

Arne Nordheim

Arne Nordheim (1931 – 2010) har blitt stående som den viktigste pioneren i norsk elektroakustisk musikk. Ikke fordi han var den første som brukte elektronisk lyd i Norge, men fordi verkene hans henger sammen på en måte som gjør at et tydelig personlig musikalsk *univers* fremstår, og fordi stykkene er mye spilt og mange derfor kjenner dem. Han kombinerer elementene fra sin klangpalett med stor variasjon, og elektronisk klangflateteknikk går igjen også i hans kor- og instrumentalmusikk, ofte i kombinasjon med elektroniske virkemidler.

Det finnes noen tydelige kjennetegn som gir Nordheim profil og identitet, og han uttrykker selv i intervjuer og tekster hvilke opplevelser og grunntanker som har formet dem og hatt slik innflytelse på musikken hans. Kjennetegnene gir en konsistens i idé og klang, og Nordheims livsverk får en sjelden integritet og styrke. Fra et elektronisk ståsted bekreftes styrken også gjennom stadige nyttinger og den jevnt stigende oppmerksomheten hos yngre generasjoner komponister og musikere som regner Nordheim og hans musikk som selvfølgelig deler av sin egen musikalske genealogi.

Bakgrunn

Nordheim ble født i Larvik, en liten kystby vel 120 km. sør for Oslo, og hadde sin barndom der. Etter den 2. verdenskrig flyttet han til Oslo, og studerte ved musikkonservatoriet, der han allerede i 1949 bestemte seg for å bli komponist. Den gangen fantes det ikke noe komposisjonsstudium i Norge, så han tok privattimer hos Bjarne Brustad, Karl Andersen og Conrad Baden i Oslo, og senere hos Vagn Holmboe i København og Ingvar Lidholm i Stockholm.¹ Han skrev strykekvartetter og verk for sangere, og ble rost for sin melodiske sans som trakk i retning av en nyromantikk. Denne tendensen skulle han ha med seg livet ut.

Da Nordheim først møtte den elektroniske musikken var han skeptisk; og så tidlig som i 1955 beskrev han arbeidet som skjedde i Frankrike, Tyskland, Sverige og tildels i Norge som "golde klangeksperimenter", og etterlyste menneskelig varme i verkene til "elektroingenlør-komponistene". Han var kritisk til musikk som er konstruert uten "forbindelse mellom den indre klangopplevelsen og den akustiske virkeligheten".² Slike problemer fant han også i instrumentalmusikken, og han skulle gjennom hele sitt virke insistere på at musikken må være *opplevd*, og ikke bare være en intellektuell konstruksjon. Det er gjennom sansene man skaper erfaringer, musikken måtte høres, ikke bare leses. Skepsisen handlet selvfølgelig ikke om mediet i seg selv, men om de kunstneriske ideene som kom til uttrykk.

Nordheims interesse for elektronisk musikk gjorde at han reiste til Stockholm for å høre Bengt Hambreus og Karlheinz Stockhausen, og han studerte elektronisk musikk i tilknytning til Pierre Schaeffers senter GRM i Paris i 1955, og i Gaudeamus' studio i Bilthoven i 1959. Hjemme arbeidet han sammen med likesinnede unge komponister som Finn Mortensen, Egil Hovland og Knut Nystedt for å gjøre musikken kjent,³ og utover 60-tallet begynte også hans eget arbeid med elektronikk å ta form, i første hånd gjennom komposisjonsoppdrag for NRK, der han laget lydkulisser og enklere atmosfærer for radioteateret. Det var ikke mye utstyr som sto til rådighet hos NRK, men han brukte elektronisk målestyr, kunstig romklang og båndopptakere, og gjorde seg kjent med deler av det analoge håndverket. Noen av disse arbeidene ble gjenfunnet og utgitt for noen år siden.⁴ I disse korte stykkene har Nordheim ennå ikke utviklet noen signatur, men man kan gjenfinne elementer i senere verk.

Klang- og ideverden

Teknologien fikk stadig større innpass i musikklivet, og Nordheim begynte tidlig på 60-tallet å bruke opptaksteknikk også i konvensjonelle oppdrag som teatermusikk.⁵ Men verket som etablerte Nordheim i kretsen av komponister som brukte elektronikk var

¹ H. Aksnes i SNL. http://nbl.snl.no/Arne_Nordheim/utdypning. Besøkt 7.7.2013.

² VG, 2. oktober 1956.

³ A. Bergsland (2011). Arne Nordheim og den tidlige elektroakustiske musikken i Norge. I P. Bäckström og B. Børset (red.) *Norsk avantgarde*. Oslo:Novus. s. 231.

⁴ The Nordheim Tapes, Aurora CD ACD 5051.

⁵ Aftenposten, 26.4.1960, s. 3.

Epitaffio fra 1963.⁶ Stykket var en bestilling fra svensk radio, og hadde sin premiere i Stockholm i 1964. Det ble mye spilt internasjonalt, og under Warszawahøsten i 1965 ble Nordheim invitert av Jozef Patkowski, sjef for *Studio Eksperymentalne*, til å komme ned og arbeide i studioet som var del av polsk radio. Og da Nordheim noen år senere fikk en henvendelse fra Erling Stordal om å lage musikk til et nytt senter for blinde i Skjeberg, tok han endelig i mot invitasjonen fra Patkowski og reiste til Warszawa. Han kjente godt musikken til de polske komponistene Krzysztof Penderecki og Witold Lutoslawski, og dette var nok også med på å påvirke beslutningen. Studio Eksperymentalne var på den tiden et av verdens mest avanserte, og det var først og fremst gjennom muligheten til å bearbeide innspilt lyd som Nordheim fant sitt klangunivers. Han reiste til Warszawa i 1967, og besøkte studioet flere ganger frem til midten på 70-tallet.

Nordheim hadde et sterkt forhold til poesi, og brukte ofte dikt som underlag i sine verk. Dette gjaldt også den elektroakustiske musikken. Språket var viktig ikke kun i semantisk forstand, men også lyden av det. Nordheim sier selv at "klangen frigir ordene".⁷ Det talte eller sungne språk viser en undertekst; det er her vi hører det følelsesmessige innholdet i hva som blir uttrykt. Lyden av språket blir slik en artikulasjon av meningen, og nødvendig for at det musikalske innholdet skal komme frem.

Ved hjelp av Eugeniusz Rudnik og Bohdan Mazurek ved Studio Eksperymentalne fant Nordheim metoder for å bringe det menneskelige uttrykket direkte inn i musikken, og det var i Warszawa at han utviklet det som skulle bli hans elektroniske signatur. Tekstene ble lest inn, og gjennom forskjellige prosesser, godt beskrevet i Asbjørn Fløe artikkel fra 2012,⁸ fjernet Nordheim oftest mye av stemmen slik at bare deler av den ble igjen. Disse fragmentene ble ofte styrt av, eller styrte artikulasjonen av andre opptak, og lytteren fanger opp artikulasjonsmønstrene som hører til språket, av og til også ord og stavelser. En annen teknikk som Nordheim brukte mye var ringmodulering, som enkelt forklart gjør at det nye materialet som skapes, tydelig viser slektskap med sitt opphav - artikulasjonen består i en fremmedgjort form. På disse måtene trakk Nordheim ut tids- og frekvensaspekter av den menneskelige stemmen, og forklarer at han tenker på denne bruken av språkpartikler som å skape en metaverden,⁹ altså et språk om språket. Sporene av denne måten å arbeide på finnes i nesten all hans elektroniske musikk.

Gjennom bruk av filtre som kan stemmes slik at bare noen frekvensområder slipper igjennom, kunne Nordheim også bygge toner og klanger fra bunnen av, og dermed skape tonalitet i de innspilte lydene, uavhengig av hva de stammet fra. Han laget slik metalliske, klokke-liknende klanger¹⁰ som har overtonespektra som ikke er strengt harmoniske. Ofte er klangene spektralt dempet, det vil si at det er lite energi i de lysere delene av spekteret, og dermed klanger klokkene som om de befinner seg litt på avstand. Klokkeliknende klanger, sammen med den artikuleringen av innleste tekster som ble diskutert ovenfor, utgjør de viktigste kjennetegnene i Nordheims elektroniske verk.

Nordheim begrenset seg selvfølgelig ikke til dette materialet. I mange verk brukte han en stor palett, og for eksempel *Warszawa* er en lang collage av lyder som han fant i studioets arkiv; lyder som han så knyttet sammen til en personlig historie om byen. Han brukte dette store tilfanget av innspilt materiale også i andre stykker, som *Ode til lyset* og *Poly Poly*, og utforsket slik assosiasjonsrikdommen i den konkrete musikken på forskjellige måter. *Warszawa* er forøvrig kanskje det nærmeste programmusikk Nordheim kom i sitt elektroniske arbeid, for han følte seg ikke vel med den forenkling som programmessig tydelighet ofte innebærer. Han ønsket å fokusere på opplevelsen -

⁶ Dette var ikke Nordheims første stykke med integrering av elektronikk og instrumenter - stykket *Katharsis* er fra 1962, og var en stor suksess med strålende kritikker, også fra oppsetningen i Danmark. Det er allikevel *Epitaffio* som har blitt stående som gjennombruddsverket.

⁷ Y. Daliot (red.) (2001): *Klingende ord: Samtaler med Arne Nordheim*. Oslo, Aschehoug. S. 28.

⁸ <http://lydskrift.no/story/memorabler---om-arne-nordheims-elektroniske-musikk>. Besøkt 7.7.2013

⁹ Y. Daliot (red.) (2001): *Klingende ord: Samtaler med Arne Nordheim*. Oslo, Aschehoug. S. 89.

¹⁰ A. Fløe i *Lydskrift*: <http://lydskrift.no/story/memorabler---om-arne-nordheims-elektroniske-musikk>. S. 6. Besøkt 7.7.2013.

og den er alltid kompleks, med elementer som endrer seg over tid, i samsvar og konflikt, harmoni og disharmoni.

Nordheim lot ikke materialet i seg selv diktere formen på stykkene, slik det ofte skjer i nyere elektronisk musikk, hvor analyser av klanger også brukes til å gi struktur. Man kan for eksempel tenke på den franske spektralskolens bruk av analyser til akkordkonstruksjoner, eller computermusikk der analysedata har gitt forholdstall som så har blitt brukt strukturelt.¹¹ Men Nordheim var oppmerksom på, og så det musikalske potensialet i de nye metodene.

Tid og styrt tilfeldighet

En stor del av Nordheims signatur ligger også i hvordan han lar klangene tone ut, og at han lar det være tid til at rommet får klinge med - både det elektroakustiske og det fysiske. Dette gir en rolig artikulering selv av raske fraser i musikken, og vi hører dette helt fra hans tidlige arbeider i NRK. I kombinasjon med tydelig melodiske elementer gjør denne artikuleringen at Nordheims elektroakustiske musikk kan lyttes til som del av en lengre musikktradisjon enn den som strekker seg fra oppfinnelsen av konkret og elektronisk musikk på 40- og 50-tallet. Den gir ro til kontemplasjon og melankoli, følelser som sjelden vekkes av moderne elektronisk musikk. Nordheim siterte ofte en strofe fra Salvatore Quasimodo som han brukte i *Epitaffio* fra 1963, og blottla slik et følelsesmessig grunnlag - "hver og en står ensom på jordens hjerte, gjennomboret av en solstråle, og plutselig er det aften".¹² Flere andre av tekstene Nordheim bruker trekker i samme retning - at livet kan være en åpenbaring, og at dødens tilstedeværelse gir livet mening.¹³

Også i mer åpne, ikke-lineære verk styrte Nordheim tiden. Et eksempel er *Poly Poly*, som ble laget til den skandinaviske paviljongen på verdensutstillingen i Osaka i 1970. Seks lydbåndsløyer av forskjellig lengde ble avspilt samtidig, og det ville gå omtrent 102 år før lydbildene begynner å gjenta seg. Dette er naturligvis utenfor menneskelig horisont, men Nordheim skapte slik stadig nye, overraskende kombinasjoner av det samme materialet, og komposisjonen hang dermed temmelig løst sammen fordi den lente seg tungt på lydene og deres assosiative kvaliteter. Nordheim brukte den samme tankegangen med overlaging og nye kombinasjoner av klanger også i andre verk, for eksempel installasjonsverkene *Ode til lyset* (1968, modernisert i 1995), og de nyere *Gilde på Gløshaugen* (2000) og *Dråpen* (2001).

Nordheim gir seg ikke tilfeldighetene i vold på samme måte som John Cage, men lar avspillingen av sine komponerte lyder styres av begivenheter han ikke kontrollerer, men som like fullt har en underliggende logikk. *Ode til lyset* styres av solskinet, og de forhåndsprogrammerte klangene spilles av fra en stor skulptur. Klangmaterialet i *Gilde på Gløshaugen* styres av sol og regn, samt av studentenes bevegelser i bygget hvor installasjonen står. *Dråpen* står i Bekkelaget renseanlegg i Oslo, og avspillingen styres av væsken som strømmer inn i renseanlegget. I *Dråpen* og *Gilde på Gløshaugen* er det menneskelig omgang og døgnets rytmer som styrer, og igjen er det altså noe menneskelig som utløser musikken. Nordheim passer seg for å være bokstavelig, så klangen gir ingen umiddelbar pekepinn om hva som foregår, og fokuset blir slik på materialet og artikuleringen. Det blir opplevelsen heller enn logikken som dominerer.

Om stykkene

Nordheim bruker de samme elementene i flere stykker, og sier også selv at han alltid bringer med seg elementer fra tidligere verk inn i nye. Ordet *versjon* passer imidlertid ikke så godt; det er heller slik at lytteren får forskjellige blikk inn i komponistens klangverden - innblikk som endrer seg med synsvinkel. Det er lett å høre dette som en forlengelse av Nordheims tidlige båndsløfeteknikk, hvor elementene opptrer i nye kombinasjoner, og slik endrer assosiasjonene som skapes i lytteren.

¹¹ Et relevant eksempel er J. Rudi. (1995): *When Timbre Comes Apart*. Stykket er for øvrig et homage-stykke, der influenser fra blant annet Arne Nordheims *Solitaire* er tydelige.

¹² Y. Daliot (red.) (2001): *Klingende ord: Samtaler med Arne Nordheim*. Oslo, Aschehoug. S. 88.

¹³ Y. Daliot (red.) (2001): *Klingende ord: Samtaler med Arne Nordheim*. Oslo, Aschehoug. S. 14.

Installasjonsverkene *Ode til Lyset* og *Poly Poly* er begge laget med flere båndsløyfer som går parallelt. I *Poly Poly* er det seks sløyfer som møtes om rundt 102 år, men dette vil vi aldri få vite presist, for noe av materialet har forsvunnet. I *Ode til lyset* styres avspillingen av en lyssensor, og lydene og installasjonsteknikken ble modernisert og revidert i 1995. Ideen til musikken kom ifølge forskeren Ola Nordal¹⁴ fra kunstneren Arnold Haukeland, som var ansvarlig for skulpturen musikken blir spilt fra. Versjonen på CDen er et konstruert eksempel fra Studio Eksperymetalne på hvordan verket kunne klinge.

Poly Poly ble opprinnelig laget til verdensutstillingen i Osaka i 1970, for den skandinaviske paviljongen. Denne verdensutstillingen inneholdt flere paviljonger hvor innholdet var preget av multimedia og musikkteknologi, og den skandinaviske paviljongen sto ved siden av den tyske, der Karlheinz Stockhausen hadde det musikalske ansvaret. Begge komponistene arbeidet med plassering av lyd i rommet, og et stort antall høyttalere var montert i begge paviljongene, og Nordheim installerte båndsløyfer der Stockhausen spilte lineært. På CDen her finner vi *Lux et Tenebrae* (Lys og mørke), som er konsertversjonen av installasjonen.

Poly Poly viser en voldsom assosiasjonsrikdom gjennom alle lydene som Nordheim kombinerte. Stykket er tydelig støpt i samme form som *Warszawa*, som også finnes på CDen. *Warszawa* er en voldsom og dramatisk lydfortelling, ofte fremstilt som en musikalsk dagbok med lyder som Nordheim fant i studioets arkiv. Tydelige skildringer av den gru som byen var utsatt for under den 2. verdenskrig er spent opp mot roligere, mer drømmende partier, og viser kanskje hvordan komponisten arbeidet seg inn den konkrete musikkens muligheter for å sette sammen komplekse fortellinger. Spesielt kan trekkes frem et syngende barn som litt etter 8 minutter inn i stykket avløses av en truende, voksende klang som intensiveres med lydbrokker frem mot noe som lett assosieres til lyder fra våpen. Våpnene transformeres og løses opp, og stykket er over.

Samme langsomme oppbygging åpner *Solitaire*, som nesten umerkelig etablerer følelsen av en klang før utviklingen begynner. Stykket ble skrevet til åpningen av Henie Onstad kunstsenter utenfor Oslo i 1968, og Nordheim har her brukt underlag fra Charles Baudelaires *Les Fleurs du mal*. Spesielt var det en strofe om lys i diktet *Les Bijou* som opptok ham. Slipingen av diamanter gjør at lyset brytes i forskjellige vinkler, og ordet *solitaire* henviser til den enklest tenkelige innfatningen, der en diamant står alene. *Solitaire* har vært mye brukt som musikk til dans, og er Nordheims mest kjente elektroakustiske verk. Også dette stykket er bygget på tonalitet der ambiguitet skapes mellom to overtonerekker.¹⁵

Et verk må nevnes spesielt: *Pace*. Verket er en bestilling fra polsk radio, og hadde sin første fremføring i 1970. Her er menneskestemmen det bærende elementet, og det er lesingen av 2. artikkel fra FNs menneskerettighetserklæring som er det tekstlige underlaget. Gjennom store transformasjoner har teksten blitt til frekvenser, rytmer og klokkeliknende klanger, og det er artikuleringen som kommer i forgrunnen. Plassert på avstand og strukket ut i tid blir summen en urolig og dyp klangflate i flere lag. Stykket har en flott produksjon, og Nordheim har stemt innspillingene gjennom en rekke filtre, og slik styrt klokkeklangerne i detalj. Dermed beholder de sin organiske kvalitet helt til stykket avsluttes med et klipp. Deler av materialet høres også i Oslo konserthus hver gang publikum kalles inn i salen.

Nordheim tok med seg mye av både materiale og kunnskap fra *Warszawa* – det var der han utviklet sin klangpalett som også kom til å påvirke hans komposisjoner for orkester og mindre besetninger. *Colorazione* er et tidlig eksempel på hvordan han brukte overlagingsteknikk med elektronikk i et ensemble, og her spiller musikerne sammen med seg selv i ringmodulert og forsinket versjon. I innspillingen på CDen hører vi Kåre Kolberg, en annen viktig pionér i norsk elektroakustisk musikk, spille Hammondorgel.

¹⁴ O. Nordal (2013): *Ode til Lyset*. I Lars Mørch Finborud (red.) *Arne Nordheim*. Oslo: Orfeus.

¹⁵ A. Flø i Lydskrift: <http://lydskrift.no/story/memorabler---om-arne-nordheims-elektroniske-musikk>. S. 4. Besøkt 7.7.2013.

De fleste av Nordheims viktige elektroniske verk har blitt utgitt av Rune Grammofon på CDen *Electric* fra 1998.¹⁶

CDen inneholder videre fire små stykker som ble kjent for bare få år siden. De stammer også fra Warszawa, og inngår i en samling på tolv som også ble utgitt av Rune Grammofon under tittelen *Dodeka* (gresk for tolv, men også brukt mye om Jesu 12 disipler). Stykkene heter *Awaiting*, *Distance*, *Crossroad* og *Summa*, og titlene ble gitt da stykkene ble mastret for CD i 2003. Stykkene viser de samme trekk som Nordheims øvrige elektroniske produksjon fra Studio Eksperymetalne, og kan i første omgang oppfattes som biter han kanskje ikke ønsket å integrere i stykkene som er diskutert ovenfor. Ustemte klokkeklinger, rislende prosesserte stemmer, avstand mellom elementene i rom og tid - de typiske kjennetegnene er der, og stykkene er i balanse og hviler i seg selv. De fremstår derfor ikke som brokker, men som komplette, kortfattede ekstrakter. *Summa* kan oppfattes som en kortfattet samling av trådene i Nordheims elektroniske materiale.¹⁷

Som en lite tilbakeblikk på Nordheims produksjon fra før han reiste til Warszawa, er de korte komposisjonene *Dei kjensleause* og *Vi på Alfabulator* som han laget for NRK tatt med.¹⁸ Stykkene klinger magrere, og de klangene som finnes her, gjenfinnes sjelden i verkene som ble laget under og etter oppholdene i Warszawa. Likevel ligger det noe i bruken av romklang og ekko som peker fremover, sammen med den rolige utviklingen som gjør at stykkene hans også senere puster på sin særegne måte. Men forskjellen fra de stykkene som ble laget kun en ti års tid senere er påtakelig, og en sterk bekreftelse på at det var i Polen Nordheim ble formet som elektroakustisk komponist.

De tre siste stykkene som skal beskrives her, er installasjonsstykker. Nordheims materiale her er i hovedsak hentet fra *Ode til Lyset* og *Poly Poly*, men nå er lydene delvis laget med syntese, med studioteknisk hjelp av Mats Claesson og programmerings- og installasjonsteknisk hjelp av Sigurd Saue.

Gilde på Gløshaugen var et bestillingsverk fra KORO¹⁹ til det nye realfagsbygget ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), og bygget ble åpnet for publikum i 2000. Simuleringen *Alfa Alfa* er et slags tenkt forløp i denne installasjonen, men er fortettet slik at det ikke skulle bli for store gap av stillhet. Resultatet gir allikevel et inntrykk av hvordan den klanglige karakteren kan endre seg med ekstern kontroll fra vind og væte. Det er lett å høre komponistens signatur, og han beveger her, akkurat som i premieren på et av *Response*-verkene på Kunsternes Hus i 1977, lydene rundt i byggets store innendørs arealer. Lydene flytter seg mellom rommene mens de aktiverer akustikken og viser dimensjonene. Det er en av sine gamle ideer Nordheim vender tilbake til her - *alt skal synge*.

Dråpen åpnet i 2001, og står i Bekkelaget renseanlegg i Oslo, der hovedstadens kloakk blir behandlet. Klanglig består stykket av en rekke enkeltlyder, og avspillingen styres av sensorer som måler hvor mye fukt som kommer inn i renseanlegget. Renseanlegget har kapasitet til å håndtere en befolkning på mellom 300 000 og 400 000 mennesker, og fjellhallene som huser installasjonen er enorme. Nordheim arbeider her romlig med sonifisering av kloakken, og spiller fra flere høytalerplasseringer i installasjonen. På grunn av høye støynivåer i anlegget er det vanskelig å gjøre gode opptak, og CDen inneholder derfor en simulering som er laget av Sigurd Saue.

Stille, Kepler tenker fra 1987 er laget til utstillingen *Portaler* av keramikeren Ole Lisperud. Stykket sto som en installasjon i Kunstindustrimuseet, og besto av to lydfiler som ble spilt i to rom over flere høytalere, fra to kassettpillere med auto-revers. Lydelementene ble slik rekombinert gjennom stykket. CDen inneholder en simulering av stykkets første tyve minutter.

¹⁶ *Electric* (RCD 2002) inneholder stykkene *Solitaire*, *Pace*, *Warszawa*, *Poly Poly* og *Colorazione*.

¹⁷ Fra Nordheims tekst for *Dodeka*, Rune Grammofon 2003, RCD 2030.

¹⁸ Disse og flere andre verk fra samme periode ble gjenfunnet av Tilman Hartenstein og publisert av NRK og Norsk komponistforening på CDen *The Nordheim Tapes* i 2008. (ACD 5051)

¹⁹ *Kunst i offentlig rom (KORO)* er en statlig institusjon som har ansvar for integrering av kunst og utsmykking i offentlige bygg. Mer informasjon her: www.koro.no

J 27.3.14 13:43

Deleted: ' "

Jøran Rudi 7.10.13 18:25

Deleted: ' "

Avsluttende bemerkninger

Arne Nordheim uttrykte tidlig en skepsis til "ingeniørmusikk", og fordret at det måtte være en forbindelse mellom den indre opplevelsen av musikkens klang og dens strukturelle oppbygging. Nordheim likte motstanden som ligger i analog teknologi, og var ikke begeistret for motstandsløsheten som ofte følger det digitale domene. Den analoge teknologien som Nordheim brukte gjør det ikke mulig å automatisere komposisjonsprosessen i særlig grad, og siden komponisten må koble og innstille apparaturen underveis blir prosessen både arbeids- og tidkrevende. Dette gir tid til refleksjon og nøyaktig planlegging, og står i motsats til den enkelheten Nordheim kritiserte i mye av den nyere teknologibaserte musikken – én finger, én tanke.

Da digitalteknologien for alvor gjorde sitt inntog på 90-tallet, så var ikke Nordheim i nevneverdig grad fristet til å la algoritmiske prosesser overta styringen av hvordan musikken skulle formes; han likte å gjøre arbeidet for hånd, slik han var vant til fra den analoge arbeidsmåten. Han lot heller ikke musikken bli bundet av konstruksjonsprinsipper, men presiserte jevnlig i intervjuer at det var det personlige uttrykket som bar musikken. Sammen med oppmerksomheten på håndverket blir reservasjonen ovenfor programmerbar musikk lett å forstå. Nordheim insisterte på komponistens rolle i den tekniske virkeligheten, og Nordheims teknikker i mange år, Mats Claesson, forteller at kommentaren "menn i hvite frakker" satt løst dersom Nordheim opplevde noe som teknisk flinkt og ikke musikalsk begrunnet.

At Arne Nordheim er en inspirator og naturlig forfar til mye av den moderne elektroniske musikken er hevet over tvil – et enkelt søk på Internett får frem et utall anmeldelser av senere års utgivelser, alle positive. Den økende interessen for sanntidsteknologi er også et tegn på at den utøvende kontrollen som Nordheim etterlyste allerede i begynnelsen av sitt komponistliv, nå igjen kommer i fokus. For Nordheim var det opplevelsen som bar refleksjonen, og når noen ønsket å bruke musikken hans på nye måter, så ønsket han det velkommen. Dermed la han til rette for at musikken vil få et langt liv – et liv vi bare så vidt har sett begynnelsen på.

- Jøran Rudi, juli 2013

Artikkelforfatteren takker Mats Claesson, Asbjørn Flø, Lars Mørch Finborud, Ola Nordal og Sigurd Saue for hjelp med presiseringer i arbeidet med teksten.