写的，但他们那个时代的乐器正处于向今天的乐器迅速演变的过程中，他们那个时期的踏板法概念能在多大程度上适用于我们这个世纪？

即使在十九世纪浪漫派作曲家的钢琴作品中，虽然标有较多的权威性踏板标记，那些记号也时常是前后矛盾的。此外，今天的演奏家需要使老式的所谓节奏性踏板标记适应于今天普遍运用的连音踏板技巧。而在演奏二十世纪音乐时则又产生了另一个问题。一些更接近我们时代的作曲家倾向于“避开”踏板标记，他们的乐谱几乎没有踏板法的指示，例如德彪西和拉威尔的情况。

没有任何一部著作有可能对踏板法这个专题作详尽无遗的论述，如果声称本书有这样的特点，那也是愚蠢的。由于篇幅所限，只能选择少数有代表性的主流作曲家，并联系他们的风格来进行踏板法的详细讨论。读者们无疑会大声反对遗漏了这个或那个人——钢琴曲目中的主要作品例如舒伯特、门德尔松、勃拉姆斯、巴托克和普罗柯菲耶夫，更不必说许多其他十九和二十世纪的重要人物。为了弥补这一点，在第二、三、四章有关踏板技巧部分，包含了广泛选自十八、十九和二十世纪许多不同作曲家作品的谱例。

每个作曲家自己的权威性踏板法指示，被作为基础，来了解他对踏板的独特运用，然而其达到的程度只能依据此种标记所存在的情况。就J·S·巴赫、海顿和莫扎特来说，本书所提供的有关踏板法的意见，往往考虑到在今天截然不同的乐器上演奏他们的作品所产生的问题。贝多芬仍然既是一个谜又是争论的热门话题，因为有些人感到

他那使人惊奇的，为数众多的，往往声音浑浊的踏板标记应该原原本本地遵守，或至少应被尝试使用。其他人则不同意并认为应选择一种“更干净”的洪亮度。威廉·纽曼(William Newman)在第七章高度启发性的讨论中强调了需要意识到贝多芬原先的踏板记号，并用它们来达到对他风格的深入的理解。

即使十九世纪后期的钢琴家作曲家，如肖邦、李斯特和舒曼，对于一位不愿在他们音乐中停留于风格上不正确的踏板法的演奏家，同样提出了严肃的问题。这种体现必须考虑到这些作曲家所留下的所有原始踏板指示，并尽可能地运用这些标记来达到对他们各自踏板风格的理解。

在第九章，莫里斯·亨森(Maurice Hinson)重新回到肖邦的手稿，以便细查作曲家本人的踏板指示。这一调查研究所取得的成果，对于面向肖邦的踏板法中更富有想象的声音概念的钢琴家，具有惊人的启示。分别地专写舒曼和李斯特的第十和十一章，揭示了两者在踏板运用中极有创新精神，然而他们的音乐后来再度被人更改过的那些标记，已失去了新意。与亨森有关肖邦的结论相同，希望演奏者会发现这些具有个性的用法，不但运用在具体引用的例子上，而且在演奏作曲家没有留下踏板记号的类似段落时，以此作为风格性的指导，会同样地具有价值。

演奏者如单纯通过印刷的谱子去寻找踏板法，必将在德彪西和拉威尔的音乐中遇到不可逾越的困难。他们的乐谱几乎完全没有踏板指示，所存在的为数极少的几个也往往是粗略和模糊的。由于这个原因，第十三章采取一个新的处理，并试图通过研究一位钢琴家大师如何演奏和讲授他们的音乐，来理解德彪西和拉威尔的踏板法。对于这两个作曲家的钢琴音乐，没有比已故的瓦尔特·基赛金更加伟大的解释者了。由基赛金的学生迪安·艾尔德(Dean Elder)所分析的其印象派风格的踏板法，已极尽可能地接近了对其复杂内容的艺术性体现，以及这个音乐所要求的高度具有个性的踏板法。

第十二章接触到西班牙学派的踏板法，有马克·汉森 (Mark

Hansen)对格拉纳多斯和他的学生弗兰克·马歇尔(Frank Marshall)所写的两篇不太引人注目的教学法论文的研究——后者又教了伟大的西班牙钢琴家阿丽茜亚·德·拉罗查。这些文章为进入这些杰出的音乐家的教学方法提供了迷人的一瞥，其后进一步由拉罗查本人的评论所阐明。

印刷的乐谱上的踏板标记有多种形式。在有关三个踏板各自不同技巧的第二、三、四章中所选用的，早在专论制音器踏板的第二章中有所解释。可是，在有关个别作曲家的章节，保留了当时有关踩下和放掉踏板的原来踏板记号，也就是容易受到责难的  和 。虽然这些记号有时可以令人绝望地不准确，任何“解释”或“澄清”并不属于编者，而最好留给演奏者去判断。

除非另有说明，所有谱例中，无论有关表情记号、力度、奏法、句法或速度，只表明作曲家本人的标记。前面的力度或速度指示，在选段进行中仍有效的，均在括号中表明。有效的节拍记号都加上了，在作曲家自己把它们省略的极少例子中除外。

在试验踏板技巧时有一点要提起注意：不同的钢琴和音响效果存在着根本的差异。有关踏板法的建议最好在一个大钢琴上尝试，七尺至九尺长度的更为可取。所举的例子始终被假定为是用音乐会速度演奏，并以恰当的奏法、声部处理、和力度变化。这些因素的任何一个变动，会几乎肯定地使最仔细地选择的踏板法完全无效。

所有关于左踏板(*una corda*)的讨论只应用于一个真正的移动装置，并非在古钢琴和立式钢琴上的左踏板，它们只是使锤子更加靠近琴弦以缩短击弦的距离。中踏板，或延音(*sostenuto*)踏板在所有美国制造的大钢琴上都能找到。许多欧洲的乐器仍没有这个装置。始终假定有准确的调整。大部分立式钢琴没有真正的延音踏板。只在有些斯坦威立式钢琴和少数新的日本立式钢琴上，中踏板起到了对任何一个制音器有效的真正有选择力的延音装置的作用。

文献来源只限于英语的。虽然条目的数字会造成一种印象，似乎有关踏板法的参考材料十分丰富，这多少有些使人误解，因为很多条

目十分简短或内容仅是初级的。只有相对少数表现出真正的深度或理解力，也极少有把踏板法和特定的音乐风格联系起来的。这里并非试图对参考材料作出评价，因为对有经验的演奏家实际上不讲自明的那些内容，有可能对程度稍低的演奏者会证明是具有较大价值的。

踏板法被恰当地称为“钢琴的灵魂”。它的错误运用，不论从技巧的或风格的观点，甚至会使最精美的演奏产生缺陷。作者热切希望目前这一教本能有助于促进对这些因素的更深刻的认识。

感 谢

我愿向艾尔德、汉森、亨森和纽曼各位先生表示我对他们非常宝贵的贡献的热烈感谢。他们在各自范围内的专长，无可估量地帮助使这个项目不但更丰富而且更完整。对我的好朋友莫里斯·亨森我欠下了双倍的感激，因为没有他的坚定可靠的鼓励——有时是刺激和一再的催促——这本书无疑至今仍在“计划”阶段。还要感谢北德克萨斯州立大学音乐图书馆的莫里斯·马丁(Morris Martin)和罗勃特·福利特(Robert Follet)。他们的帮助，加上这个极好的图书馆里广泛珍藏的参考资料，极大地推进了这一最初看来几乎是无止境的工作。还要特别感谢道格拉斯·泰勒(Douglas Taylor)，他几次提醒我应注意到他那丰富、广博的图书室里未被人注意的材料。我很感激著名的音乐会钢琴家，印第安纳大学音乐学院的成员詹姆斯·托柯(James Tocco)对初稿的仔细阅读。他的建议给予了最大的益处和帮助。我也热情赞赏我的抄写员罗勃特·基弗(Robert Keefe)的工作，他那艺术的手绘制了极好的、清楚的音乐谱例。最后，当然也应感谢我的学生们，这部书的许多主意是在他们上课时构想出来的。在很多场合，他们在一堂课的中间要耐心地等待我草记下他们刚演奏的一个片段的有关参考，以使用它作为一个例子。

约瑟夫·班诺维茨

1984年3月，香港

钢琴踏板的历史

踏板的历史性发展,是一个横跨一百五十多年的复杂演变过程,它最后以现今大钢琴上所见到的三个踏板而告终。有关钢琴成长的这一侧面,意义十分重要,这不仅由于它的历史性影响,而且也由于它为那些希望以高水准来演奏早期作曲家音乐的钢琴家们提供演奏实践的洞察力。

当1709年巴托罗米欧·克利斯托福里(*Bartolomeo Cristofori*)在佛罗伦斯建造出第一架有强弱的羽管键琴(*gravicembalo col piano e forte*)时,它的声音在很多方面仍然和古钢琴和羽管键琴相似。但现在,包有鹿皮的锤子用来击弦,以代替用羽管键琴的支柱和羽管,或是古钢琴的金属切片来发声。到1726年克利斯托福里已建造大约二十架这样的乐器。为了帮助承受住新发明的锤子机械装置的打击,不久开始设置更结实和更大的弦和共鸣板。其他早期的钢琴制造者如高特弗列德·西尔伯曼(*Gottfried Silbermann*)和约翰·朱姆贝(*Johann Zumpe*),很快地扩展和修改了克利斯托福里原来的概念。其结果是早先钢琴的声音开始增加洪亮度,尔后经过几十年,新的乐器和它带有锤子的羽管键琴的早期身份已无明显相似之处。钢琴在整个欧洲大陆上奇迹般地迅速成长和流行,使古钢琴和羽管键琴二者都成为过时的了。

制音器活动结构

最早的钢琴配备有控制制音器的手栓。它们有某种程度可供选择的制音作用,因为演奏者可以任意使低音或高音区的制音器抬起来。但手栓很快证明为极不方便,因为操作时演奏者必须暂时把手从键盘上

拿起来；因而1765年左右在德国制造的钢琴上引用了膝部杠杆。对高音和低音组可供选择的分段制音活动作为一般的特征保留下来，并至少在1820年前制造的钢琴上都可见到。1777年亚当·拜厄(Adam Beyer)在伦敦介绍了一种进一步改进制音器结构的设计。他的钢琴配备一个具有裂开底部的踏板，它可以分别地控制高音和低音的制音器组。

早期用脚控制的踏板结构的其他一些改进设计，由约翰·勃罗德伍德(John Broadwood)于1783年在伦敦，以及埃拉尔德(Erard)兄弟在巴黎，接着由约翰·斯坦(Johann Stein)1789年在奥斯堡很快地改制应用。拜厄原来有关分别控制制音器的概念被保留了下来。踩下裂开的踏板的大约一半时，演奏者可以提起所有低音部制音器或所有高音部制音器(以中央C作为分界线)；而同时踩下踏板的两半部分时，他可以把整套制音器从弦上提起来。这个时期的埃拉尔德乐器可以把整套制音器或是单独高音部制音器提起来，但不能单独提起低音部的。此种一般类型的分裂踏板直至大约1830年前继续被建造；然后它们被今天乐器所通用的单个制音器踏板所代替。

分裂制音器结构的一个有趣的分枝，于十九世纪以Kunstpédal (艺术踏板)的形式出现。这个短命的结构用四个分裂底部的踏板控制，把制音器分成八段。虽然这种向着更加精制的选择性踏板结构的发展，似乎会合理地引向近代延音中踏板的发明，然而并没有直接的根据可以说明这一点。

制音器结构本身在它成长过程中采取不同形式。在十八世纪六十年代中期由朱姆贝在伦敦制造的早期钢琴上，制音器包含用折叶连接在音箱背面并放置在弦上的木制杠杆。每个制音器有一块软的皮革，它由一个用鲸骨做的弹簧压到弦上。当一个琴键被按下时，安装在琴键末端的一个棒把制音器提起使琴弦得以振动。然而，勃罗德伍德的乐器利用一种把制音器放在琴弦下面的改进的踏板结构。以后法国的埃拉尔德商行建造了类似的装置，并甚至直到十九世纪末仍继续选用此种构造形式的制音器结构。埃拉尔德钢琴的制音器能很快地制止基音以及下面的泛音的声音，但留下剩余的高一些的声音。这种效果与早

期英国钢琴上的制音相似，但和维也纳和德国乐器所获得的快速制音效果却截然不同。到十九世纪末期，除去埃拉尔德以外，大部分钢琴制造者选择在他们的大钢琴中把制音器架置在琴弦上面，从而利用地心引力帮助达到快速制音。

早期钢琴的声音

由于在体积和材料方面都不同，早期钢琴的声音和今天的乐器很不相同。锤子的结构对于形成这种差别是个重要因素。锤子的演变可以粗略地分为三个阶段。在直到莫扎特时期的最早的乐器上，锤子里面有个木制的核心，并有一个柔软、富有弹性的皮革，通常是鹿皮的套。到十九世纪前期，锤子完全用多层的皮革做成，并变得更大。十九世纪三十年代以后开始用毡，但直至1850年，在有些乐器上仍继续用皮革，只是在那以后，完全用毡制作锤子才成为规律。

艾尔菲斯·巴布考克(*Alpheus Babcock*)于1825年发明的全铸铁环形钢琴架，使琴弦的紧度能有更大的支撑力。在这之前的钢琴，由于它们的木制架，更细的弦，更小的锤子，自然比今天强有力的乐器的共鸣要少得多。但早期钢琴的声音具有一种锐利和清晰，这在现代乐器的更加圆润，不太尖锐和明确的声音中已明显地丢失了。在选择写于十八世纪和十九世纪初期作品的踏板法时，必须考虑到声音方面的这些基本区别。

带脚键盘的钢琴

一项有意义的早期设计就是带有脚键盘的钢琴。在钢琴上增加一个单独脚键盘，可以产生并保持一个低音的独立线条，从而和选择性的制音器有联系。早期钢琴的音域有限，而这种结构提供一种能扩展低音数目的吸引人的方法。它可以双重发出手指弹的音，从而加强当时钢琴上相对薄弱的低音的洪亮度；而用脚在脚键盘上奏出的音可以无限止地保持下来，不管此时手在演奏什么。起初，这种结构需要有第二套弦，但在1815年维也纳钢琴制造者约瑟夫·勃洛德曼(*Josef*

Brodmann) 开始制造一个自己控制的脚键盘。不久埃拉尔德商行开始生产不再需要额外琴弦的脚键盘乐器。然而尽管有这些改进设计,当演变到现代钢琴时,脚键盘最终被逐步淘汰。

有几个主要作曲家某种程度和带脚键盘的钢琴有联系。莫扎特有一架,是由约翰·斯坦或安东·瓦尔特(*Anton Walter*)于1784年左右建造的。这件乐器现在已丢失了,并且据所知,莫扎特没有专为它写什么。门德尔松和舒曼都有制造于1843年的带脚键盘的钢琴。虽然门德尔松没有为带脚键盘的钢琴写什么特别的作品,而舒曼却为这乐器创作了六首练习曲(*Op. 56*),四首《短曲》。(*Op. 58*),以及根据B—A—C—H写的六首赋格(*Op. 60*)。李斯特有一个时期拥有一架加上一个两层键盘的簧风琴和一个脚键盘的钢琴。查尔斯·亨利·瓦伦J·莫尔汉奇(*Charles Henri Valentin Morhange*——以阿尔肯知名)是十九世纪最后一个为脚键盘广泛写作的重要钢琴家,他在十九世纪七十年代初期为它写了许多作品。查尔斯·古诺1886年为带脚键盘的钢琴和管弦乐队写了《根据俄罗斯国歌写的幻想曲》,以及1888年为同样乐器的结合写的一首复协奏曲。

延音踏板

上面所述的不少制音器活动结构,以及带脚键盘的钢琴本身,至少在精神上与延音踏板有联系。1844年巴黎展览会上,由波赛洛(*Boisselot*)父子的马赛商行首次展出一个真正的延音踏板结构,它使演奏者可以延续特定的音而不影响其他音。巴黎的亚力山大·弗朗索瓦·德班(*Alexander Francois Debain*)于1860年建造另一种延音踏板结构,而克劳德·蒙泰尔(*Claude Montal*)于1862年拿出了类似的发明。但这些努力都没有引起更多注意。最后,美国斯坦威琴行的埃伯特·斯坦威(*Albert Steinway*)于1874年在延音踏板上拿出了一项美国的专利。随后继之而来的有关它在大钢琴和立式琴中的运用的更多细节再获两项专利,延音踏板于1876年第一次给于公开宣传。这个时期它被叫作一个持续声音的踏板。一种类似的装置于1875年由A. M. 沃尔夫

(Wolff)在法国获得专利权。不久美国斯坦威琴行开始在它的大钢琴和好一些的立式琴上安装了这一新的装置。其他美国钢琴建造者很快地模仿斯坦威的实例，但并非所有其他国家的钢琴制造者都跟着做。只有少数几个欧洲琴行在他们乐器上加上了延音踏板，不管大钢琴的尺寸如何。甚至在斯坦威琴行的汉堡工厂制造的德国斯坦威乐器，除九尺音乐会用大钢琴外，都没有这个踏板。直至今日，在多数情况下，这种踏板只在美国制造的乐器上是标准装备；而在所有国家的立式琴上极少有一个真正的延音踏板结构。

弱音(Una Corda)踏板

当早期钢琴在音量上增长起来时，制造者把他们的注意力转向减轻声音的办法。最初有两种基本方法被用来减弱音量。大概更早的是 *pianozug*，或 *feucelste*，它由一条薄的皮革或毡子组成，并置放于锤子和琴弦之间。其结果是声音有一种减弱和甜美的音质。第二种踏板结构，*Verschiebung* 和今天大钢琴上所谓的弱音踏板或左踏板有密切联系。它的作用是使键盘和锤子向右移动，从而只打击一根弦，而不是两根或三根。由克利斯托福里于1726年首次引用，这种结构不久即由其他钢琴制造者开始运用，并很快吸收为一件标准的装备。在十八世纪后期及十九世纪初期的钢琴上，钢琴家可以根据踏板被踩下的深度，从正常的三根弦(*tre corde*)位置，移动到两根弦(*due corde*)或只是一根弦(*una corda*)被击的位置。现代钢琴上不存在这种细微的但却是重要的选择，不过在早一些的乐器上很容易做到。贝多芬在他相当多的钢琴作品中提及这种可供选择的移动程度。在第四协奏曲第二乐章中，他详细说明要做到区别 *una corda*、*due corde* 和 *tre corde*。还有在奏鸣曲作品106号的第三乐章中：他首先要求用一根弦(*una corda*)，而后来则要求逐渐两根然后所有琴弦(*poco a poco due ed allora tutte le corde*)。在今天的乐器上，只可能在两根弦和三根弦之间做到这种区别，而在一根弦和两根弦之间则不可能。

早期钢琴上的其他踏板

很多为改变声音的早期踏板装置经过流行又成为过时，它们大多数为模仿其他乐器而设计。最糟糕时，这些改进设计有使钢琴变成一件粗俗的音乐玩具的危险。土耳其音乐在十八世纪后期风行一时，而作曲家试图模仿异国情调的土耳其近卫兵音乐声(Janizary)。早期踏板设计中最有名的一种土耳其近卫兵踏板 (Janizary pedal)，是在正常钢琴演奏中增加上各种吵闹的响声。它可以使一个鼓棒打到共鸣板的底面，响起铃声，摇一个响环，甚至用一个薄铜片打击几根低音琴弦来创造一种钹的撞击声的效果。莫扎特在他的奏鸣曲K. 331的土耳其风格小快板乐章中，以及在他的歌剧《后宫诱逃》中；而贝多芬也在他为《雅典的废墟》的配乐以及《第九交响曲》中，都模仿了土耳其近卫兵音乐。

当时另一种常用的踏板设计就是所谓大管踏板。这种装置在低音弦上放上用纸和丝绸做的一个卷状物，从而发出一种嗡嗡声，它使当时的听众感到类似大管的声音。然而另一种装置，叫作羽管键琴栓，把皮革的重体压在弦上以改变声音，使它近似羽管键琴。甚至制造了渐强和渐弱踏板，用升起或降低钢琴盖，或打开或关闭音箱边上的缝，来改变声音。它们采用有些类似风琴上的方法，以改变音量。另一个短命和稀奇古怪的设计迫使空气在弦上通过，企图在锤子击弦后进一步增大声音。当十九世纪后期钢琴发展到成熟期时，这些以及还有相当多的其他新奇的踏板结构最终都消失了，最后作为这个痛苦演变过程的幸存者，只留下了今天的三个基本的踏板。