

CAV. PROF.  
EDUARDO DE ANGELIS

GRAN METODO TEORICO-PRATICO PROGRESSIVO  
PER CORNO A MACCHINA

METODO COMPLETO IN QUATTRO PARTI

REVISIONE A CURA DI  
DAVIDE CITERA

---



*al M° Carlo Torlontano con infinita riconoscenza  
ai miei genitori Maria e Domenico,  
a mio fratello Giuseppe  
con affetto*

## Prefazione

*“Il sistema di [Adam] Smith allora fu un progresso necessario. Fu uopo abbattere il sistema mercantile (coi suoi monopoli e restrizioni ai traffici) per far emergere le vere conseguenze della proprietà privata; fu uopo che sparissero tutti i piccoli scrupoli provinciali e nazionali per iniziare l'universale lotta umana del nostro tempo; fu uopo che la teoria della proprietà privata lasciasse il mero metodo empirico dell'indagine oggettiva e assumesse un carattere scientifico imputandole la responsabilità delle sue conseguenze per portar la questione su un piano universalmente umano; infine fu uopo che l'attacco all'immoralità della vecchia economia l'abbia solo massimizzata esigendo così di introdurre l'ipocrisia. Ciò era nella natura della cosa. Non ci crea alcun imbarazzo che la prima possibilità storica d'elider l'economia della proprietà privata sia seguita solo dalla creazione e diffusione della libertà di commercio, purché ci resti il diritto di rivelar la nullità teorica e pratica di codesta libertà. [...]”*

*Smith aveva ragione nel lodare l'umanità del commercio. Nel mondo nulla è immorale in assoluto; pure il commercio ha un lato che omaggia la moralità e l'umanità! Il diritto della forza, il crudo brigantaggio medievale fu umanizzato mutando nel commercio al primo stadio (il divieto d'esportar denaro) cioè nel sistema mercantile, che fu altrettanto umanizzato. Infatti è interesse del commerciante avere buoni rapporti con colui da cui compra a poco e con colui a cui vende a molto. Così è impolitica la nazione che si inimichi i fornitori e i clienti. Giova di più essere amichevoli: ecco l'«umanità» del commercio. Tale costume ipocrita di usar la morale a fini immorali è l'orgoglio del sistema della libertà del commercio. Dicono codesti spigolistri: «Abbiamo abbattuto la barbarie dei monopoli, abbiamo portato la civiltà nei posti più remoti, abbiamo affratellato i popoli e diminuite le guerre». Invero lo avete fatto, ma come? Avete distrutto i piccoli monopoli onde regnasse tanto più libero e illimitato l'unico grande monopolio fondamentale: la proprietà privata; avete incivilito i posti più remoti per aver nuovi spazi ove estender la vostra spregevole avidità; avete affratellato i popoli in una fratellanza di ladri e diminuite le guerre perché la pace è più lucrosa e massimizza l'inimicizia fra i singoli individui con l'infame guerra della concorrenza! Quando mai avete voi fatto un che solo per amor dell'umanità e non per metter l'interesse dei singoli contro l'interesse universale? Quando mai siete stati morali senza avere un interesse o segreti motivi immorali ed egoistici?”*

Come profetizzato già nel 1844 da Friedrich Engels, la globalizzazione non si limita all'aumento delle disparità sociali, sfruttamento del lavoro, sfruttamento e distruzione dell'ambiente, riduzione delle autonomie locali e della sovranità nazionale, ma è anche perdita delle identità locali e omologazione culturale.

A questa omologazione non si sottraggono i gusti musicali. Non solo la fusione e l'ibridamento dei generi popolari che cedono alle regole di mercato ma anche il senso profondo della percezione estetica della cosiddetta musica colta (impropriamente chiamata classica).

A questa omologazione, al predominio di pochi mass media e poche multinazionali, di fronte alla egemonia della “cultura di mercato” si adeguano, o meglio si devono adeguare anche le grandi orchestre, i teatri lirici, i conservatori e tutti gli enti alla cui guida vengono posti dei manager attenti al rendimento economico.

Grazie al messaggio che ininterrottamente ascoltiamo veicolato dalla quasi totalità dei mass media per cui qualsiasi cosa proveniente dagli USA è sempre migliore, generazioni di artisti, non solo in Italia, hanno tagliato qualsiasi legame con il passato. Quella che era la scuola napoletana del corno, o meglio “il suono italiano del corno” è perito sotto i colpi del mercato delle case discografiche, delle colonne sonore di Hollywood, delle serie tv, della musica commerciale.

L'esempio più eclatante della fine di una tradizione cornistica ci viene dalla Germania. Fino al 1989 i cornisti della Repubblica Democratica Tedesca hanno orgogliosamente resistito e portato avanti la loro scuola, il loro particolare suono. Dopo l'annessione della DDR da parte della Germania federale quella scuola è scomparsa nel giro di pochi anni, o addirittura mesi. Alla distruzione della loro economia non si sottrassero ovviamente nemmeno le fabbriche e gli artigiani che producevano strumenti musicali, che divennero da allora “fuori moda” e, con il libero-mercato non ressero la concorrenza dei colleghi occidentali.

Nonostante i mutamenti del gusto estetico dei cornisti, i cambiamenti e le innumerevoli riforme che hanno più volte stravolto l'ordinamento dei conservatori italiani negli ultimi cento anni, il “Metodo De Angelis” continua ad essere materia imprescindibile di studio e di esame della scuola di corno.

Di Eduardo De Angelis (Napoli 1866-1939, titolato Cavaliere non prima del 1921) sappiamo attraverso una biografia degli archivi del Conservatorio S. Pietro a Majella quanto segue:

*Nasce in una famiglia di musicisti, da padre compositore di canzoni napoletane e direttore d'orchestra. Primo corno del Teatro San Carlo egli fu l'esponente principale e il fondatore della scuola cornistica napoletana (ovvero moderna, a partire dalla invenzione dei cilindri e napoletana nel senso dell'area geografico/culturale delle Due Sicilie). Insegnante di corno dal 1898 al 1935 presso il Conservatorio San Pietro a Majella di cui, dal 1914 al 1924, ne fu anche vice-direttore. Le sue doti musicali erano eccellenti e, la leggenda tramandata di generazione in generazione racconta che il Maestro fu un grande virtuoso capace di suonare melodie complesse, spesso affidate ai violini e ai flauti, tanto da venire chiamato dai colleghi u' Cardillo (il*

*Cardellino). Fu un didatta eccezionale: fra i suoi studenti si sono formati Barbato Vacchiano (suo successore in teatro e docente di corno presso il conservatorio di Napoli), Porzio, Ferrari, Ejman, Bassi, Paduano e molti altri che emigrarono negli Stati Uniti. Nonché Pellegrino Lecce (primo corno dal 1927 al 1936 presso la Chicago Symphony Orchestra, predecessore di Philip Farkas) o il Direttore d'orchestra Franco Capuana dal 1905 al 1907.*

Quando diciamo “american brass school” pensiamo quindi a quanto di questa tecnica derivi in realtà da Napoli.

Da questa biografia sappiamo anche che il De Angelis fu attivo come impresario d'operetta. Forse in merito ai contatti e alle conoscenze sviluppate in questa attività che nel 1925 (nonostante la sua fama di professore di conservatorio e prima parte d'orchestra) scelse per la stampa del suo metodo l'editore napoletano Giuseppe Santojanni, principalmente attivo nel genere della canzone napoletana. Fatto sta che anche la casa editrice Ferdinando Bideri, anch'essa specializzata nel repertorio popolare, che acquistò nel 1933 i diritti della Santojanni, non fu mai interessata ad una ristampa dei quattro volumi.

Questa edizione a cura di Davide Citera, già allievo di Carlo Torlontano al Conservatorio di Salerno, nasce dall'esigenza di continuità con questa tradizione e nella speranza di ridestare attenzione e ricerca su questo repertorio.

Edoardo Pirozzi  
Ebersberg, dicembre 2020

#### Bibliografia

Umriss zu einer Kritik der Nationalökonomie, Friedrich Engels, versione italiana di Leonardo M. Battisti

Breve storia e letteratura del corno, Gennaro Salierno, Edizioni musicali Neapolis

Calendario generale del Regno d'Italia, compilato a cura del Ministero dell'interno, Roma, Tipografia delle Mantellate 1920

Il corno, Pietro Righini, Edizioni Bèrben

Il Corno, Biagio D'Adamo, Edizioni musicali Quinto Fabio Salerno

Selected horn duos of italian masters, Edoardo Pirozzi, Edition Diewa 2017, dw1164

## Preface

As predicted already in 1844 by Friedrich Engels, globalization is not limited to the increase of social disparities, labor exploitation, exploitation and destruction of the environment, reduction of autonomy local and national sovereignty, but it is also the loss of local identities and cultural homologation.

Musical tastes are not exempt from this homologation. Not just the fusion and hybridization of genres popular that yield to the rules of the market but also the profound sense of the aesthetic perception of so-called cultured music (improperly called classical).

To this homologation, to the dominance of a few mass media and a few multinationals, in the face of hegemony of the "market culture" adapt, or rather must also adapt the great orchestras, opera houses, conservatives and all the bodies whose leadership are placed managers attentive to economic performance.

Thanks to the message that we hear continuously conveyed by almost all of the mass media so anything coming from the USA is always better, generations of artists, not only in Italy, have cut off any link with the past. What was the Neapolitan school of the horn, or rather "the Italian horn sound" perished under the blows of the record companies market, of the soundtracks of Hollywood, TV series, commercial music. The most striking example of the end of a horn tradition comes to us from Germany. Until 1989 the Hornists of the German Democratic Republic proudly resisted and carried on their school, their particular sound. After the annexation of the GDR by federal Germany that school disappeared within a few years, or even months. The destruction of their economy does not obviously not even the factories and the artisans who produced musical instruments, which from then on they became "out of fashion" and, with the free market, they could not stand the competition of their Western colleagues. Despite the changes in the aesthetic taste of the horn players, the changes and the countless reforms they have the system of Italian conservatives over the last hundred years has been upset several times, the "De Angelis Method" continues to be an essential subject of study and examination of the horn school.

By Eduardo De Angelis (Naples 1866-1939, titled Cavaliere not before 1921) we know through one biography of the archives of the S. Pietro a Majella Conservatory as follows:

*He was born into a family of musicians, from his father, composer of Neapolitan songs and conductor. First horn of the San Carlo Theater, he was the main exponent and founder of the horn school Neapolitan (i.e. modern, starting with the invention of cylinders and Neapolitan in the sense of the area geographical / cultural of the Two Sicilies). Horn teacher from 1898 to 1935 at the San Conservatory Pietro a Majella of which, from 1914 to 1924, he was also deputy director. His musical skills were excellent and, the legend handed down from generation to generation tells that the Maestro was a great capable virtuoso to play complex melodies, often entrusted to violins and flutes, so much so that he was called by colleagues u ' Cardillo (the Goldfinch). He was an exceptional teacher: Barbato Vacchiano trained among his students (his successor in the theater and horn teacher at the Naples conservatory), Porzio, Ferrari, Ejman, Bassi, Paduano and many others who emigrated to the United States. As well as Pellegrino Lecce (first horn from 1927 to 1936 at the Chicago Symphony Orchestra, predecessor of Philip Farkas) or the Conductor Franco Capuana orchestra from 1905 to 1907.*

When we say "american brass school" we therefore think about how much of this technique it actually derives from Naples.

From this biography we also know that De Angelis was active as an operetta impresario. Maybe about it to the contacts and knowledge developed in this activity that in 1925 (despite his reputation as a professor conservatory and first part of the orchestra) chose the Neapolitan publisher for the printing of his method Giuseppe Santojanni, mainly active in the genre of Neapolitan song. The fact is that even the house Ferdinando Bideri publishing house, also specialized in popular repertoire, which bought the rights in 1933 della Santojanni, was never interested in a reprint of the four volumes.

This edition edited by Davide Citera, former student of Carlo Torlontano at the Salerno Conservatory, was born from the need for continuity with this tradition and in the hope of reawakening attention and research on this repertoire.

Assistente al revisore: Andrea Pongiluppi  
Copertina e illustrazioni: Giuseppe Citera ©

# Indice-Index

<b>Parte Prima</b>	1
primi suoni da emettersi, suoni gravi, suoni acuti, degli armonici	3
scala diatonica, scala a due	4
scala a quattro	5
scala a otto	6
salti di terza, salti di quarta	16
salti di quinta, salti di sesta	17
salti di settima, salti di ottava	18
lezioni senza cilindri (armonici)	19
scala cromatica, scala enarmonica	21
lezione con cilindri	22
studi sulla scala 1, 2	24
"    3, 4	25
"    6, 7, 8, 9	26
"    10, 11, 12, 13, 14	27
"    15, 16, 17, 18, 19	28
"    20	29
"    21, 22	30
"    23	31
"    24, 25	32
"    26, 27, 28	33
"    29, 30, 31, 32	34
scala a sedici	35
studio 1, 2, 3	36
"    4	37
"    5, 6	38
"    7, 8	39
"    9, 10	40
duettini 1a, 1b	41
"    2, 3	42
"    4	43
"    5	44
<b>Parte Seconda</b>	45
arpeggi e scale	46
studio 1, 2	49
"    3, 4	50
"    5	51
"    6	52
"    7, 8	53
"    9	54
"    10	55
"    11	56
"    12	57
"    13	58
"    14	59
"    15	60
"    16	61
"    17	62
"    18	63
"    19	64
"    20, 21	65
"    22	66
"    23	67
"    24	68
duetti 1	70
"    2	71
"    3	72
"    4	73
denominazione e salmitazione delle note, dei suoni chiusi	74
dei principali abbellimenti	75

<b>Parte Terza</b>	76
studio 1	79
" 2	80
" 3	81
" 4	82
" 5 (studio d'esame)	83
" 6a	84
" 6b, 6c	85
" 7	86
" 8	87
" 9	88
" 10	89
" 11	91
" 12	93
" 13	94
" 14	95
" 15 (studio d'esame)	97
" 16 (studio d'esame)	99
" 17	100
" 18 (studio d'esame)	101
" 19	102
" 20	103
" 21	104
" 22	106
" 23	107
" 24	108
" 25	109
" 26	111
" 27	112
" 28	113
duetti 1	116
" 2	117
" 3	119
" 4	121
<b>Parte Quarta</b>	123
studio 1	123
" 2	124
" 3	125
" 4 (studio d'esame)	127
" 5a	128
" 5b	129
" 6	131
" 7	132
" 8	133
" 9 (studio d'esame)	135
" 10	137
" 11	139
" 12	141
" 13	143
" 14 (studio d'esame)	145
" 15	147
" 16	149
" 17	151
" 18	153
" 19 (studio d'esame)	155
" 20	157
" 21	159
" 22	160
" 23	161
" 24 - tema con variazioni	163

# Parte Prima

## Nozioni preliminari

*(si riportano di seguito per interesse storico le note originali di De Angelis alla prima edizione, ndr)*

## Posizioni dello strumento

Il corno, così detto a sinistra perché la macchina viene situata a sinistra, come l'antico Corno a mano, deve essere tenuto con la mano sinistra sullo strumento e la mano destra nella Campana (giusta la fig. 1)

## Del bocchino e sua posizione

Anzitutto si raccomanda che la scelta del bocchino sia fatta con scrupoloso criterio artistico e che sia simile alla figura 2.

Esso, come si vede, deve essere di forma conica data la diversità che passa tra il Corno e gli altri strumenti di ottone detti a squillo.

Il bocchino deve essere situato nel mezzo delle labbra e tener presente per ragion fisiologiche di piazzarlo per  $3\frac{1}{5}$  sul labbro superiore e  $2\frac{1}{5}$  sul labbro inferiore. Fig. 3.

## Posizione della mano destra

Dalla posizione della mano destra (vedi fig. 4) dipende parte della dolcezza della voce dello strumento oltre la giustezza dell'intonazione. Infatti se una data nota riesce crescente, basta introdurre, un po' più entro, la mano nella campana, e ciò per quanto necessario, per ottenere la nota giusta; mentre si farà l'opposto se la nota è calante.

La mano deve essere tenuta in forma concava con le dita aderenti tra loro diversamente per poco che queste si allargano si otterrebbe un suono differente da quello che si dovrebbe ottenere.



Fig. 1



Fig. 2

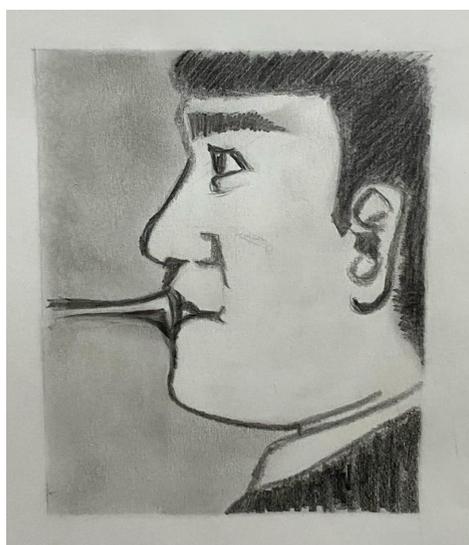


Fig. 3

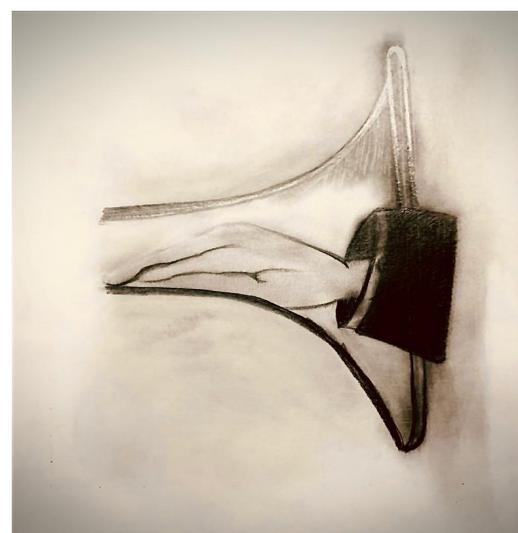


Fig. 4

### **Del modo per ottenere il suono**

Per Ottenere il suono è necessario che la lingua fatta a punta sia vibrata nel centro del bocchino e si pronunzi la Sillaba TU. Ciò facendo e sostenendo la fiatazione – questa, nella colonna d'aria si converte in suono.

### **Del modo di segnare il corno**

Il Corno come tutti gli strumenti traspositori va segnato con la chiave di Violino e poiché è uno strumento ricco di estensione si è adottato, per i suoni gravi, la chiave di basso anche per evitare così l'inconveniente di leggere molti tagli addizionali; ne risulta per conseguenza che se il corno è in Do la chiave di Basso resta tale, ma se il corno è in Re la chiave di Basso sale anche essa di tono e diventa chiave di Mezzo Soprano; e così via di seguito: qualunque sia la tonalità dello strumento, il sistema di segnatura è sempre lo stesso.

### **Della lunghezza del corno**

Il corno in Fa misura metri 3,78 circa. La prima pompa, della lunghezza di centimetri 38, abbassa lo strumento di un tono ed è quella che mette il corno in Mi bemolle.

La seconda, la centrale, mette il corno in MI naturale è della lunghezza di centimetri 18 circa.

La terza che mette il corno in Re, è di circa centimetri 56 e che equivale alla prima ed alla seconda messe insieme; abbassa il Corno di un tono e mezzo e mediante queste varie lunghezze, che il Corno, come gli altri strumenti di ottone a tre cilindri, diventa di sette lunghezze, cioè di sette tonalità.

La sua misura completa è di circa cinque metri.

## Primi suoni da emettersi

## Suoni gravi

Segnatura dei suoni gravi

## Suoni acuti

## Degli armonici

Il Corno in Fa, per il bocchino non troppo largo, non è suscettibile ad ottenere il primo armonico, mentre - e ciò per ragioni spiegabilissime - se si prende un Corno più acuto come per esempio La o Si ecc. e col bocchino regolare, si otterrà bene il 1° armonico.

2° arm.   3°   4°   5°   6°   7°   8°   9°   10°

\* 11°   12°   13°   14°   15°   16°   17°   18°

\* N.B.: Tale armonico è un suono medio tra il diesis e senza

11



The musical score is written for 12 staves in common time (C). It begins with a checkmark above the first staff. The first four staves contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves feature a different rhythmic pattern of eighth notes. The seventh through tenth staves continue with the complex eighth and sixteenth note patterns. The eleventh and twelfth staves conclude the piece with a final measure containing a whole note and a fermata.

## Andante

3

7

13

19 *mf*

25

31 *f*

36

## Marziale

4

7 *f* *p*

13 *f* *p* *f* *p* *< f >* *f*

19 *tratt.* *p*

## Tempo I

25

29

36

Andante

15 *mf*

5

10

15 *f*

20

24 *p* *cresc.* *f*

28 *p* *cresc.* *f*

32 *mf*

36

40

44

47 *f* *mf*

## Allegretto

1 *mf*

5

9 *p*

12 *p*

16 *p*

19

23 *mf*

26 *p cresc.*

30 *rall.* **A Tempo** *mf*

35

38

**Andante Cantabile**

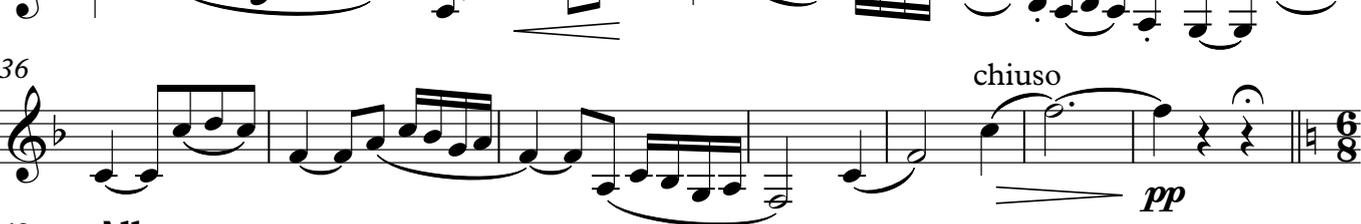
16   *p e cresc.*

13  *mf*

18  *f*

24  *tratt.* **Tempo I**

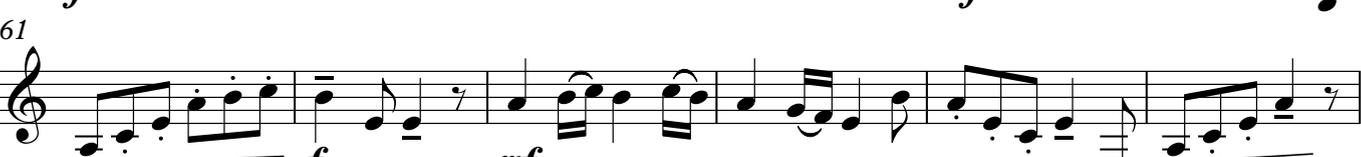
30 

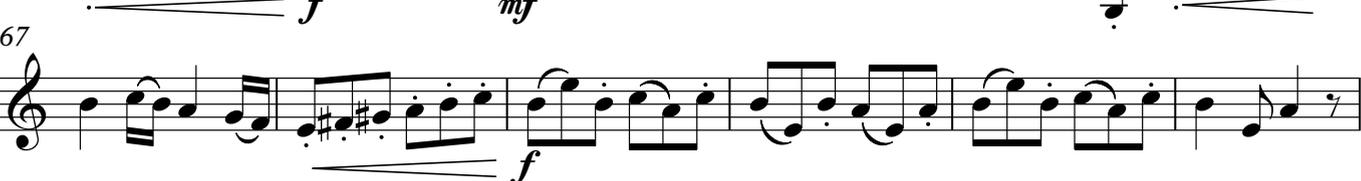
36  *chiuso* *pp*

43 **Allegro**  *mf* *p* *mf* *mf*

49  *mf*

55  *f* *mf*

61  *f* *mf*

67  *f*



55

*p* *cresc.*

61 *tratt. A Tempo*

*p* *cresc.*

68

74

*p*

78

*pp* *cresc.* *mf*

Allegro

18

6

10

15

20

25

*p cresc.*

30

35

40

44

48

53

*f*



**ISBN : 979 12 80 167 583**

**€ 17,00**

