

Santiago Kastner: Memórias esparsas do mestre e do amigo

Rui Vieira Nery

TEXTO EM HOMENAGEM A MACARIO SANTIAGO KASTNER (1908-1992) NO 25º ANIVERSÁRIO DA SUA MORTE

IN HONOUR TO MACARIO SANTIAGO KASTNER (1908-1992) ON THE 25TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH

CONHECI MACARIO SANTIAGO KASTNER EM 1973, tinha ele sessenta e cinco anos e eu dezasseis. Escrevo esta sua evocação em 2017, quando acabo de fazer sessenta e ele nos deixou há precisamente vinte e cinco. Sinto por isso, ao fazê-lo, a responsabilidade pesada da passagem de um dos últimos testemunhos vivos possíveis do legado de uma das grandes figuras seminais da musicologia portuguesa contemporânea a gerações sucessivas de jovens musicólogos que entretanto se formaram sem o terem podido conhecer senão através de uma bibliografia que, como abaixo referirei, nem sempre é o melhor espelho da sua personalidade, do impacto do seu magistério, e da sua visão ampla e tantas vezes surpreendentemente moderna do campo musical.

Conhecemo-nos por acaso, no que era então um dos mais extraordinários alfarrabistas de Lisboa, a Livraria Histórica e Ultramarina do saudoso José Maria Almarjão, onde eu começava a gastar uma parte dolorosa da minha mesada de estudante, ainda sem outro critério organizado que não fosse uma curiosidade histórica de banda larga e algum faro para pechinchas. Kastner, cujo nome era então para mim apenas uma figura remota de autoridade científica, associada às edições de Seixas que eu tocava nas aulas de piano, achou graça a ver um garoto interessado numa obra de Jacob Burckhardt sobre a cultura do Renascimento. Começámos a conversar, e a minha impressão desse primeiro contacto com uma personalidade de uma cultura e de uma inteligência tão impressionantes foi tão forte que passadas algumas semanas, na abertura do novo ano lectivo no Conservatório, eu estava inscrito nas suas aulas.

Trabalhámos a partir daí intensamente ao longo de nove anos, até eu partir para os Estados Unidos para fazer o meu Doutoramento, e nesse sentido penso que posso dizer que fui talvez o último da sua longa lista de discípulos – na acepção quase medieval de uma longa relação oficial mestre-aprendiz, feita de trabalho conjunto semana após semana, mês após mês, embora mais tarde tenha havido outros alunos que puderam ainda ter com ele um contacto muito mais esporádico, e por isso mesmo necessariamente menos estruturante.

Só uma pequeníssima parte desse trabalho teve lugar num contexto de aprendizagem formal, na sala de aula, num ano em que Kastner assumiu temporariamente a disciplina de História da Música do Conservatório Nacional, que eu, já seu aluno numa fase de formação claramente mais avançada, decidi imediatamente frequentar como ouvinte, mesmo que ao lado de uma quantidade de meninos e meninas de quatorze ou quinze anos que não faziam bem ideia do privilégio extraordinário que era terem um professor deste gabarito, numa cadeira que teoricamente deveria ser apenas de mera iniciação e que na altura era até, em geral, ministrada por uma das professoras de canto, para preencher as falhas do seu horário lectivo.

Mas a base da minha formação fez-se no quadro das aulas individuais do chamado «Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga». Tal como fizera com Emilio Pujol, o antigo Director do Conservatório, Ivo Cruz, honra lhe seja feita, tivera a lucidez de compreender que a oportunidade da presença na sua escola de grandes mestres desta qualidade não podia ser espartilhada por programas rígidos, e Kastner tinha por isso nesta sua disciplina uma quase absoluta carta branca relativamente aos conteúdos, às metas de aprendizagem ou ao sistema de avaliação. Escusado será dizer até que ponto isso deixaria hoje qualquer prócere das alegadas Ciências da Educação perigosamente à beira do enfarto...

Textos e contextos

As minhas aulas eram ao sábado, e em casa do próprio Santiago – como a muito custo me fez habituar desde o início a tratá-lo –, pela simples razão de que, além de ali dispormos de três clavicórdios diferentes, de acordo com o repertório específico a abordar em cada caso, de um grande cravo moderno inglês e de um piano Gothrian-Steinweg, que hoje está no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova, estávamos no meio da melhor biblioteca histórico-musical que havia então em Lisboa. A cada momento, a propósito de uma passagem de António Carreira ou de Manuel Rodrigues Coelho, levantava-se para ir buscar uma edição de Cabezón, de Trabacchi, de Frescobaldi, de Titelouze, de Sweelinck ou de Byrd, em que havia uma escrita paradigmaticamente ora semelhante ora contrastante com a que estávamos a abordar, de modo a construir ali na prática um riquíssimo panorama da música de tecla europeia dos séculos XVI e

XVII. Ou então a escolha recaía num motete de Morales, numa missa de Palestrina, numa *chanson* de Gombert ou num madrigal de Marenzio, para deixar clara a inter-relação estreita entre repertório vocal e instrumental na mesma época. Eram extraordinárias a sua familiaridade com as linguagens musicais e os repertórios deste período e a sua capacidade de situar cada peça e cada compositor no mosaico desse universo.

Neste campo – e ao contrário de algumas tolices de pretensões pós-modernas que a este respeito ainda há pouco tempo se publicaram – deve sublinhar-se a forma como Kastner sempre encarou a música antiga ibérica como um parceiro de pleno direito no quadro global da vida musical europeia do seu tempo. Estava, por certo, atento à circulação cosmopolita de modelos emitidos em cada momento histórico pelos centros de poder mais actantes à escala continental, desde o contraponto renascentista da escola franco-flamenga ao experimentalismo madrigalista italiano do Maneirismo ou aos códigos contra-reformistas da polifonia romana pós-tridentina, como mais tarde à disseminação epidémica do *morbus melodrammaticus* transalpino ou à imposição pelo absolutismo régio peninsular dos paradigmas sacro-musicais da Cúria romana. Mas interessavam-lhe, em especial, as particularidades locais, as tradições regionais, as normas alternativas, ou simplesmente as subversões individuais face a qualquer norma.

Lembro-me, designadamente, da sua insistência em sublinhar o uso nada palestriniano da dissonância nos polifonistas espanhóis e portugueses da Contra-Reforma; ou da sua rejeição clara da aplicação do modelo estrito da fuga germânica *à la* Bach à escrita imitativa na nossa música sacra setecentista; ou da defesa da autonomia de Seixas face aos paradigmas scarlattianos de forma e de organização do material temático e motivico. E mesmo no que respeita aos modelos transnacionais igualmente cultivados na Península, era muito claro na sua proposta de valorização de uma linguagem musical própria da Europa do Sul, por certo interligada com as práticas setentrionais mas marcadamente mediterrânica, latina e de matriz civilizacional católica. Tinha uma noção instrumental de paradigmas genéricos de categorias estilísticas, mas apenas como conceitos operatórios que sabia bem não se confundirem com a realidade histórica efectiva, e por isso insistia constantemente em que na prática havia muitos Renascimentos, muitos Maneirismos, muitos Barrocos, muitos Classicismos, e daí por diante, sem que nenhuma destas expressões das mesmas grandes correntes de pensamento e criação devesse ser julgada em função de um modelo único ideal.

A sua categorização destes conceitos era assumidamente interdisciplinar, e esse foi sem qualquer dúvida um dos seus ensinamentos que mais me marcou, até porque se cruzava naturalmente com a minha aprendizagem paralela do ofício de historiador num final da década de 1970 dominado pelos modelos holísticos da *Nouvelle Histoire*. Abordar uma *Pavana Lachrymae* isabelina para virginal implicava passar para o *Flow My Tears* de Dowland, e daí para a poesia de

Donne ou o teatro de Shakespeare; a partir de um *ricercare* de Ascanio Mayone chegava-se a Tiziano e Tintoretto; a compreensão de uma fantasia de Correa de Arauxo interligava-se com a da lírica mística de San Juan de la Cruz ou com a da pintura sacra de El Greco; e os cravistas franceses do *Grand Siècle* cruzavam-se com as tragédias de Corneille e de Racine, a arquitectura de Versailles, os jardins de Le Nôtre ou as baixelas de Germain – tudo isto enquadrado numa visão global da evolução dos contextos socio-económicos e dos modelos de exercício do poder político, das transformações dos costumes e das mudanças do gosto. Também aqui a sua cultura interdisciplinar parecia não ter limites e revelava até um ecletismo teórico muitas vezes surpreendente para um intelectual de formação essencialmente conservadora, como sucedia, por exemplo, pelo seu interesse manifesto pela obra de um historiador assumidamente marxista como Arnold Hauser. Mas a imagem que talvez me venha mais à memória ao recordar este aspecto do seu ensino e do seu exemplo é a de o ver – com alguma angústia minha à medida em que o avanço da sua idade tornava estas acrobacias cada vez mais perigosas – subir e descer a cadeiras e escadotes ao longo das paredes da sua sala de trabalho, por vezes em prodígios de equilíbrio que pareciam anunciar o desastre iminente, para ir buscar o livro certo onde eu poderia ler o poema perfeito ou ver a imagem ideal para corroborar a sua perspectiva. E quantas vezes esses livros me eram depois emprestados para os poder ler fora da aula, numa época em que praticamente não existiam bibliotecas musicais públicas em Lisboa!

Um ensino oficial

Este último aspecto merece alguma atenção, porque releva de uma visão da relação professor-aluno que para mim foi sempre essencial e que procurei desde então seguir eu próprio como docente. Kastner tinha para nós a autoridade natural da sua longa experiência de estudo e de reflexão, e da imensa sabedoria que delas decorria, mas fazia questão de fundamentar cada uma das suas afirmações partilhando connosco todos os dados em que se tinha baseado para as formular, como se em vez de alunos principiantes tivesse diante de si um júri de peritos seus pares. A missão de ensinar passava nele por esta partilha rigorosa do próprio processo de construção do raciocínio científico, e nesse contexto valorizava sobretudo a capacidade crítica autónoma do aluno. Não avançava no enunciado da sua proposta de interpretação sem sentir que nos tinha convencido dos pressupostos de cada etapa, estimulava-nos a produzir contra-argumentos em caso de discordância e tomava-os em consideração muito séria para os procurar em seguida refutar com o mesmo rigor ou – sempre que isso a seu ver se justificava – para os aceitar, ou pelo menos registá-los como uma possibilidade plausível. Cada vez mais tenho a noção de que de facto dele absorvi, como seria de esperar, muita informação já processada e muitos modelos de leitura já amadurecidos, mas de que

sobretudo aprendi a procurar novos dados e a construir novas interpretações que pudessem corresponder tanto quanto possível aos mesmos paradigmas de rigor e profundidade de pesquisa e de análise.

Assim se explica também que Kastner gostasse de associar os seus alunos, desde muito cedo, no respectivo processo de formação, ao seu próprio trabalho de investigação, como um mestre pintor do Renascimento chamaria os seus aprendizes a participarem gradualmente, na proporção do desenvolvimento das competências de cada um, na composição de um grande quadro da sua oficina. Não só, assim que eu tinha aprendido as bases dos sistemas notacionais dos séculos XVI a XVIII, o passei a assistir em algumas das transcrições que estava a preparar para edição, como frequentemente me pedia que lesse criticamente os rascunhos de cada um dos seus novos artigos e aceitava com toda a naturalidade as minhas sugestões de revisão. Fazia sempre questão de reconhecer esta colaboração em algum momento do próprio texto final, e em alguns casos chegava mesmo a insistir numa autoria conjunta, como sucedeu, no meu caso, com uma edição de *Sonatas para tecla do século XVIII*, para a colecção «Portugaliae Musica», em que ele surgiu como co-editor com Janine Moura e comigo, como já tinha acontecido com Cremilde Rosado Fernandes nas edições de Carreira e de Gaspar dos Reis para a mesma colecção e viria ainda a passar-se com as *Vinte e cinco sonatas para tecla* de Carlos Seixas, com João Valeriano.

Encorajava-nos também, desde muito cedo, a lançarmo-nos em trabalhos autónomos já de relativa responsabilidade musicológica. Foi ele que me recomendou, logo em 1977 ou 78, para escrever as minhas primeiras notas de programa para os concertos da temporada de concertos da Fundação Gulbenkian, e em 1978 passou-me integralmente uma encomenda que lhe tinha sido feita para um extenso ensaio de síntese da História da Música Antiga portuguesa, em francês, para um dos eventos de maior prestígio da Música Antiga europeia desse tempo, o Festival de Saintes. Como mais tarde, em 1980, me recomendou a João de Freitas Branco para o substituir numa conferência em castelhano sobre a música no tempo de Camões, na sala Francisco Salinas da Universidade de Salamanca – a minha primeira palestra no estrangeiro, aos 22 anos, ao lado de grandes nomes da Academia portuguesa, como Veríssimo Serrão e Costa Ramalho, transido de medo pela responsabilidade do acto, mas encorajado pela confiança do meu Mestre.

Mais ou menos pela mesma época, ainda em finais da década de 1970, convidou-me para catalogar, para o Répertoire International des Sources Musicales, o Arquivo de Música da Sé Patriarcal de Lisboa, cuja inventariação ele vinha orientando desde há vários anos. As minhas manhãs de sábado passaram a ser sessões de trabalho fascinantes no alto do claustro da Sé, ao lado dele, do João Azevedo, que partilhava comigo a tarefa, e do Manuel Morais, que estava então a inventariar o fundo do Seminário da Patriarcal. A experiência – tenho de reconhecer – teve o seu lado frustrante, porque já nessa altura tinha noção de que havia um erro grave de base na

organização dos fundos do Arquivo que já não podia ser alterado, a saber o tratamento de sucessivas cópias distintas de uma determinada obra como se constituíssem todas elas, indiferentemente, uma única espécie bibliográfica, o que se reflectiu, por conseguinte, nas respectivas descrições constantes das fichas do RISM. Mas, em compensação, o poder manusear assim directamente o mais rico fundo de música sacra do final do Antigo Regime português, com a vantagem dos conselhos e observações lucidíssimas de Kastner a acompanhar esse trabalho, foi um exercício de aprendizagem privilegiado de que ainda hoje sinto os benefícios para a minha abordagem desse período, quase quatro décadas mais tarde.

Prática performativa e musicológica

Não posso dizer, em boa consciência, que Kastner fosse um grande instrumentista, em particular por um forte desequilíbrio rítmico que se tornava francamente incómodo para quem o ouvia. Nos seus primeiros tempos em Portugal tinha tido, contudo, uma intensa actividade de concertista, primeiro ao piano e ao cravo, depois sobretudo ao clavicórdio, o que já não sucedia quando o conheci, mas as memórias dos seus contemporâneos dessa época inicial não eram em geral lisonjeiras, e até se contava que Luís de Freitas Branco, ao pedirem-lhe uma opinião crítica à saída de um destes recitais cravísticos, teria comentado: «Bom, foi uma no cravo e outra na ferradura...!»

De qualquer modo, os programas que executou nas décadas de 1930 e 40, com algumas obras difícilísimas do repertório pianístico contemporâneo, como as de Hindemith e Bartók, por exemplo, sugerem que terá tido um domínio técnico acima da média. E mesmo no fim dos anos 70 ainda tinha uma característica técnica notável, quer no piano, quer no clavicórdio – um peso natural da mão, um apoio profundo do dedo até ao fim da tecla e uma flexibilidade do ombro e do braço que lhe davam uma sonoridade cheia e redonda, como nos grandes pianistas da escola de Liszt. Sobretudo, era impressionante o seu conhecimento aprofundado de cada obra em termos da forma, da escrita, do desenho melódico, da construção das frases, do encadeamento harmónico, do jogo contrapontístico.

Nos primeiros tempos do nosso contacto era ainda muito insistente na questão da articulação e da dedilhação barrocas e fazia-me ler e praticar as instruções de Correa de Arauxo, do *Transilvano* de Diruta ou do *Ensaio* de C. Ph. E. Bach. Depois, com aquele seu espírito rebelde de quem detesta seguir rotinas, resolveu distanciar-se ostensivamente da corrente interpretativa da chamada «Nova Música Antiga» de Leonhardt e de Harnoncourt, que antes recomendava com entusiasmo, e começou a tentar sugerir articulações irregulares, muitas vezes contrárias à própria pulsação rítmica essencial da obra, o que motivaria grandes e animadas discussões nas nossas aulas. Acabámos por concordar em discordar nesta matéria, mas devo dizer que as suas sugestões, mesmo que a meu ver muitas vezes porventura inaplicáveis na sua forma original, continham quase sempre observações

analíticas de grande inteligência e sensibilidade, que podiam inclusive ser muito úteis para outra abordagem interpretativa que não a que ele próprio estava a sugerir. De resto estava, neste aspecto, longe de ser caso único: comparem-se, por exemplo, as duas gravações de Anner Bylisma das *Suites para violoncelo solo* de Bach e veja-se a abordagem tantas vezes abertamente contraditória entre ambas, embora sempre de uma musicalidade contagiante.

Na sua prática musicológica, a que pude assistir, como disse, como observador privilegiado, passava-se por vezes um fenómeno semelhante. Nas suas transcrições alterava com alguma discricionarietà o texto original, para lá da natural correcção de erros de cópia ou de impressão óbvios, e se nas edições de carácter mais estritamente musicológico, como as da «Portugaliae Musica», registava essas alterações no aparato crítico, já nas edições de natureza prática considerava dispensável esse rigor de registo. Na aplicação da chamada *semitonia subintellecta* seguia igualmente um critério instintivo, sem se preocupar demasiado com a fundamentação teórica aprofundada de cada opção. E, por último, nos casos em que, como nas sonatas de Seixas, existia mais de uma cópia de uma mesma obra, escolhia livremente de entre todas elas as soluções que lhe pareciam mais correctas – e sobretudo «mais musicais» – para cada passagem. Em boa verdade pode dizer-se que praticamente todas as suas edições mereceriam hoje uma revisão crítica sistemática em face dos respectivos originais, porque nelas há, de facto, inúmeras normas paleográficas e editoriais consensuais no meio académico musicológico que são abertamente desrespeitadas, como por várias vezes me atrevi a dizer-lhe.

Nessas ocasiões apercebi-me, contudo, de duas coisas importantes. A primeira é de que não havia discussão possível para lá de um certo patamar comum, passado o qual admitia eventualmente as minhas objecções no plano científico mas se refugiava inevitavelmente na ordem estética: «mas não acha que fica mais bonito?» A segunda é de que em grande parte dos casos, mesmo na falta de uma fundamentação musicológica rigorosa e explícita no aparato crítico da edição, as suas opções instintivas faziam grande sentido musical e a meu ver deveriam até, no caso de uma eventual nova edição crítica dessas obras, ser pesadas com muita atenção na ponderação da leitura final do texto musical a adoptar, mesmo que no quadro de uma outra abordagem metodológica.

A sua escrita ensaística tem esta mesma característica híbrida de erudição e intuição, traduzindo-se numa capacidade rara de penetrar no espírito das obras, dos autores, das escolas e dos períodos sobre os quais se debruça, numa linguagem colorida, recheada de metáforas e eminentemente pessoal. Mais uma vez, podemos hoje objectar à fundamentação aparentemente insuficiente de algumas das suas afirmações, mas estas revelam, por outro lado, uma capacidade analítica muito fina, capaz de identificar e descrever, como poucos, aspectos profundos e complexos da escrita musical e de construir modelos interpretativos histórico-estilísticos de impressionante lucidez. Não deixa, de algum modo, de me parecer irónica alguma crítica fácil às óbvias

irregularidades formais da sua obra, quando em contrapartida muitos dos que a proferem nunca conseguiram eles próprios ultrapassar a medrosa navegação à vista da rotina positivista filológica mais bafienta e mais banal, e pura e simplesmente são incapazes de acompanhar a riqueza epistemológica e a profundidade cultural de algumas das propostas de longo curso que o autor nos oferece, para lá dessas limitações.

Uma outra faceta da sua produção musicológica era a de fazer questão de ir partilhando com os seus leitores o seu próprio processo de aprendizagem, de pesquisa e de reflexão sobre os temas que abordava, procurando em cada nova publicação divulgar o melhor das conclusões a que o seu estudo aprofundado até então o tinha conduzido, mas admitindo sempre a possibilidade de vir a chegar posteriormente a conclusões complementares, ou mesmo em parte contraditórias, que a seu tempo seriam comunicadas em publicações subsequentes. Lembro-me de o ouvir, a este respeito, defender precisamente esta postura numa acesa discussão com Maria Augusta Barbosa, cuja preocupação perfeccionista de um rigor idealmente inatacável pelas gerações futuras a impediu, afinal, de disponibilizar à comunidade académica uma grande parte do saber que foi acumulando até ao fim da vida.

A presença na musicologia internacional

Pela sua própria origem familiar, Kastner foi sempre uma personalidade profundamente cosmopolita. Nascido em Inglaterra, educado inicialmente na Holanda e depois na Alemanha, falando e escrevendo fluentemente em oito línguas (inglês, neerlandês, alemão, francês, italiano, catalão, castelhano e português), construiu naturalmente ao longo de toda a sua vida uma rede de contactos internacionais que o acompanhou em cada nova etapa da sua carreira. Começou por trabalhar com grandes nomes da musicologia e da música antiga alemãs do seu tempo, como Hans Beltz, Günther Ramin ou Friedrich Högner. Mas logo a seguir, através do seu Mestre Higinio Anglés, com quem foi trabalhar em 1929 no Instituto Espanhol de Musicologia de Barcelona e de quem se tornou um discípulo dilecto, entrou desde logo num circuito musicológico internacional em que foi aceite na disciplina como uma das grandes promessas da sua geração. Guardo comigo o seu exemplar pessoal do programa do III Congresso Internacional de Musicologia que teve lugar na capital catalã em 1936, tinha ele então vinte e oito anos, assinado por alguns dos maiores nomes da história das ciências musicais europeias com os quais ali se cruzou: Anglés, naturalmente, mas também Knud Jeppesen, Edward Dent, Heinrich Bessler, Curt Sachs, Alfred Einstein, Manfred Bukofzer, Dragan Plamenac, Egon Wellesz, Paul-Marie Masson e tantos mais.

A partir do seu estabelecimento em Lisboa, em 1934, manteve uma correspondência profissional intensa com estes seus colegas de sucessivas gerações, e até praticamente ao fim da

vida continuou a dedicar todos os dias uma ou duas horas a escrever longas cartas com que alimentava este contacto permanente. Durante décadas foi ele o nosso grande elo de contacto com a musicologia internacional, fornecendo, designadamente, a investigadores do mundo inteiro não só o contributo do seu conhecimento especializado como riquíssimas informações factuais e até, frequentemente, cópias de manuscritos musicais e de outras fontes de arquivo portuguesas e espanholas. A gratidão dos beneficiários desta constante cooperação está bem patente nos agradecimentos penhorados que lhe são expressos em inúmeras obras de referência musicológica internacional, como os estudos fundamentais de William Newman sobre a sonata barroca e clássica ou de Willi Apel sobre a música de tecla europeia anterior a Bach, por exemplo.

Não se tratava, porém, de mera prestação de serviços. As suas publicações eram amplamente citadas, a sua opinião crítica era solicitada pelos melhores investigadores, a sua autoridade e o seu prestígio eram indiscutidos. Era um mestre reconhecido como tal pelos outros mestres do seu ofício, e assim se compreende que lhe tenham sido confiados os principais artigos sobre música portuguesa em grandes obras de referência como o *MGG* ou o *Grove*. Por isso, mesmo Madalena de Azeredo Perdigão o chamou, logo quando da constituição do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian, a integrar, a par com Mário de Sampaio Ribeiro e de Manuel Joaquim, a chamada «Comissão de Musicologia» que seria responsável pela consultoria especializada relativa à intervenção da nova instituição neste domínio, função que depressa assumiria em exclusivo, devendo-se-lhe, nomeadamente, a coordenação editorial da série «Portugaliae Musica» ou o lançamento dos programas de inventariação de arquivos musicais e de restauro de órgãos históricos em todo o país.

Como seu aluno, beneficiei largamente da protecção do seu nome. Nos Encontros Ibéricos de Musicologia, que organizámos juntos entre finais dos anos 70 e inícios de 80, apresentou-me e recomendou-me a todos os seus pares espanhóis, como Samuel Rubio, José López-Calo, Dionisio Preciado, Lothar Siemens, Pedro Calahorra, Ismael Fernández de la Cuesta, e isso, por si só, abriu-me as portas do meio musicológico hispânico e – mais importante ainda – até dos arquivos catedralícios tradicionalmente mais fechados. O mesmo sucedeu quando cheguei à Universidade do Texas em Austin, onde o meu orientador de tese, Robert Snow, me apresentava aos demais docentes como «our Portuguese Fulbright Scholar», mas se apressava a acrescentar, como principal crédito a meu favor: «he is a student of Santiago Kastner». Assim fui dispensado de algumas das cadeiras de formação musicológica básica do programa doutoral, porque a garantia da formação que já tinha recebido, atestada pelos trabalhos que já tinha publicado, eram suficientes para satisfazer os mais rigorosos requisitos de avaliação curricular de uma grande escola.

O centro de uma rede de amigos

Solitário, vivendo há décadas na sua casa da Avenida de Berna com uma irmã também ela solteira com quem não tinha grandes afinidades, Kastner refugiava-se, contudo, no dia-a-dia, numa extensa rede de amigos dos mais diversos. Em primeiro lugar, nesta teia de afectos profundos que o envolvia, estavam os seus alunos mais próximos, que mesmo após terminados os respectivos estudos se mantinham à sua volta como uma espécie de culto informal em torno do Mestre. Antigos alunos portugueses, como Luís Pereira Leal, Joaquim Simões da Hora, Manuel Morais, Isabel Ferrão ou Pilar Quinhones Levy, juntavam-se a estrangeiros como José Luis González Uriol, María Ester Sala ou Bernard Brauchli, mas também a instrumentistas de sopro que em tempo tinham integrado com ele o grupo Menestréis de Lisboa ou simplesmente frequentado as suas aulas de interpretação, como Adácio Pestana, Otilio Martins, Ricardo Ramalho ou José Augusto Carneiro. E depois havia os amigos mais inesperados: o barbeiro, o caixeiro do banco, os donos e empregados da mercearia Martins e Costa e da joalheria Torres, motoristas de táxis regulares, empregados de mesa dos restaurantes que gostava de frequentar e uma quantidade de gente sem qualquer contacto com o meio da cultura, com quem gostava de falar de coisas do dia-a-dia, desde os preços do peixe na praça à escolha dos melhores vinhos, queijos e enchidos. Era, de resto, um magnífico cozinheiro, e quando a malograda Ester Sala, que o cancro haveria de levar tão cedo, estava simultaneamente a terminar a sua tese e a preparar o casamento, as suas vindas a Lisboa dividiam-se, por isso mesmo, entre sessões de formação musicológica avançada e lições de culinária. Nada lhe agradava mais do que cozinhar para os amigos, ou, em alternativa, de os levar a jantar num dos seus restaurantes favoritos.

Com os amigos distantes mantinha-se em contacto com um epistolário pelo menos tão intenso como o que dirigia aos seus colegas internacionais. As suas cartas eram documentos extraordinários, por vezes muito extensos, redigidos ao correr da pena como se fossem o espelho de uma conversa virtual. Eram escritas à mão, por vezes a três ou quatro cores, conforme queria introduzir nuances expressivas no texto ou destacar nele palavras ou expressões-chave, e frequentemente, quando se dirigia a um interlocutor com quem tinha em comum o domínio de várias línguas, ia mudando ocasionalmente de idioma para procurar a palavra exacta que em qualquer delas melhor expressasse o seu pensamento. Infelizmente, as muitas que me escreveu durante o meu período de estudo nos Estados Unidos perderam-se há alguns anos num incêndio em minha casa, mas não me esqueço da sabedoria dos seus conselhos, da finura das suas observações, da graça dos seus comentários, por vezes impublicáveis...

Era, politicamente, um conservador à inglesa, *à la* Churchill, e o seu guarda-roupa faria, aliás, o orgulho de qualquer grande alfaiate de Saville Row. Tinha a memória traumática da emergência do nazismo na Alemanha, onde numa noite de 1933 ele e a mãe regressaram a casa para encontrarem à

entrada um agente da Gestapo que lhes abriu a porta com a sua própria chave, como um aviso da Nova Ordem nacional-socialista que por sinal levaria a família, logo em 1934, a mudar-se para Portugal. Já entre nós, como o seu editor era a casa Schott, de Mainz, que publicava igualmente as obras de Stravinsky, entretanto declarado na Alemanha como um compositor de «música degenerada», terá chegado mesmo a servir de intermediário entre o compositor e a empresa, enviando à Schott, em envelopes com o seu remetente, as partituras que o Mestre russo lhe enviava para a sua morada de Lisboa.

Ao mesmo tempo, contudo, tinha também presente o confisco das empresas e propriedades pertencentes a vários ramos da sua família nos países da Europa Central e Oriental entretanto caídos na órbita soviética, e daí decorria um pavor anti-comunista que podia chegar a extremos caricatos: em Janeiro de 1974, quando Harold Wilson ganhou as eleições em Inglaterra, transferiu apressadamente todas as suas contas para Portugal, com medo de potenciais expropriações por parte dos perigosos extremistas trabalhistas, e logo em seguida, no Verão Quente de 1975, venderia precipitadamente e a preços ridículos todos os andares dos dois prédios da Avenida de Berna que constituíam o seu principal investimento no nosso país, não fossem as casas ser ocupadas por imaginários soviéticos. Tal nunca o impediu, porém, de cultivar um círculo de amigos de todos os quadrantes políticos, incluindo personalidades assumidamente de Esquerda como Fernando Lopes-Graça, Ernesto Veiga de Oliveira ou João de Freitas Branco, ou de ler e recomendar aos seus alunos obras de autores de ideologias muito diferentes da sua, como já referi.

Um marco decisivo

Santiago Kastner marcou decisivamente a musicologia, a música antiga e o conjunto da vida musical portuguesa do seu tempo, ao longo de décadas sucessivas em que constituiu uma referência permanente de erudição, de excelência científica, de cosmopolitismo artístico e de formação avançada em múltiplos domínios da música. Uma referência – há que sublinhar – em muitos casos quase isolada, suprimindo a título individual muitas das lacunas institucionais que caracterizavam um meio musical pobre, periférico, e por isso mesmo tantas vezes amadorístico e provinciano. As suas fragilidades, vistas neste contexto, são largamente excedidas pelo seu imenso saber, pelo carácter largamente inovador do seu trabalho, pela originalidade e perenidade de tantas das suas intuições e propostas de leitura, pela generosidade da sua docência e do seu exemplo, pelo seu amor a Portugal e à promoção internacional da cultura portuguesa. Se hoje, em tantos campos, pudemos avançar para lá do seu trabalho pioneiro, foi precisamente pela base visionária que nos ofereceu com a sua vida e a sua obra. A ele se aplica verdadeiramente a velha afirmação de que foi um gigante sobre cujos ombros se tornou fácil vermos mais longe.

Marcou-nos, muito em especial, a todos os que pudemos ter o privilégio da sua presença nas nossas vidas – aos alunos, aos colegas, ou simplesmente aos muitos amigos que naturalmente fazia. Ao evocá-lo nos vinte e cinco anos da sua morte só poderia terminar com os termos tão simples da dedicatória que lhe dirigi, em 1984, no meu livro *A música no ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*: «A Macario Santiago Kastner, Mestre e Amigo».