PAUL WITTGENSTEIN

School for the Left Hand

Schule für die linke Hand

I. Exercises
Fingerübungen

II. Etudes
Etüden

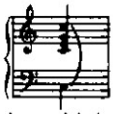
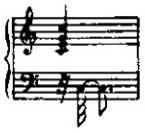
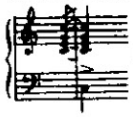
III. Transcriptions
Bearbeitungen

UNIVERSAL EDITION

Wien Zürich London

PREFACE

These volumes contain a selection of exercises, etudes and arrangements of which I have kept a record during my career as a one-armed pianist.

As far as the arrangements are concerned, the fingering prescribed for certain passages may seem strange to the pianist who is not used to playing with one hand alone. Nevertheless, I should advise anyone wishing to learn any of these pieces to try *this* fingering first before working out his own. For I have chosen it on the basis of the well-grounded rules for one-armed piano playing, which in my experience have proved sound; moreover, in practising the pieces in question I have found this fingering to be the surest and most convenient. Among other things, I wish to point out that for chords such as for which a fingering of $\begin{matrix}1\\3\\2\\5\end{matrix}$ or $\begin{matrix}2\\1\\2\\5\end{matrix}$ is most often indicated, I always advise $\begin{matrix}1\\2\\3\\5\end{matrix}$ instead; because this fingering, if executed with the proper turn of the wrist, permits a faster and thus less noticeable breaking of the chord. In instances such as this :  the bracket) is meant to suggest approximately the following execution :  in which, it will be noted, the accent is on the *chord* and not on the bass note. Therefore, one must not play thus:  but the bass must immediately follow the chord pianissimo ; the chord itself must be held by means of the pedal, in order to achieve the impression that both are played simultaneously—a special feature of technique which must be practised separately.

It is evident that the proper use of the pedal in general, and particularly a skilful application of the half change of the pedal —\/— is of the utmost importance for the one-armed pianist. Assuming that only accomplished pianists will attempt the difficult arrangements, I have indicated the pedalling in these pieces only where there might be some doubt. However, I wish it had been possible in many instances to include a phonograph record in order to make the desired effect clearer !

Some strong notes I sometimes play with my fist; these are indicated by o ; others with the third and fourth fingers at the same time $\begin{matrix}4\\3\end{matrix}$. V signifies a brief pause such as occurs, for instance, in a speech before an important word or before the beginning of a new sentence.

In the appendix I have provided Brahms's transcription of Bach's Chaconne in the arrangement which I have played many times in public. I have taken the liberty of making rather extensive changes in this piece, not of course in the contents, but merely in the piano arrangement. I believe this to be justified, firstly because Brahms only arranged this piece for Clara Schumann because she had injured her right hand (and he probably attached no special value to it), secondly because the arrangement itself is a transcription of a violin composition, and in the case of such transcriptions from one instrument to another a certain latitude is not only permissible but even necessary. Brahms himself made use of this privilege by setting the Chaconne one octave lower. However, because of this undoubtedly correct change which alone, so to say, placed this piece on firm ground, making possible the full use of the piano bass, the music remains exclusively in the tenor register of the piano. This results in a certain monotony of tone, which I have tried to overcome by making certain changes. I have omitted to append the original Brahms version, as I take it that the readers of this volume are primarily interested in *mine*; moreover, anyone wishing to do so can easily obtain the original transcription.

In addition to this piece, I had hoped to include, with my own fingering and pedal indications, other original compositions for the left hand—among others, those of Max Reger, which, I feel, are far too little known. However, this would have greatly lengthened a volume which is already bulky. I hope to have the opportunity of doing so in a later volume.

The Brahms song reprinted in the second part of this book is to be considered only as an example. There are a number of songs which could be accompanied with the left hand alone; I just want to draw attention to Schubert's *Ave Maria* and Mendelssohn's *On Wings of Song*.

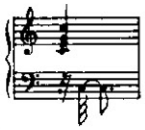
The passages taken out of classical compositions which are contained in Vol. III are only a small fraction of those which could be used for that purpose. Should anyone object to my picking single sections out of masterpieces, I would say that the masterpieces themselves do not suffer by it, and on the other hand the pupil gains by practising a few bars out of a classical work rather than dull studies.

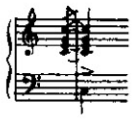
PAUL WITTGENSTEIN

EINLEITUNG

Diese Bände enthalten eine Auswahl von Fingerübungen, Etüden und Bearbeitungen, welche ich während meiner Laufbahn als einarmiger Pianist aufgezeichnet habe.

Was die Bearbeitungen betrifft, so wird der vorgeschriebene Fingersatz dem des einhändig Spielens ungewohnten Pianisten an manchen Stellen befremdlich erscheinen. Trotzdem würde ich jedem, der eines dieser Stücke erlernen will, raten, es erst mit *diesem* Fingersatz zu versuchen, ehe er sich selbst einen anderen zurechtlegt. Denn ich habe den meinen nicht nur nach den von mir erfahrungsgemäss als richtig erkannten Grundsätzen des einhändigen Klavierspielens gewählt, sondern auch darnach beim Üben des betreffenden Stückes als den sichersten und beqemsten erprobt. Unter anderem sei darauf hingewiesen, dass ich Akkorde wie z.Bsp. die meist mit dem Fingersatz $\begin{matrix}1\\3\\2\\5\end{matrix}$ oder $\begin{matrix}2\\1\\2\\5\end{matrix}$ bezeichnet werden, stets mit $\begin{matrix}1\\2\\3\\5\end{matrix}$ spielen lasse ; weil dieser Fingersatz, mit richtiger Drehung des Handgelenkes ausgeführt, ein rascheres, daher weniger auffallendes Brechen des Akkordes ermöglicht.

In Fällen wie: bedeutet das Zeichen) etwa folgende Ausführung:  wobei wohl zu beachten ist, dass der Akzent auf dem Akkord und nicht auf der Bassnote liegt.

Es darf also nicht etwa so gespielt werden  sondern der Bass muss dem Akkord *pp* und unmittelbar nachgeworfen, der Akkord selbst mittels des Pedals gehalten werden, wodurch ein dem gleichzeitigen Anschlag Beider nahekommender Eindruck erreicht werden soll — eine Einzelheit der Technik, die eigens geübt werden muss.

Dass der richtige Pedalgebrauch im allgemeinen, und namentlich ein geschicktes Verwenden des halben Pedalwechsels ⌒V⌒ für den einarmigen Klavierspieler von der grössten Wichtigkeit sind, ist einleuchtend. In der Voraussetzung, dass nur fertige Pianisten sich an die schweren Bearbeitungen heranmachen werden, habe ich bei diesen Stücken nur an einzelnen fraglichen Stellen das Pedal eingezeichnet. Freilich hätte ich dabei oft noch eine Grammophonplatte beilegen wollen, um die von mir gewünschte Klangwirkung zu zeigen!

Einzelne starke Töne, die ich zuweilen mit der Faust nehme, sind mit o bezeichnet ; andere mit dem dritten und vierten Finger zugleich $\begin{matrix}4\\3\end{matrix}$.

V bedeutet ein kurzes Absetzen, wie etwa in der Rede vor einem wichtigen Wort oder dem Anfang eines neuen Satzes.

Im Anhang ist hier die Bach'sche Chaconne in der Brahms'schen Bearbeitung mitgeteilt, u.zw. in der Art in der ich sie wiederholt öffentlich gespielt habe. Ich habe mir dabei grössere Änderungen,— selbstverständlich nicht des Inhalts, sondern nur des Klaviersatzes ! — erlaubt. Zu meiner Rechtfertigung möchte ich bemerken, erstens dass es sich bei diesem Stück für Brahms zunächst nur um eine Gefälligkeit für Clara Schumann gehandelt hat, die ihn gelegentlich einer Verletzung ihrer rechten Hand um ein Stück für die linke gebeten hat; einen besonderen Wert hat er wohl nicht darauf gelegt. Zweitens ist das Stück selbst eine Übertragung eines Violinstückes, und bei solchen Übertragungen von einem Instrument auf ein anderes ist eine gewisse Freiheit gestattet oder sogar geboten. Brahms selbst hat von dieser Freiheit Gebrauch gemacht, indem er die Chaconne um eine Oktave tiefer gesetzt hat. Aber gerade durch diese zweifellos sehr richtige Verlegung, durch welche das Stück gleichsam erst auf den Boden gestellt wird, und die ein Ausnützen der Klavier-Bässe ermöglicht, gerade dadurch bleibt das Stück ausschliesslich in der Tenorlage des Klaviers. Dies hat eine gewisse Einförmigkeit des Klanges zur Folge, der ich eben bestrebt war durch manche Veränderungen abzuhelfen. Von einem Beifügen der Originalfassung habe ich Abstand genommen, da ich annehme, dass sich die Leser diese Bandes eben für ***meine*** Version interessieren, und sich ausserdem jeder das Werk auch in der Originalausgabe verschaffen kann.

Ich hatte gehofft ausser diesem Stück noch andere Originalkompositionen für die linke Hand, mit meinen Fingersätzen und Pedalangaben versehen, hier beifügen zu können, u.a. die viel zu wenig bekannten von Max Reger; doch würde dadurch dieser ohnehin schon umfangreiche Band über Gebühr ausgedehnt worden sein. Ich hoffe später Gelegenheit zu haben, diesen Plan unabhängig von der *Schule der Linken Hand* ausführen zu können.

Das im 2. Heft abgedruckte Brahms' sche Lied ist nur als Beispiel gedacht. Es gibt eine Reihe von Liedern, deren Begleitung mit einer Hand ausgeführt werden kann; es sei hier nur an Schuberts *Ave Maria* und Mendelssohns *Auf Flügeln des Gesanges* erinnert.

Die im 4. Heft gegebenen Stellen aus klassischen Kompositionen sind nur ein kleiner Bruchteil derer, die sich zu diesem Zweck eignen. Sollte jemand daran Anstoss nehem, dass man einzelne Stellen aus Meisterwerken herausgreift: den Stücken selbst, meine ich, geschieht damit kein Unrecht, und für den Lernenden ist es sicherlich anregender, wenn auch nur einige Takte aus klassischen Werken zu üben, als langweilige Etüden.

PAUL WITTGENSTEIN

ERRATA

PREFACE

In the preface to all volumes last paragraph, end of 1st. line, read: **in Vol. II** (not: **in Vol. III**)

The excerpts from classical compositions in Vol. I start with an excerpt from Beethoven Kreuzer Sonata on page 77 and up to the end of this volume are by mistake printed there instead of at the start of the second volume. They belong to the same group as excerpts from Beethoven Sonatas op. 10 No. 3 and op. 57, printed in Vol. II.

EINLEITUNG

In der Einleitung zu allen Baenden, letzter Absatz, Anfang der 1. Zeile : **im 2. Heft** (nicht : **im 4. Heft**)

Die Stellen aus klassischen Kompositionen im 1. Band, angefangen von der Stelle aus Beethoven's Kreuzer Sonate S. 77 bis zum Schluss des Bandes sind irrtuemlicherweise dort, statt am Anfang des 2. Bandes, abgedruckt. Sie gehoeren in dieselbe Gruppe, wie die Stellen aus Beethoven's Sonaten op. 10 No. 3 and op. 57 im 2. Band.

Page Seite	VOLUME II	BAND II
10	Bar 43 : **Extend slur to include F, the 1st semiquaver of 2nd beat.**	Takt 43 : **Bogen bis einschliesslich f (1. 16tel des 2. Viertels) verlaengern.**
13	Last (top) note of last bar, read : **F♯** (not : A♯).	Letzte (oberste) Note des letzten Taktes : **fis** (nicht : ais)
17	VAR. I, alternative of 2nd bar, lower 1st note, read : **G♯** (not : G♮).	VAR. I., Variante des 2. Taktes, 1. untere Note : **gis** (nicht : g).
17	VAR. III., 2nd bar, 2nd quaver : **bracket missing to G.**	VAR. III., 2. Takt, 2. Achtel : **g gehoert eingeklammert.**
35	Bar 66, 3rd semiquaver, fingering, read : $\frac{2}{5}$ (not : $\frac{1}{5}$).	Takt 66, 3. 16tel, Fingersatz : $\frac{2}{5}$ (nicht : $\frac{1}{5}$).
38	Bar 93 : **Move pedal to 1st note.**	Takt 93 : **Pedal gehoert unter 1. Note.**
39	Bar 6, **insert : Slur to last 3 quavers.**	Takt 6 :**letzte 3 Achtel binden.**
39	Bar 29, 2nd quaver of 2nd beat, insert : ♯ **before G.**	Takt 29, 2. Achtel des 2. Viertels : **gis statt g.**
44	Bar 6 : **delete (a) under 3rd beat.**	Takt 6 : **(a) unter 3. Viertel zu streichen.**
44	Bar 10, 2nd quaver of 3rd triplet, top note : read **A** (not : C).	Takt 10, 2. oberes Achtel, 3. Triole : **a** (nicht : c).
52	Bar 5, lowest system, 2nd note of 4th beat insert : ♮ **before D.**	Takt 5, unterstes System : **Aufloeser zu d** (2. Note des 4. Viertels).

CONTENTS

From **Beethoven's** Sonata op. 10 no. 3 (Largo) 2
From **Beethoven's** Sonata op. 57 (Allegro assai) 5
A. Rubinstein Etude on false notes 7
Chopin Etude in C minor op. 10 no. 12 18
The same in double notes 23
Chopin Etude in A minor op. 25 no. 11 in double notes 29
From **Chopin's** Scherzo I op. 20 39
E. Haberbier Poetic Studies no. 20 "Tremolo" 41
J. Strauss "Morgenblätter" 44
From **Jos. Strauss** " Mein Lebenslauf " 44
Brahms Variation no. 7 from the Variations op. 21 45
Haydn Quartet op. 76 no. 3 (2nd movement, Variation 1) 46
Brahms "To a nightingale" 47
Bach Violin Sonata in F minor (3rd. movement) 51

INHALT

Aus **Beethovens** Sonata Op. 10 Nr. 3 (Largo) 2
Aus **Beethovens** Sonata Op. 57 (Allegro assai) 5
A. Rubinstein Etude auf falschen Noten 7
Chopin Etude in c-moll Op. 10 Nr. 12 18
Dieselbe in Doppelgriffen 23
Chopin Etude in a-moll Op. 25 Nr. 11 in Doppelgriffen 29
Aus **Chopins** Scherzo I Op. 20 39
E. Haberbier Poetische Studien Nr. 20 "Tremolo" 41
J. Strauss "Morgenblätter" 44
Aus **Jos. Strauss** " Mein Lebenslauf " 44
Brahms Variation Nr. 7 aus den Variationen Op. 21 45
Haydn Quartett Op. 76 Nr. 3 (2. Satz, 1 Variation) 46
Brahms "An die Nachtigall" 47
Bach Violinsonate f-moll (3. Satz) 51

Paul England's translation of Brahms's "An die Nachtigall" is reproduced by permission of Alfred Lengnick & Co., and of Richard Schauer.

SCHOOL FOR THE LEFT HAND
SCHULE FÜR DIE LINKE HAND

II. ETUDES | ETÜDEN

From
SONATA, Op. 10, No. 3

Aus der
SONATE, Op. 10, Nr. 3

L. v. BEETHOVEN

Largo

PIANO

pp *simile* *simile*

cresc.

f

fz *fz*

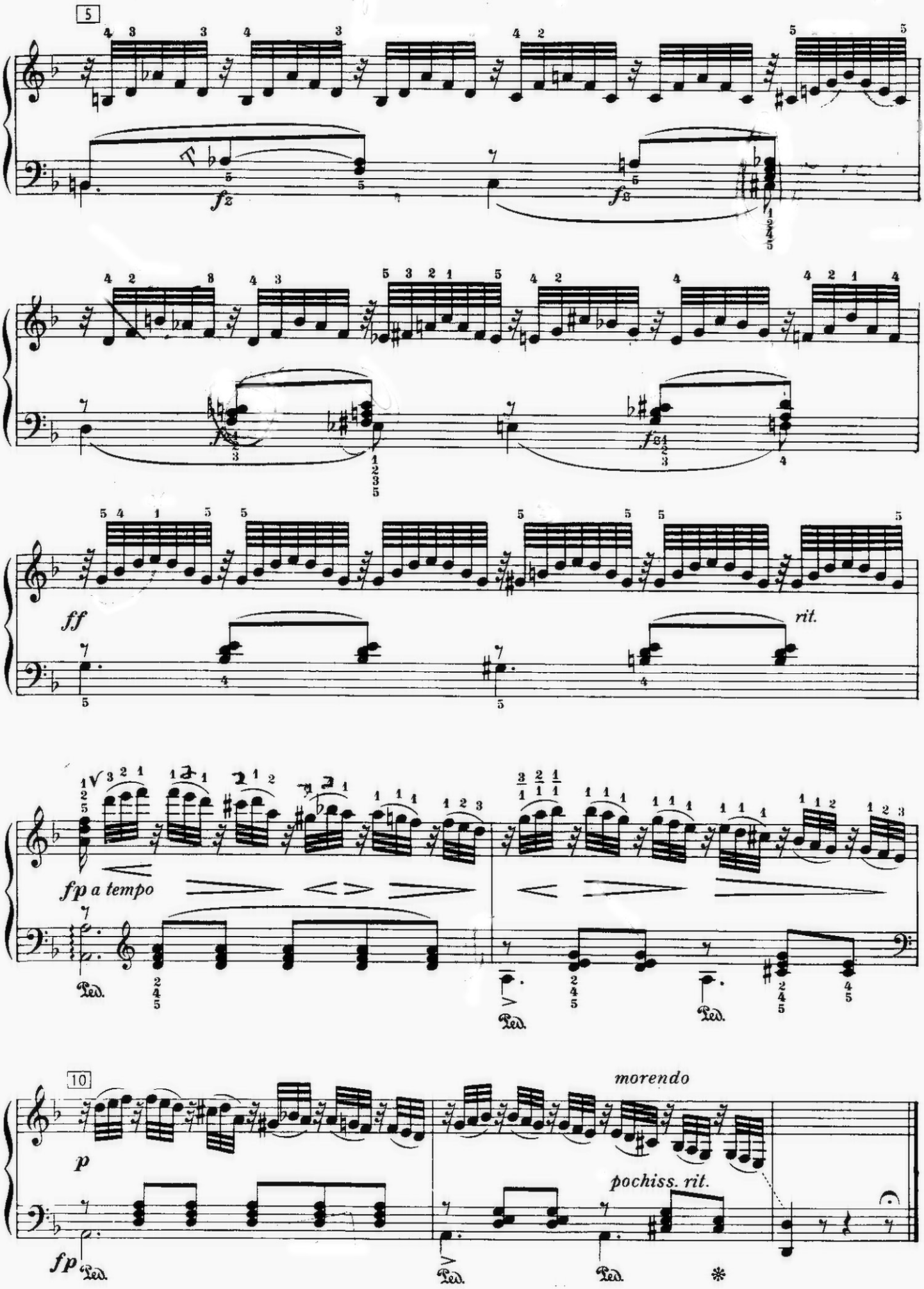
/ See page 4 for alternative fingering.

* Siehe Seite 4 für anderen Fingersatz.

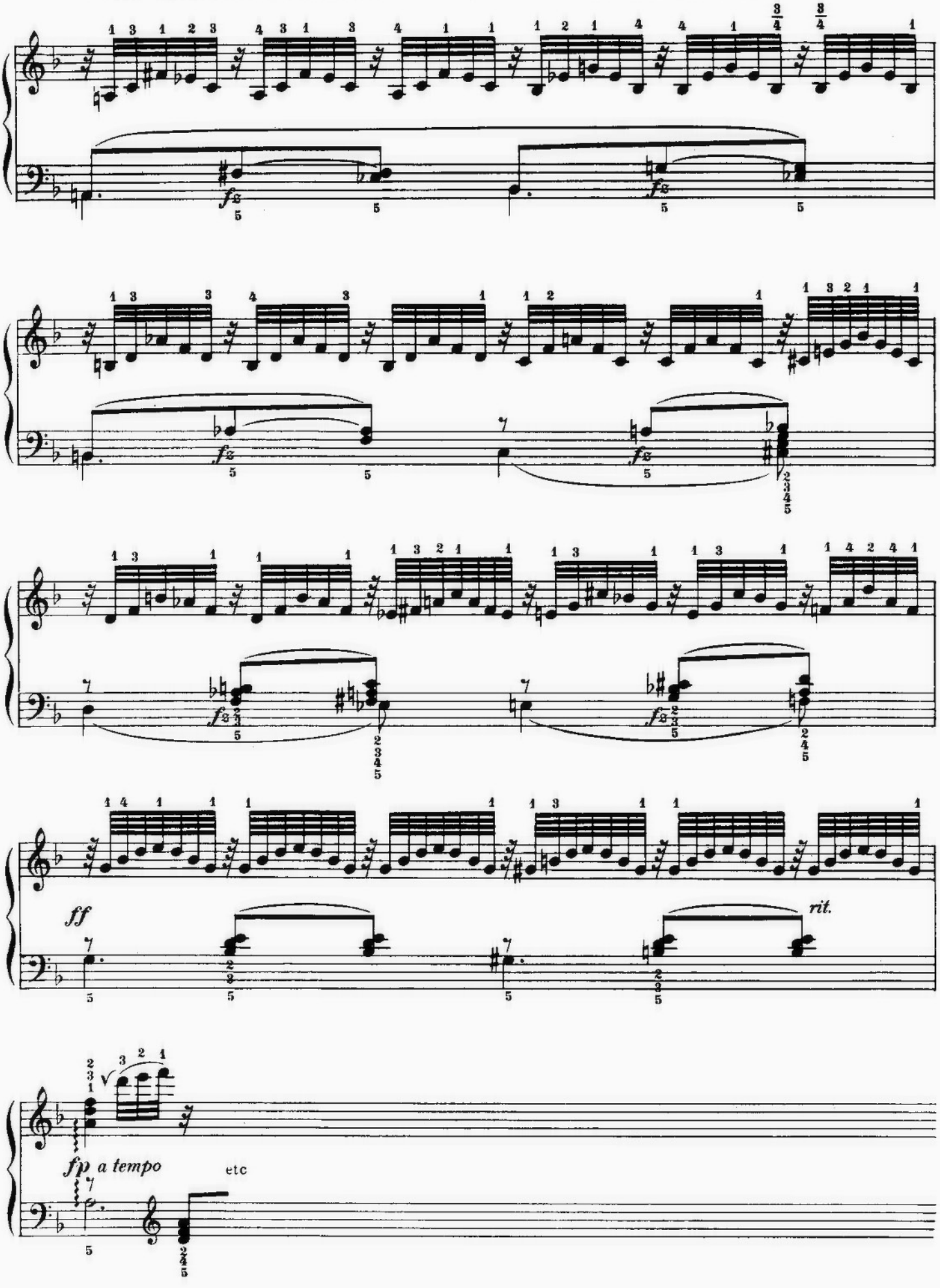
All rights reserved
© Copyright 1957 by Universal Edition (London) Ltd., London.

U. E. 12328 L

Printed in England


5
fz
fz
ff
rit.
fp a tempo
Ped.
10
morendo
p
pochiss. rit.
fp

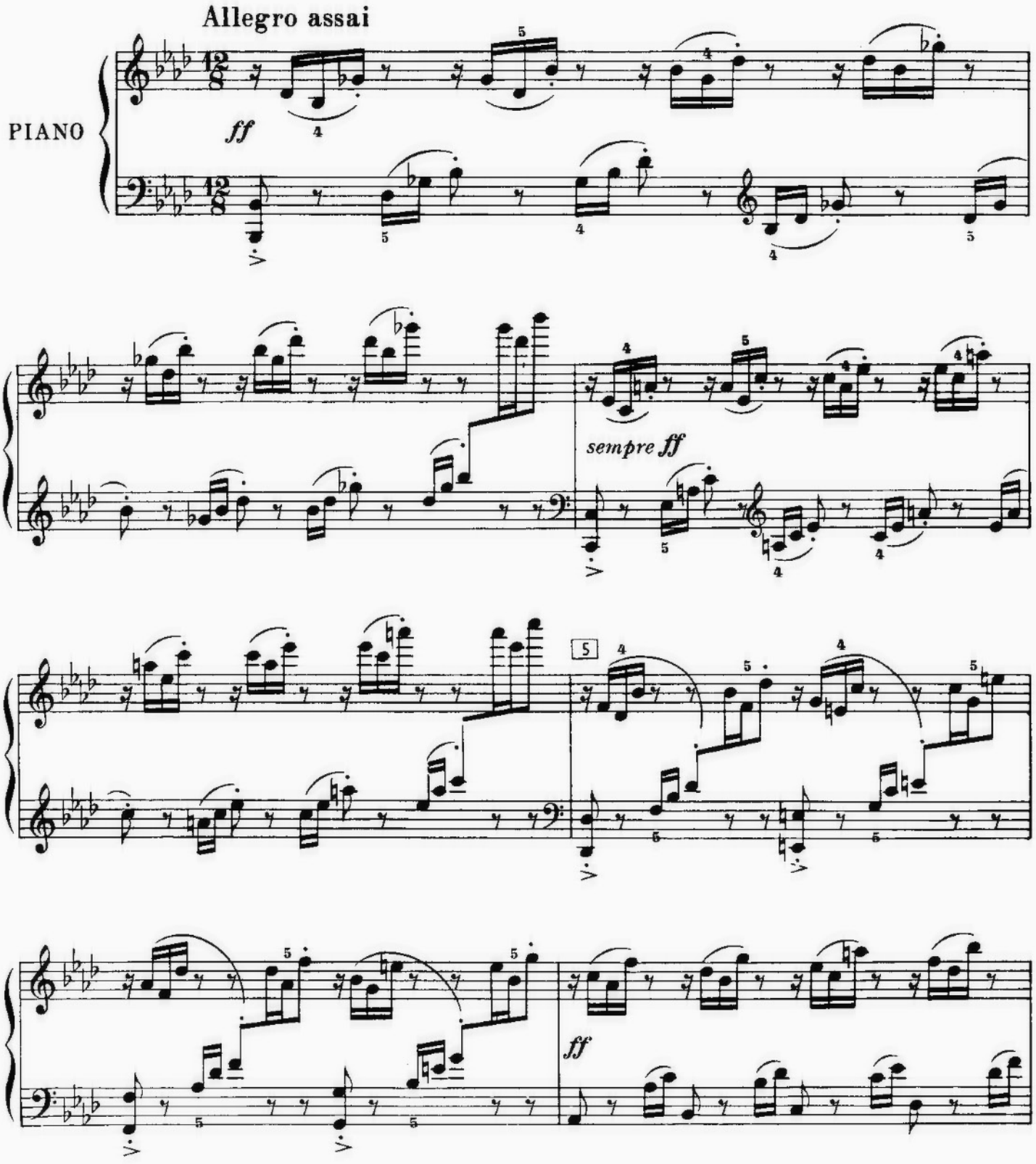
* WITH ALTERNATIVE FINGERING | * MIT ANDEREM FINGERSATZ

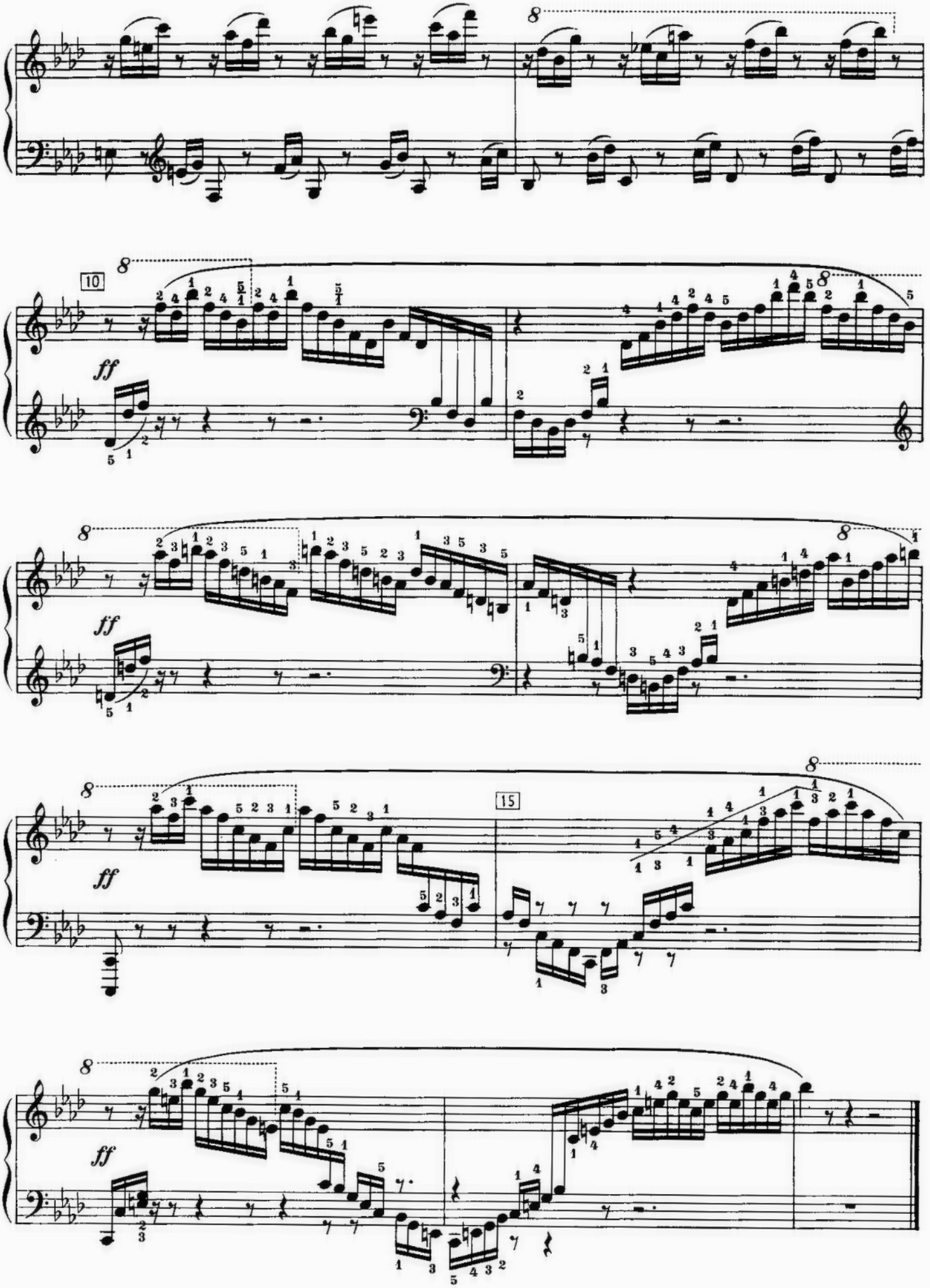


From
SONATA, Op. 57

Aus der
SONATE, Op. 57

L. v. BEETHOVEN

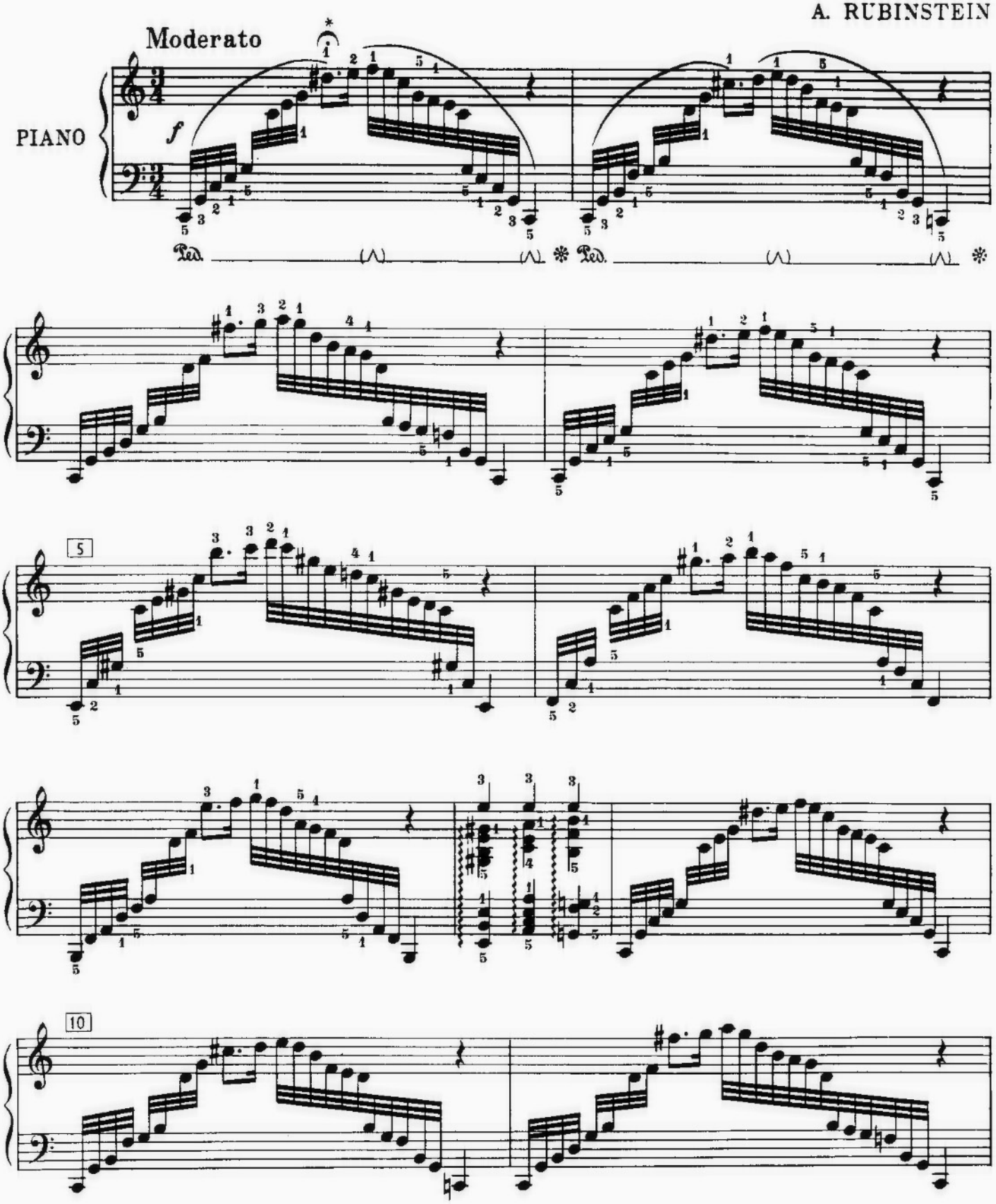



10
15
ff

ETUDE
(on false notes)

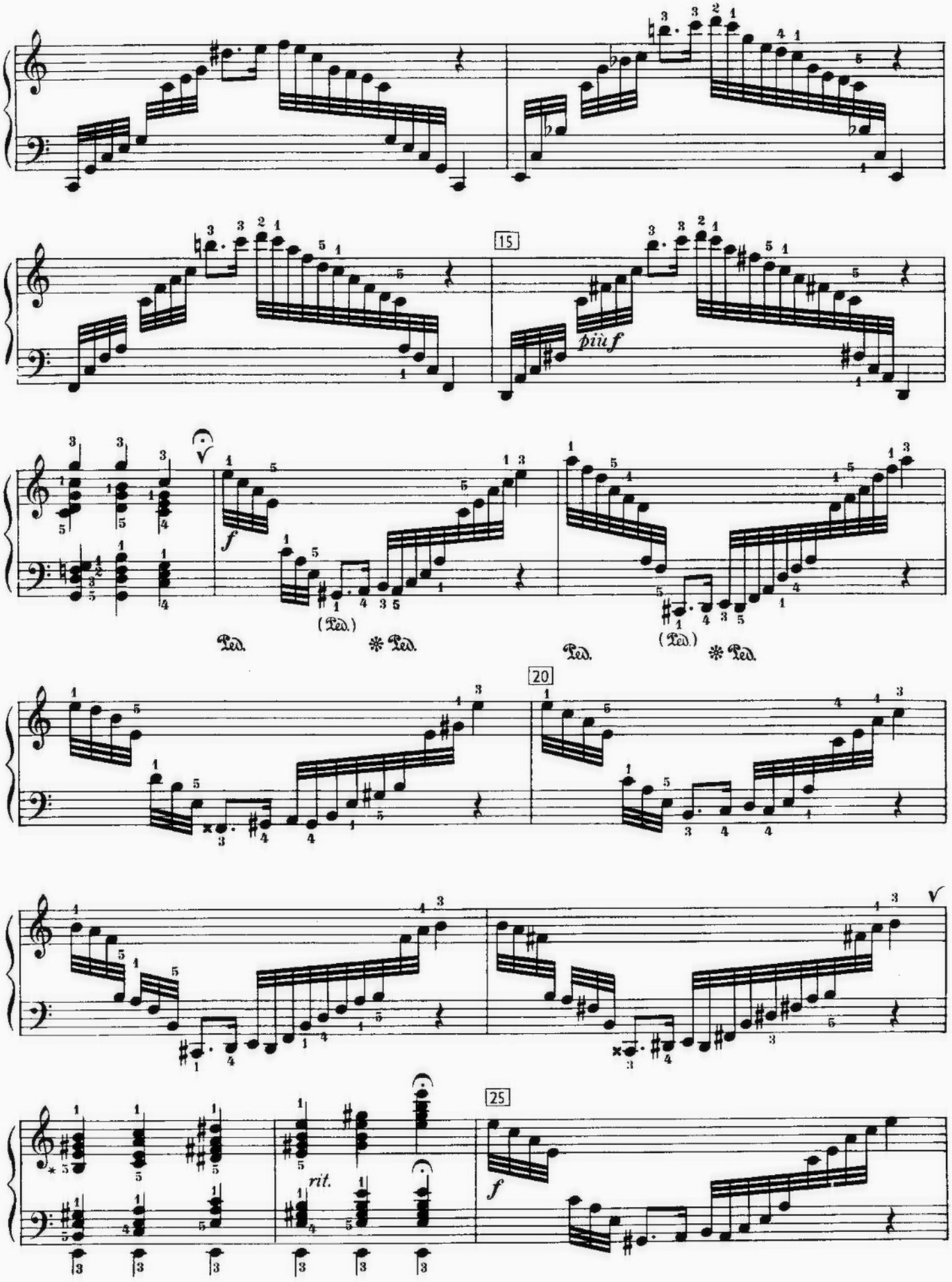
ETUDE
(auf falschen Noten)

A. RUBINSTEIN



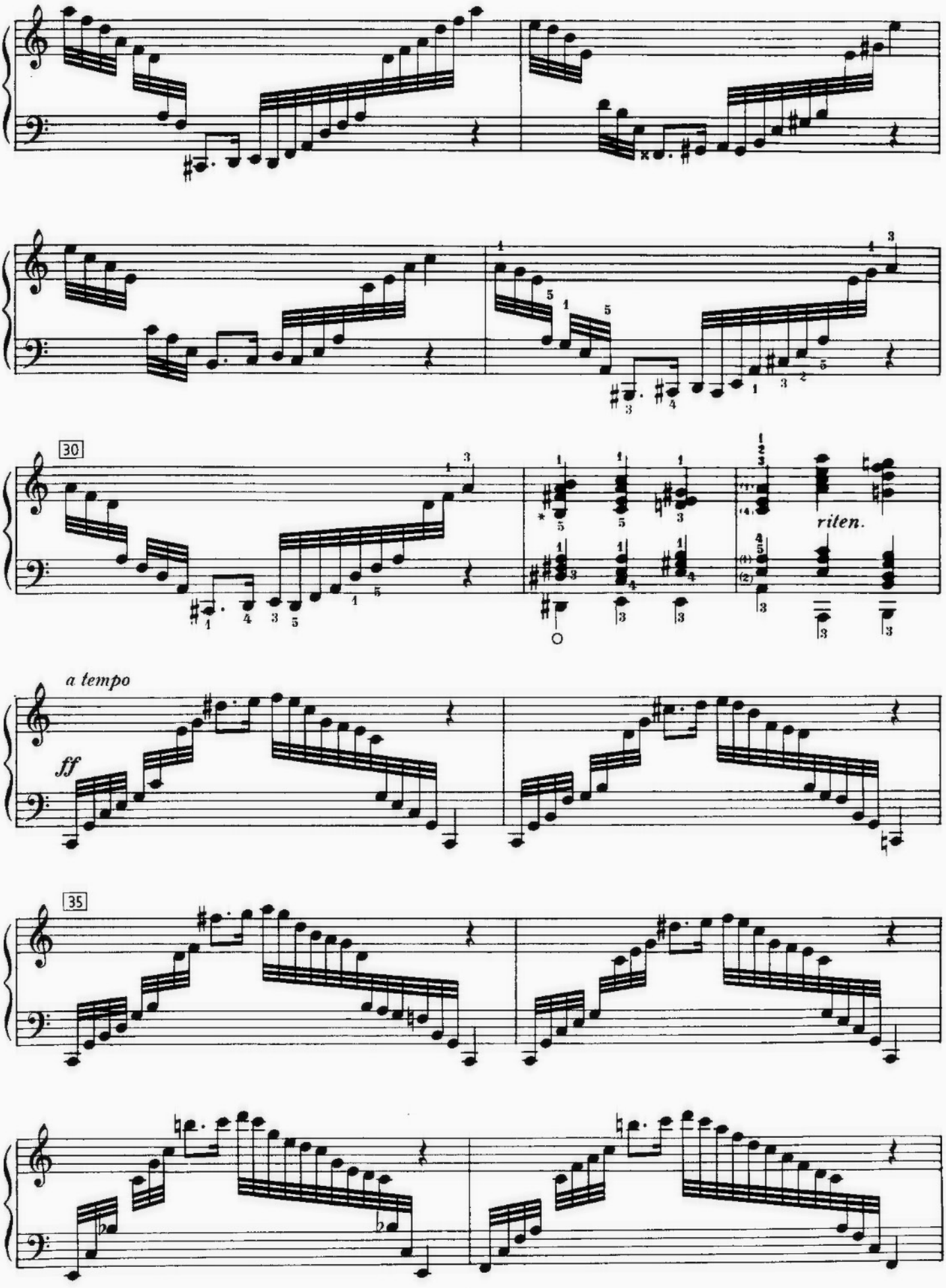
* The Fermata emphasises the "false note" (only in the first bar).

* Diese Fermate soll die "falsche Note" unterstreichen (nur im 1. Takt).



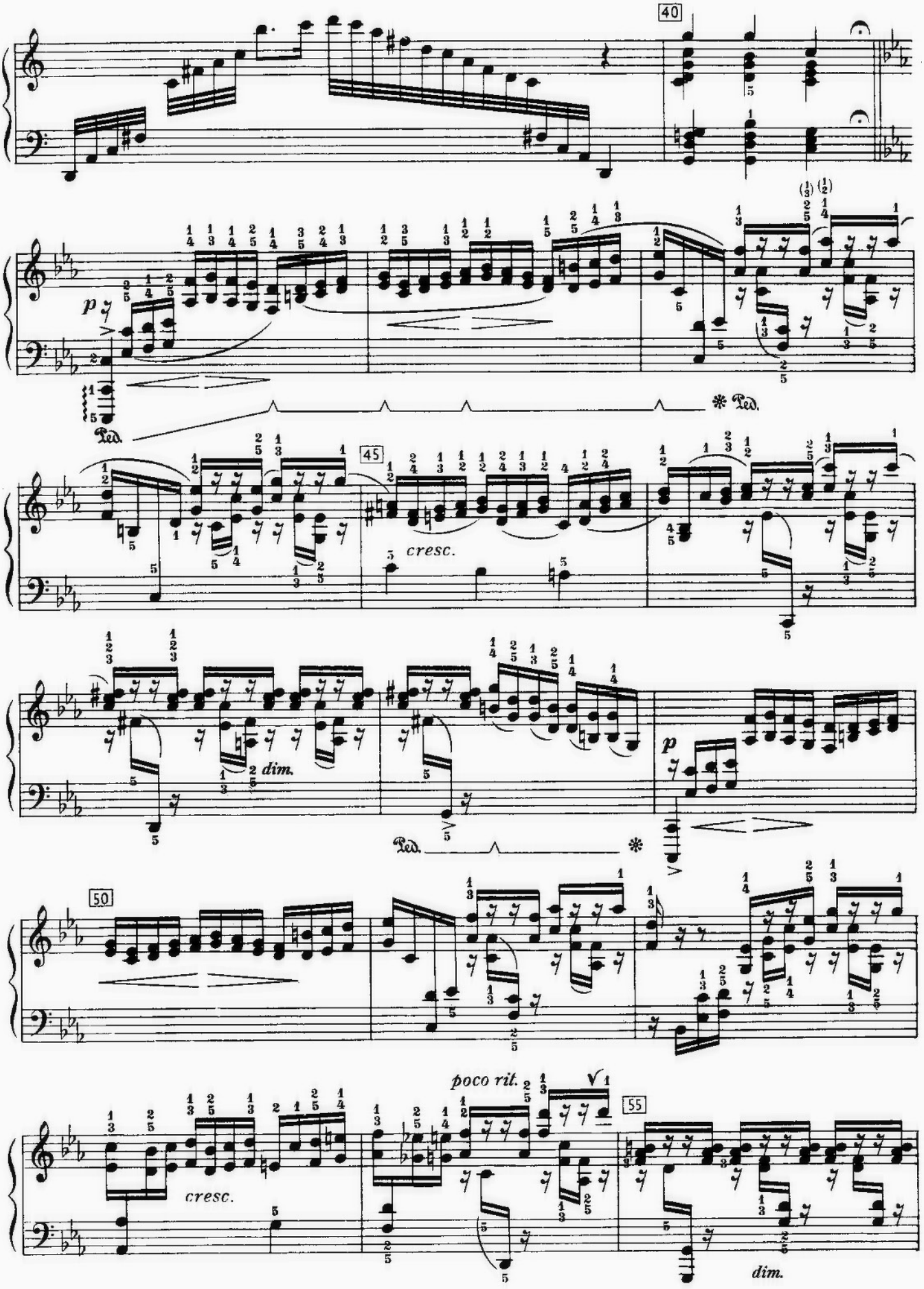
* These arpeggios to be played downwards (as noted in the original).

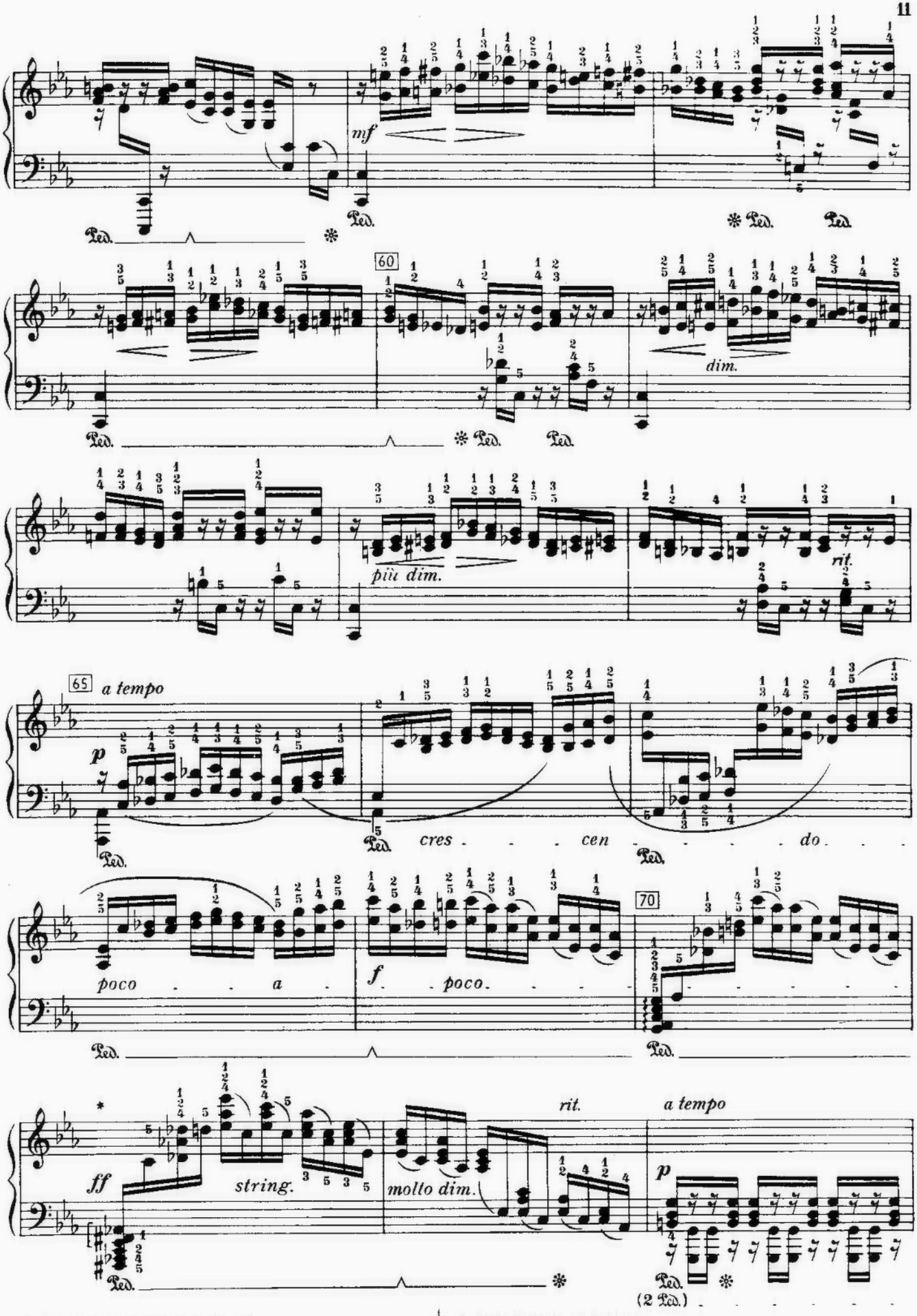
* Diese Arpeggien sind von oben nach unten auszuführen. (Übrigens werden auch in der Originalfassung des Stückes diese Stellen auf die angegebene Art gespielt).



* See previous note.

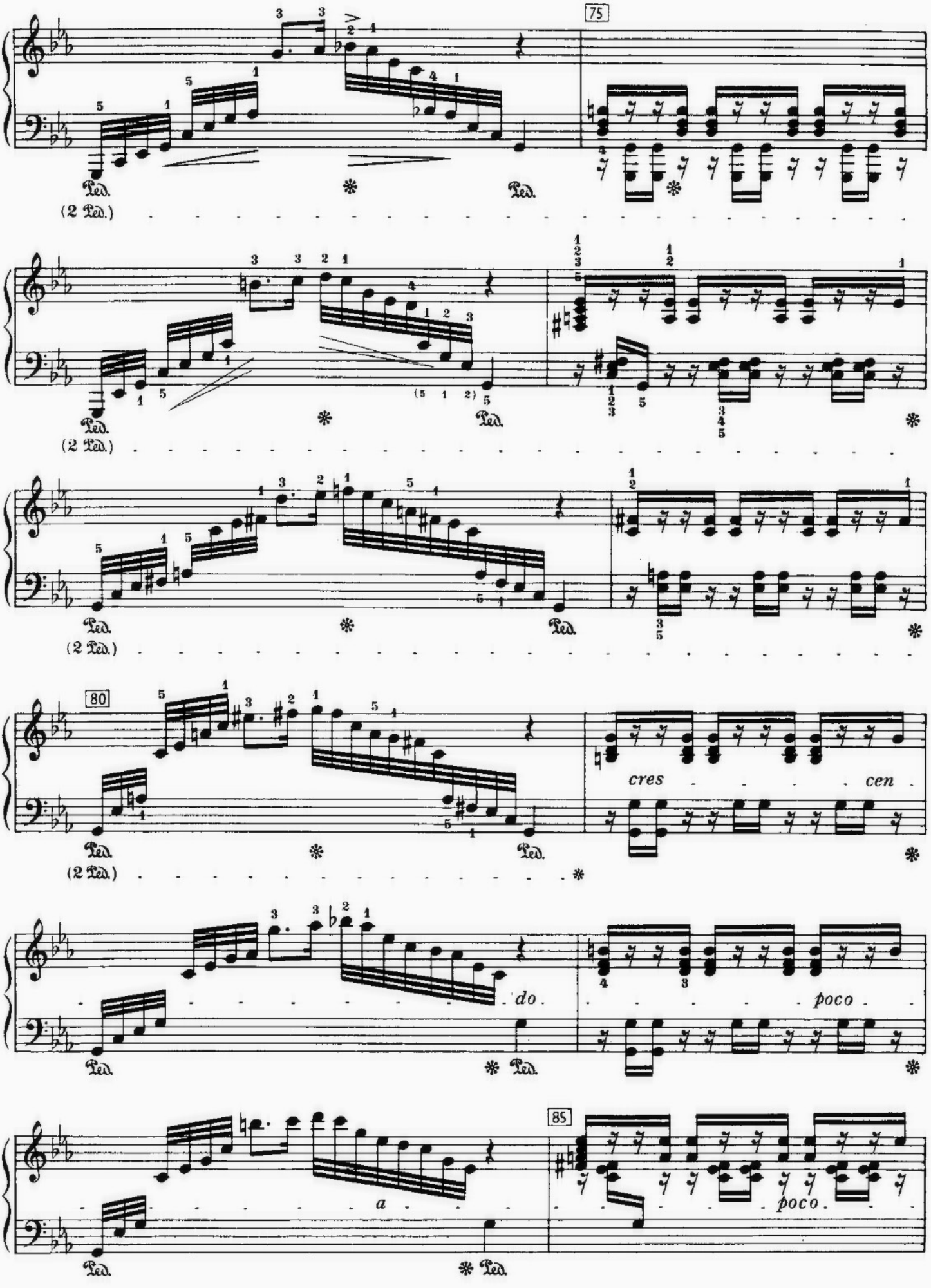
* Siehe vorige Anmerkung.

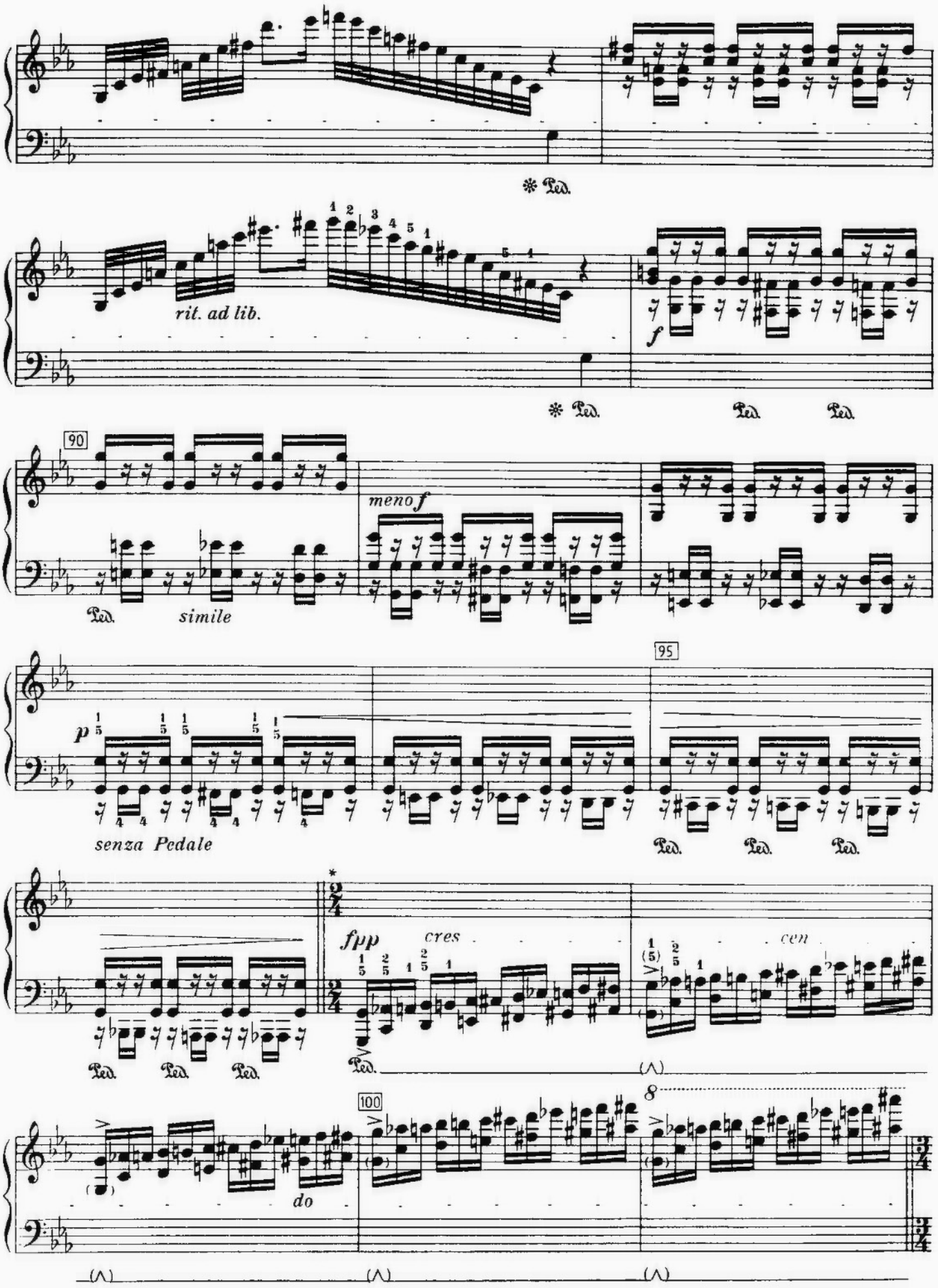

40
p
Ped.
45
cresc.
dim.
p
50
poco rit.
55
cresc.
dim.



* See alternative version at the end.

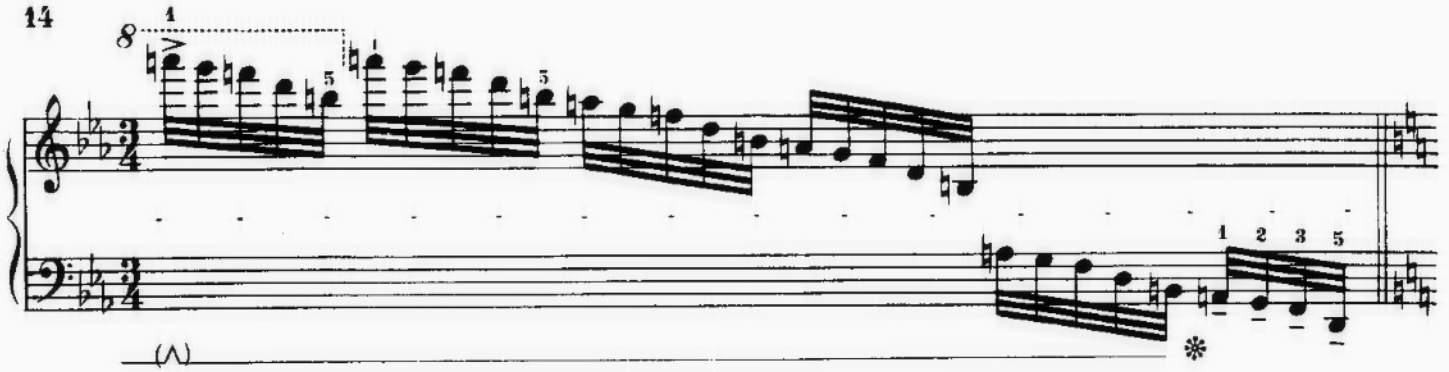
* Siehe Variante am Schluss.


75
Ped.
(2 Ped.)
80
cres
cen
do
poco
85
a
poco

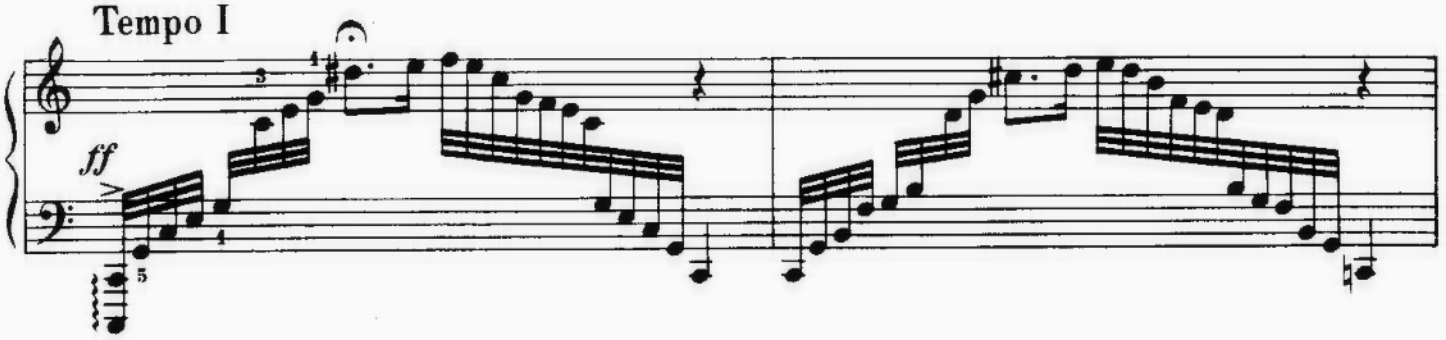


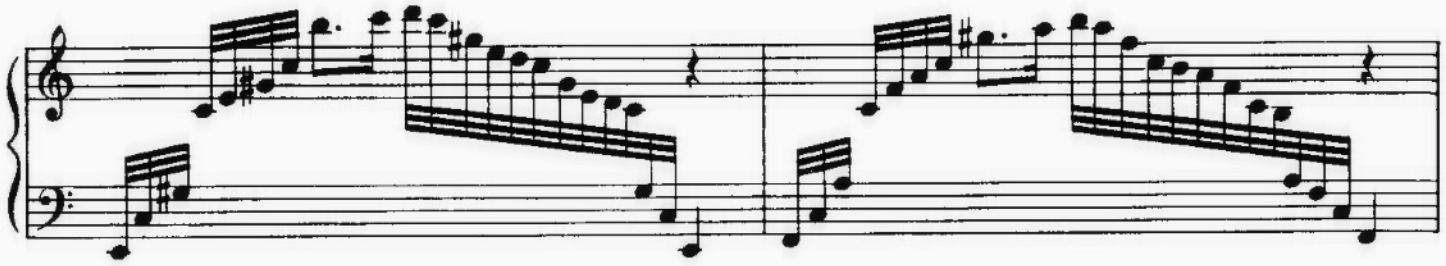
* See alternative versions at the end.

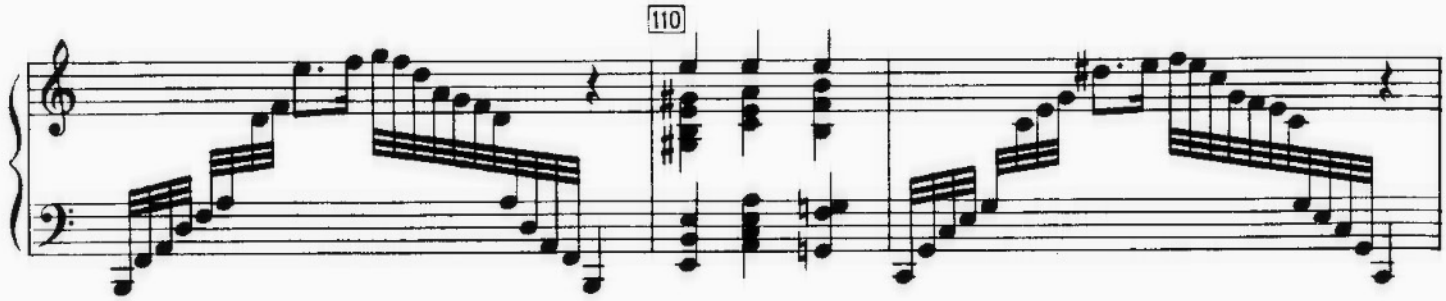
* Siehe Varianten am Schluss.

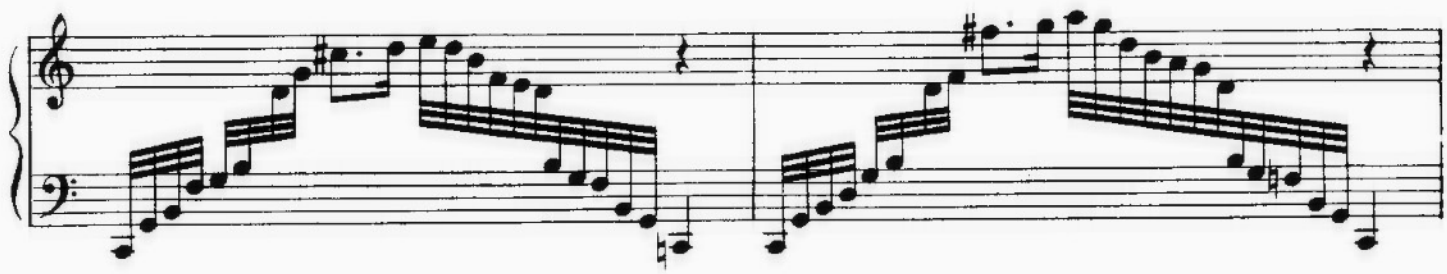


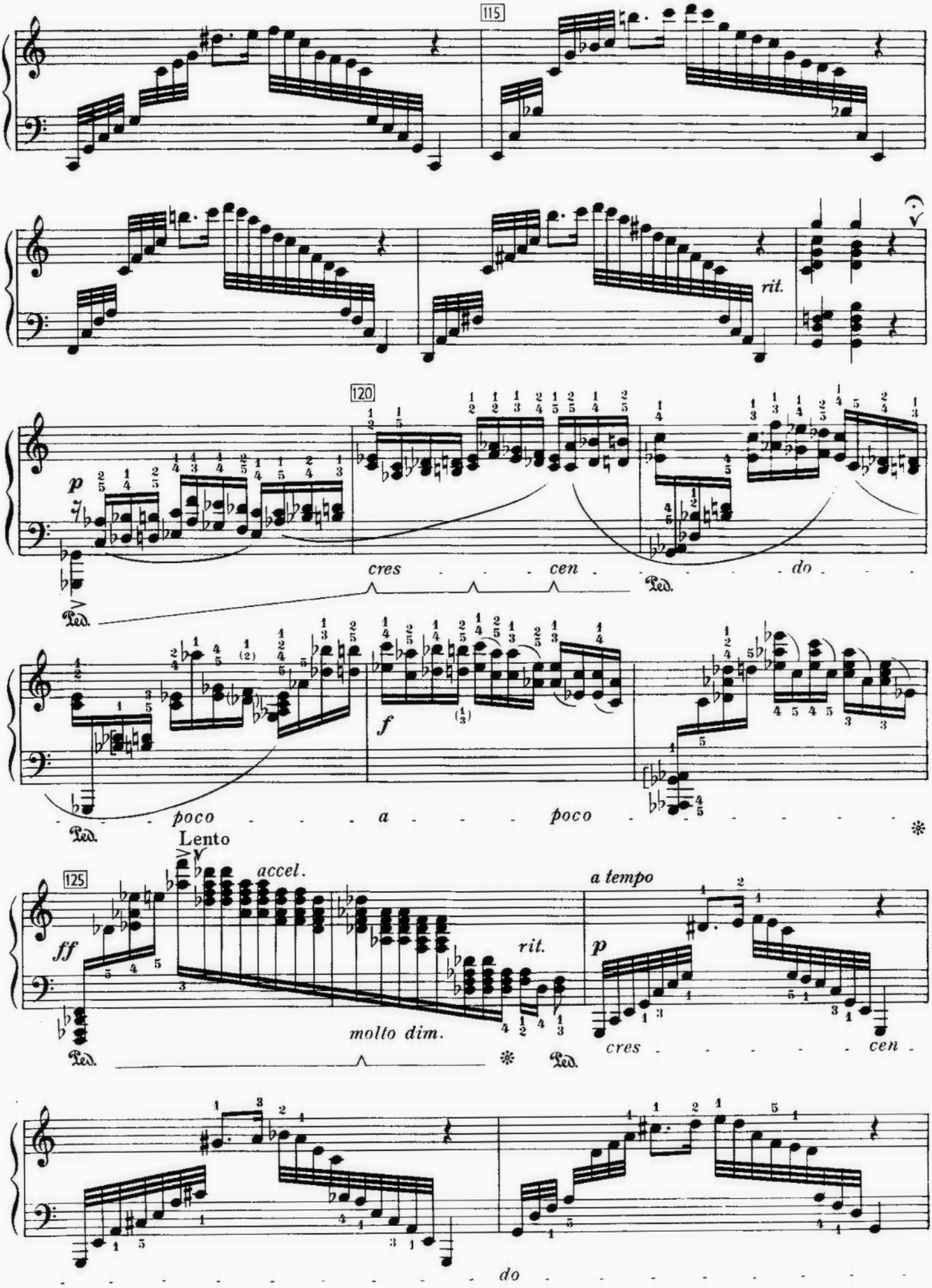
Tempo I

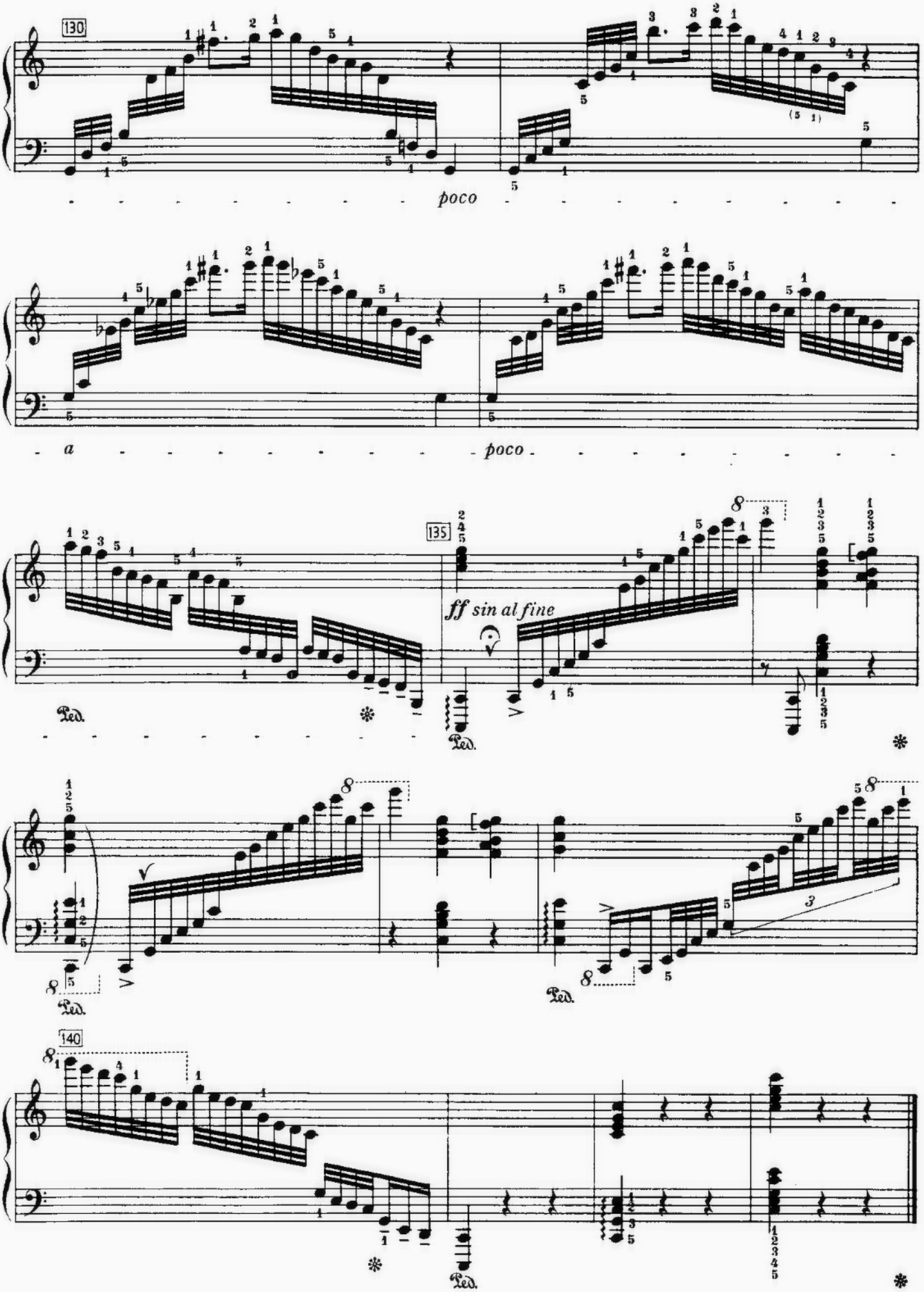




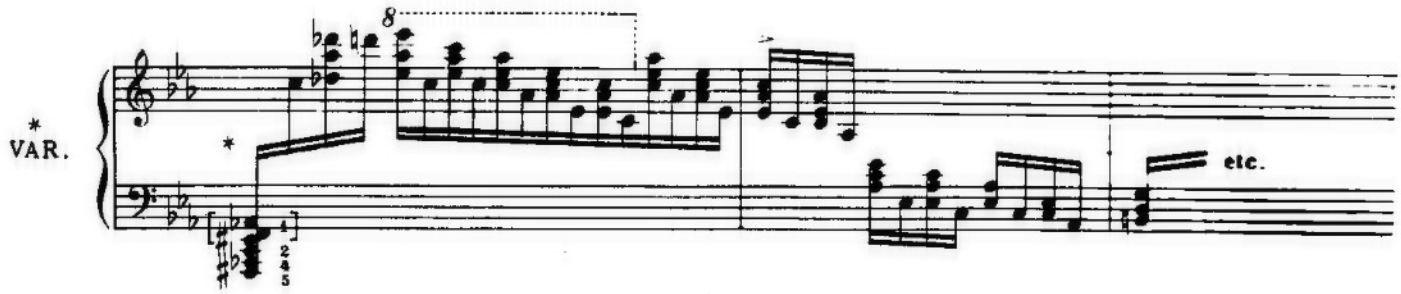




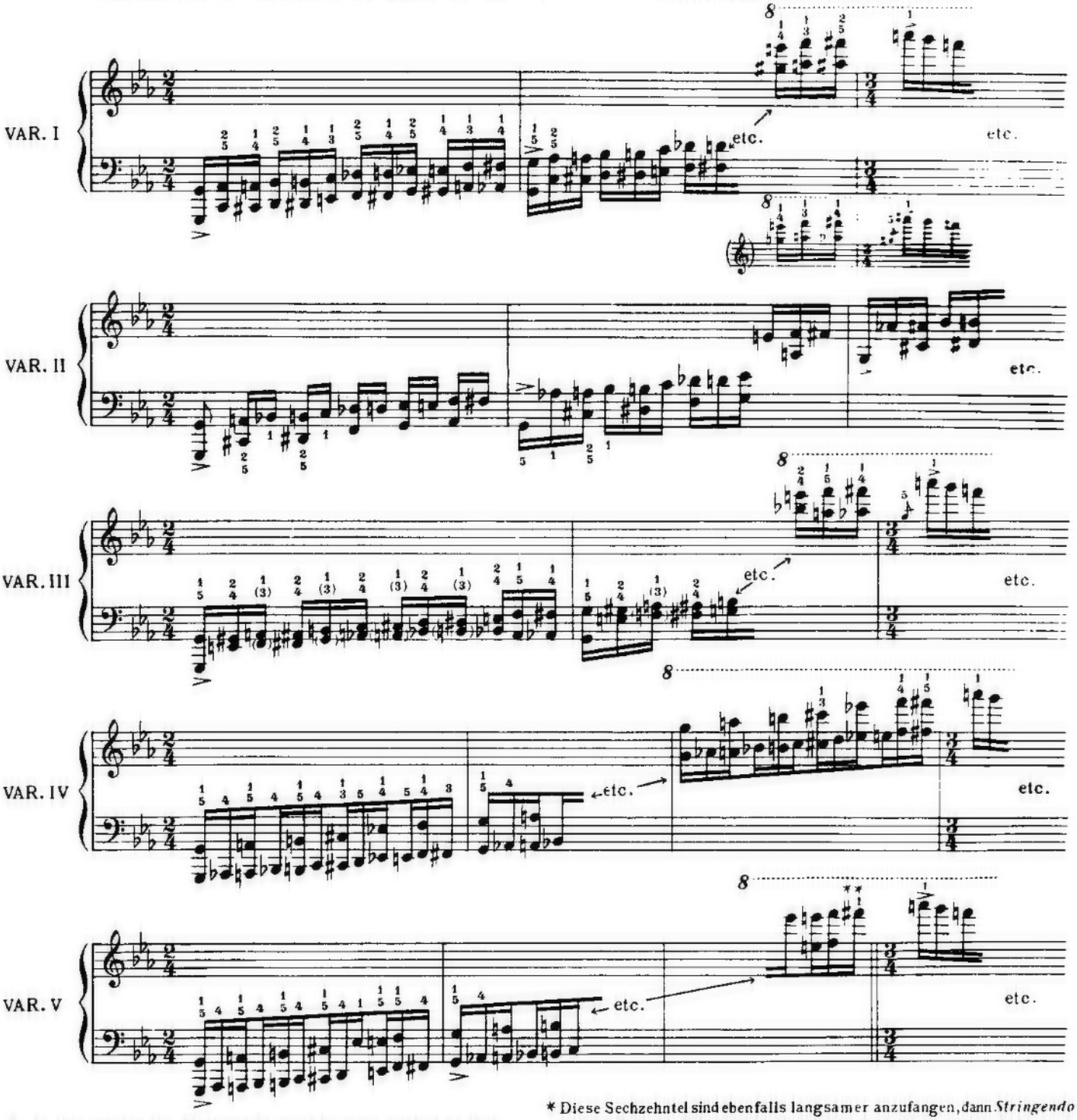

115
rit.
120
p
cres
cen
do
Ped.
poco
a
poco
f
Lento
125
ff
accel.
rit.
molto dim.
a tempo
p
cres
cen
do


130
poco
a
poco
135
ff sin al fine
Ped.
140

ALTERNATIVE VERSION OF BARS 71-72 | VARIANTE VON TAKTEN 71-72



ALTERNATIVE VERSIONS OF BARS 97-98 | VARIANTEN VON TAKTEN 97-98



* In this version the *Stringendo* must be more marked so that this bar does not interrupt the movement too much.

** For this alternative version in the last octave play the upper F♯ (with 1) and not the lower F♯ (with 4)

* Diese Sechzehntel sind ebenfalls langsamer anzufangen, dann *Stringendo* und am Schluss *Ritardando* zu spielen; doch ist im ersten Takt noch ein stärkeres *Stringendo* auszuführen, damit er nicht wesentlich länger klinge als die übrigen Takte, und die Bewegung nicht zu stark unterbrochen werde.

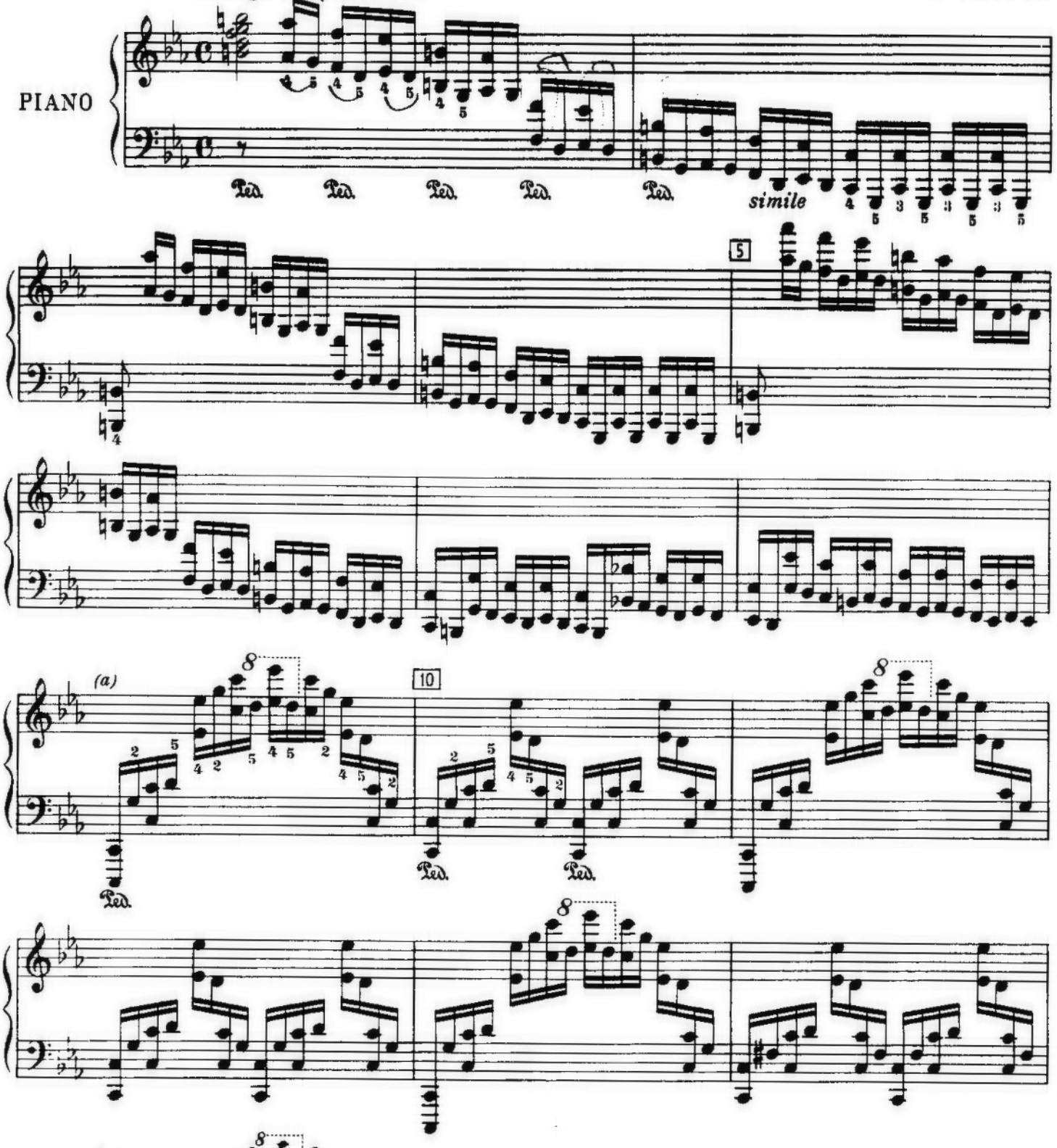
** Im Falle diese Variante gewählt wird, spielt man in der obersten Oktave als letzten Ton das obere FIS (mit dem Daumen), nicht das untere FIS (mit dem 4. Finger).

ETUDE IN C MINOR
Op. 10, No. 12

ETUDE IN C MOLL
Op. 10, Nr. 12

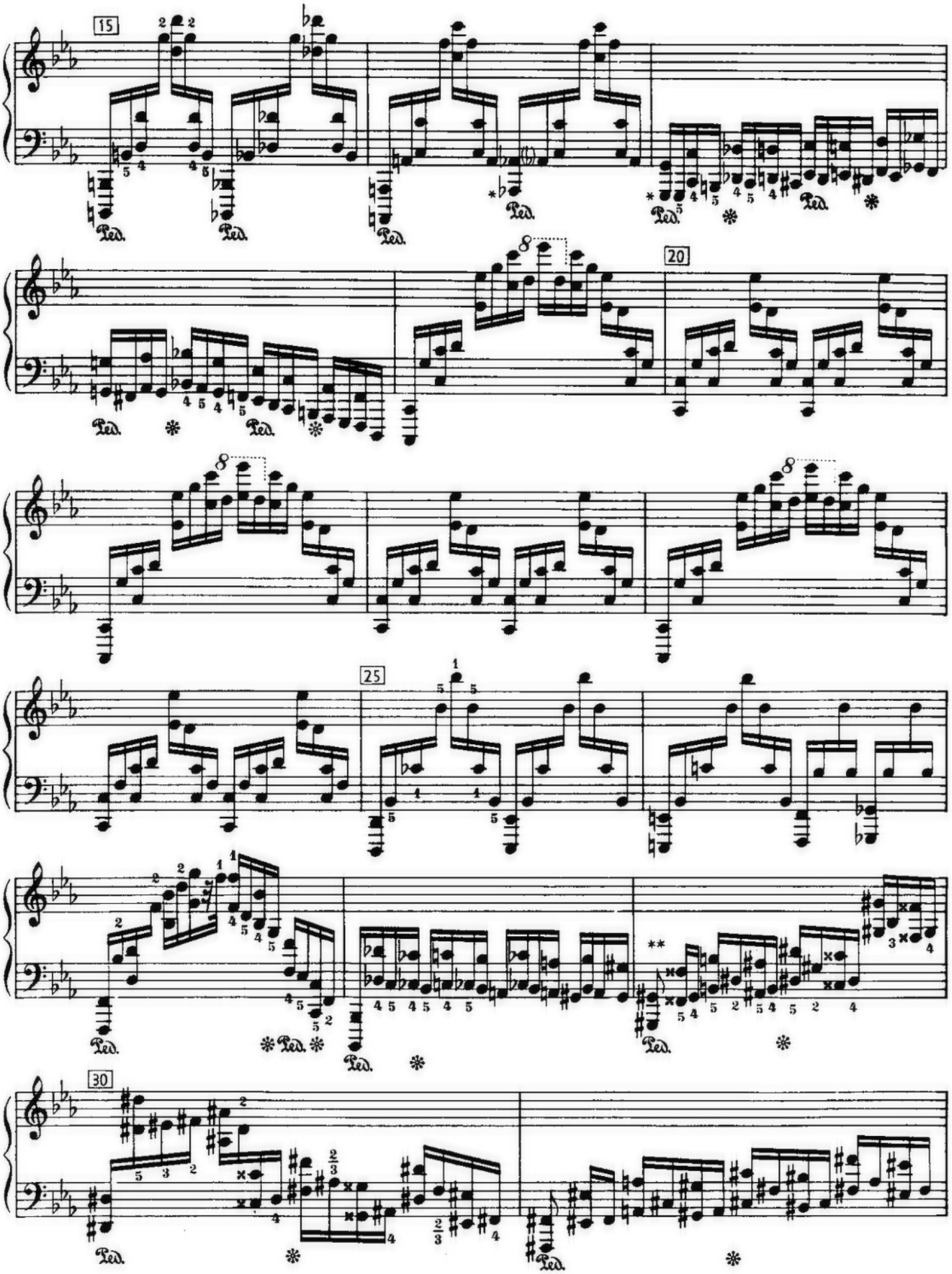
Allegro con fuoco

F. CHOPIN



slight facilitation which can also be used in similar bars.

teilweise Erleichterung, die auch bei anderen ähnlichen Takten entsprechend angewandt werden kann.

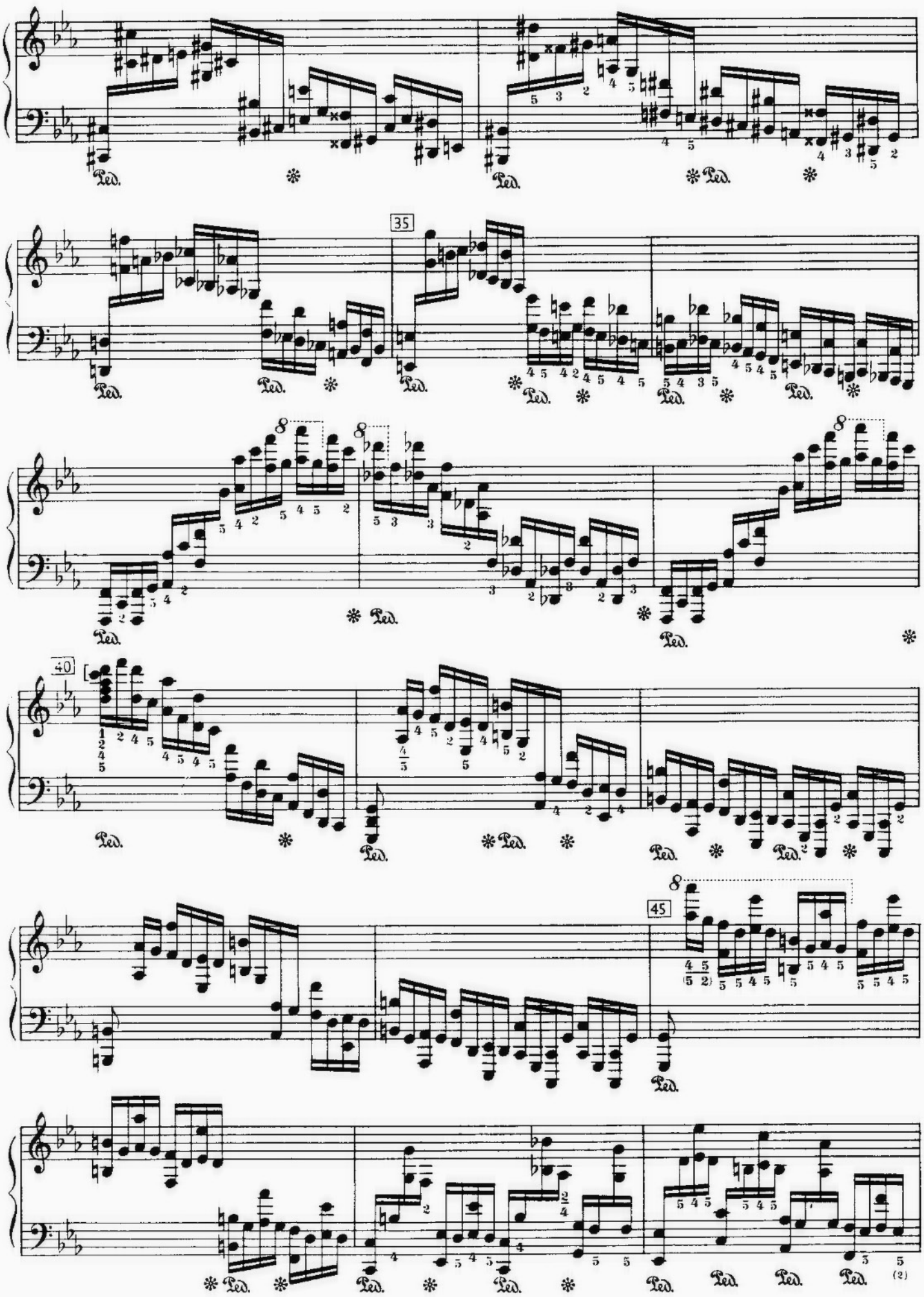


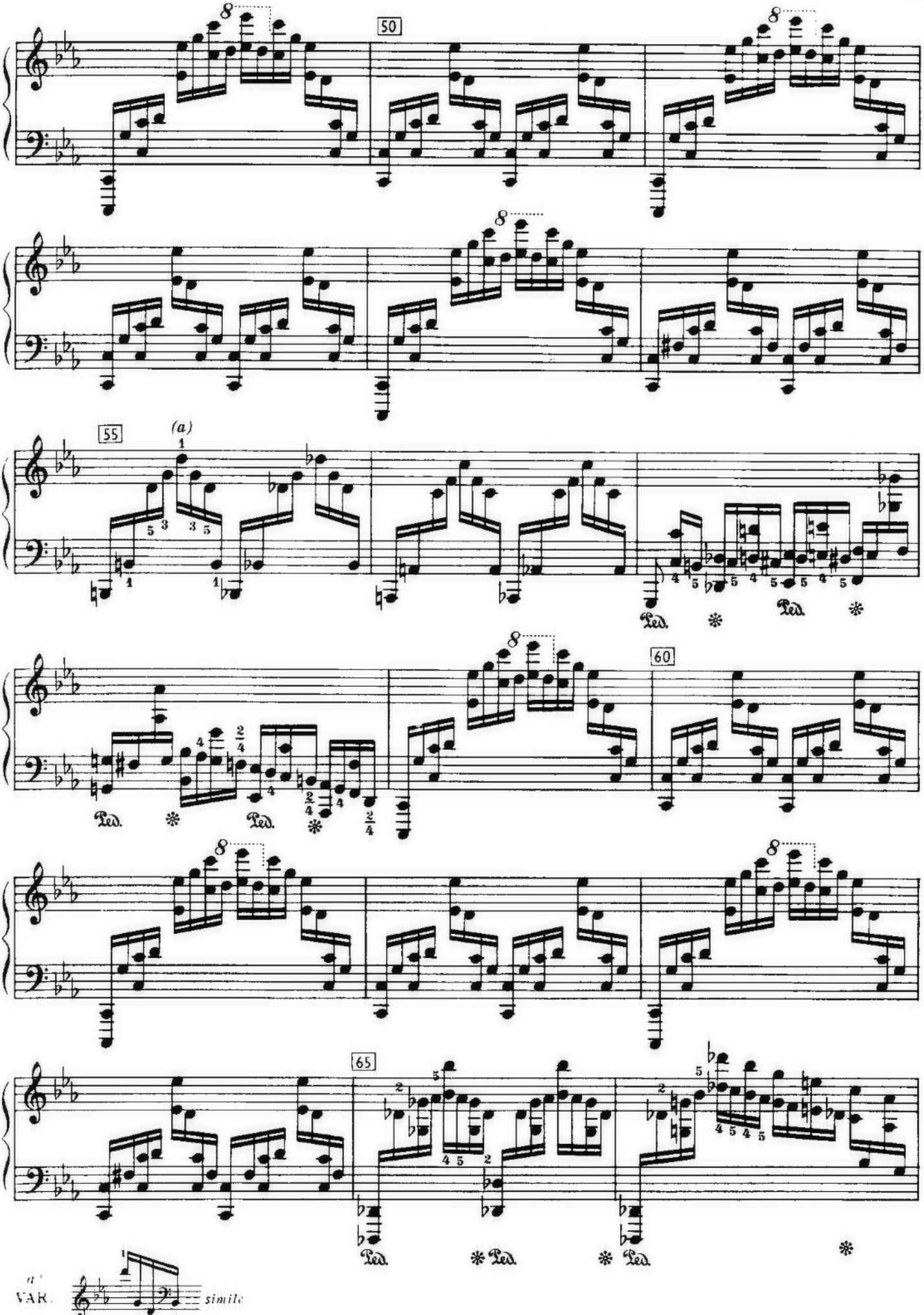
* If in the range of the piano, play the lower octave.

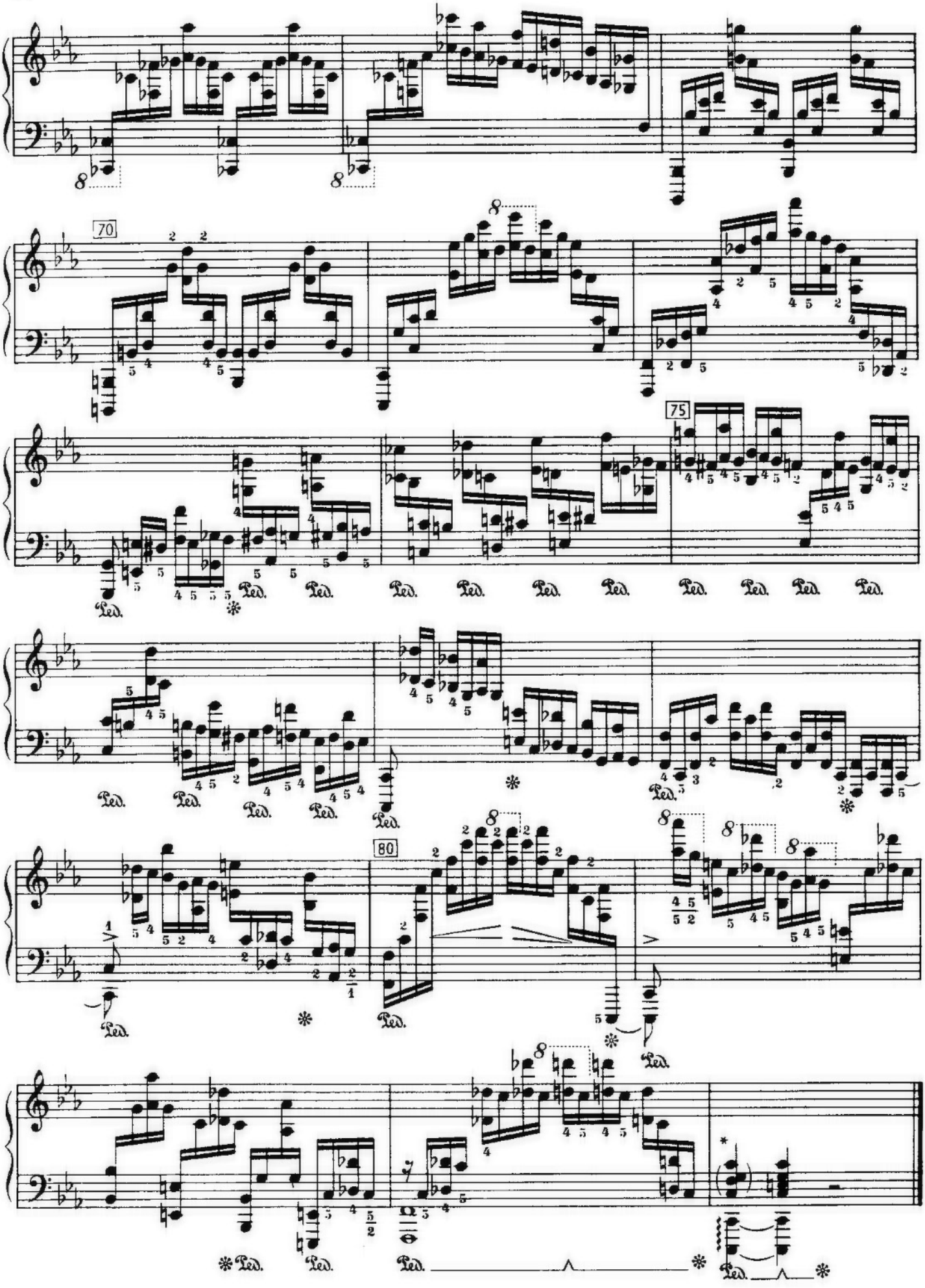
** In the next four bars the 2, 3 and 4 must be distinct.

*Auf den grossen Boesendorferflügeln, die noch über das Subcontra A hinuntergehen, ist hier die tiefere Oktave zu nehmen.

** In den nachfolgenden 4 Takten ist achtzugeben, dass man nicht nur die Oktaven, sondern auch den 2. 3. und 4. Finger deutlich hoere.


35
40
45
Ped.


50
55
(a)
60
65
Ped.
VAR.
simile



* If the upper chord is played, the lower octave must be played arpeggiando

* Wird dieser Akkord gespielt, muss die Oktave des Basses arpeggiert werden

ETUDE IN C MINOR

Op.10, No.12 (in double notes)

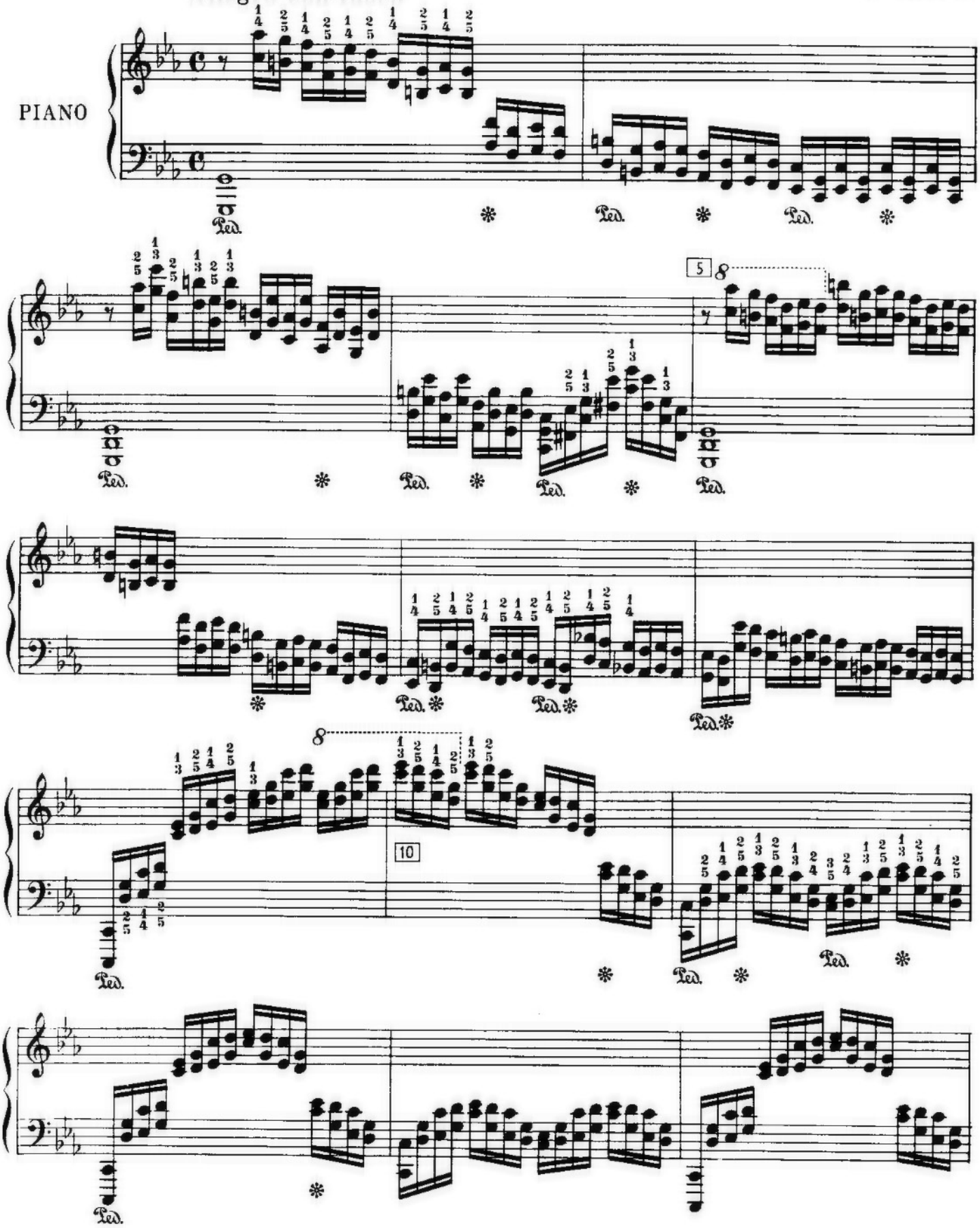
ETUDE IN C MOLL

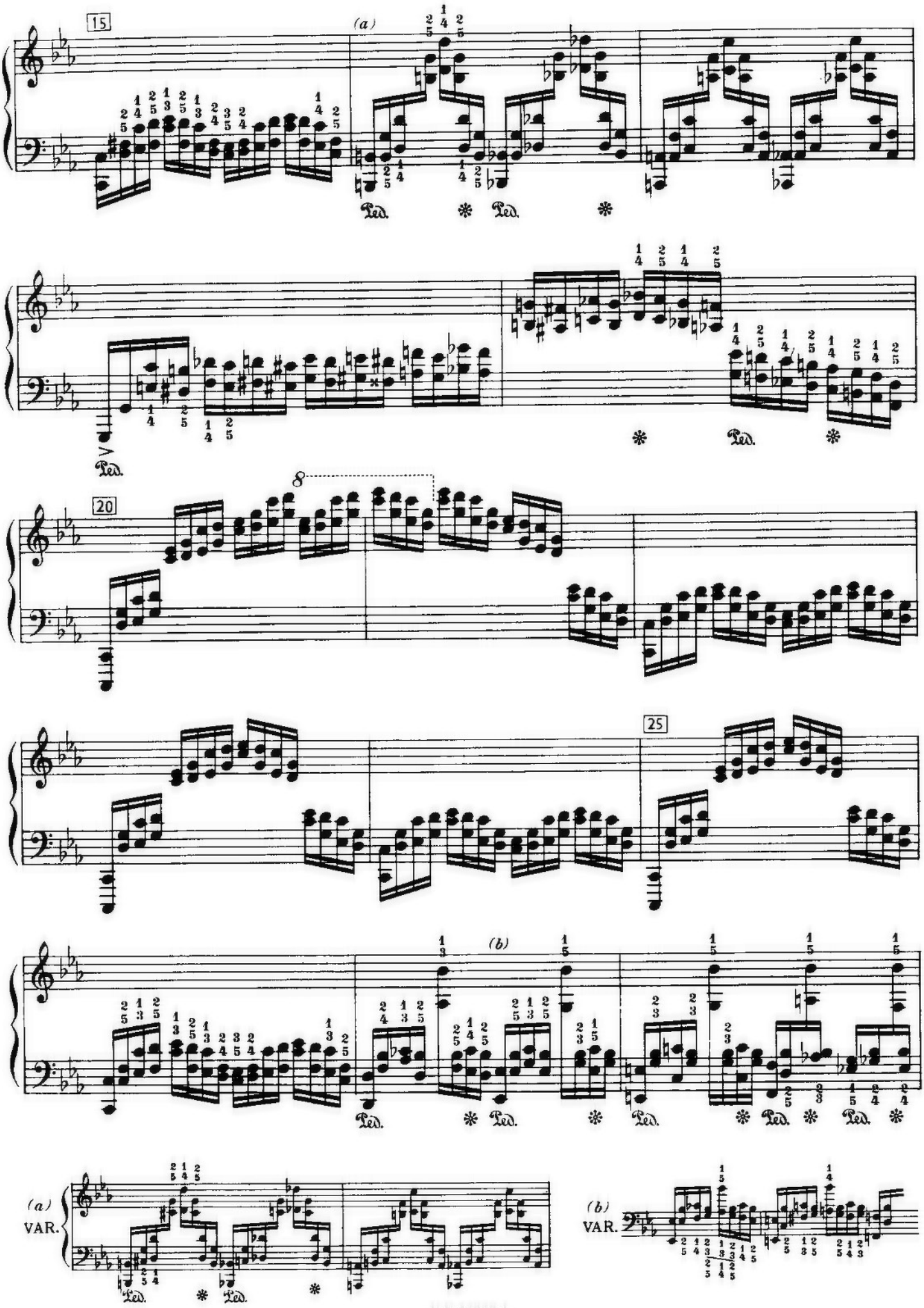
Op.10, Nr.12 (in Doppelgriffen)

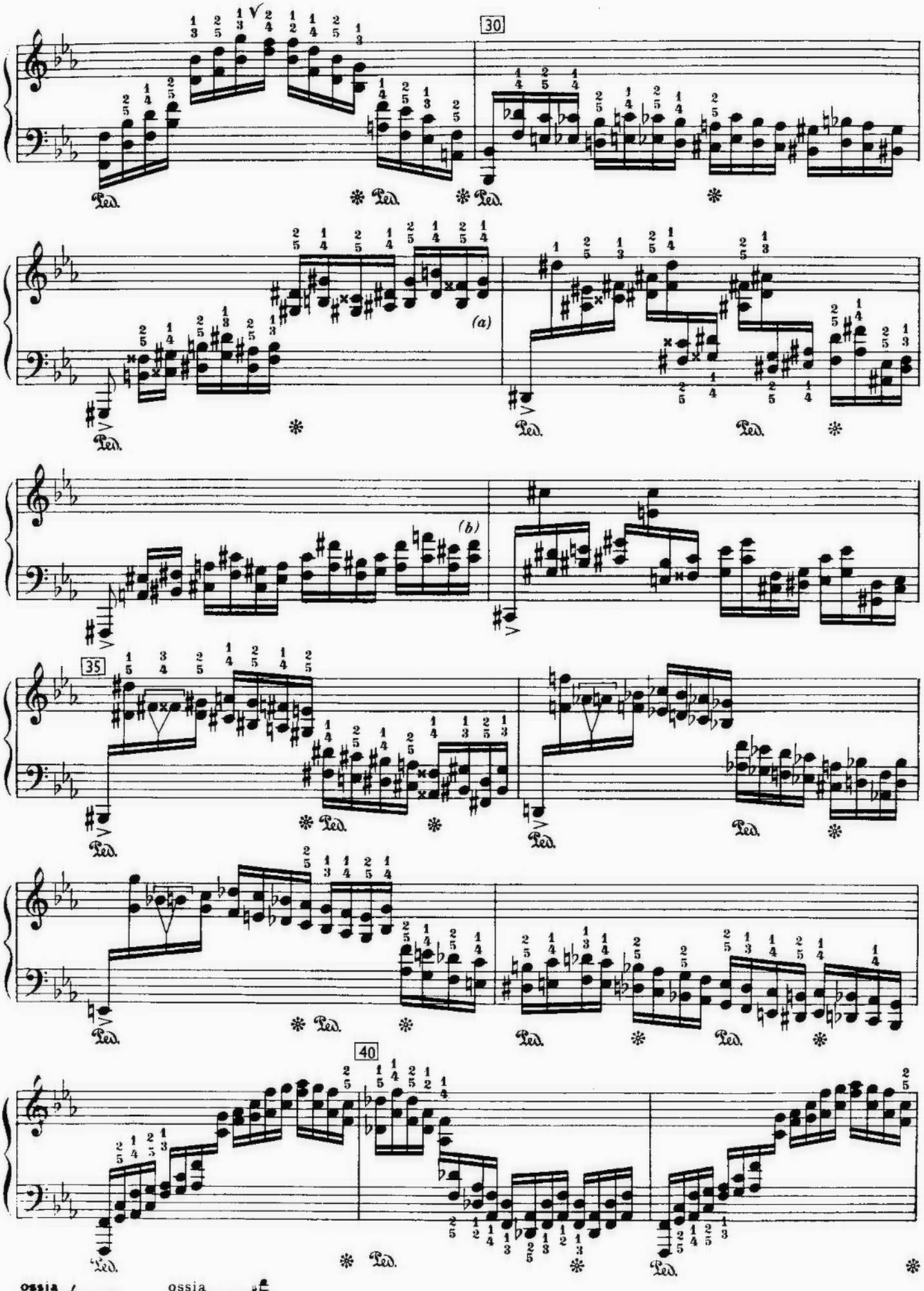
Allegro con fuoco

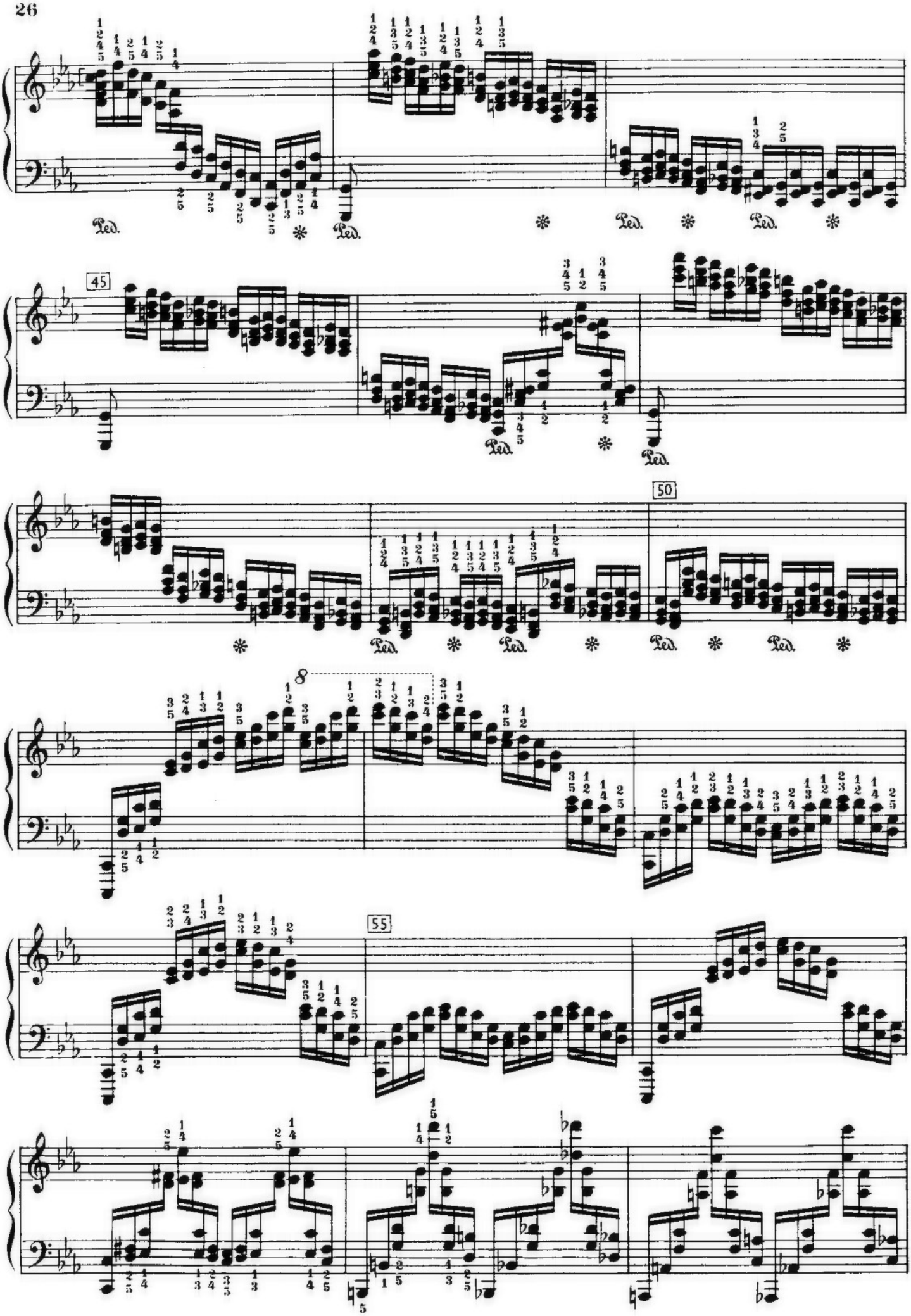
F. CHOPIN

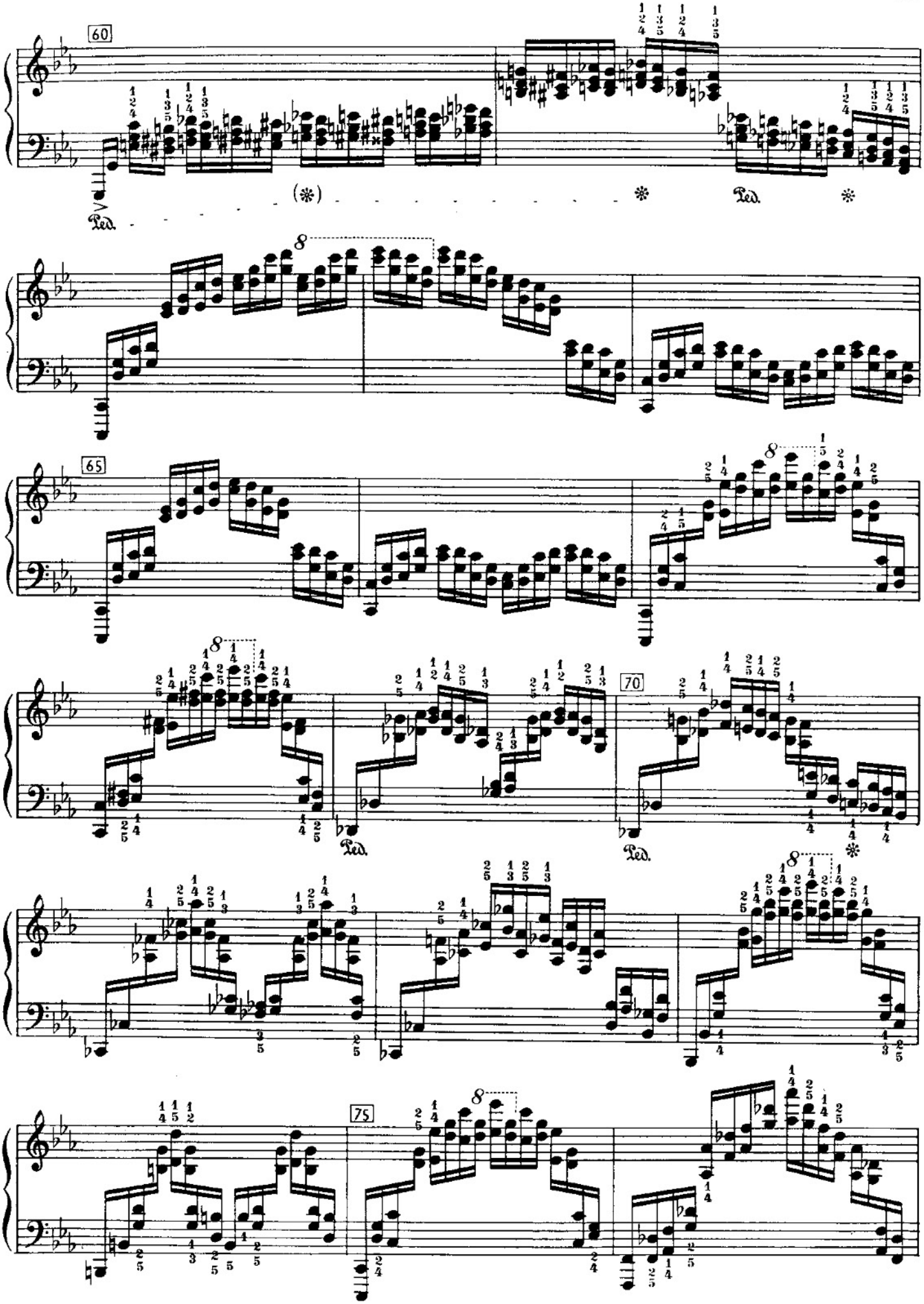
PIANO

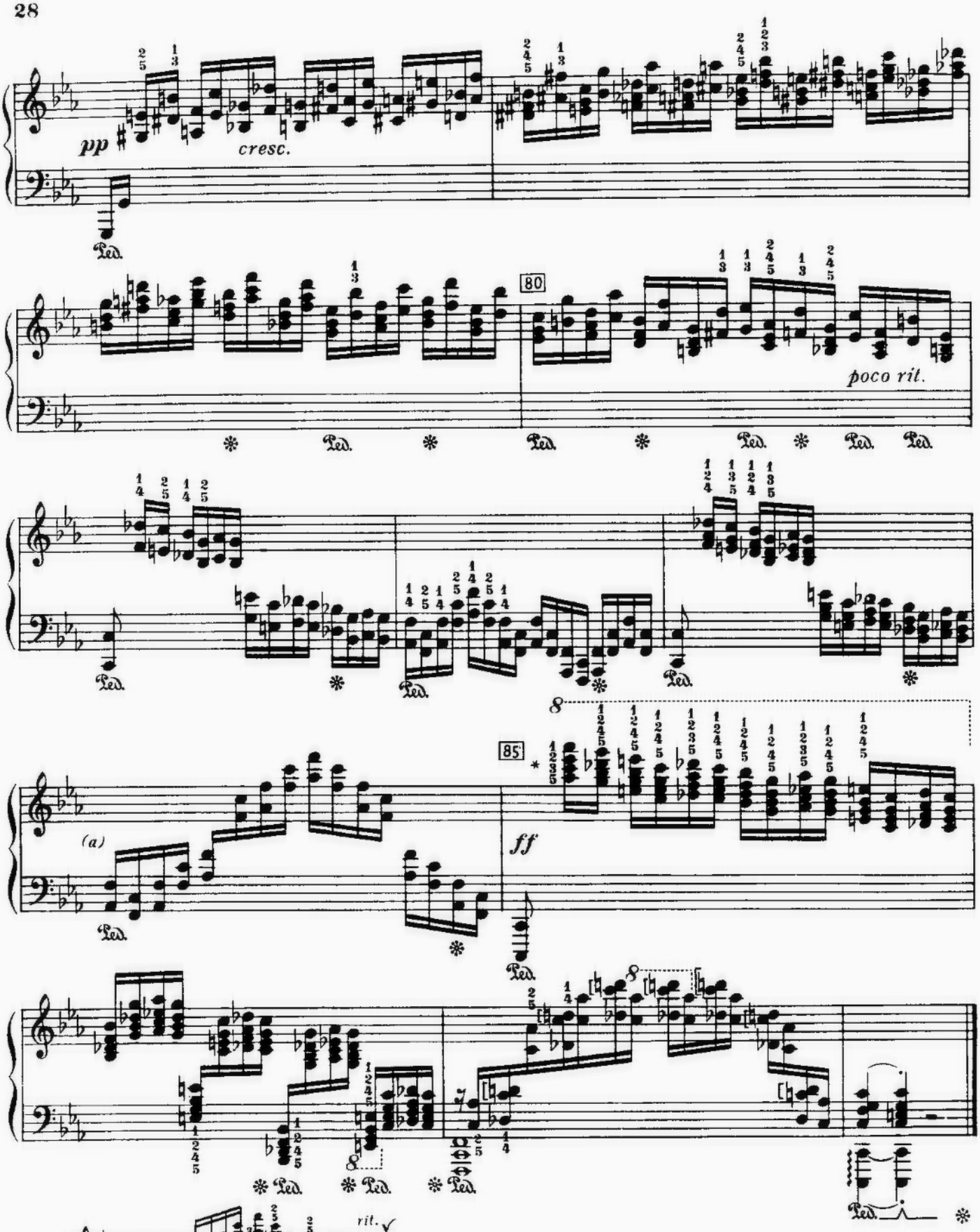



15
(a)
Ped.
20
8
25
(b)
(a)
VAR.
(b)
VAR.


30
(a)
(b)
35
40
Ped.
ossia
(a)
ossia
(b)


Ped.
45
50
8
55


60
Ped.
(*)
*
Ped.
*
8
65
8
8
70
Ped.
Ped.
*
8
75
8



* Langsam anfangen, dann rascher werden, im Laufe des nächsten Taktes wieder langsamer werden, die letzten vier Sechzehntel *"Pesante"*.

* Begin slowly, then become faster, slow down again in the next bar, the last four semi-quavers *"Pesante"*.

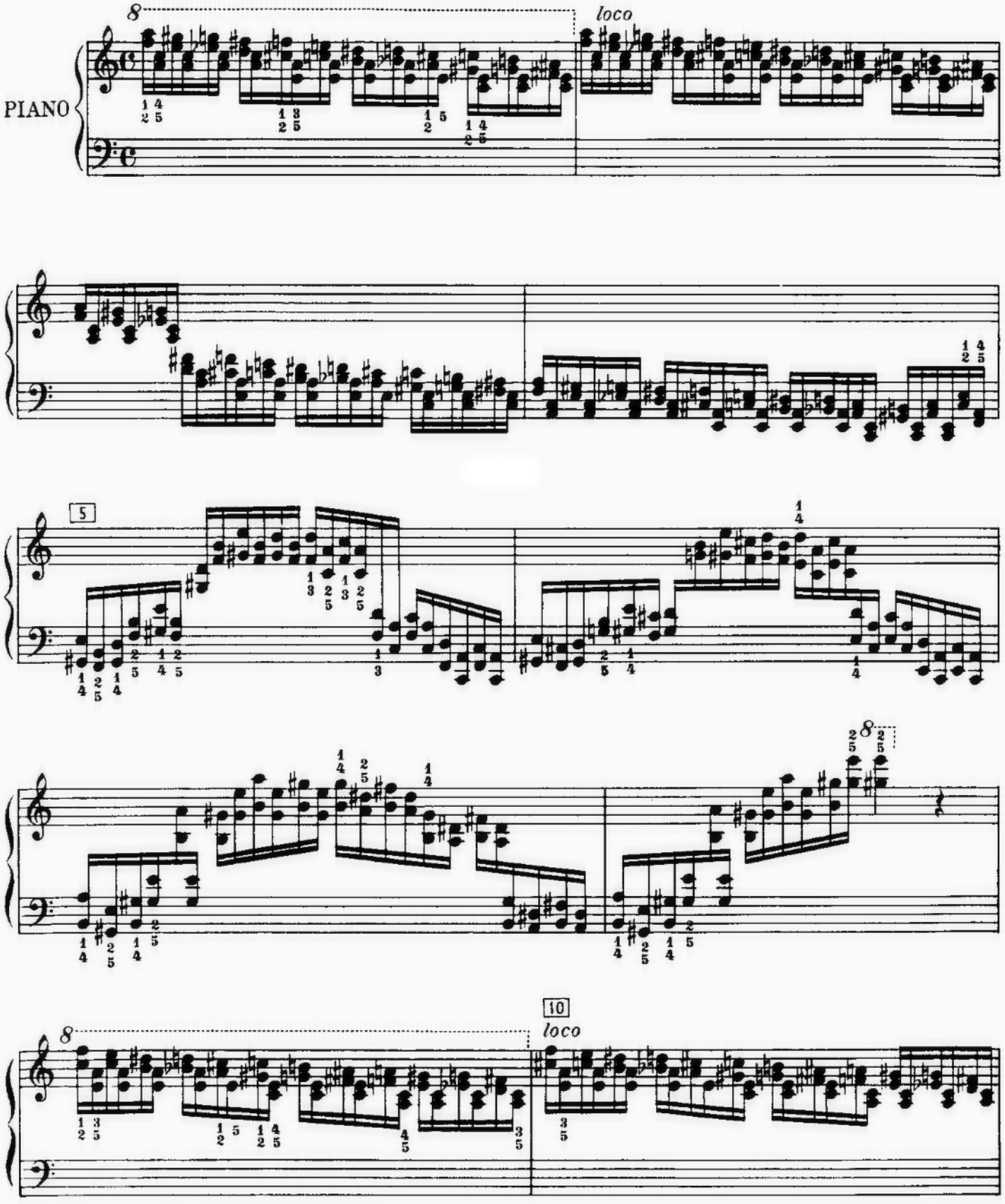
ETUDE

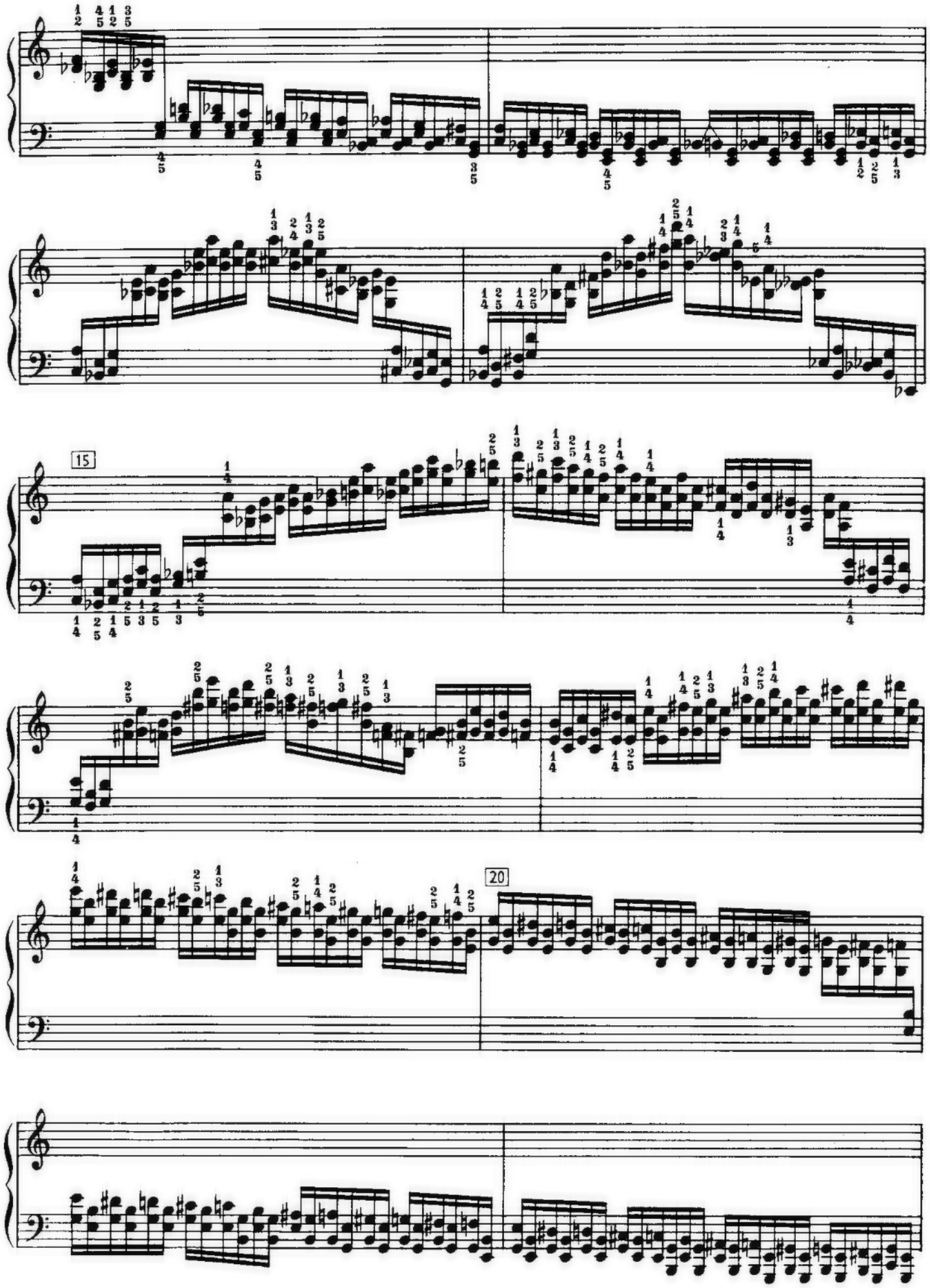
Op. 25, No. 11, (in double notes)

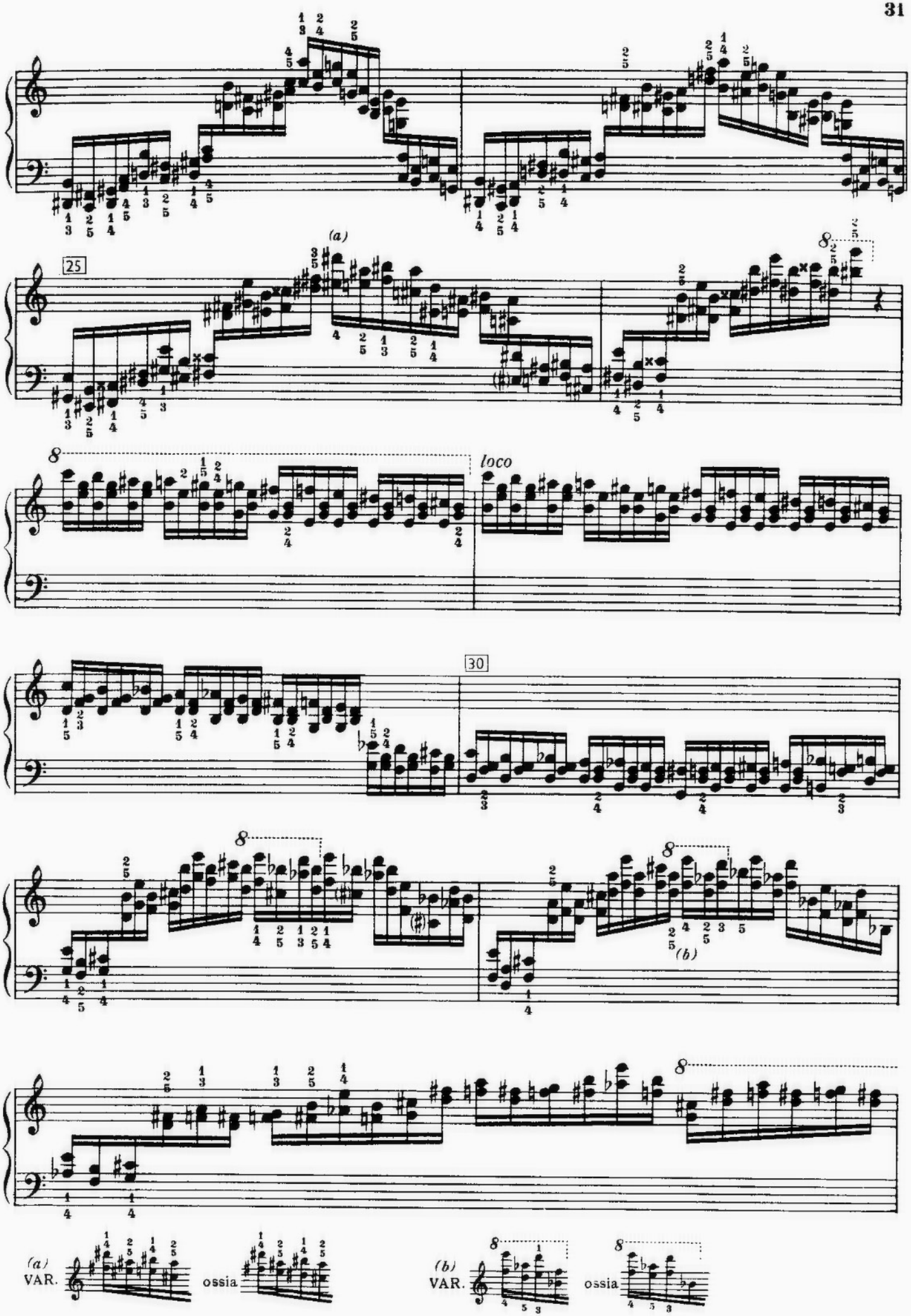
ETUDE

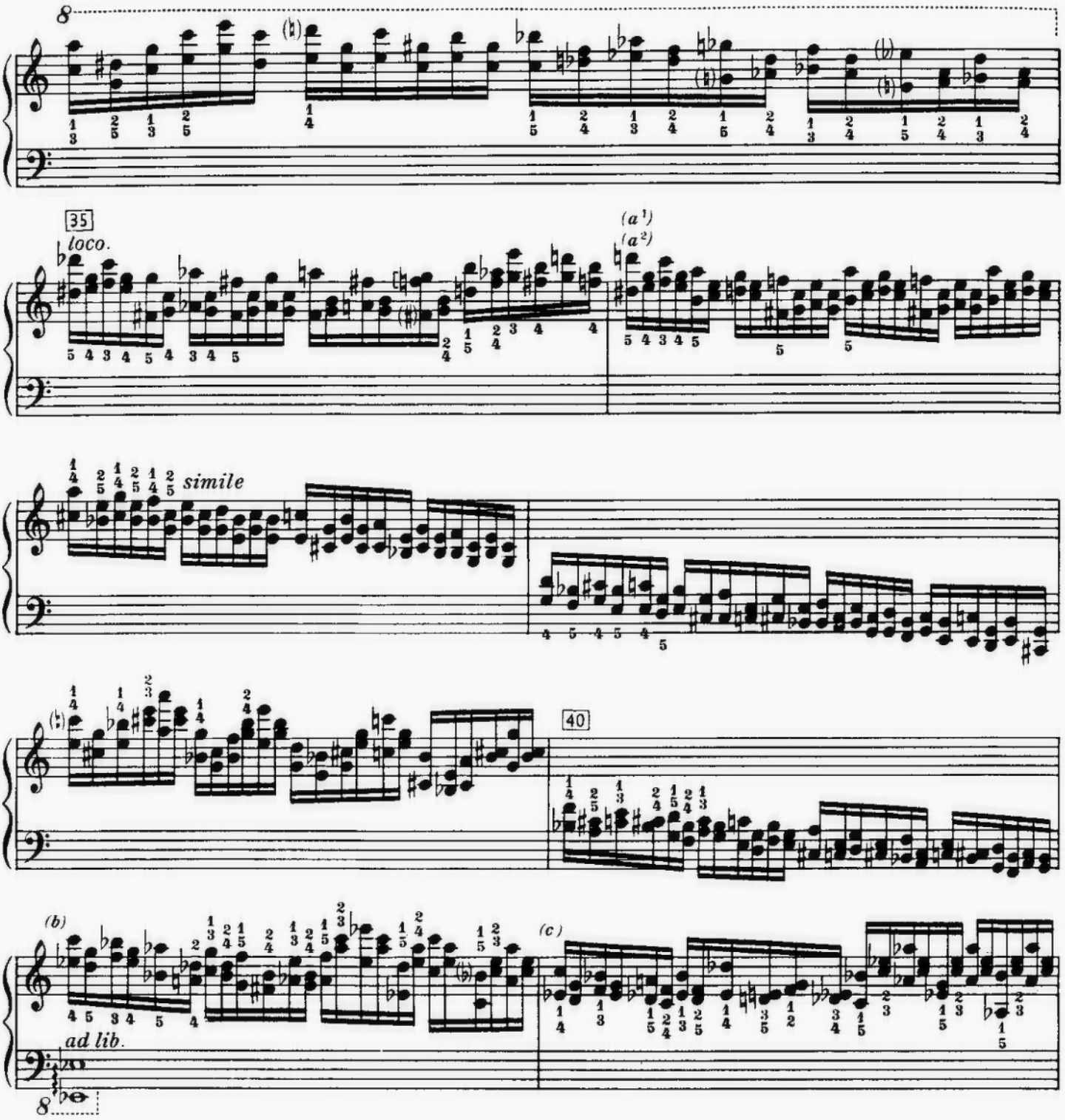
Op. 25, Nr. 11, (in Doppelgriffen)

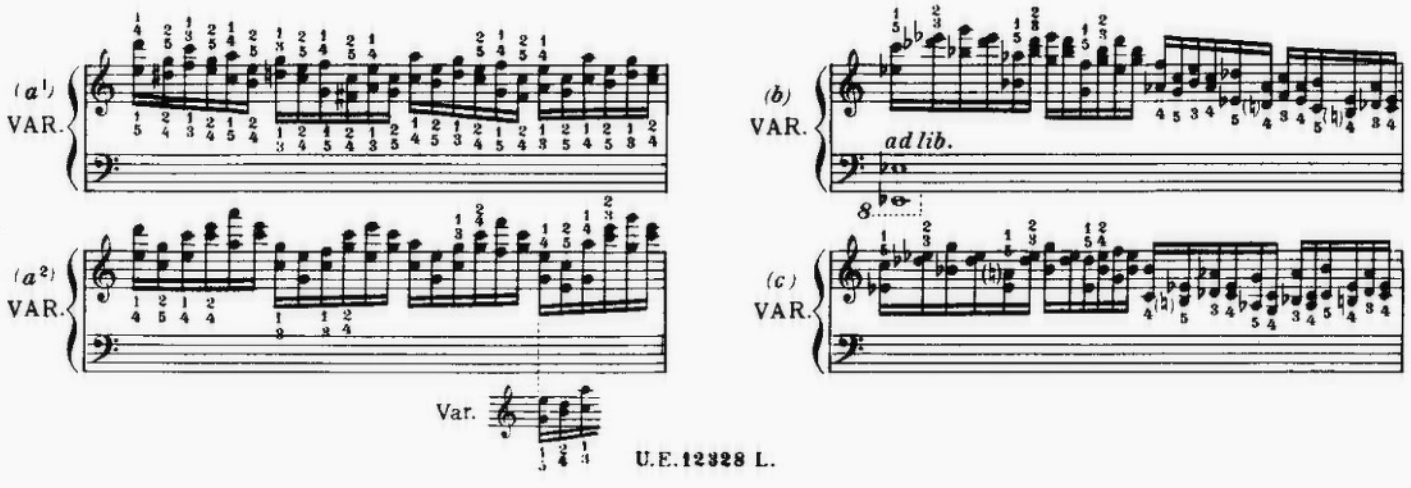
F. CHOPIN

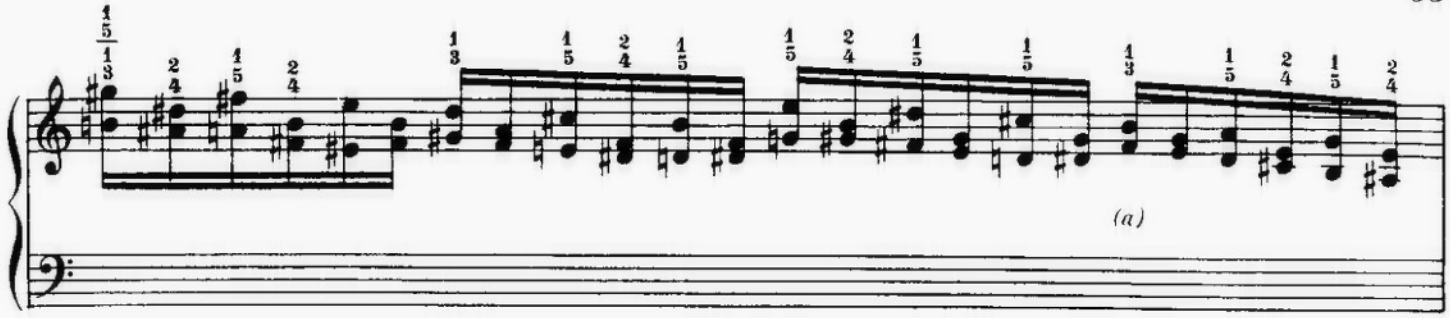


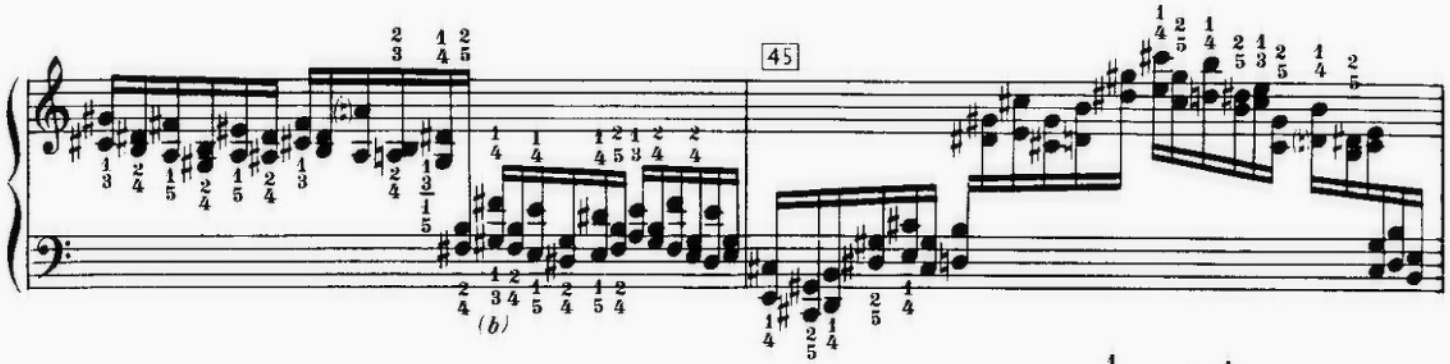

15
20

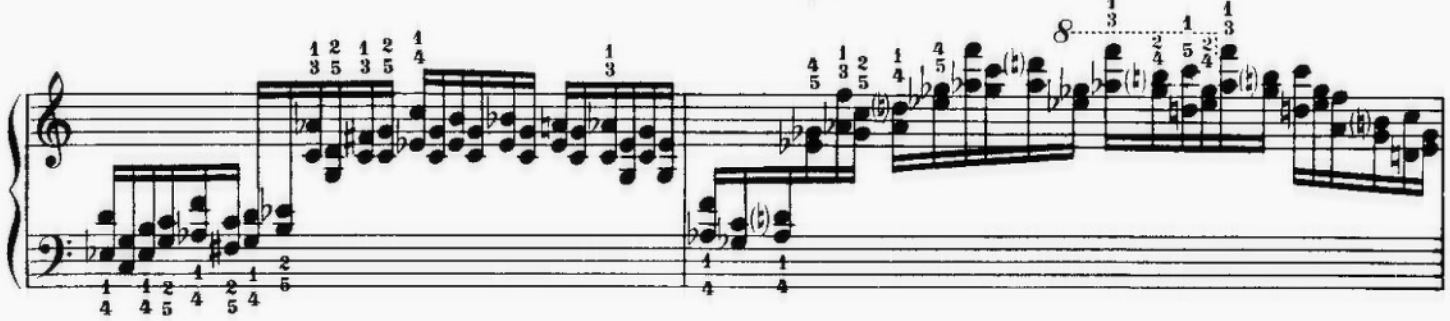

(a)
25
8
loco
30
(b)
(a) VAR.
ossia
(b) VAR.
ossia

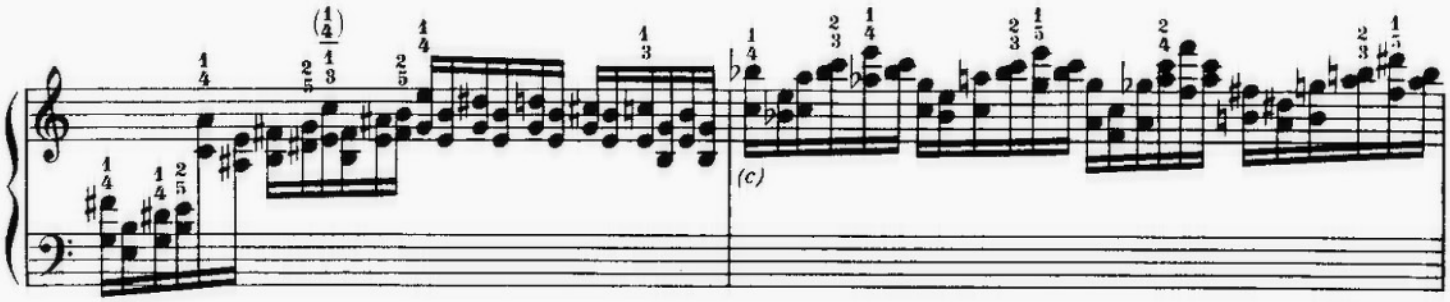

8
35
loco.
(a¹)
(a²)
simile
40
(b)
ad lib.
(c)

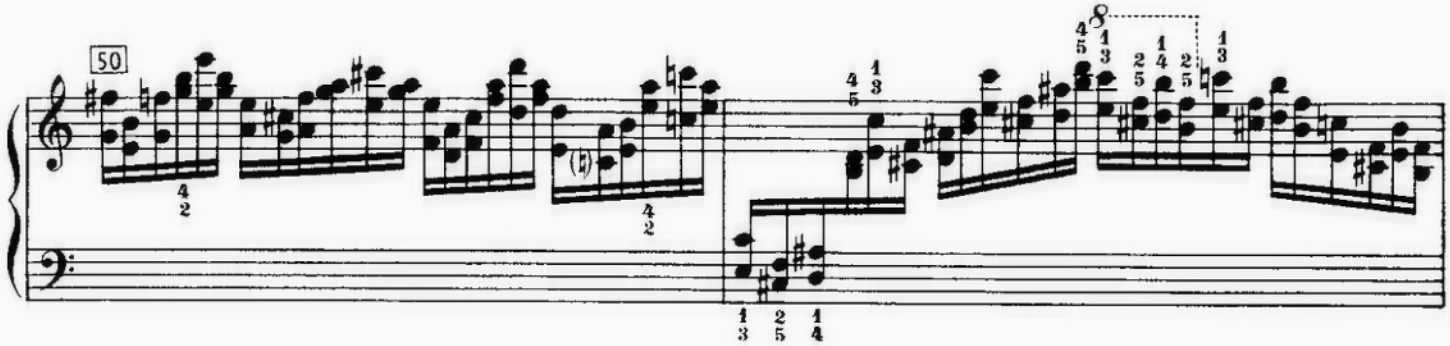

(a¹)
VAR.
(a²)
VAR.
Var.
(b)
VAR.
ad lib.
(c)
VAR.

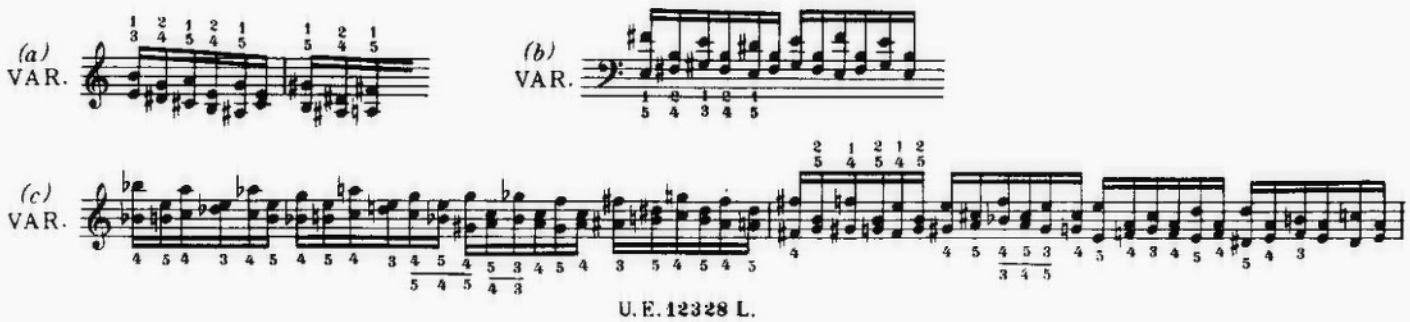

(a)

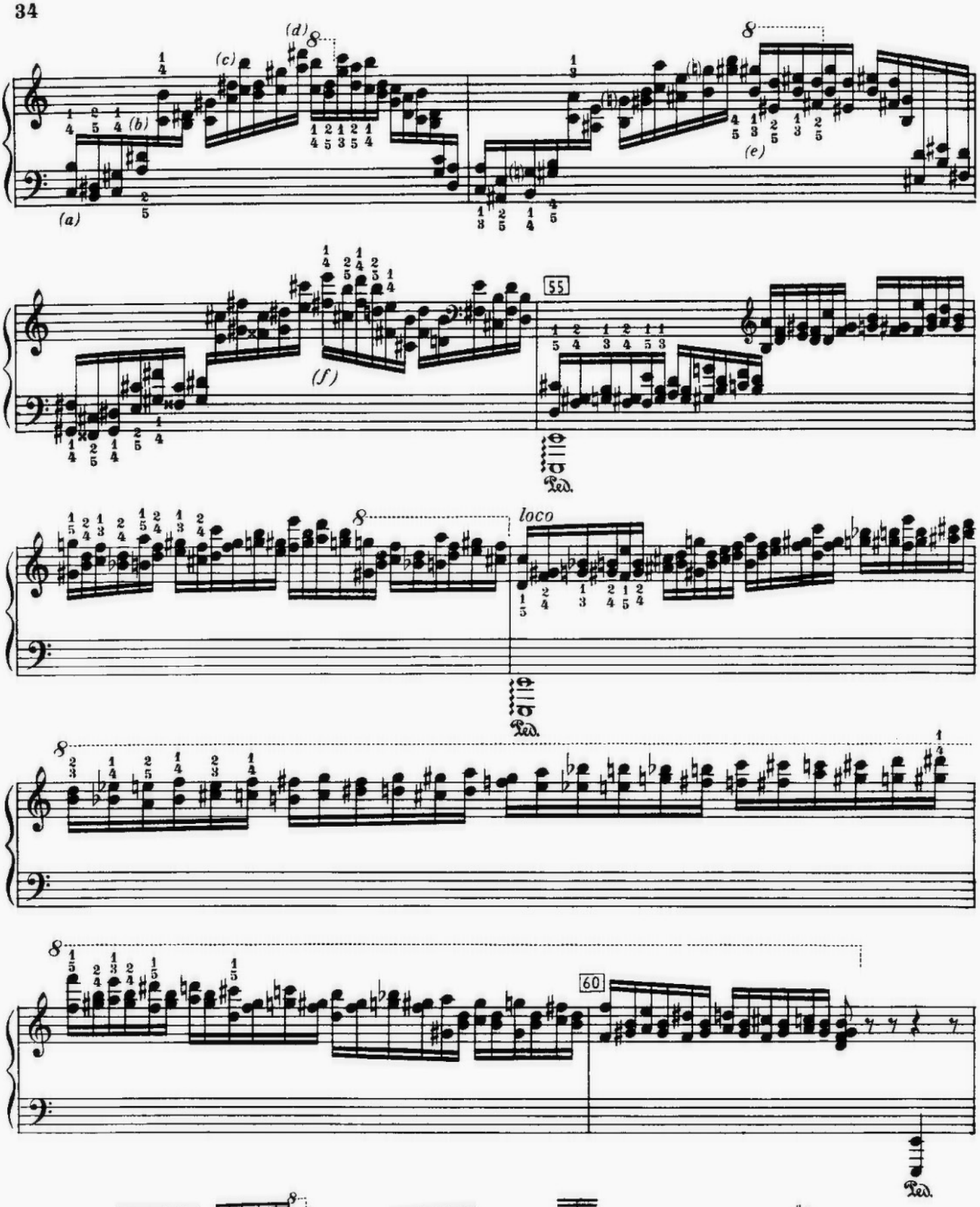

45
(b)

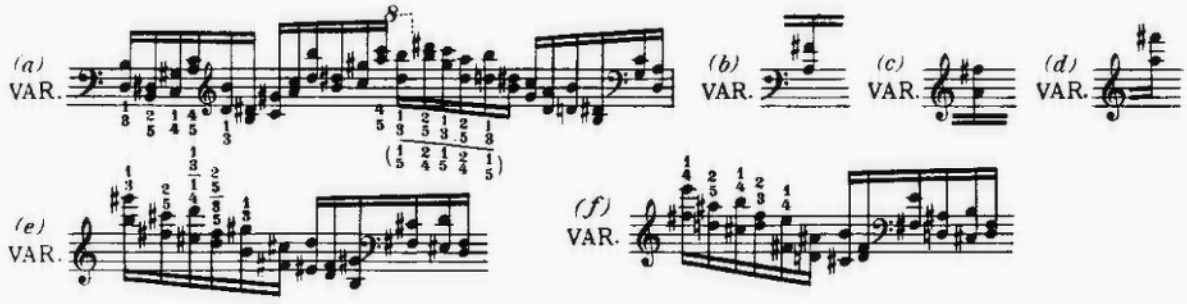


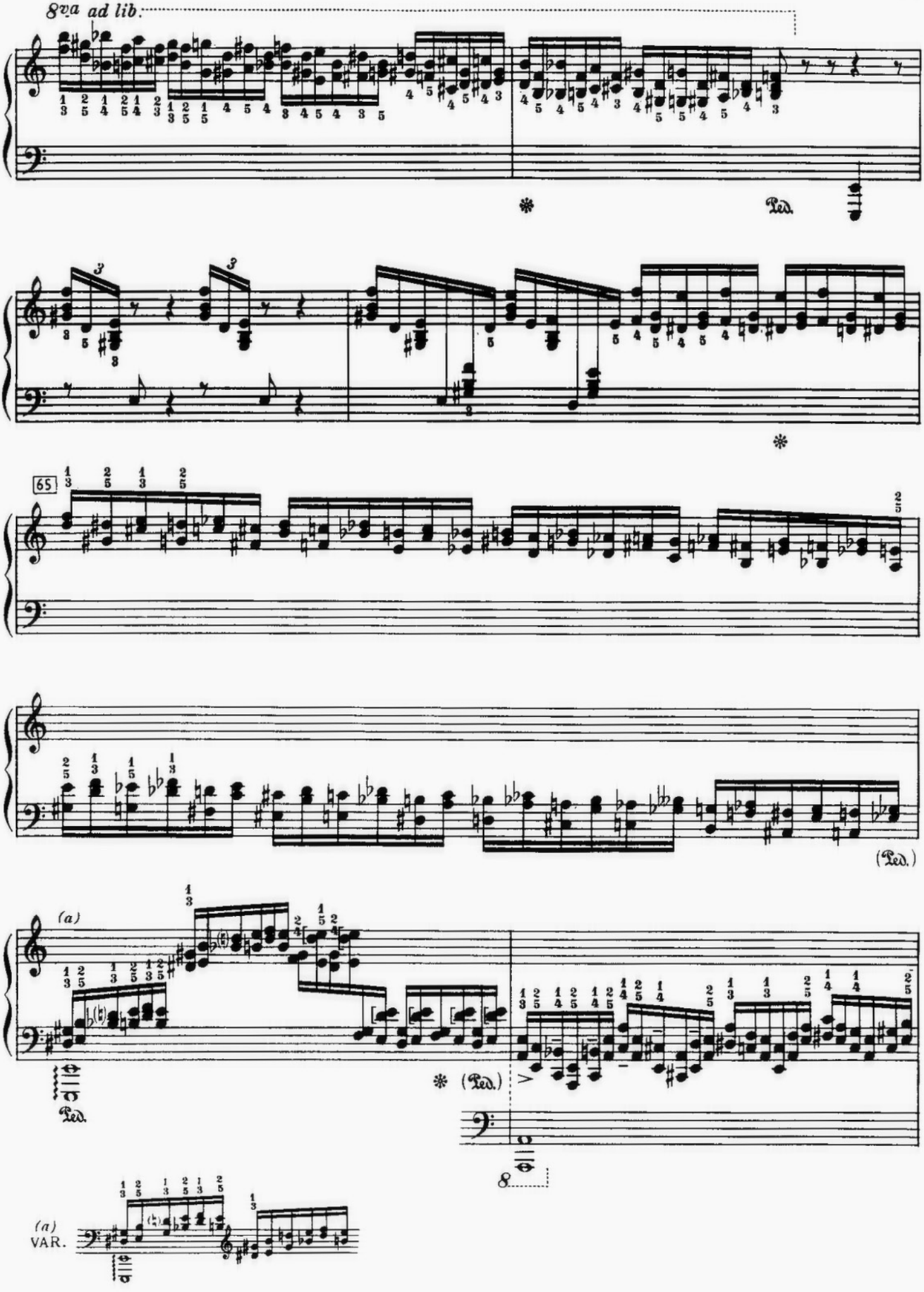

(c)

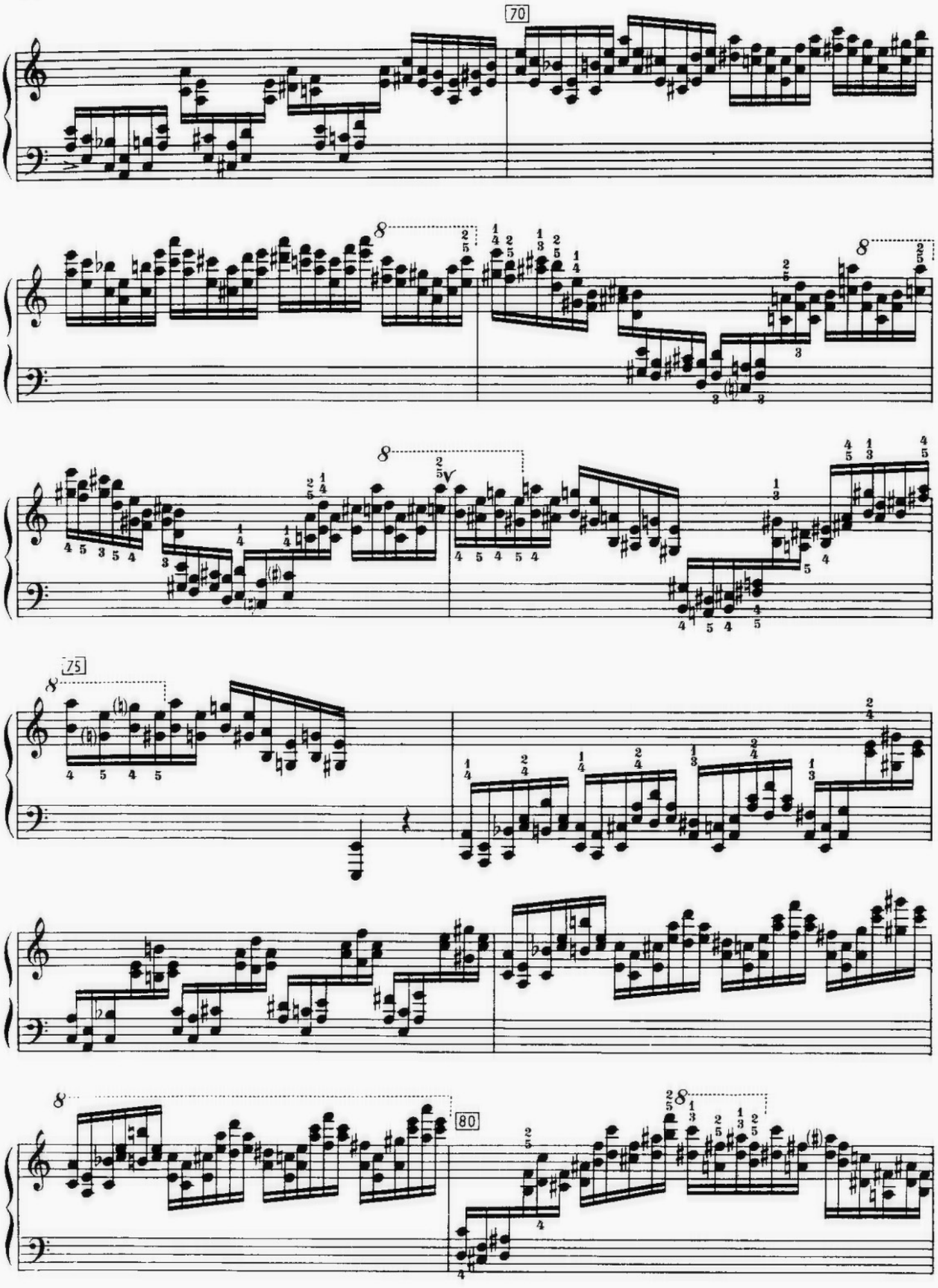

50

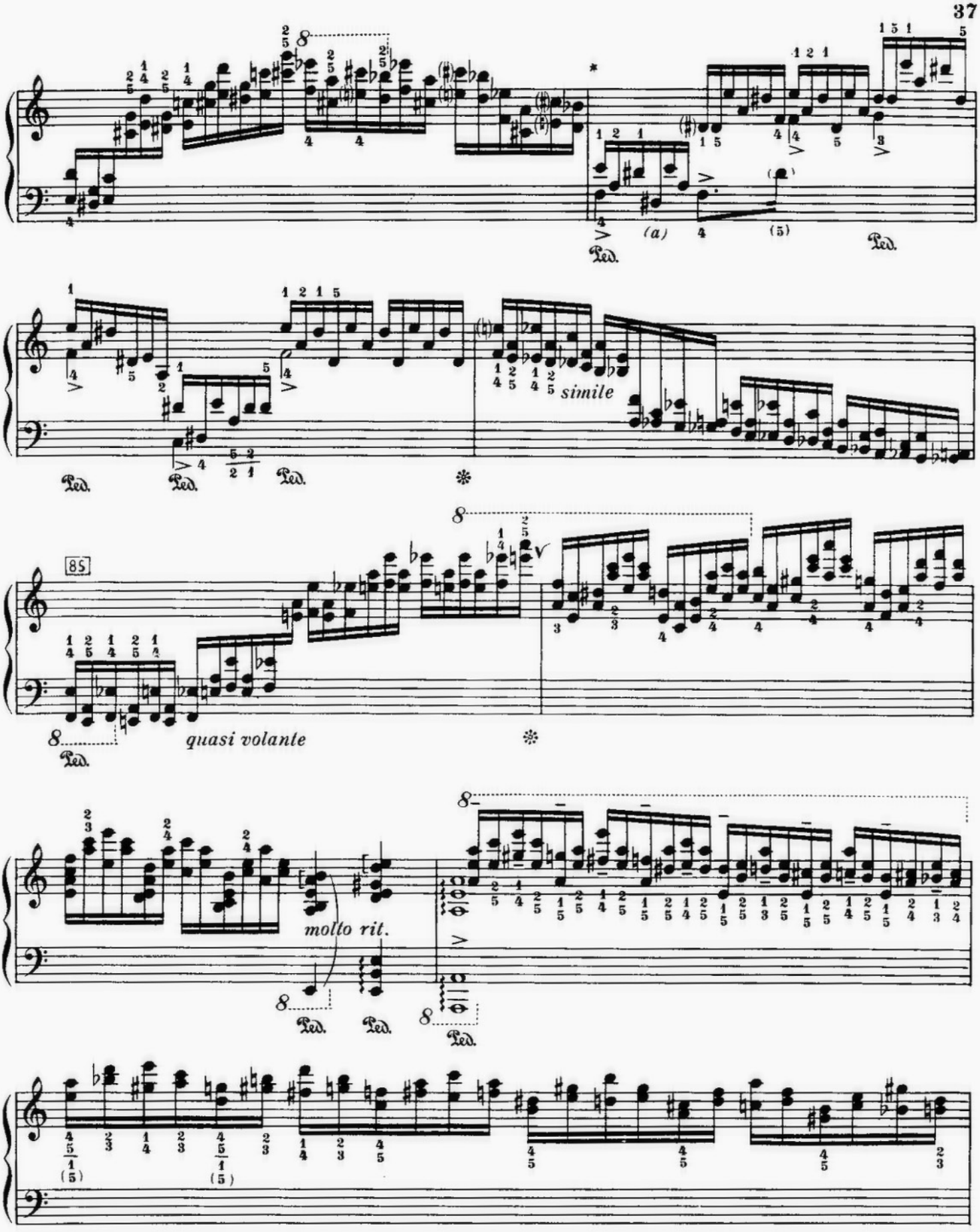

(a) VAR.
(b) VAR.
(c) VAR.


(a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
55
Ped.
loco
60
Ped.


(a) VAR.
(b) VAR.
(c) VAR.
(d) VAR.
(e) VAR.
(f) VAR.


8va ad lib.
Ped.
65
(a)
(Ped.)
8
(a)
VAR.

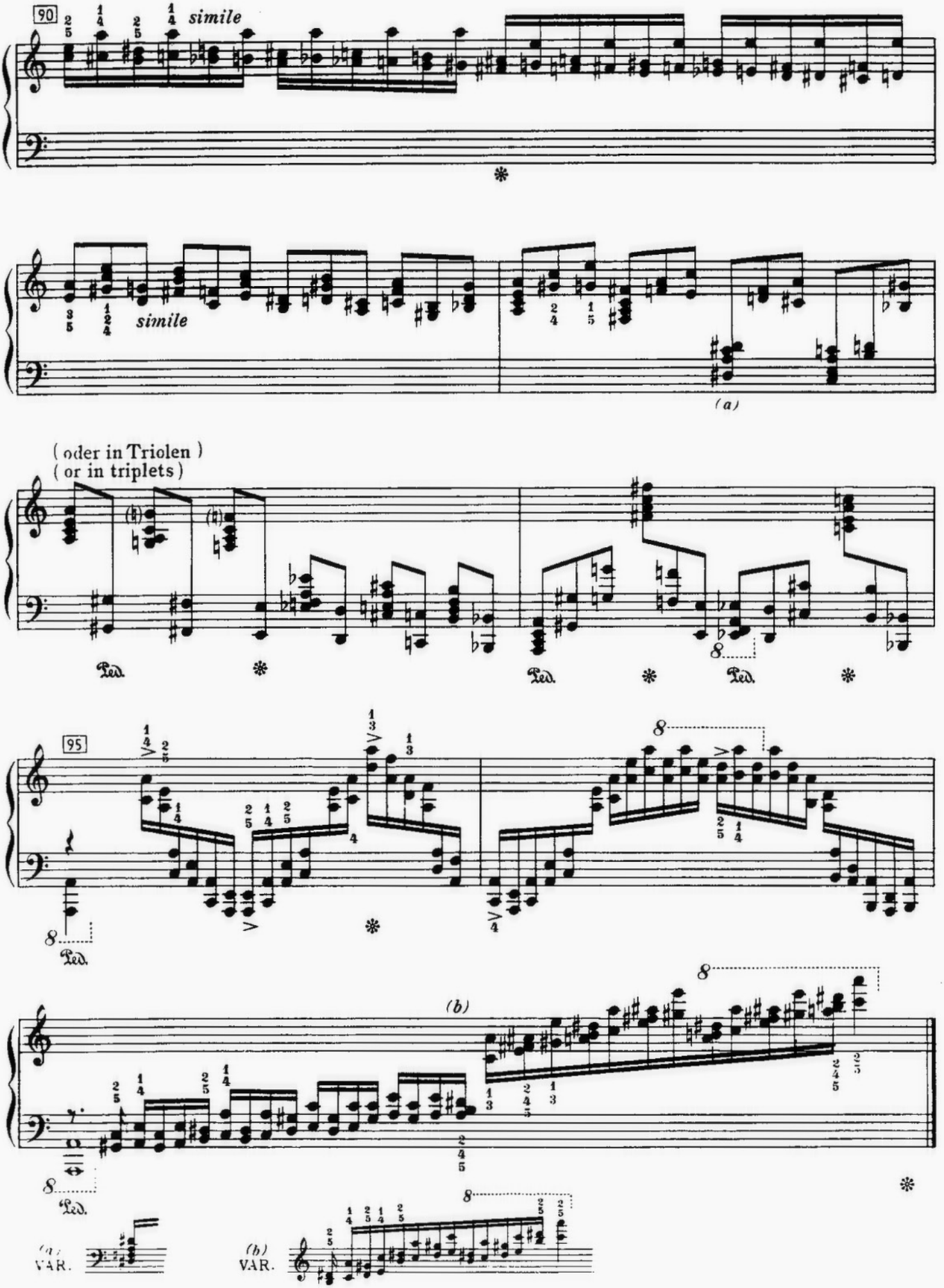

70
75
80



(a)
VAR.

* The semi-quavers in the following 2 bars *pp*

* Die Sechzehntel in den folgenden 2 Takten *pp*

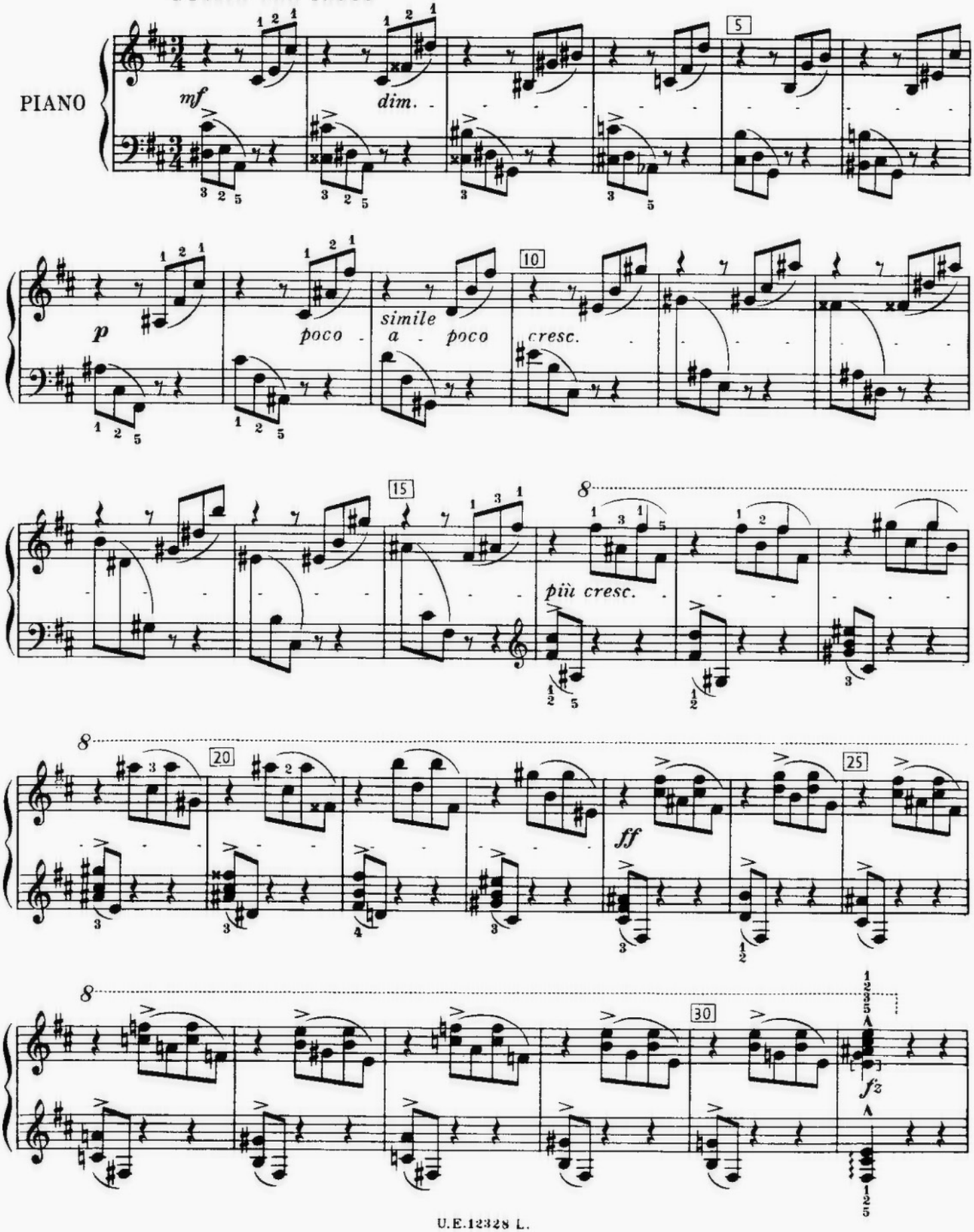

90
simile
simile
(a)
(oder in Triolen)
(or in triplets)
Ped.
95
(b)
VAR.
VAR.

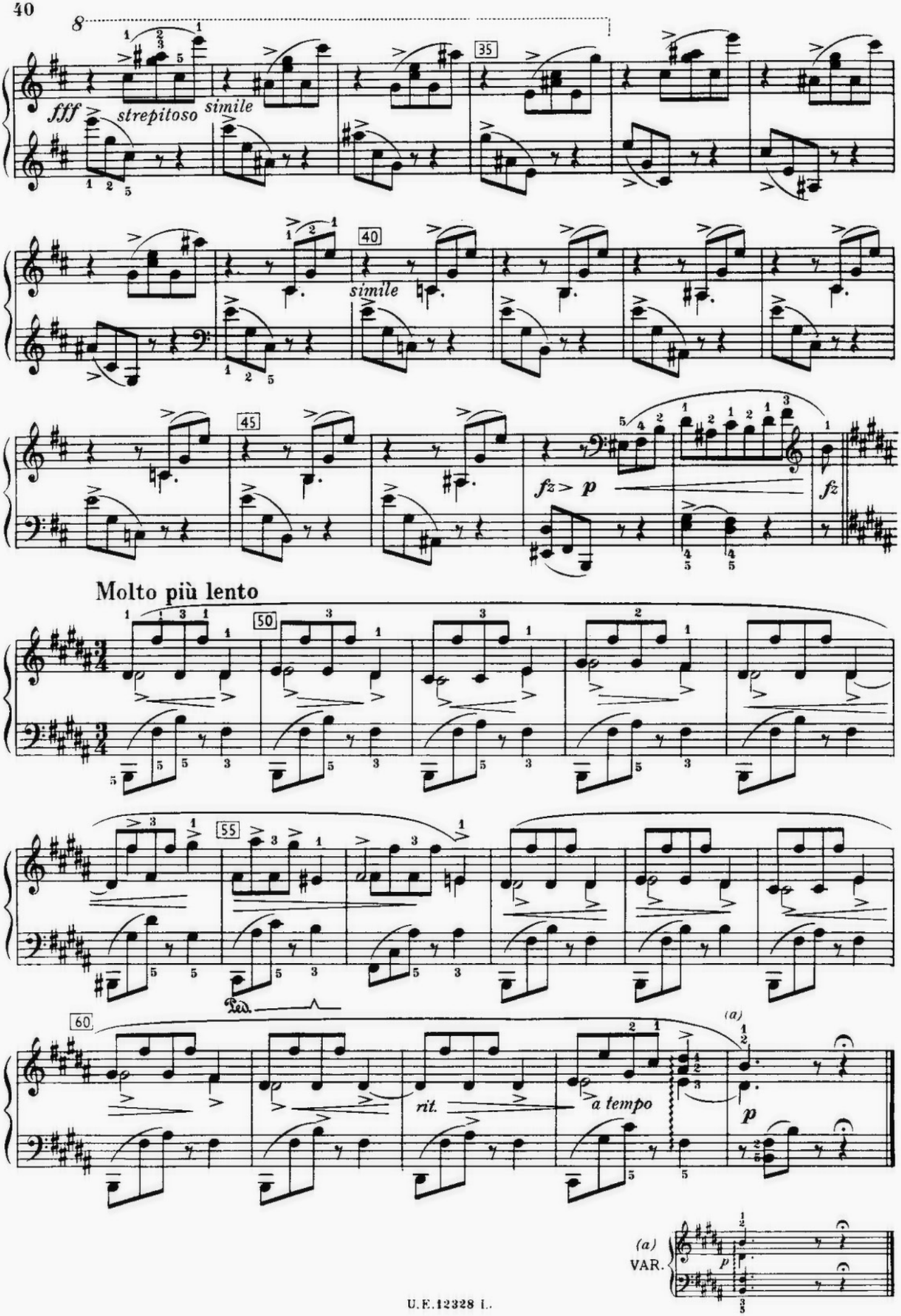
From
SCHERZO 1, Op.20

Aus dem
SCHERZO 1, Op.20

F. CHOPIN

Presto con fuoco




8
35
fff
strepitoso
simile
40
simile
45
fz > p
fz
Molto più lento
50
55
Ped.
60
rit.
a tempo
(a)
p
(a)
VAR.
p

POETIC STUDIES No. 20
"TREMOLO"

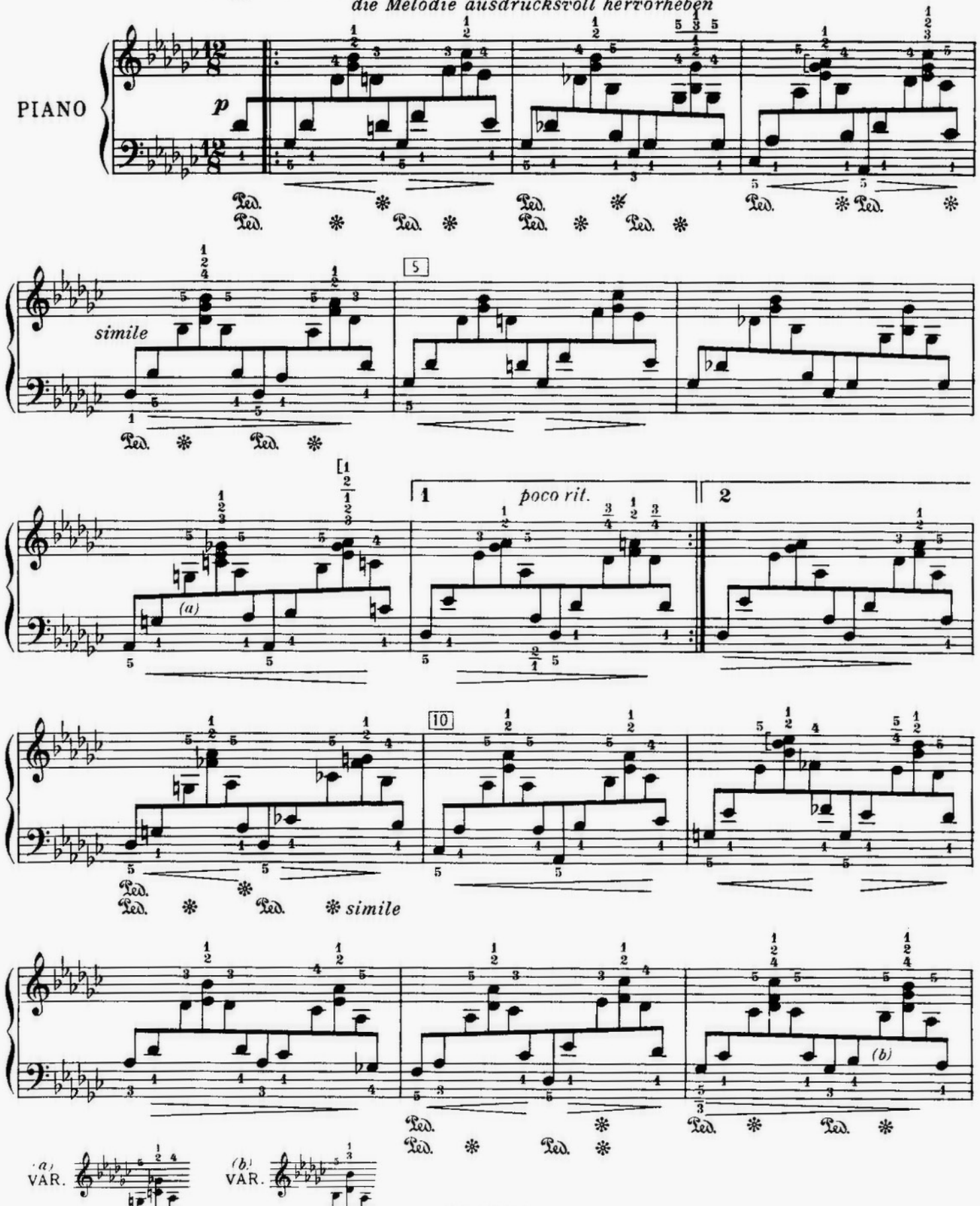
POETISCHE STUDIEN Nr. 20
"TREMOLO"

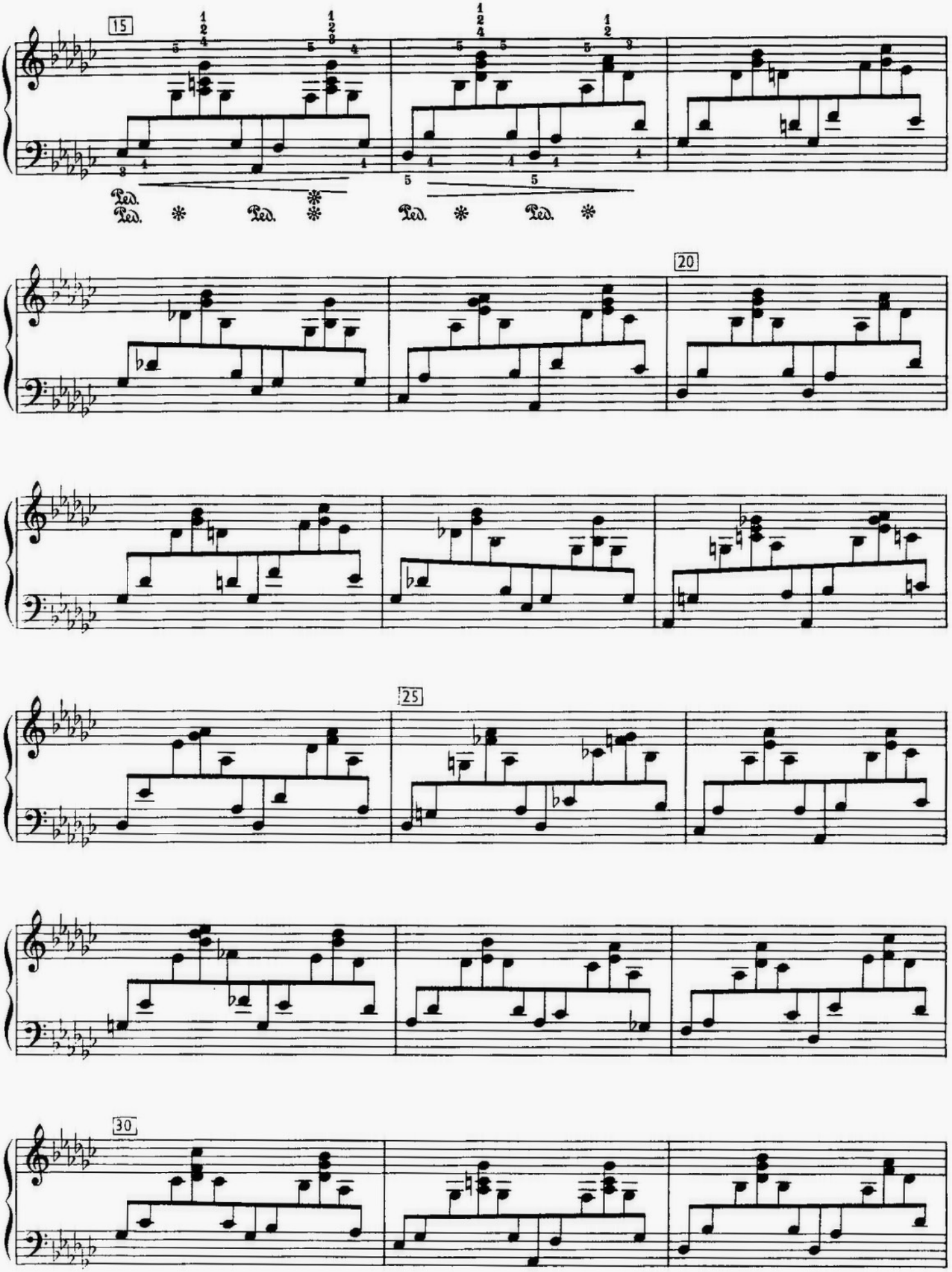
Presto

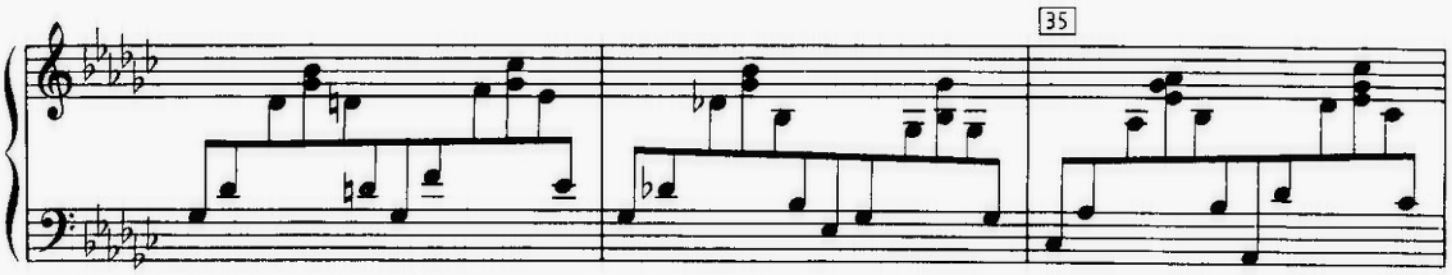
Leggierissimo, *bring out the melody espressivo*
die Melodie ausdrucksvoll hervorheben

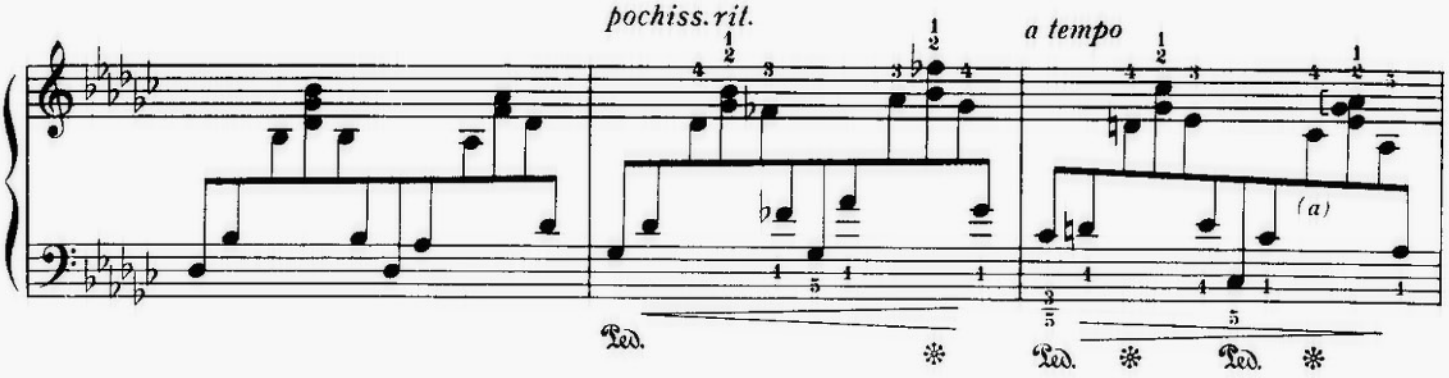
E. HABERBIER

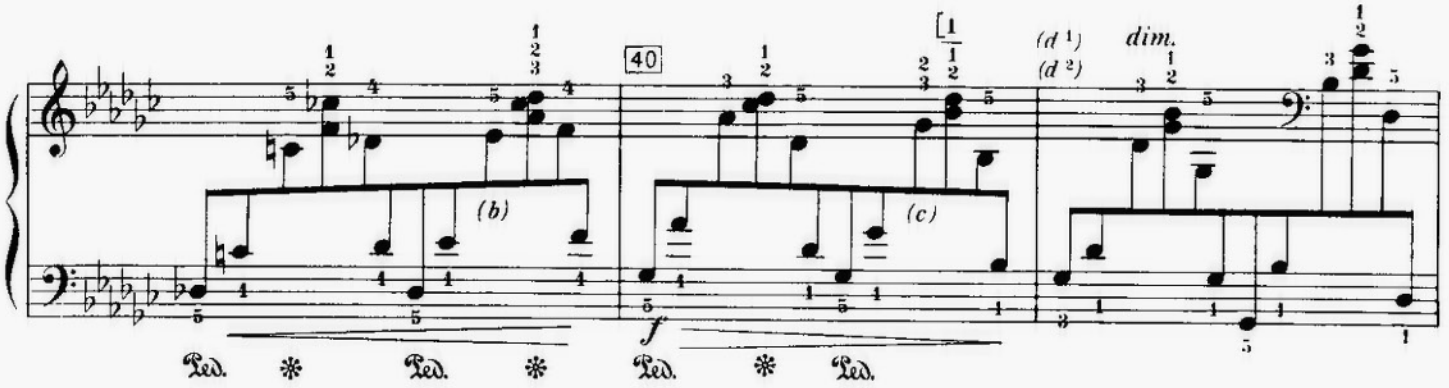
PIANO

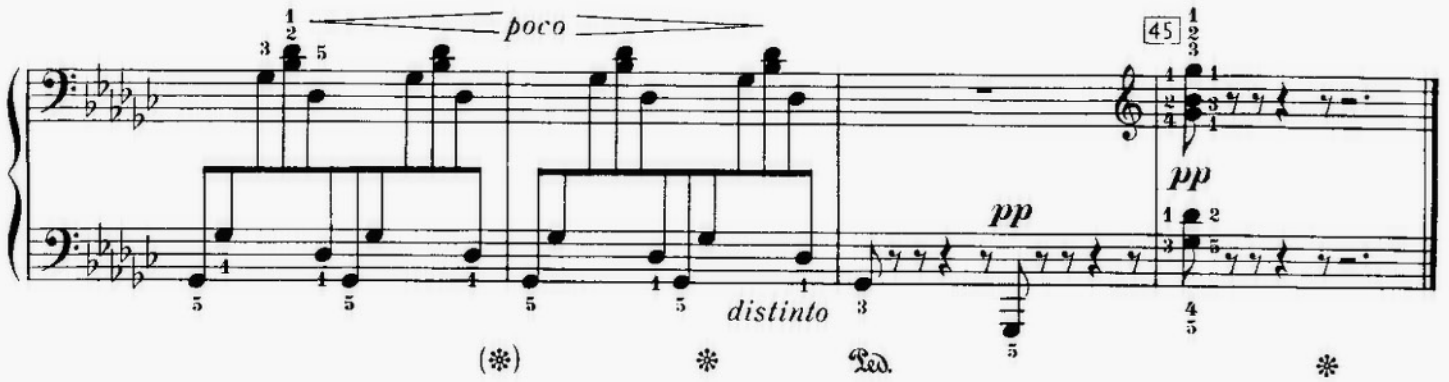


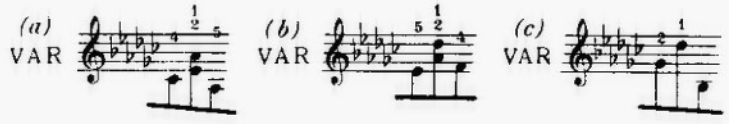

15
20
25
30
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

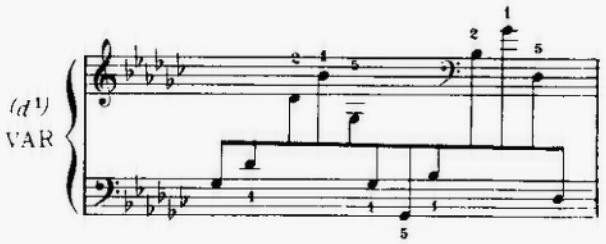




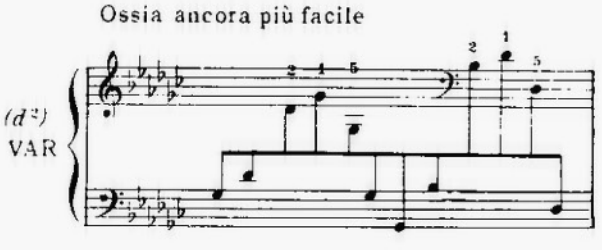








Ossia ancora più facile



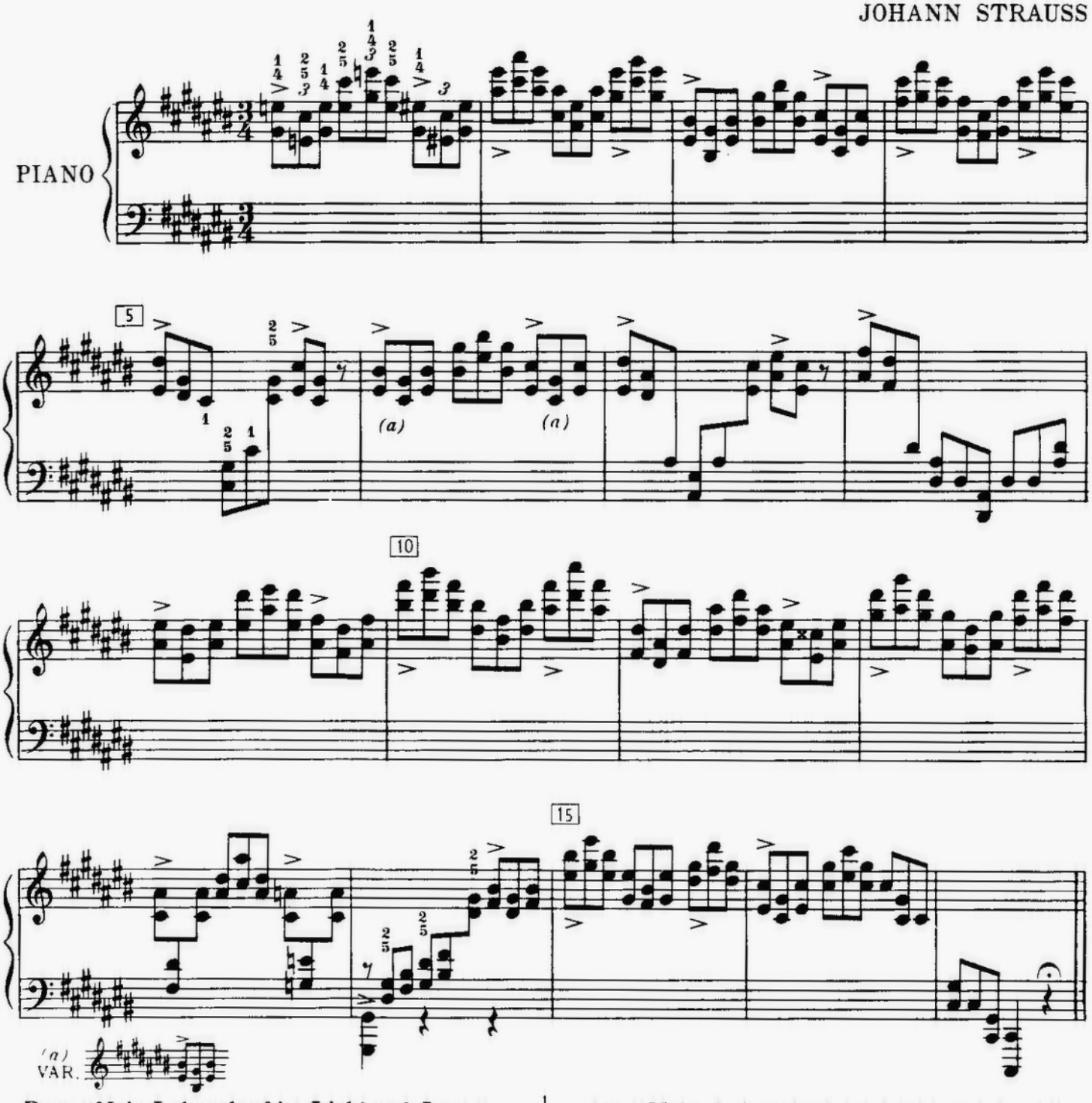
MORGENBLÄTTER

These Variations are included in Walter Bricht's "Fantasy on Themes by J. Strauss"

MORGENBLÄTTER

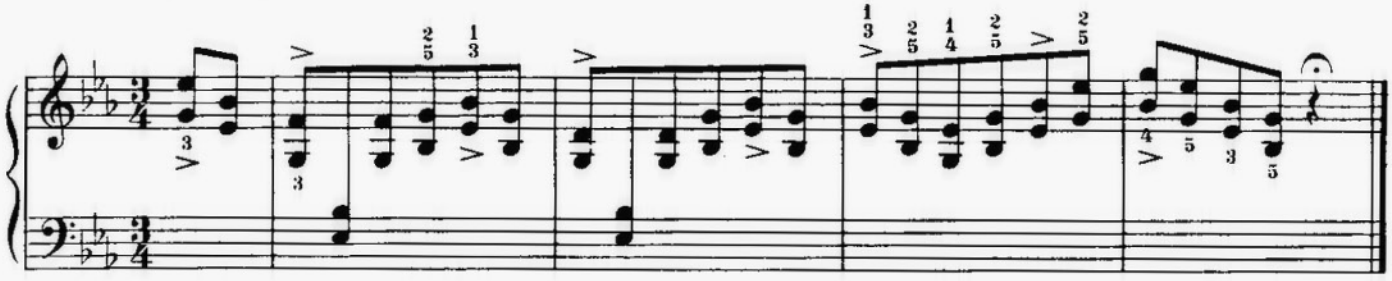
Diese Variationen aufgenommen in Walter Brichts "Fantasie über Themen von J. Strauss"

JOHANN STRAUSS



From "Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust" by Joseph Strauss

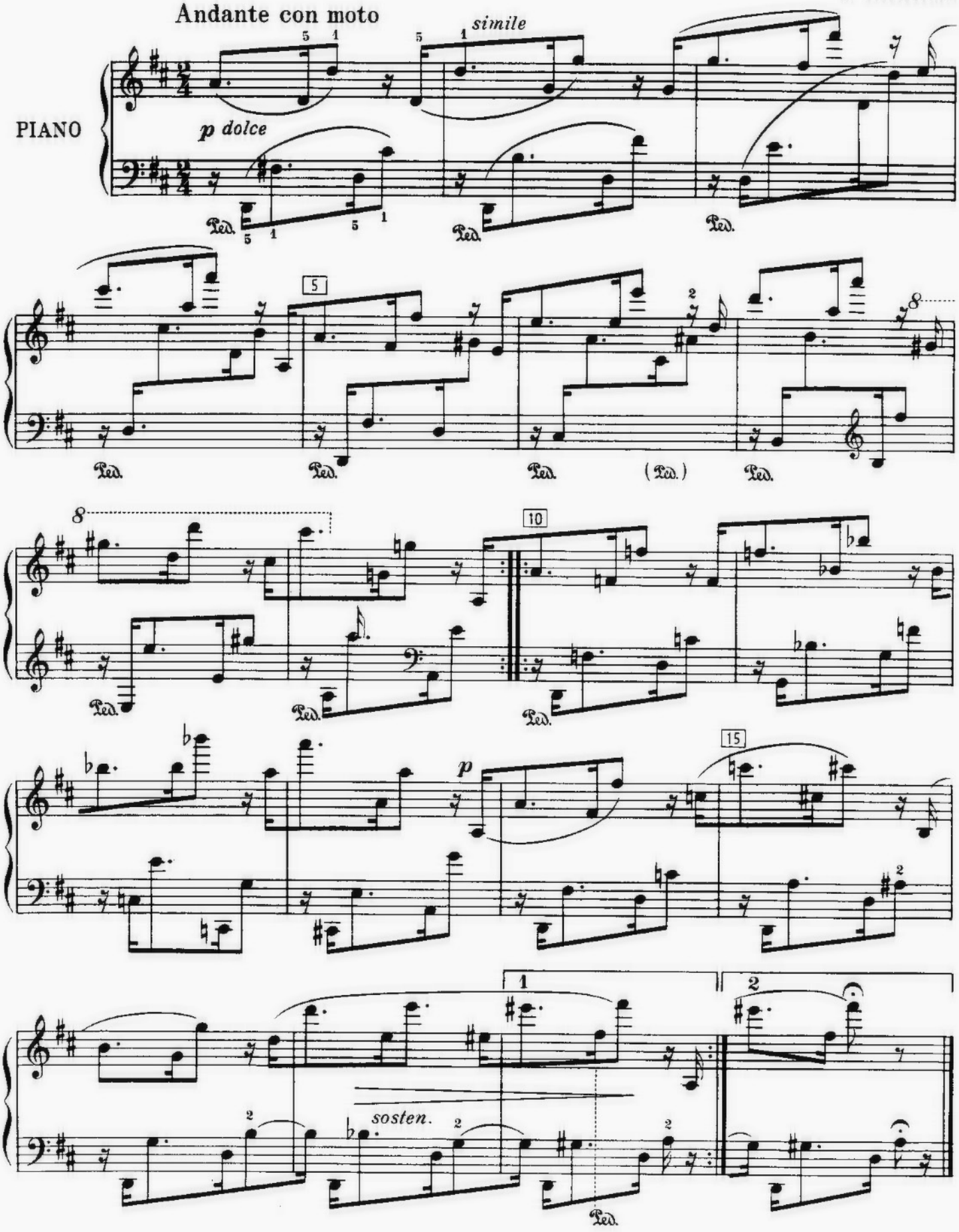
Aus "Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust" von Josef Strauss



VARIATION 7
from Variations, Op. 21

VARIATION 7
aus den Variationen, Op. 21

J. BRAHMS



QUARTET, Op. 76, No. 3

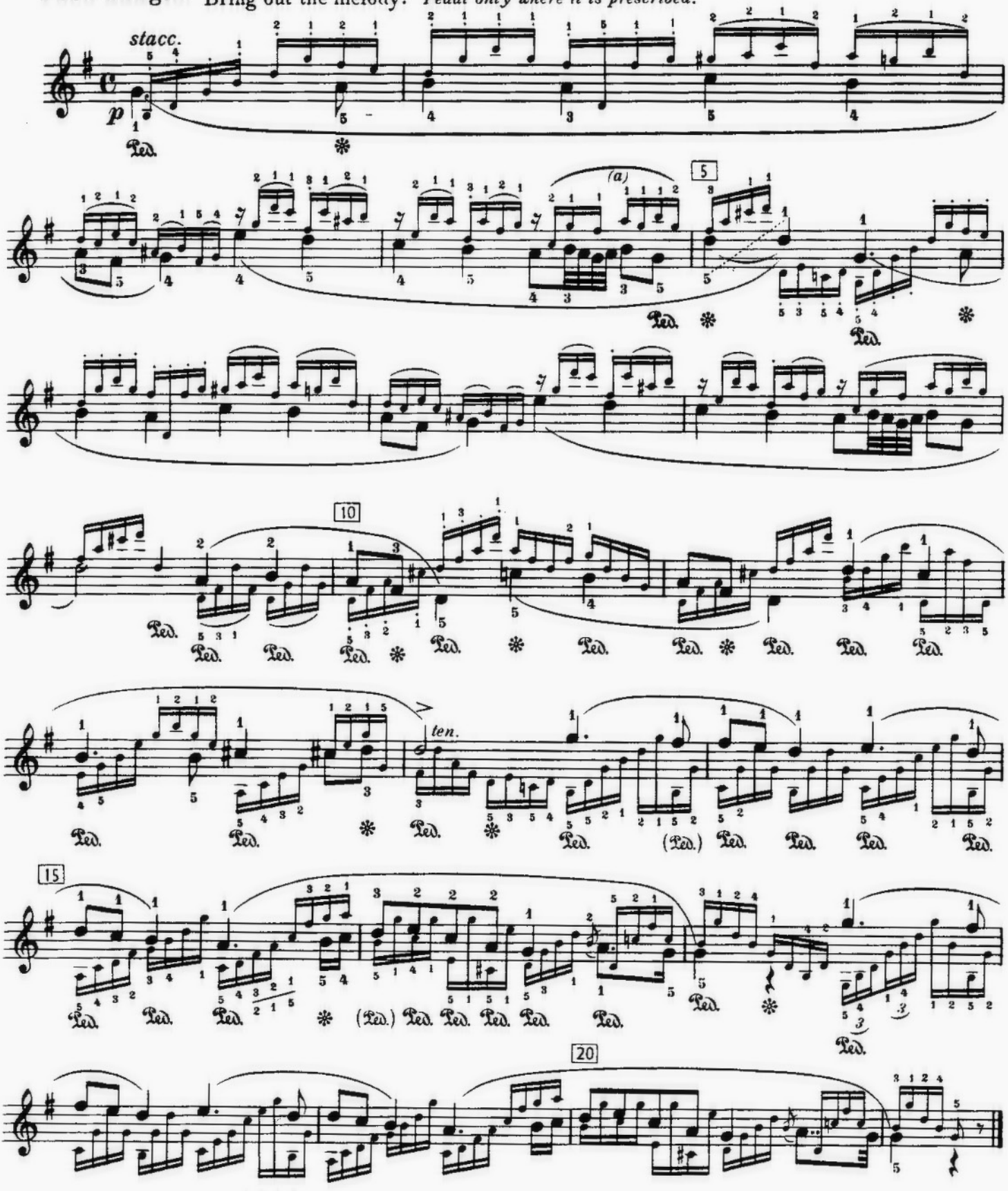
2nd movement, Variation 1

QUARTETT, Op. 76, Nr. 3

2. Satz, Variation 1

J. HAYDN

Poco adagio. Melodie hervorheben. Bring out the melody. *Pedal nur wo es angegeben ist. Pedal only where it is prescribed.*



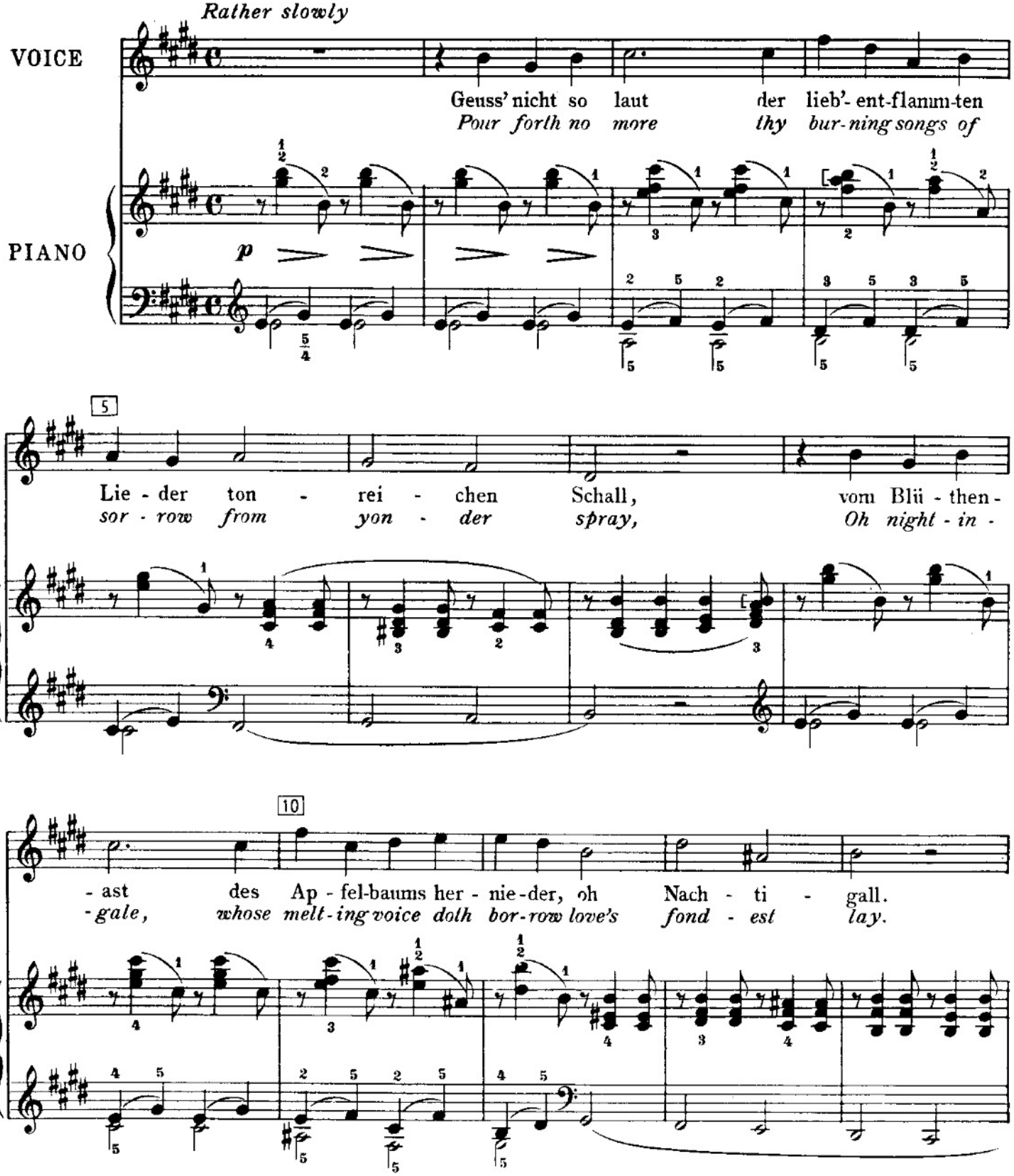
(a) Mit anderem Fingersatz / With alternative fingering

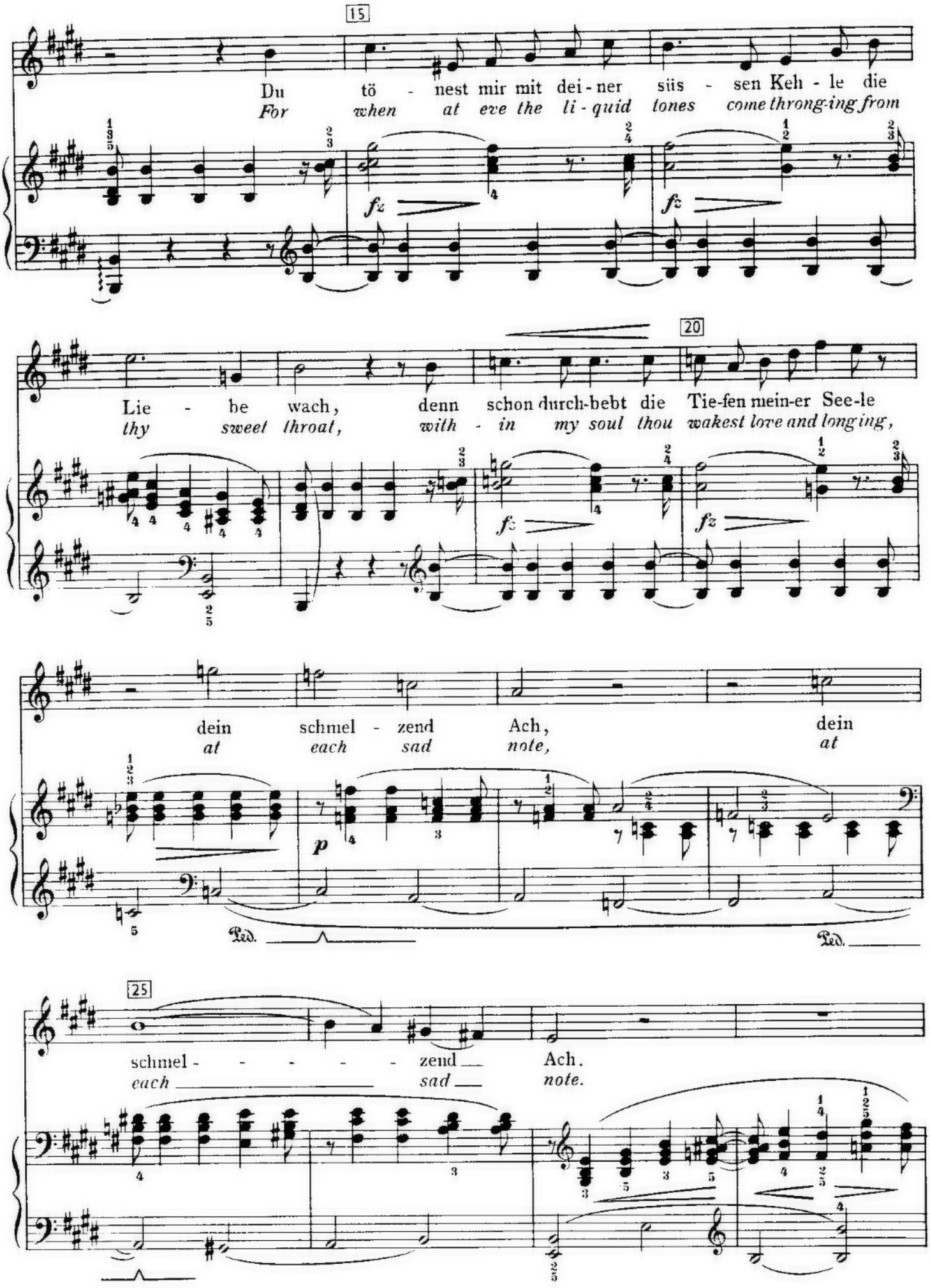
TO A NIGHTINGALE | AN DIE NACHTIGALL

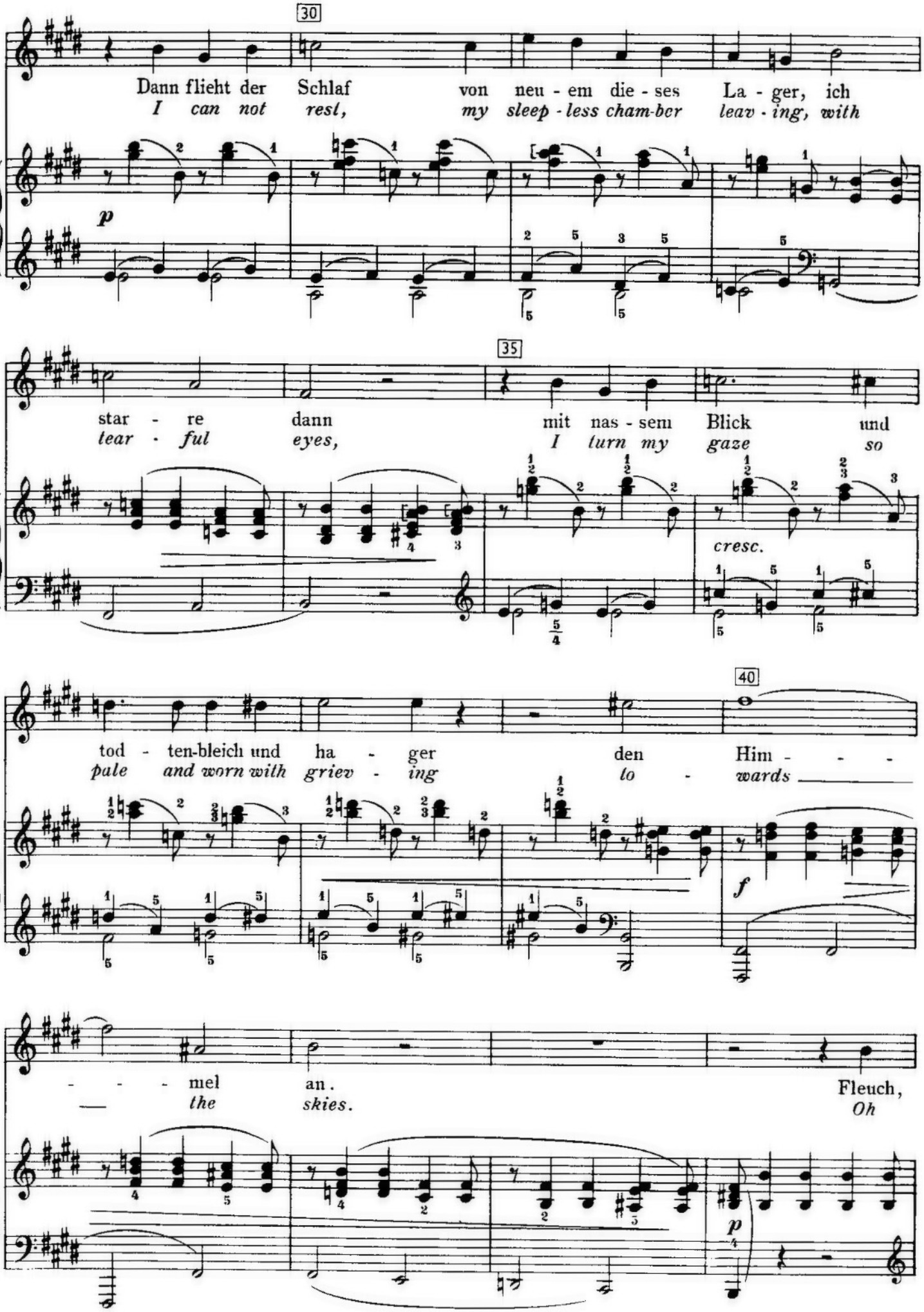
English words by Paul England

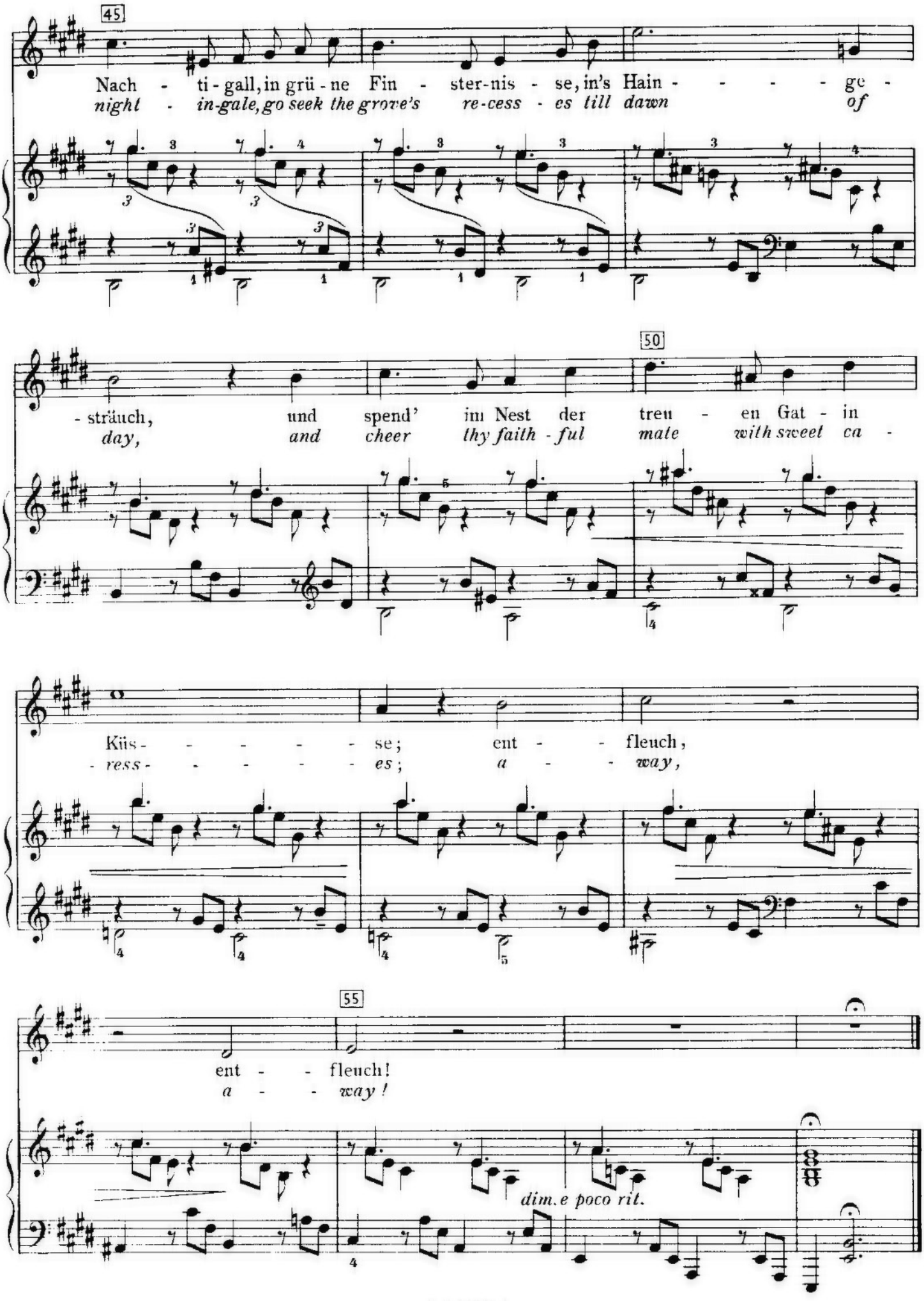
J. BRAHMS, Op.4, No.4

Ziemlich langsam
Rather slowly




15
Du tö - nest mir mit dei - ner siis - sen Keh - le die
For when at eve the li - quid tones come throng-ing from
fz
fz
20
Lie - be wach, denn schon durch-bebt die Tie-fen mein-er See-le
thy sweet throat, with - in my soul thou wakest love and long-ing,
fz
fz
dein schmel - zend Ach, dein
at each sad note, at
p
Ped.
Ped.
25
schmel - - - - - zend Ach.
each sad note.


30
Dann flieht der Schlaf von neu - em die - ses La - ger, ich
I can not rest, my sleep - less cham-ber leav - ing, with
p
35
star - re dann mit nas - sem Blick und
tear - ful eyes, I turn my gaze so
cresc.
40
tod - ten-bleich und ha - ger den Him - - -
pale and worn with griev - ing to - wards
f
- - - mel an.
the skies.
Fleuch,
Oh
p


45
Nach - ti - gall, in grü - ne Fin - ster-nis - se, in's Hain - - - - ge -
night - in-gale, go seek the grove's re-cess - es till dawn of
50
- sträuch, und spend' im Nest der treu - en Gat - in
day, and cheer thy faith - ful mate with sweet ca -
Küs - - - - - se; ent - - fleuch,
- ress - - - - - es; a - - way,
55
ent - - fleuch!
a - - way!
dim. e poco rit.

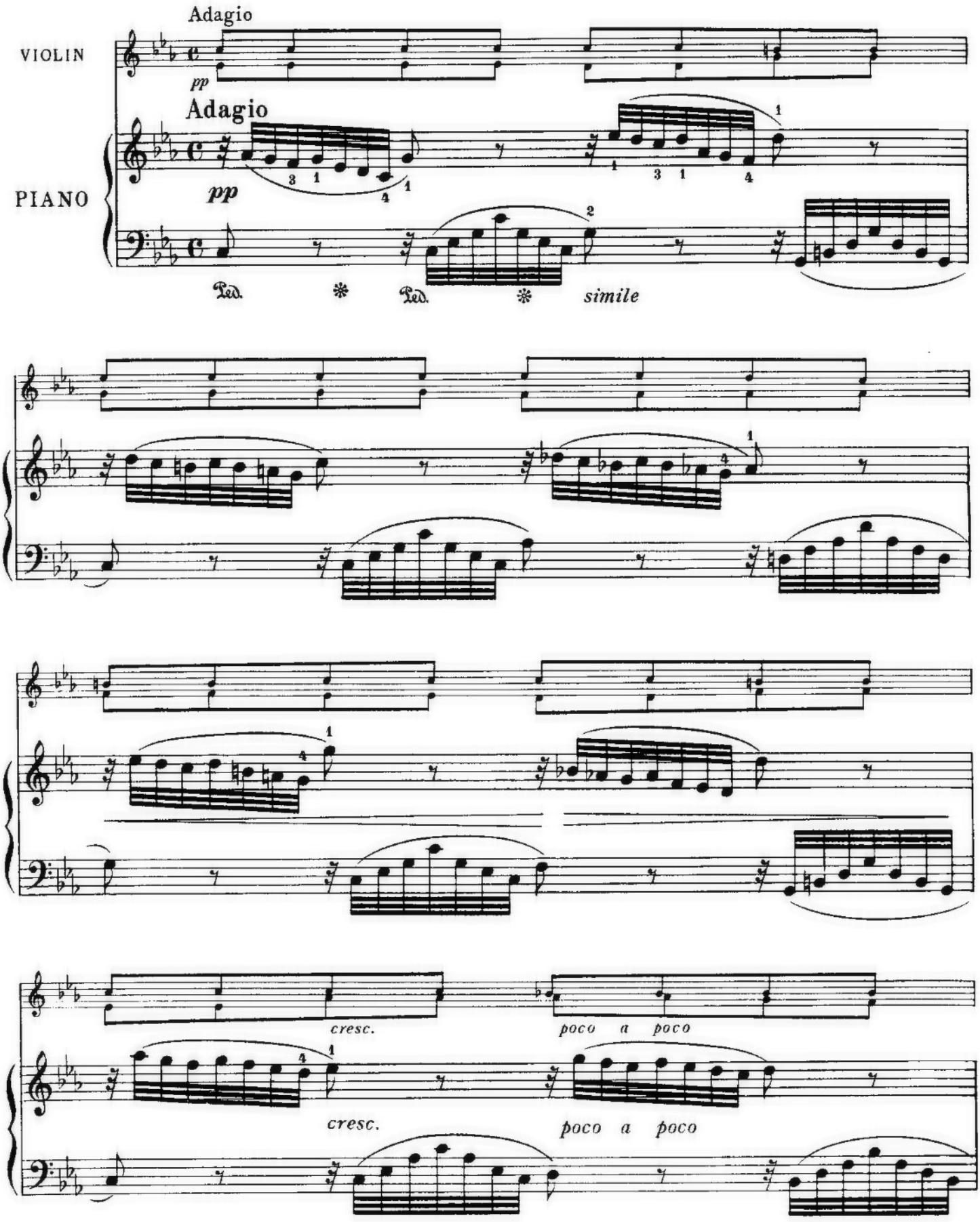
SONATA IN F MINOR

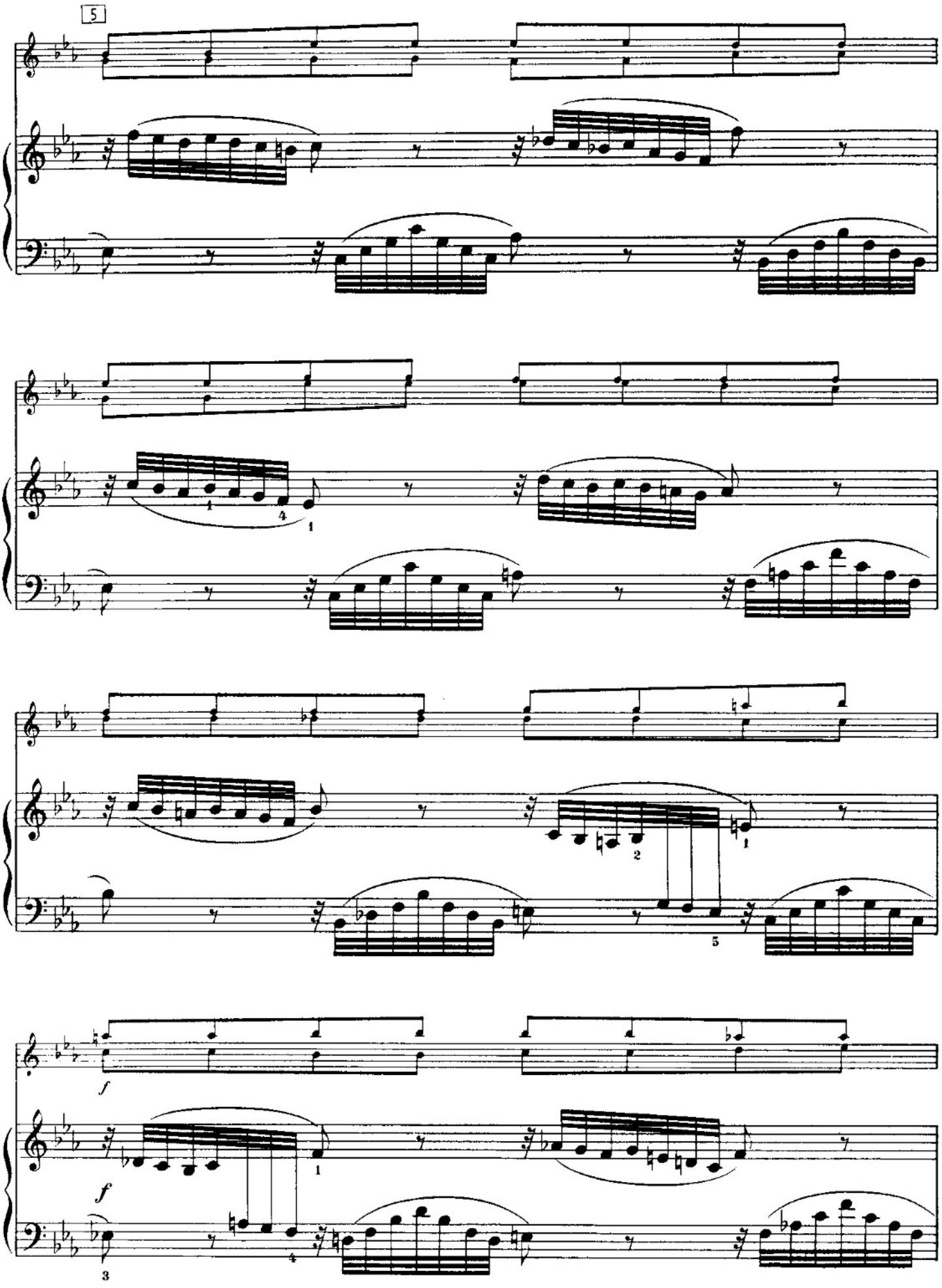
for Violin and Piano, 3rd movement

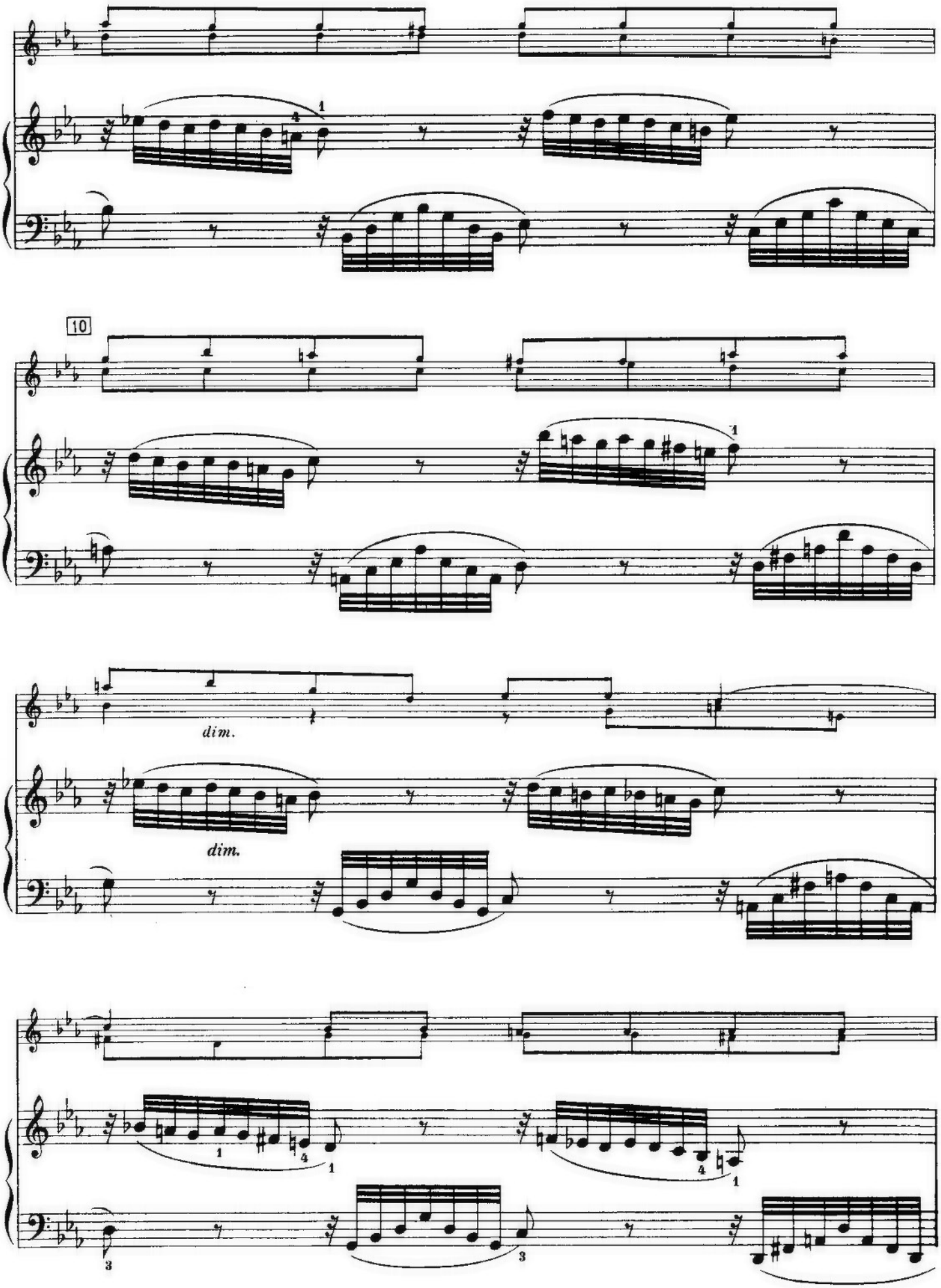
SONATA IN F MOLL

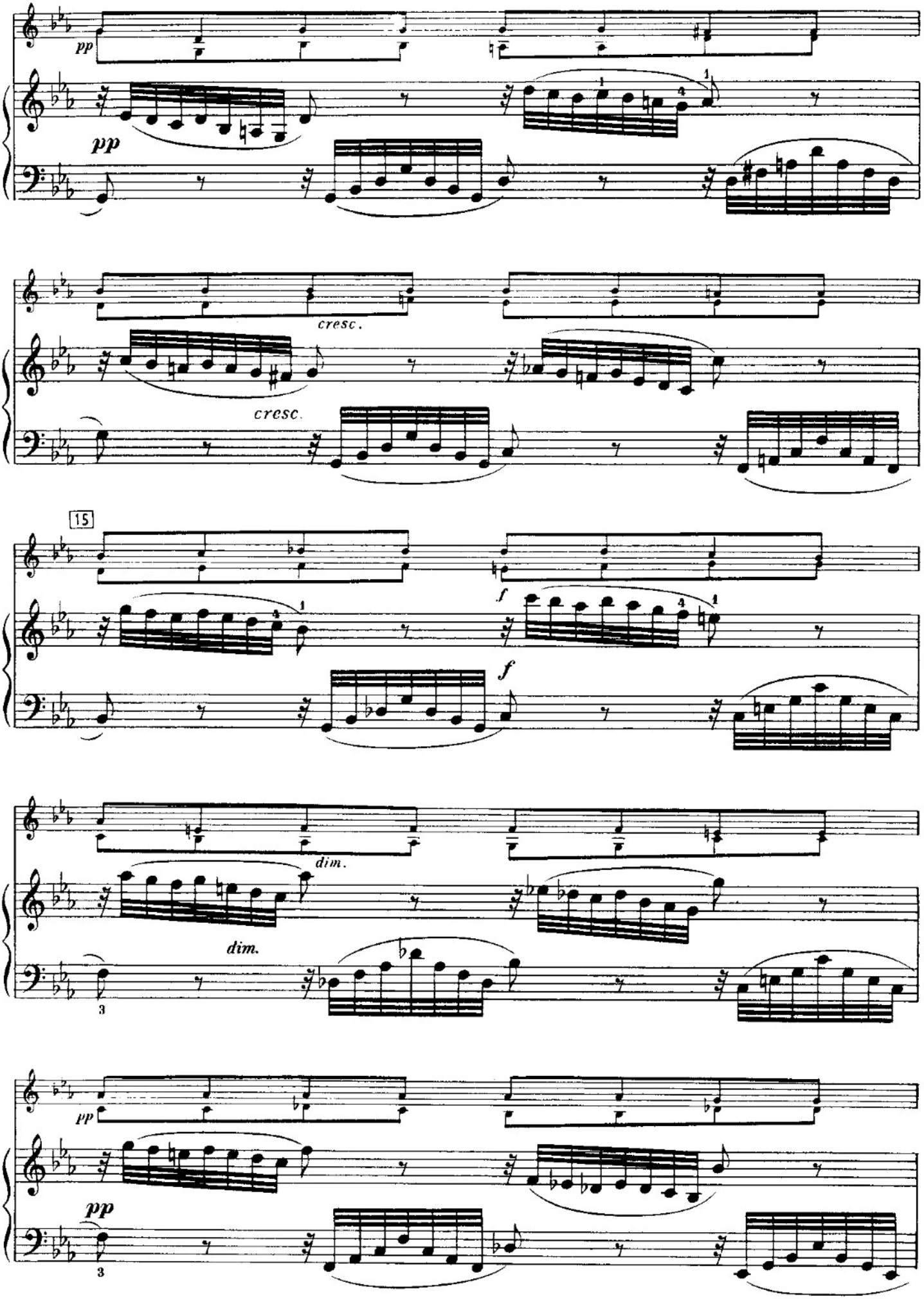
für Violine und Klavier, 3. Satz.

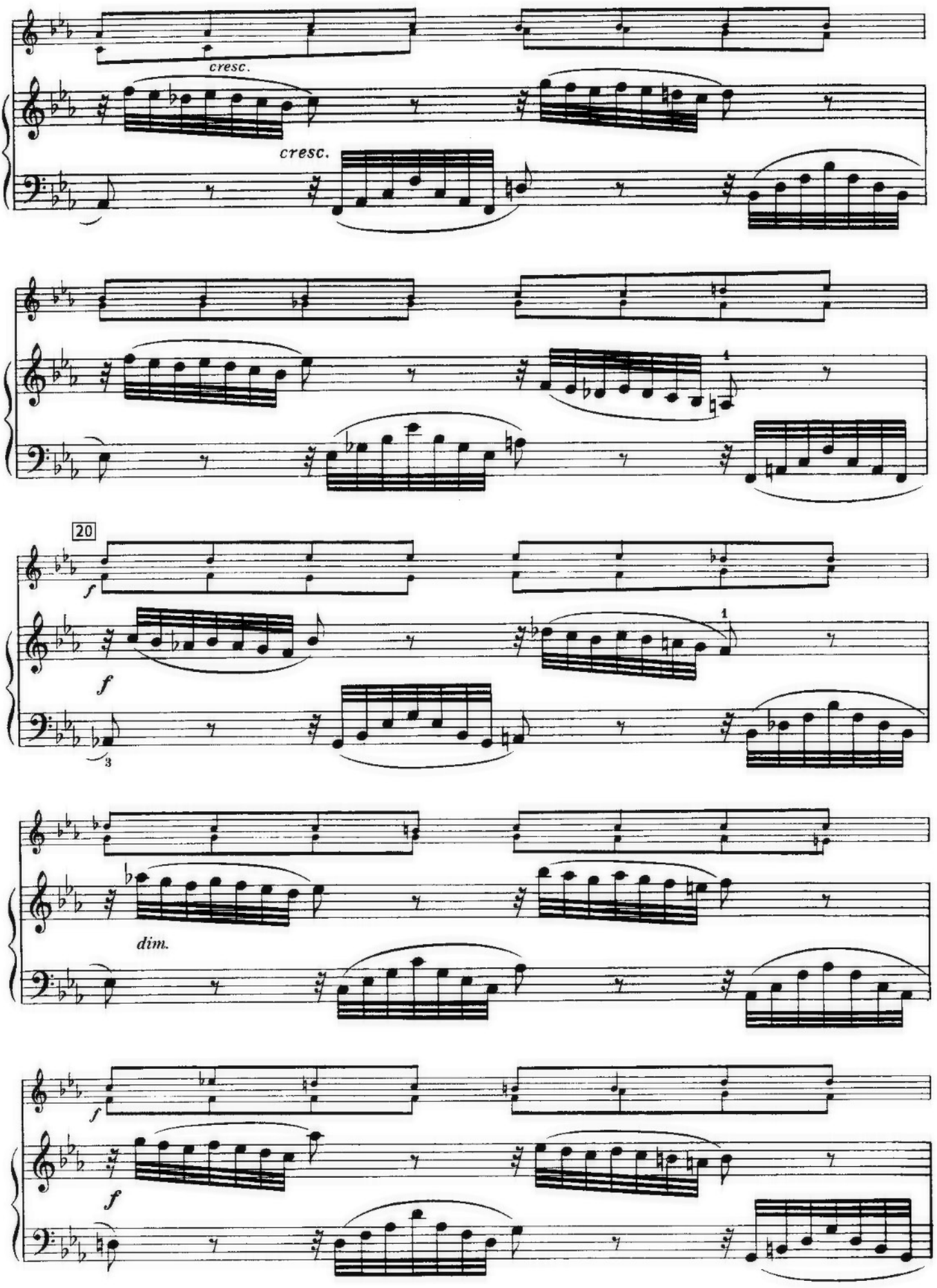
J. S. BACH

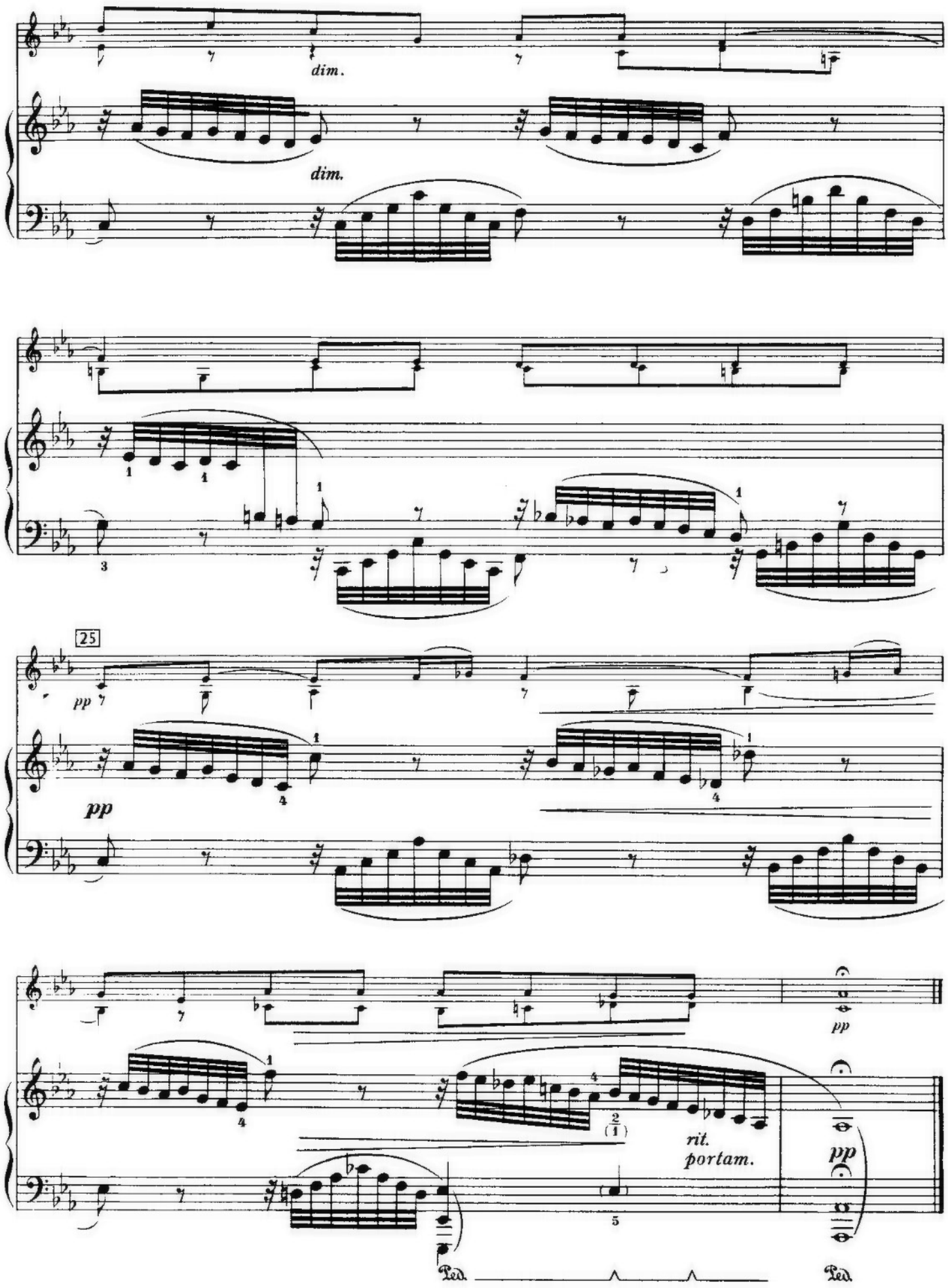



5
f
f


10
dim.
dim.


pp
pp
cresc.
cresc.
15
f
f
dim.
dim.
3
pp
pp
3


cresc.
cresc.
20
f
f
3
1
dim.
f
f


dim.
dim.
25
pp
pp
pp
rit.
portam.
pp
Ped.
Ped.