

Γιώργος Βαλσάμης, Εξοχή του Σιμπέλιους

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

ΤΕΥΧΟΣ 1 ΙΟΥΛΙΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2017

<https://epopteia.gr/895/giorgos-valsamis-exochi-tou-sibelious/>

Τὰ κονσέρτα για πιάνο τοῦ Μότσαρτ, οἱ σονάτες για πιάνο καὶ τὰ κουαρτέτα τοῦ Μπετόβεν, οἱ σονάτες καὶ παρτίτες για βιολί, οἱ σουίτες για τσέλο, καὶ ἡ μουσικὴ προσφορὰ τοῦ Μπάχ, τὰ τραγούδια τοῦ Σοῦμπερτ, καὶ οἱ Συμφωνίες τοῦ Σιμπέλιους ἀποτελοῦν για μένα τὴν ἀνθολογία τῶν ἀνθολογιῶν. Θὰ προτιμοῦσα πάντως νὰ μὴν χάσω οὔτε τὶς Συμφωνίες καὶ τὰ κονσέρτα για πιάνο τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Μπράμς καὶ τοῦ Σοῦμαν, τὶς καντάτες καὶ τὴν τέχνη τῆς φούγκας τοῦ Μπάχ, τὰ κονσέρτα για πιάνο τοῦ Σοπέν, τὰ ‘πνευματικὰ’ κονσέρτα τοῦ Σύτς, καὶ τὶς Συμφωνίες τοῦ Μπροῦκνερ ποὺ εἶναι σὰν ἓνα μεγάλο ποτάμι χωρὶς ἐκβολές.

Ἀκόμη καὶ τὸ τέλος τῆς 1ης Συμφωνίας, μὲ τὴν δραματικὴ ὑπερβολή, καὶ ἡ πιὸ ‘σκοτεινὴ’ 4η, ἔργο ποὺ ὁ Σιμπέλιους ἐκτιμοῦσε ἰδιαίτερα, για τὸ ὁποῖο ἔλεγε ὅτι δὲν θὰ προσέθετε καὶ δὲν θὰ ἀφαιροῦσε οὔτε μία νότα, ἀδυνατοῦν νὰ ἀποφύγουν τὴν ἀέρινη μεγαλοπρέπεια, τὴν λεπτότητα, διαύγεια καὶ εὐγένεια τῆς μουσικῆς του, μιὰ ἐσωτερικὴ καλωσύνη ποὺ συχνὰ πλησιάζει ὁ Μότσαρτ, ἀλλὰ εἶναι τὸ ἴδιο ἐντυπωσιακὴ σὲ ὀρισμένα μέρη τοῦ Μπετόβεν. Χάρη στὸ συγκεκριμένο ἰδίωμα ὁ κύκλος τῶν Συμφωνιῶν αὐτῶν μοῦ εἶναι ἀπαραίτητος.

Ὁ Πλάτων γνῶριζε για τὴν ποίηση ὅτι δὲν σημαίνει τὴν ἀρμονία μιᾶς ἄψογης πειθαρχίας, ἀλλὰ δῶρο. Τὸ ἔκανε ἀπὸ ἀπὸ μιὰ πλευρὰ ὁ Σιμπέλιους μὲ τριάντα χρόνια συνθετικῆς ἀπραξίας καὶ (ὅ,τι προσπάθησε νὰ δημιουργήσει ἀπὸ) μιὰ 8η Συμφωνία, ποὺ κάποια στιγμή πέταξε στὴ φωτιὰ τῆς Ἄινολα, χωρὶς νὰ μπορέσουν νὰ τὸν βοηθήσουν οὔτε ἡ ἐκπαίδευσή του οὔτε ἡ πεῖρα τόσων σπουδαίων ἔργων ποὺ προηγήθηκαν, οὔτε κὰν ἡ μεγαλοφυΐα του. Φοβόταν ὅτι θὰ ξεπεραστεῖ, ἀλλὰ ὄχι ἀπὸ κενοδοξία. Νόμιζε πὼς ἡ ἐμφάνιση ἱκανῶν ἀνταγωνιστῶν θὰ ζημίωνε τὰ οἰκονομικά του,

πὸ σπανιότατα ὑπῆρξαν κάτι ἄλλο ἀπὸ ἐστία ἀνησυχίας καὶ ταλαιπωρίας: “εἶμαι φτωχός, τόσο φτωχός πὸ ἀναγκάζομαι νὰ γράφω μικρὰ κομμάτια”, ἐξομολογεῖτο σὲ ἡλικία 50 ἐτῶν, διάσημος ἤδη. Εἶχε ὅμως ἐπίγνωση καὶ τῆς ἄλλης πενίας, ἐκείνης πὸ ἀγνοοῦν οἱ περισσότεροὶ μολονότι κανεὶς δὲν τὴν ἀπέφυγε: “τὸ *adagio* τῆς 5ης Συμφωνίας μου;” ρώταγε δείχνοντας ποιά σημασία εἶχε γιὰ τὸν ἴδιο, “ὅτι σὲ μένα, στὸ φτωχαδάκι πὸ εἶμαι, δίνονται στιγμὲς τέτοιου πλούτου!” Καὶ ἀναλογιζόταν τὰ προσωπικὰ λάθη ὡς ἐνδείξεις ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ ἔργου τέχνης δὲν δεσμεύεται ἀπὸ τὸν μόχθο τοῦ δημιουργοῦ: “παράξενο ὅτι δὲν εἶμαι τελείως ἄχρηστος, ἀφοῦ ἔχω κάνει τόσο πολλὰ στὴ ζωὴ μου πὸ εἶναι ἀκριβῶς ἀντίθετα ἀπ’ ὅσα ἔπρεπε νὰ κάνω”.

Μιὰ συγκεκριμένη ἐξωτερικὴ συνθήκη ἔχει ἰδιαίτερη ἰσχύ, ἐνθαρρύνει, ἐπιβραδύνει ἢ ἀκόμα καὶ ἀναστέλλει τὴν γονιμότητα, ὅπως διαπίστωσε ὁ Σιμπέλιους. Κοινὸ καὶ δημιουργὸς ὑπάρχουν μαζὶ ἢ δὲν ὑπάρχουν καθόλου: “τὸ γόητρό μου ἐδῶ πρὸς τὸ παρὸν εἶναι στὸν πάτο, ἀδύνατο νὰ ἐργαστῶ”, ἔγραφε τὸ 1927. Μολονότι ἀντιμετώπιζε τὴν μικρονοϊκὴ κριτικὴ ὅσων τὸν θεώρησαν παρωχημένο ἐν ὄψει τῶν σειραϊστῶν καὶ ἄλλων ‘πρωτοπόρων’ (“τὸ ἔργο τοῦ Σιμπέλιους στερεῖται ἐκ θεμελίων κάθε καλῆς ποιότητας”, θὰ ἔγραφε ὁ ‘πολύς’ Ἀντόρνο), δέχθηκε ἐπίσης μιὰ οἰκειότητα καὶ προσδοκία πὸ μεγαλώνει τὴν εὐθύνη. Χωρὶς βούληση νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς ἀπαιτήσεις πὸ εἶχε τὸ κοινὸ του, ἴσως τοῦ ἀπέμενε ἀκόμα μικρότερη διάθεση νὰ προχωρήσει στὴ σύνθεση καὶ τῆς 8ης. Ἡ πάλι μπορεῖ ἡ 8η νὰ ἦταν μόνο μιὰ ἀφορμὴ γιὰ νὰ παραμένει ἀπασχολημένος χωρὶς νὰ ἀσχολεῖται, τίποτα παραπάνω ἀπὸ μιὰ δικαιολογία, ἓνας τρόπος νὰ μὴν γράφει.

Μὲ ἐκπλήσσει ὅτι πολλοὶ μάεστροι ἀποφασίζουν νὰ χωρίσουν τεχνητὰ τὴν 7η σὲ τέσσερα μέρη, ὥστε νὰ θυμίζει περισσότερο Συμφωνία, παραπέμποντας στὴν παραδοσιακὴ διαίρεση πὸ συνήθως ἀκολούθησε καὶ ὁ Σιμπέλιους στὶς πρῶτες ἔξι. Ὅμως ἡ 7η ἔχει ἓνα καὶ μοναδικὸ μέρος, τοῦ ὁποίου οἱ ἐσωτερικὲς διαφορὲς δὲν ἐπιτρέπουν ἔννοιες τέτοιας διαίρεσης. Ἀνάλογες διαφορὲς θὰ βρεῖ κανεὶς στὰ περισσότερα μέρη τῶν ἄλλων Συμφωνιῶν, πὸ ἂν

υπολογίζονταν έτσι θα έπρεπε να μιλάμε για 27 Συμφωνίες! Την 7η άκούω σαν τελευταίο μέρος του συνόλου και κάθε Συμφωνίας ξεχωριστά, σαν ένα καθολικό επίλογο. Μοῦ θυμίζει την παρατήρηση του Έλιοτ, ότι κανονικά πρέπει να αρχίζει κανείς με τις φράσεις του τέλους. Η 7η είναι τμήμα-σπόρος, ενεργεί πρώτα στην αφάνεια έως ότου αναδυθεί και σφραγίσει μια διαδρομή που έχει τὸ τέλος της σὲ κάθε Συμφωνία, διαδρομή που είναι ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή ολοκληρωμένη, ἐπομένως διαρκῶς ἀνοιχτή, διαρκῶς δυναμική ἀλλὰ χωρὶς νὰ ὑποφέρει ἀπὸ στέρηση! Γι' αὐτὸ ἡ συνολικὴ εἰκόνα τῶν Συμφωνιῶν εἶναι εἰκόνα περισσείας.

Ἡ 7η εἶναι ἡ Συμφωνία πὸν ἐπέλεξα γιὰ νὰ συγκρίνω ὀρισμένες ἐκδόσεις, ἂν καὶ ἔχω μιὰ ἰδιαίτερη σχέση με τὴν 5η καὶ τὴν 2η, τὴν “ἐξομολόγηση τῆς ψυχῆς”, ὅπως τὴν περιγράφει ὁ Σιμπέλιους. Οὕτως ἢ ἄλλως ἡ ἀντίληψη ἀνανεώνεται μέσα ἀπὸ διαφορὲς ἐκδόσεων, δηλαδὴ δὲν θὰ συμβούλευα νὰ κρατηθοῦν μόνο τρεῖς τέσσερες καὶ οἱ ὑπόλοιπες νὰ ἀγνοηθοῦν. Προσπερνώντας ἀναγκαστικὰ ὅσες δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ, προτείνω ἐδῶ νὰ ρίξουμε μιὰ κλεφτὴ ματιὰ σὲ 19 ἐρμηνεῖες, ἐκεῖνες τῶν Ashkenazy, Barbirolli, Berglund, Bernstein, Collins, Gibson, Jarvi, Maazel, Rattle, Rozhdestvensky, Sakari, Sanderling, Segerstam, Vanska καὶ Volmer, σὲ δύο τοῦ Davis καὶ ἀκόμα σὲ δύο τοῦ Karajan.

Ὁ Ashkenazy (Philharmonia Orchestra τοῦ Λονδίνου) με ξαφνιάζει εὐχάριστα, ἀφοῦ δὲν ἔχω συνηθίσει νὰ τὸν βλέπω σὲ τέτοια φόρμα. Ἄν καὶ ἥπιος μέχρι πλαδαρότητος καμμιά φορά, εἶναι ἰσορροπημένος, ἔχει ἀποψη, καὶ ἀναδεικνύει τὶς φράσεις με τέμπο ἀργὸ ἀλλὰ ὄχι ἔξω ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν Συμφωνιῶν.

Ὁ Barbirolli (Ὁρχήστρα Hallé) εἶναι ὀρμητικὸς, κάπως τραχύς, στὸ ὁποῖο συντελεῖ καὶ ἡ ἠχογράφηση, ἀλλὰ ὅπως συνήθως στὶς ἐρμηνεῖες του κυριαρχεῖ ἡ καθαρὸτητα τῶν φράσεων καὶ ἡ ποικιλία τονισμῶν, ποιότητες γιὰ τὶς ὁποῖες πάντα τὸν συμβουλεύομαι.

Ὁ Berglund (Φιλαρμονικὴ τοῦ Ἑλσίνκι) εἶναι ἰσορροπημένος ἀλλὰ καὶ διστακτικὸς, καταλήγοντας νὰ ὑπονομεύει τὸ στοιχεῖο τῆς

ροϊκότητας που είναι απόλυτως κρίσιμο στην έρμηνεία των έργων αυτών.

Ο Bernstein (Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης) έχει ικανή δύναμη και ακρίβεια, αλλά μειονεκτεί σε μουσικότητα και έρμηνεύει αποστασιοποιημένα, σαν να μην απολαμβάνει.

Ο Anthony Collins (Συμφωνική του Λονδίνου) είναι ήπιος, λίγο βιαστικός, κάποτε άτσαλος, και συχνά γίνεται αδιάφορος.

Με τον Colin Davis (Συμφωνική του Λονδίνου) ακούω τον Σιμπέλιους πριν αποκτήσω άλλες εκδόσεις και είμαι αρκετά δεμένος με τις έρμηνείες του, μολονότι συγκρίνοντας δεν μπορώ να πω ότι δεν υπάρχουν καλύτερες. Και στις δύο έρμηνείες του είναι άλλοτε έντονος και άλλοτε άνευρος, πάντα όμως προσεκτικός και ακριβής, ισορροπημένος σε ταχύτητες και μουσικός.

Η έρμηνεία του Alexander Gibson (Βασιλική Έθνική Όρχήστρα της Σκωτίας) έχει καλές έμφάσεις που δεν ξενίζουν, αλλά και βιασύνη και μουτζουρώματα.

Ο Jarvi (Gothenburg Symphony Orchestra) αρκετά έντονος, έχει καλή άρθρωση, μουσικότητα και ισορροπία. Από τις έρμηνείες που δεν έπιτρέπεται κανείς να παραμελεί.

Δύο εκδόσεις από τον Karajan, με την πρώτη να υστερεί κάπως σε ήχογράφηση, χωρίς πλεονεκτήματα άλλοι. Η δεύτερη (Φιλαρμονική του Βερολίνου, 1968) δεν έχει πολύ καλύτερη ήχογράφηση, αλλά είναι πιο μουσική, αν και δεν αποφεύγει τις συνήθειες στον Κάραγιαν μουτζουρές. Πάντως είναι από τις ξεχωριστές έρμηνείες του κύκλου, που αξίζει κανείς να ακούσει.

Ο Maazel (Συμφωνική του Pittsburg) είναι έντυπιακά άργος και μάλλον άδικαιολόγητα, χωρίς την στοχαστικότητα του Celibidache, είναι συχνά πλαδαρός ή ακόμα και αμήχανος.

Ο Rattle (Συμφωνική του Birmingham) δίνει άνευρη έρμηνεία που τείνει να γίνεται άνιαρή, ενώ συχνά υποφέρει και από σύγχυση.

Ὁ Rozhdestvensky (Συμφωνική τῆς Ραδιοφωνίας τῆς Μόσχας) ἔχει πολὺ καλὴ ἄρθρωση καὶ μουσικότητα, διαύγεια, συνοχή, γεμάτες φράσεις, ὅμως τείνει νὰ γίνεται ἀταίριαστα ἐπικός.

Ὁ Petri Sakari (Συμφωνική τῆς Ἰσλανδίας) εἶναι μουσικός, ζεστός, μὲ καλὴ ἄρθρωση καὶ ταιριαστὸ τέμπο. Δυστυχῶς συχνὰ γίνεται ἀδιάφορος.

Ὁ Sanderling (Συμφωνική τοῦ Βερολίνου) εἶναι ἥπιος ἀλλὰ καὶ μουτζουρώνει, συνήθως παραμένει μουσικός, συχνὰ διστάζει σὰν νὰ μὴν ἔχει ἀποφασίσει πῶς θὰ ἐρμηνεύσει.

Ὁ Segerstam (Φιλαρμονική τοῦ Ἑλσίνκι) εἶναι μουσικός καὶ ἰσορροπημένος, ἔχοντας κερδίσει μεγάλη οἰκειότητα μὲ τὰ ἔργα αὐτά. Ἀπὸ τὶς καλύτερες ἐρμηνεῖες μαζὶ μὲ τὶς δύο ἐπόμενες, τοῦ Osmo Vanska (Συμφωνική τοῦ Lahti), καὶ τοῦ Ἑσθονοῦ Arno Volmer (Adelaide Symphony Orchestra).

Οἱ τρεῖς τελευταῖες βρίσκονται κοντὰ ἢ μία στὴν ἄλλη καὶ εἶναι κορυφαῖες. Ἄν ἔπρεπε νὰ ξεχωρίσω ὅπωςδήποτε μία, θὰ ἐπέλεγα ἴσως τοῦ Βόλμερ, γιὰ τὶς τολμηρὲς ἐμφάσεις, τὰ μουσικότερα πνευστά, πάνω ἀπ' ὅλα γιὰ τὴν δυνατότητά του νὰ ἐρμηνεύει μὲ τὴν ἀκριβῶς κατάλληλη διάρκεια καὶ δυναμικὴ σημεῖα ποὺ ἄλλοι παρουσιάζουν σὰν φλύαρα ἐνῶ καθόλου δὲν εἶναι.

Ἐπάρχει φλυαρία τῶν κριτηρίων τῆς σύνθεσης καὶ φλυαρία ποὺ βρίσκεται πέρα ἀπὸ αὐτά. Ἀπὸ τὴν πρώτη ὑποφέρει ὁ ἀνώριμος, ἢ δεύτερη ἀνήκει στὰ ὄρια καθενὸς καὶ εἶναι ἀναπόφευκτη, ἀλλὰ καὶ σὰν ἀνύπαρκτη ὅταν πρόκειται γιὰ μεγάλα μεγέθη, βασανίζει τὸν δημιουργὸ ἐνῶ στοὺς ἄλλους δὲν γίνεται κὰν ὀρατὴ. Γράφοντας μὲ τὴν ψυχὴ του, φυσικὰ ὁ Σιμπέλιους εἶχε ἐπίγνωση πόσο ἐχθρεύεται ἡ φλυαρία τὸ ἔργο τέχνης. “Ποτὲ μὴν γράφεις μία νότα ποὺ δὲν εἶναι ἀναγκαία. Κάθε νότα πρέπει νὰ ζεῖ.” Σκοπὸς τῆς σύνθεσης εἶναι ἡ σύμπτωση μὲ τὴν πραγματικὴ ἀρχή, μὲ τὴν πρώτη Ἰδέα, “σὰν ὁ θεὸς Πατέρας νὰ εἶχε ρίξει στὴ γῆ κομμάτια ἐνὸς μωσαϊκοῦ ἀπὸ τὸ δάπεδο τῶν οὐρανῶν ζητῶντας μου νὰ βρῶ καὶ νὰ φτιάξω τὸ σχέδιο.”

Τὸ δίδαγμα αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ καλὰ σὲ ὅποιονδήποτε, ὅμως

–κι ἂν ἔστω γίνεῖ ἀποδεκτὸ καὶ ὄχι μόνο ἀντιληπτό– γιὰ νὰ ἐφαρμοστεῖ χρειάζεται πάνω ἀπ’ ὅλα νὰ ἔχεις κάτι νὰ πεῖς, κι αὐτὸ δὲν διδάσκεται ὅσο κι ἂν μοχθεῖς στὰ σκοτάδια τῆς νύχτας, ὅπως περιέγραφε τὴν δημιουργία ὁ Σιμπέλιους μὲ ἀφορμὴ τὰ ἔργα αὐτά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ὁ Φιλλανδικὸς λαὸς ἀντλεῖ καὶ σήμερα ἔμπρακτη καὶ μεγάλη ὑπερηφάνεια, ἐπενδύοντας στὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση κεφάλαια ποὺ θὰ ζήλευαν οἱ ὑπερδυνάμεις τοῦ πλανήτη. Τὸ ἄπιαστο χάρισμα τοῦ ἠχοχρώματος καὶ ἀκόμα περισσότερο τῆς μελωδίας, πάνω καὶ ἀπὸ τὴν γενικὴ ὀργάνωση, πιὸ φανερὰ καὶ πιὸ ἀναμφίβολα ὑπερβαίνουν τὶς προσωπικὲς δυνάμεις σημαίνοντας τὴν ἔμπνευση, ὅταν “γιὰ μιὰ στιγμὴ ὁ θεὸς ἀνοίγει τὴν πόρτα Του καὶ ἡ Ὀρχήστρα Του παίζει τὴν 5η Συμφωνία”. Ἡ Συμφωνία μὲ τὴν αἰθέρια ἀκριβῶς μελωδία τῆς εἰσαγωγῆς εἶχε πείσει τὸν Σιμπέλιους γιὰ τὴν προέλευση τοῦ ἔργου τέχνης.

Ὁ Σιμπέλιους δὲν ὑποτιμοῦσε τὴν δυνατότητα τῆς προσθήκης νὰ ὀδηγεῖ σὲ παραμόρφωση, καὶ σταμάτησε νὰ γράφει ὅταν ἔνοιωθε τὸν κίνδυνο. Τὰ 30 χρόνια σιωπῆς εἶναι ἔξοχα ὅσο τὰ προηγούμενα ἐπειδὴ συμβάλλουν στὴν ἴδια προοπτικὴ, ἀνήκουν στὸ ἔργο, σὰν ἓνα πρωταρχικὸ τίμημα ποὺ καταβλήθηκε ἀναδρομικά. Ὅ,τι γιὰ ἄλλους εἶναι προετοιμασία, σιωπὴ ποὺ προηγεῖται, ‘προκαταβολικὴ’ προστασία ἢ κυοφορία, αὐτὸ γιὰ τὸν Σιμπέλιους ἦταν αὐτοσυγκράτηση καὶ ὑποταγὴ στοὺς ὅρους τοῦ συντελεσμένου. Τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν παρέδωσε ἄλλη συμφωνία καὶ καμμία μὲ στίχους, ὅπως ἀπαιτοῦσε τὸ πρότυπο τοῦ Μπετόβεν, ἀπὸ μόνο του εἶναι θετικὴ πράξη καὶ σύνθεση, δὲν ταυτίζεται μὲ τὴν στειρότητα, ἂν καὶ ἀσφαλῶς δηλώνει τὴν ἀπουσία μιᾶς ἔμπνευσης.

Ἡ πραγματικότητά τοῦ ἔργου ὡς ζωντανῆς ὑπαρξης ποὺ θέτει ὅρια στὸν δημιουργό της, ἦταν βέβαιη καὶ ἰσχυρὴ ἐντὸς του. Ἡ δήλωσή του δὲν ἔχει προγραμματικὲς ἀφορμές, εἶναι μιὰ ἀνάμνηση καὶ μαζὶ συμβουλή, προέρχεται ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς σιωπῆς – χωρὶς κοινὸ δὲν ὑπάρχει δημιουργός, ἀλλὰ ὁ δημιουργὸς δὲν ἄγεται καὶ φέρεται ἀπὸ τὸ κοινὸ του: “τὸ πλαίσιο μιᾶς Συμφωνίας πρέπει νὰ εἶναι τόσο ἰσχυρὸ ὥστε νὰ σὲ ἀναγκάζει νὰ τὸ ἀκολουθήσεις ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ περιβάλλον καὶ τὶς περιστάσεις: εἶναι μιὰ

ἠθικὴ ἀναγκαιότητα. [...] Ἡ Συμφωνία πρέπει πάντα νὰ ἔχει τὴν ἀναγκαιότητά της ἐσωτερικὴ, νὰ εἶναι ἐσωτερικὰ ἀναπόφευκτη.”

Πιὸ μέθυσος ἀπ’ τὸν Παπαδιαμάντη κι ἐρωτευμένος ὡς τὸ τέλος, δὲν πτοήθηκε ἀπὸ τὴν παράδοξη ἀντιστροφή, κι ἄς μὴν τοῦ ἄρесе ἡ σιωπὴ ποὺ ἔπεται ἀντὶ νὰ προηγεῖται, δὲν τοῦ κόστισε ὑπερβολικά, κυρίως ἐπειδὴ δὲν ἦταν ἐστέτ. Εἶχε ἄλλη φύση καὶ ἀνάλογο αἶτημα. “Ἐγὼ εἶμαι σὰν ἓνα γυάλινο πρῖσμα, ὅλα ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸ φῶς ποὺ μέσα του λάμπω”, ἔγραφε στὴν Ἄινο, ὁ γάμος του μὲ τὴν ὁποία θὰ διαρκοῦσε 65 χρόνια. “Ἐσὺ εἶσαι ἓνα διαμάντι, λάμπεις ἀκόμα καὶ στὸ σκοτάδι [...] Νὰ θυμᾶσαι, δὲν πρέπει νὰ πεθάνεις ὅσο ἀκόμα εἶμαι ζωντανός, καὶ δὲν θὰ τὸ κάνεις, τὸ γνωρίζω”. Ἡ Ἄινο πέθανε δώδεκα χρόνια μετὰ τὸν Σιμπέλιους, τὸ 1969.