Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1994)

Heft: 41

Artikel: Le cycle d'opéras "Licht" de Stockhausen, est-il de la musique minimale? = Sind Stockhausens "Licht"-Opern Minimal-Musik?

Autor: Decarsin, François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928125

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Le cycle d'opéras « Licht » de Stockhausen, est-il de la musique minimale ?

Le cycle d'opéras « Licht » de Stockhausen, est-il de la musique minimale ?
A première vue, la question de savoir si la musique récente de Stockhausen s'apparente aux conceptions minimalistes des années soixante-dix paraîtra inattendue, s'agissant d'un compositeur qui, dans ses premières œuvres, était un avant-gardiste convaincu. Elle en entraîne une autre : y a-t-il eu rupture dans son évolution ? Effectivement, dans le domaine des hauteurs (principe mélodique libéré avec « Tierkreis » et à la base de la composition sur formule inauguré dès « Mantra »), il est indéniable qu'il y a eu réduction. Mais les anciens procédés d'écriture, notamment le principe déductif, qui aboutit à l'unité sur tous les niveaux de la forme, n'en ont été nullement abolis.

Sind Stockhausens «Licht»-Opern Minimal-Musik?

Die Frage, ob das derzeitige Schaffen Stockhausens Gemeinsamkeiten mit minimalistischen Konzepten der 70er Jahre hat, mag auf den ersten Blick unerwartet scheinen bei einem Komponisten, der mit seinen ersten Werken ein entschiedener Avantgardist war. Sie zieht die Frage nach sich, ob es in seiner Entwicklung einen Bruch gibt. Tatsächlich hat mit dem melodischen Element, das im «Tierkreis» befreit wurde und dann von «Mantra» an in der Formelkomposition verwirklicht wurde, im Bereich der Tonhöhen eine Reduktion stattgefunden. Dadurch wurden aber keineswegs die alten Verfahrensweisen ausser Kraft gesetzt, namentlich die der Deduktion, die zu einer Einheit auf allen Ebenen der Form führt.

par François Decarsin

La question de savoir si la musique récente de Stockhausen présente ou non des points communs significatifs avec les options minimalistes choisies par les compositeurs des années soixante-dix pourrait paraître a priori inattendue : quand on sait à quel degré les premières œuvres de Stockhausen s'engagèrent dans la modernité d'alors, essentiellement vécue à travers le concept d'avant-garde, l'apparente proximité entre une des tendances actuelles les plus éloignées de ce concept et certaines pages écrites depuis les années soixante-quinze relève de l'équivoque. Jusques et y compris dans les expériences des musiques intuitives, la spéculation est en effet restée au centre de la légitimation des procédés de Stockhausen : dans le domaine de la durée, où l'écrit théorique fort a relayé – et légitimé – l'œuvre dès 1960 ; dans celui de la hauteur, où la régie webernienne de l'intervalle n'a quasiment jamais renoncé à ses fonctions décisives ; dans le domaine du timbre, enfin, dont seule la pure nécessité rationnelle a organisé la genèse (dès l'*Etude II*). Sans doute la référence au nombre (Fibonacci, mais aussi diverses séries trouvées, inventées, et souvent abandonnées autour de 1957) représente-t-elle un curieux facteur extérieur à l'invention, qui ne cessera d'intervenir par la suite ; mais l'essentiel – l'interaction permanente entre les différents niveaux et la totalité de l'œuvre – demeurera depuis *Stimmung* (ou les *Klavierstücke V–X*) jusqu'aux expériences les plus aventureuses comme *Prozession*, où les intuitions individuelles sont canalisées méthodiquement (par les multiples répétitions) dans une coordination rationnelle garante du sens.

Doit-on alors chercher un quelconque reniement – d'autant plus radical dans ce cas que l'engagement fut drastique – ou faut-il ne voir qu'une parenté de surface avec le minimalisme, facile alors à décrypter et à interpréter ? En d'autres termes, est-il légitime d'affirmer que le style aurait été soumis à une révision totale ? L'idée d'un avant et d'un après, d'une rupture axée autour d'une date variable selon les opinions (1963, 1968, 1977...) peut-elle sérieusement résister à l'examen des procédés stylistiques en œuvre dans *Licht*, que ce soit dans le domaine de la manipulation du temps ou dans celui de la régie des hauteurs ? Une seule et même exigence (refus systématique de toute concession aux mélanges improbables de styles ou de goûts) se projette à la fois sur le plan de l'écriture et sur celui du rapport à l'interprète. *In Freundschaft* (1977), œuvre située à la lisière de la prospective déployée dans *Licht*, condense toute l'attitude récemment explicitée de

Sind Stockhausens «Licht»-Opern Minimal-Musik?

Stockhausen par rapport à la musique : toujours rigoureux et pourtant considérablement assouplis, les principes de composition y posent précisément la question du style récent et de ses rapports avec ce qu'on est bien tenté d'appeler un certain minimalisme. En fait, la complexité initiale de la spéculation s'est atténuée en trois décennies sous l'effet de deux données fondamentales : l'importance donnée au temps vécu (Erlebniszeit), dont les implications furent pressenties dès la fin des années cinquante, mais surtout le retour du mélodique, élément présent dès 51 (*Formel*), mais mis en réserve jusqu'en 1968. Ce principe mélodique, libéré avec *Tierkreis* et à la base de la composition sur formules inauguré dès *Mantra*, s'affirme dans la fixation des ambitus, des intervalles constitutifs ramenés à plus de simplicité, et des fonctions harmoniques qui, si elles ne renouent pas avec la tonalité, retrouvent d'incontestables fonctions linéaires rendant plus directement perceptibles les relations horizontal/vertical qu'à aucune des époques précédentes. Cette réduction de l'effet dans le domaine des hauteurs – sans doute la principale mutation depuis les années sérielles – n'exclut nullement pour autant la permanence des anciens procédés d'écriture et en tout premier lieu celui de la déduction, qui continue d'assurer, à partir de modules thématiques complètement repensés, l'unité à tous les niveaux de la forme.

Evolution minimaliste

Si le virage esthétique engagé par ce que Dahlhaus a désigné comme « crise de l'expérimentation[1] » a impliqué de multiples tendances, c'est le courant américain – plus que tout autre démarqué du concept d'historicisme – qui s'est affirmé comme toute première critique de la pensée spéculative ; le relais de Cage, assuré par une génération moins teintée de philosophie bouddhiste, s'est ainsi articulé autour de la priorité de l'instant sur tout parcours formel, priorité focalisée soit sur le silence, soit sur ces formes de résonance « soustraites au temps » que Schnebel a relevées chez La Monte Young par exemple. La tendance à la suspension de l'énoncé en des plages amorphes – que l'écriture musicale occidentale avait déjà dessinée très ponctuellement (Schubert, Wagner, Bruckner) – devient esthétique de la dépersonnalisation, déconstruction du sujet dans une attitude radicale : « appauvrir volontairement le matériel de composition et n'utiliser que des systèmes simples et immédiatement perceptibles qui deviennent le 'sujet' du morceau. Le minimalisme ne fait pas que supprimer le plus grand nombre d'éléments possibles à l'intérieur de la structure qu'il crée ; il supprime aussi tout référent extérieur : la structure ne renvoie qu'à elle-même[2]. » Cette position critique s'est condensée dans le rejet de la modernité – par la violence ou par l'indifférence – dont ont pris acte les années quatre-vingts, un des maillons essentiels de la post-modernité restant bien la « réaction contre l'ultra-modernisme des années cinquante, lui-même héritier du modernisme des années trente[3] ».

Techniquement parlant, le fait le plus éminent est le *retour du mélodique*, que les musiques répétitives avaient déjà entériné en libérant des « sous-mélodies logées au sein des motifs mélodiques répétitifs[4] » comme « sous-produits acoustiques » immédiatement sensibles. Emancipé de la stricte répétition, le mélodique a trouvé à se greffer sur des structures rythmiques (J. Adams) elles-mêmes toujours arc-boutées sur une harmonie fortement linéaire, basée sur des accords classés ou directement empruntés au répertoire (Stravinsky demeurant la principale référence des inventions re-fabriquées). Cette attitude de réappropriation a redonné à la *consonance* une légitimité déliée de son ancienne fonctionnalité : elle ne signifie donc nullement le retour obligé à la tonalité, même si bien des œuvres s'organisent sur ses principes voilés mais patents (M. Nyman).

Sans aller jusqu'à admettre qu'« exécuter une pièce entière avec un accord de neuvième de dominante comme son stable [relève] du tour de passe-passe réactionnaire[5] », on ne peut nier que l'évolution de Stockhausen depuis 1963 reste indiscutablement marquée par la simplification dans la priorité de l'immobilité du tout sur la vibration des détails. On peut prendre la mesure de cette simplification dans les danses de la IIIe scène de *Samstag* qui apparaissent, sur le plan de la polyphonie, plus dépouillées que ne l'était justement *Stimmung*. Cette revendication, les musiques de *Tierkreis* l'avaient déjà amorcée (de façon plus sophistiquée sur le plan des hauteurs) : l'oscillation asymétrique autour de sons pivots très sensibles y laissait encore une bonne place aux combinatoires d'intervalles moins immédiates. Mais c'était déjà bien la « mélodie simple » qui, treize ans plus tard, submergera (provisoirement) la force d'opposition de Luzifer dans la première scène de *Samstag*. (Si la mélodie en question est en fait loin d'être simple, sa fonction scéniquement signifiée ici n'a fait que prendre de l'ampleur dans tous les dispositifs récents de la composition pour Stockhausen). Les brèches ouvertes dans les parcours formels (« inserts » dont Stockhausen voit la logique de surgissement a posteriori dans les dernières œuvres de Beethoven) ont été systématiques dès les années cinquante. Avec *Hymnen*, de telles brèches sont encore des moments de cristallisation du souvenir (IVe région, fin) ; mais dès 1977 (*Sirius*, *In Freundschaft*), elles acquièrent la dimension que Schnebel percevait chez La Monte Young : celle d'instants privilégiés, « soustraits » au temps par la force de concentration qu'ils opposent à son écoulement obligé. C'est le cas des replis progressifs s'achevant au point d'extinction de la mélodie (cf. *Sirius*, fin de la partie d'Aries, où la tenue électronique envahit puis absorbe les éléments mélodiques de plus en plus éclatés de la trompette, pour se réduire à un seul son surchargé de sens, comparable à l'unisson *ff* qui marque la réexposition dans le *Premier Quatuor* de Schönberg : à la surinformation succède – s'oppose – l'information par défaut, l'effet maximum par l'écriture minimale).

L'introduction de *Luzifers Tanz* – et plus encore celle de la 4e scène – reprend le principe de celle de *Rheingold* (un seul accord déplié), mais en amplifie l'effet par l'invariabilité de l'enveloppe harmonique des trois premières danses du cycle de douze que constitue toute cette scène. Cette tendance à l'immobilité s'accroît en particulier avec la fausse progression des deux premières danses, dont l'animation interne croissante s'échoue sur le martèlement lourd de la troisième. Le mode répétitif change alors de nature (cellules mélodiques brèves alternées avec les « bruits colorés » qui comptent parmi les figures les plus emblématiques de *Licht*), mais non d'amplitude : c'est la texture qui s'enrichit de configurations diversifiées, mais nullement le parcours thématico-dramatique.

Appliquée à la mélodie comme dans la huitième danse (*Oberlippentanz*), la tendance minimaliste se retrouve dans la segmentation extrême de la mélodie en groupes de deux sons à vitesse variable, caractéristiques de la formule de Luzifer. La sonorité de trompette piccolo renvoie évidemment à *Sirius*, où la même technique de morcellement affectait la mélodie de base (l'Aries de *Tierkreis*), mais le rapport des micro-éléments à la formule originelle est ici beaucoup plus délié par la nature plus diffuse des événements adjacents (bruits colorés, glissandos) : seule demeure l'impression de piétinement jusqu'à la cadence, beaucoup plus épanouie mélodiquement, sur laquelle nous reviendrons.

L'attrait pour la suspension intermittente de l'énoncé (qui apparaît dès les premières œuvres) rejoint ce besoin de placer un son, une couleur, un accord subitement « sous la loupe » afin que soit écouté avec plus d'attention « son intérieur[6] ». *Stimmung* ou *Microphonie I* ont hissé cette propension au niveau de la forme tout entière (entraînant du même coup la désertion de l'univers de Stockhausen par les inconditionnels des premières années). Avec *In Freundschaft* – qui ouvre les années de *Licht* – se déploie sans entrave la conjonction entre l'écriture totale (ayant canalisé au maximum l'aléatoire de l'intuition) et l'instant vécu : le principe de nécessité – sept énoncés successifs d'une formule de base – y est infirmé (sans conflit) par le dépliement extrême (au sixième énoncé) du dernier son, comme projection explicite du besoin d'intégrer dans l'écriture obligée la dimension contemplative.

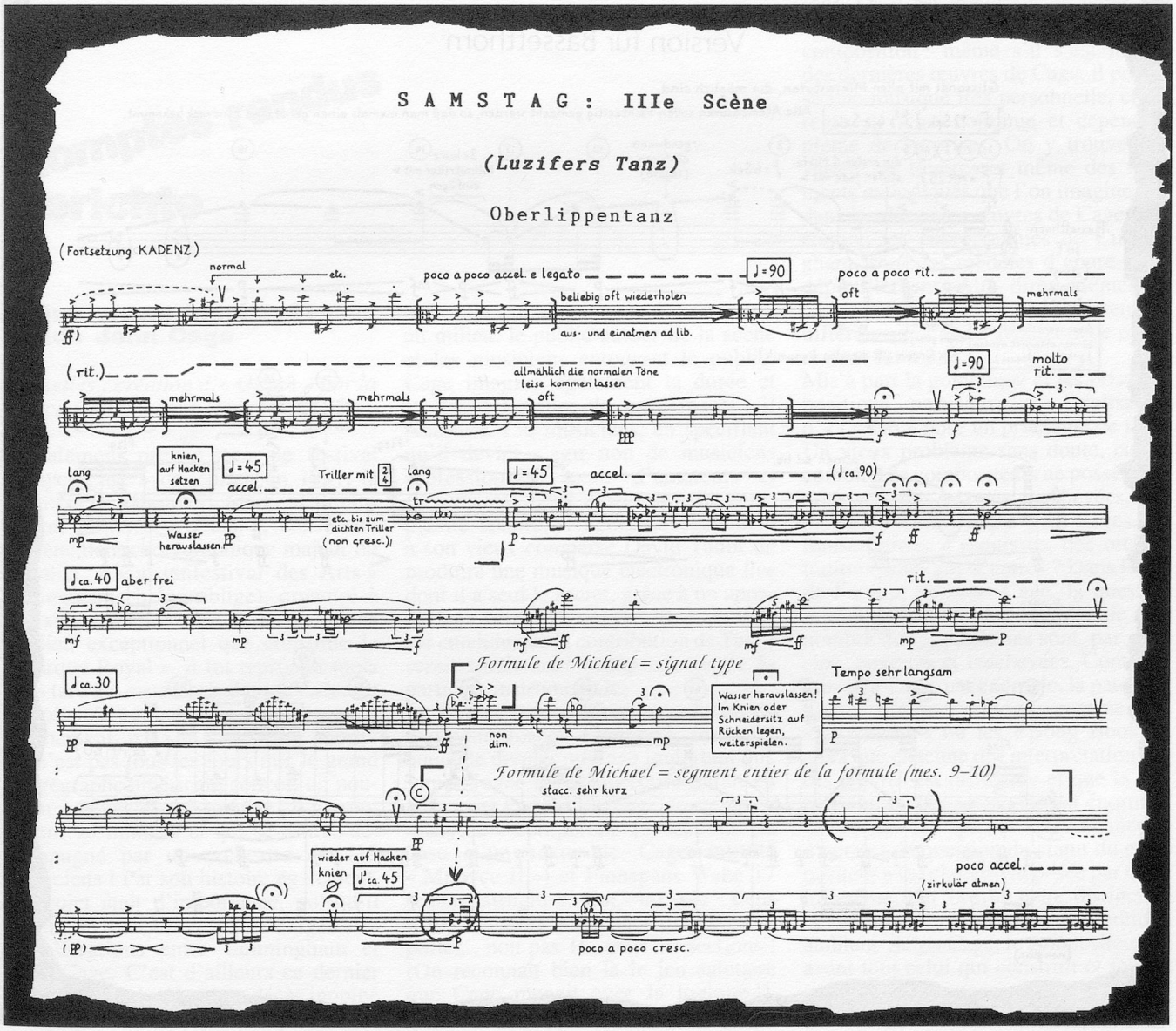
L'immobilisation de l'écriture devient en effet, avec *Licht*, pure extension de la durée entraînant – ou supposant – un

recul comparable de la densité des événements. A la fois sur le plan conceptuel et sur le plan narratif, le bloc des sept opéras projetés ne promet en aucun cas un devenir. Fondé non sur un récit préalable mais sur une matrice musicale générative, chacune des journées gravite autour d'un segment thématique privilégié irriguant les sous-parties de façon intermittente mais fortement présente. La tripartition des personnages principaux (trois formules individuelles) se morcelle indéfiniment (le schéma général de *Dienstag* ne repose que sur un fragment de la formule matricielle) en évacuant toute idée d'action : si *Donnerstag* exposait encore une trajectoire dramatique, le schéma de *Samstag* se fonde uniquement sur « l'ouverture de l'espace et la libération du son », amplifiée dans *Montag*, dont l'argument n'est qu'une longue méditation sur le principe de naissance. Plus généralement, *Licht* s'affirme donc avant tout comme le lieu du déploiement de ce que Stockhausen a toujours considéré comme fondamental : le temps, dont la « flexibilité de la représentation » – déjà à l'origine de *Sirius* – parvient « à un niveau incomparable avec celui de toutes les œuvres antérieures[7]. » Sur ce point, on rejoint La Monte Young : « le lieu du temps n'est pas dans l'espace mais est un espace[8] » ; toutes les pages de *Licht* qui « s'enfoncent » dans le son nous renvoient les mêmes images d'énoncés où aucun sens apparent n'est donné à l'écoulement sonore, puisque c'est précisément cet écoulement qui, seul, constitue le sens.

Volonté d'architecture

Les critères fondamentaux de l'esthétique minimaliste – qui englobe le champ des musiques répétitives – sont, comme nous venons de le voir, présents dans les dernières œuvres de Stockhausen : simplification de l'écriture fondée sur les exigences de la perception (mélodie, harmonie, densité de l'information, durée). Mais la dimension qui les distingue radicalement du minimalisme se situe sur le plan de la conception même de l'œuvre : la volonté d'architecture, le maintien d'une organisation complexe, garant de l'unité de la pensée à travers les mutations apparentes du style. La cadence finale d'*Oberlippentanz* succède à tout un complexe de processus répétitifs en accentuant l'effet par son écriture à découvert et surtout par les prescriptions de jeu (« beliebig oft wiederholen », « mehrmals »). Au moment où cette séquence mélodique semble s'approcher de son point limite – figuré, à l'instar de la cadence classique, par le resserrement de l'écriture – émerge la figure intervallique et rythmique la plus forte de la formule de Michael ; succédant aux éléments sonores caractéristiques de celle de Luzifer (notes répétées et surtout bruits colorés en mouvements chromatiques), cette irruption restitue à la dissolution du mélodique un sens, précisément celui de toute la danse (*Oberlippentanz* représente en effet le moment où Michael s'oppose aux conceptions de Luzifer – *exemple 1*, 5e ligne). Mais l'affrontement, ici, n'est pas dialectique : sitôt affirmée, la présence de Michael se déploie jusqu'à la fin de la cadence, soit par reprise du signal type, soit par extension de son segment mélodique descendant, sans déboucher sur une conjonction conclusive entre les deux personnages (*exemple 1*, 6e ligne).

Exemple 1

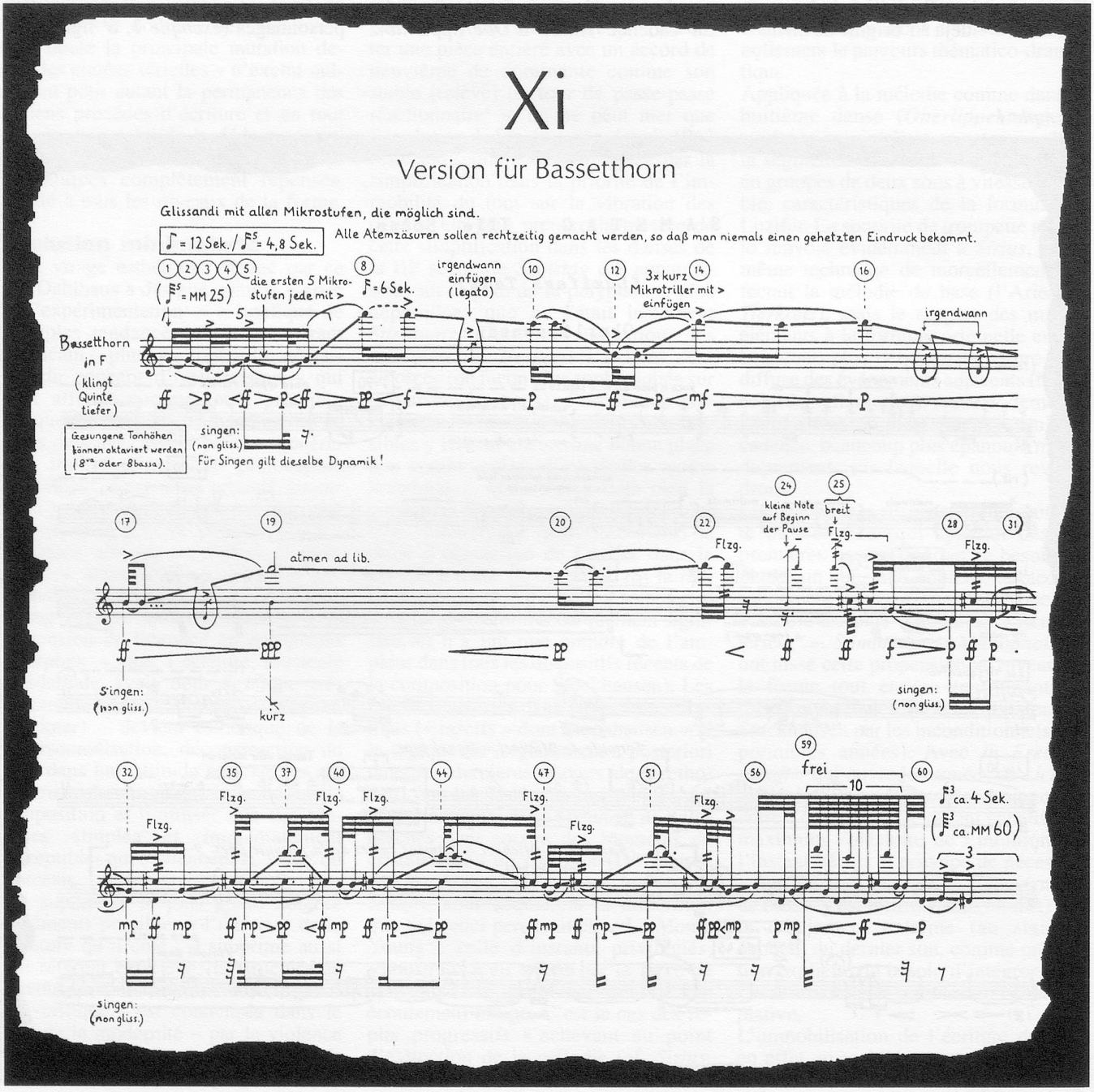


Le pseudo-minimalisme de ces deux dernières pages, subordonné ici à la figuration dramatique supérieure, reflète tout un comportement qui se retrouve sur une plus grande échelle dans les 22 figures de *Kathinkas Gesang*, où l'extension des éléments de la formule de Luzifer masquait par la pseudo-immobilité le rapport organique entre totalité et segmentation. Cette déconstruction des figures fondamentales de *Licht* par la durée (à la base déjà des Chœurs invisibles de *Donnerstag*) et leurs incessants rappels (comme dans Traumformel de *Montag*) assurent constamment le sens grâce aux multiples connexions entre l'état amorphe des énoncés partiels et la structure dont ils proviennent. Si le temps de la perception se confond parfois avec celui de la contemplation, ce sont avant tout les rapports de structures qui demeurent les pôles d'attraction de toutes les séquences satellisées.

L'apparence de simplicité se dégage parfois de certaines pages de *Licht* où la prospective sur la perception devient l'objet de la pièce ; mais loin de laisser ouvert le champ des probabilités non assumées, un réseau d'événements très directifs vient en effet systématiquement baliser le rapport entre l'écrit et le perçu. La pièce intitulée *Xi* (tirée du salut initial de *Montag*) allonge sur neuf minutes une très brève mélodie tirée des sons des trois premières mesures de la superformule, en articulant l'extrême extension de la durée sur un réseau d'événements transitoires, les glissandi, chargés de relier les sons principaux entre eux. Or ce sont justement ces glissandi qui fondent le principe générateur de toute la pièce : la dissolution totale des échelles habituelles d'intervalles et le décrochage du tempo (abaissé jusqu'à ♪ = 8 secondes) évacuant toute chance d'évaluation globale, l'écoute se concentre sur l'infiniment petit pour y découvrir une réelle organicité fondée sur des microvariations de timbre, d'intensité, de hauteur inouïes (le titre reprend le nom de la lettre grecque désignant une quantité inconnue). Congédiant provisoirement la grande forme pour lui substituer l'instant infiniment déplié, cette régie de l'instant reste pourtant sous le contrôle constant du compositeur par la notation des intensités, des attaques et des couleurs voulues dans chaque glissando, tout comme celle de la distribution des bruits non musicaux (*exemple 2*).

Il y a là tout un monde entre l'évidence acceptée des phénomènes donnés comme naturels (plutôt centrée sur les problématiques de la résonance) et le choix de l'organisation des rapports d'isomorphie entre les parties et le tout. La part de responsabilité engagée change de domaine d'action, ce dont la musique de Stockhausen a rendu compte dès le temps de *Gesang der Jünglinge* :

Exemple 2



« toute pure nécessité mathématique [...] dégénère toujours en insuffisance musicale, [...] l'œuvre intégrale a besoin de l'aide du sujet[9] ».
On peut rapporter cette évidence, valable pour le sérialisme strict, à la genèse de *Licht* en rapprochant l'œuvre de *Moses und Aron* de Schönberg, dont l'élaboration reposa aussi avant tout sur cet « aspect objectif strictement musical » dont Adorno a souligné l'incidence sur l'organisation : « Schönberg, même quand il écrit de la musique religieuse, reste attaché au réalisme le plus rigoureux – à un strict fonctionnalisme. Il place toute sa confiance, pour ainsi dire aveuglément, dans l'autonomie de l'ouvrage esthétique, sans jamais quitter le point de vue qui seul est approprié à la musique. Il ne doit y avoir aucune note que la composition ne soit pas capable de remplir elle-même, par la médiation du sujet compositionnel. Elle cherche à obtenir de cette façon ce qu'elle se refuse à usurper[10]. »
Le haut degré de rationalité imprime ainsi au mysticisme revendiqué une dimension objective : « l'exigence d'une maîtrise du matériau [...] n'a pas à céder à un quelconque laxisme [...]. En art, la technique, si elle est réellement maîtrisée, débouche toujours sur le contraire de cette maîtrise : elle aiguise la réceptivité du sujet, le rend sensible aux tensions propres de ce qui n'est pas soi-même un sujet[11]. » C'est probablement dans le refus du renoncement aux critères d'organisation les plus élaborés que repose l'essentiel des promesses de *Licht*.

François Decarsin

1. Dahlhaus (C.), « La crise de l'expérimentation » in *Contrechamps* n° 3 : « Avant-garde et tradition », L'Age d'Homme, Lausanne 1984, p. 106–117
2. Reich (S.), *Ecrits et entretiens sur la musique*, Ch. Bourgois, Paris 1981, p. 38
3. Ferry (L.), *Homo Aestheticus*, Grasset, Paris 1990, p. 316
4. Reich, *op. cit.*, p. 50
5. Dahlhaus (C.), « Du simple, du beau et du purement beau », *InHarmoniques* n° 8/9, IRCAM, Paris 1991, p. 84
6. Stockhausen (K.), *Texte* vol. 5, DuMont, Cologne 1989, p. 686
7. Stockhausen (K.), « Geistig – Geistliche Musik », entretiens avec R. Frisius inclus dans le texte de programme de la création scénique de *Dienstag* à l'opéra de Leipzig (1993)
8. Stockhausen (K.), *Conversations avec J. Cott*, J.Cl. Lattès, Paris 1979, p. 185
9. Adorno (Th.W.), *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris 1982, p. 327
10. *ibid.*, p. 248
11. *ibid.*, p. 337

Comptes rendus
Berichte

Une œuvre inachevée de John Cage

Bruxelles : création d'« Ocean » par la Merce Cunningham Dance Company

Initialement prévue pour le festival « Joyce/Cage » de Zurich en 1991, la dernière création de Merce Cunningham, intitulée « Ocean », constituait l'événement chorégraphique majeur du premier « Kunstenfestival des Arts » (bilinguisme belge oblige), organisé à Bruxelles en mai 1994. Donné dans ce lieu exceptionnel que constitue le « Cirque Royal », il fut repris un mois plus tard à Amsterdam, dans le cadre du « Holland Festival ».
Evénement, par son ampleur d'abord : ce n'est pas tous les jours que le grand chorégraphe américain conçoit un nouveau spectacle qui totalise d'un seul tenant 90 minutes et qui se trouve accompagné par un orchestre de 112 musiciens ! Par son histoire également, le projet était d'importance, puisqu'il aurait dû constituer une des grandes collaborations entre Cunningham et John Cage. C'est d'ailleurs ce dernier qui en imagina, avant son décès inopiné en août 1992, les principes essentiels : une salle circulaire, avec les danseurs au milieu, le public autour de la scène et les musiciens entourant le public. Cage imagina également la durée et le grand nombre de participants : il pensait à 150 musiciens, en spécifiant qu'il devait s'agir non de musiciens professionnels, mais d'amateurs et d'étudiants. Afin d'accroître la complexité sonore, il demanda également à son vieux comparse David Tudor de produire une musique électronique *live* dont il a seul le secret, grâce à un appareillage artisanal unique. Il était bien sûr entendu que la contribution de Tudor serait totalement indépendante de la partition instrumentale.
Le titre provenait d'une suggestion de l'écrivain Joseph Campbell, selon laquelle le dernier ouvrage important que James Joyce aurait dû écrire aurait eu pour sujet l'eau et l'océan. De même, si « Ulysse » comportait 18 sections (la base d'un texte de Cage intitulé « Muoyce II ») et Finnegans Wake 17 (cette structure fut utilisée dans « 103 »), alors « Ocean » devait comporter... non pas 16, mais 19 sections ! (On reconnaît bien là le jeu salutaire que Cage menait avec la logique !). Cage imagina également la complexité structurelle de l'œuvre, qui devait comporter un minimum de cinq couches musicales simultanées.
Grâce à la volonté tenace de Cunningham et de quelques producteurs (parmi lesquels il faut également compter l'Opéra National à Bruxelles), le projet « Ocean » fut poursuivi après la mort de Cage et c'est à Andrew Culver – qui servit d'assistant à Cage pendant dix ans en lui rédigeant des programmes d'ordinateur et en devenant un véritable conseiller musical – que fut confiée la tâche d'écrire la partition d'orchestre. Le nombre de musiciens fut donc ramené à 112 et seule une partie d'entre eux a pu être recrutée parmi des musiciens non professionnels, tandis que le gros de l'orchestre provenait du « Nederlands Balletorkest » d'Amsterdam. L'excellent travail de préparation des musiciens avait été mené par Arturo Tamayo et Georges-Elie Octors.
Pendant l'élaboration du travail et au moment de la création, la question de savoir qui était véritablement l'auteur de la musique pour orchestre fit l'objet de diverses polémiques et mena, en tout état de cause, à des ambiguïtés quant à la présentation du rôle exact de chacun des partenaires. Ainsi, la fonction d'auteur de la musique orchestrale attribuée à Culver n'était pas reconnue de tous. Or il est important de noter que Culver a réalisé un véritable travail de composition : même s'il s'est inspiré des dernières œuvres de Cage, il propose une musique très personnelle, cohérente et riche, continue et cependant pleine de surprises. On y trouve une variété de timbres et même des fragments mélodiques que l'on imagine mal dans les dernières œuvres de Cage, qui, comme les chorégraphies de Cunningham, sont des modèles d'épure et de dépouillement. Aux dires mêmes de Culver, l'œuvre aurait certainement été différente si Cage l'avait conçue entièrement lui-même.
Mis à part la polémique et les prises de positions partisanes, la réalisation d'« Ocean » pose un problème de fond. Un vieux problème sans doute, car de combien de compositeurs ne possédons-nous pas des œuvres inachevées, des partitions terminées par leurs élèves, des transcriptions d'esquisses, des orchestrations faites par d'autres ? Dans le cas de l'œuvre de John Cage, la question semble d'autant plus paradoxale que nombre de ses partitions sont, par principe, ouvertes et inachevées. Contesterait-on à Cage, par exemple, la paternité d'une série d'œuvres comme les « Variations » ou les « Song Books », alors que chacune des interprétations de ces œuvres est différente et que la responsabilité de l'interprète est énorme ? Grâce à ces pièces (et beaucoup d'autres), la question du statut du compositeur a été clairement posée par Cage lui-même, par la très nette distinction opérée entre compositeur, interprète et auditeur. Selon Cage, le compositeur est avant tout celui qui construit et fournit une « caméra sonore » à travers laquelle l'interprète explore un paysage qu'il