

Analyse linéaire de la Symphonie

Premier mouvement

Cet allegro vivace est écrit selon la forme sonate, avec donc une exposition, un développement et une réexposition. Mais le compositeur va quelque peu élargir les limites de ce plan imposé.

L'exposition (mesure 1 à 120)

Elle est d'une longueur exceptionnelle car Mozart, non content d'y faire entendre ses thèmes principaux, les y développe sitôt exposés, avant même d'avoir énoncé les suivants.

- Le thème A se divise en trois sections : **A1**, **A2** et **A3**. (mesure 1 à 23)

A1 est énoncé *forte* par le tutti à l'unisson en do majeur, véritable coup de tonnerre, comme nous le permettent de penser les rapides triolets de doubles croches. Ceux-ci annoncent également Beethoven, alors âgé de dix huit ans et qui fera aussi l'usage de thèmes courts et d'essence rythmique. Cette symphonie commence en outre par deux cadences parfaites conclusives: on dirait ainsi que la discussion est close avant d'avoir commencé.

Tout de suite après (mesure 3), les cordes énoncent dans la nuance *piano* le motif **A2** qui s'achève par un saut de quinte juste ascendant aussi lyrique qu'**A1** était énergique.

A1 est du reste très vite de retour à la mesure 5, mais cette fois en sol majeur. **A2**, toujours aussi charmeur lui répond un ton plus haut mais revient en do Majeur dès la mesure 8.

A3 éclate tel une fanfare, fortissimo, dans le ton principal, joué par le tutti, et ce jusqu'à la mesure 23. Pendant l'exposition de **A3**, l'ensemble des vents fait retentir une petite cellule sautillante. Si nous revenons à la mesure 9 de cette exposition, nous constatons que les seconds violons doublés par les altos lancent des groupes de quatre triples croches, telles des fusées, meublant les soupirs.

La mesure 23 s'achève par un imposant unisson sur la note sol, surmontée d'un point d'orgue.

- **Transition ou pont modulant** (mesure 24 à 55)

Mozart nous surprend ensuite en répétant **A1**, toujours en do majeur mais cette fois seulement aux violons 1 et 2 et dans une nuance piano, ce qui désamorçait l'effet du début de l'œuvre. Un **contre-chant** se fait entendre aux flûtes et hautbois. Il consiste en un saut d'octave suivi d'une descente en notes détachées de la gamme de do Majeur.

Mozart aurait-il déjà entrepris le développement de son premier thème ? L'hypothèse se confirme à la mesure 30 avec une gracieuse marche d'harmonie bâtie sur les trois dernières notes de **A2**, dont l'intervalle de quinte ascendante s'est étiré jusqu'à une sixte mineure.

A la mesure 37, nous réentendons **A1**, qui a récupéré toute son énergie mais conservé son **contre-chant**. **A2**, toujours énoncé aux violons, est ensuite accompagné par des cors et des trompettes qui ont adopté le rythme sautillant issu de **A3**. Mozart combine ici avec brio les différentes sections et une partie de l'accompagnement de son thème A.

Mesure 49 le pont modulant va nous conduire, grâce à quelques fa dièses qui se sont faufilés dans les « fusées » descendantes des altos et violoncelles, dans la tonalité de sol majeur pour s'achever d'abord *fortissimo* puis par un silence de trois temps qui n'est là que pour solenniser, à la mesure 57, de l'arrivée du thème B.

- **Le thème B comporte deux sections : B1 et B2** (mesure 56 à 100)

B1 est exposé par les premiers violons, dans une nuance piano. Par sa simplicité, il est aux antipodes de **A1** et **A3**, parfaitement conforme en cela à la tradition de la forme sonate bithématique. Les croches régulières des seconds violons en accentuent le caractère enfantin.

B2, toujours énoncé par les cordes, sonne, mesure 72, comme une gracieuse phrase conclusive. Mesure 78, le climat change brusquement avec un court emprunt à la tonalité de la mineur. A la mesure suivante, éclate un violent accord de septième de dominante de do Majeur (ré, si, sol, fa) joué *fortissimo* par l'ensemble des cordes. S'ensuit alors une mesure complète de silence à effet théâtral qui débouche sur un tragique accord de do mineur, déstabilisant parce que inattendu à ce stade de l'exposition et qui redevient vite majeur à la mesure 83.

Mozart, comme il l'avait déjà fait pour le thème A, a déjà commencé le développement de B. Après une marche d'harmonie (court dessin mélodique qui se répète, avec parfois des altérations, en montant ou descendant les degrés conjoints de la gamme) très agitée de 8 mesures où se reconnaît, aux violoncelles, violons et bassons, le dessin rythmique de **A2** « en diminution » c'est à dire avec des valeurs deux fois plus courtes, un arpège descendant débouche lui aussi sur trois temps de silence, exactement comme avant l'arrivée de B.

- **Codetta** (mesure 101 à 120) avec thème C : **C1** et **C2**

C'est alors que Mozart, faisant fi de ces codes qu'il à jusqu'alors suivi à la lettre, nous présente un troisième thème, C, en sol majeur certes, mais pas censé être là. Il s'agit de la réminiscence d'un air de baryton composé deux mois plus tôt pour Francesco Albertarelli, le premier Don Giovanni viennois de Mozart. Cette ariette (toujours sur un texte de Da Ponte) pour mettre en valeur les capacités vocales du chanteur, devait être insérée dans un opéra bouffe. A l'époque il était monnaie courante d'utiliser ce procédé, d'autant que les chanteurs et les divas faisaient la pluie et le beau temps. Ils étaient mieux considérés que les compositeurs, situation qui perdura jusqu'à Verdi.

Donc le thème C démarre à la mesure 101, dans la nuance *piano*, lancé avec espièglerie. Thème qui comporte deux parties :

C1, comme nous l'avons dit, espiègle, mutin.

C2 de caractère populaire et nettement plus affirmé. Cette longue exposition de 120 mesures se termine par six jaillissements de triples croches, les fusées dont nous avons parlé à propos de **A3**.

Le développement (mesure 121 à 188)

Il est plus court que l'exposition. Il démarre en douceur, joué par le groupe des bois à l'unisson : une simple cadence parfaite nous fait moduler en mi bémol majeur. C'est donc dans un éclairage nouveau que nous revient le thème C. Mais, sa reprise se limite à **C1** dont les 8 dernières notes vont faire l'objet d'un traitement spécial. En effet, dès la mesure 133, nous les entendons en canon, entre premiers et seconds violons d'une part, violoncelles et contrebasses d'autre part, tandis que flûtes hautbois et bassons jouent sur les seconds temps le rythme sautillant de **A3**.

Mesure 161, nous reconnaissons **A1** cette fois en fa majeur, accompagné du **contre-chant** joué par les deux bassons en tierces parallèles. Il reviendra en do majeur mesure 165 avec le contre-chant aux flûtes et hautbois, en ré majeur, mesure 167 avec contre-chant aux deux hautbois, et en mi majeur, mesure 169 avec contre-chant aux flûtes seules. Commence ensuite, aux premiers et seconds violons, un remarquable travail sur les triolets ascendants de **A1** et les quatre triples croches descendantes de **A3**. Ces traits éblouissants, qui fusent dans des directions opposées, forment une marche d'harmonie descendante. Ce feu d'artifice va durer jusqu'à la mesure 181. Le développement s'achève par 5 mesures où l'ensemble des bois fait entendre en imitation les 8 dernières notes de **C1**. Les cordes les rejoignent mesure 188, avec une souple gamme descendante de do majeur qui nous ramène vers la réexposition.

La réexposition (mesure 189 à 288)

Le thème A y revient intégralement, en do Majeur, comme il se doit.

Transition : A la mesure 212, par contre, lorsque **A1** se retrouve aux violoncelles, c'est en do mineur que nous entendons le **contre-chant**, joué par les flûtes et les hautbois. L'esprit et la couleur de cette phrase et des suivantes en sont profondément altérés. A partir de la mesure 219, premiers, seconds violons et altos faire entendre une marche d'harmonie descendante bâtie sur les trois dernières notes de **A2** reprise en imitation.

Le thème B, que nous reconnaissons à la mesure 244, est à présent énoncé dans le ton principal. Ceci est parfaitement conforme aux règles de la forme sonate bi-thématique. Jusqu'à la mesure 268, nous retrouvons exactement le même discours avec **B1** puis **B2**, simplement transposé à la quinte inférieure. Mais si les fameux quatre temps de silence débouchent sur un accord mineur, celui de fa, les enchaînements harmoniques suivants vont différer de ceux entendus dans l'exposition : fa mineur bascule en effet, mesure 271, dans un ré bémol majeur éclatant qui va portant ne tenir que quatre temps. Après de courts emprunts en fa mineur et la bémol majeur, nous revoilà, mesure 275, dans le ton principal dont Mozart ne va plus s'éloigner.

La coda (mesure 289 à 313)

Le thème C (**C1** + **C2**), mesure 289, revient donc en do majeur. Le discours se montre plus en plus énergique à partir de la mesure 306 avec tout d'abord les fusées descendantes de **A3** aux premiers violons, puis une fanfare où un tutti plein d'allégresse martèle fortissimo les trois notes de l'accord parfait de do majeur.

Deuxième mouvement

On change d'univers : le phrasé, le tempo, l'usage qu'y fait le compositeur du mode mineur, la passion contenue dans les lignes mélodiques, tout y est profondément romantique, comme l'était la littérature de l'Allemagne de 1788. Goethe, que connaissait Mozart, avait publié onze ans plus tôt la version définitive de son *Werther*. Nous voilà donc embarqué dans une sinieuse rêverie à l'apparence déstructurée, comme si Mozart n'avait fait que coucher sur le papier un trop-plein d'idées musicales. Etant donné le peu de temps dont il disposa pour composer cette symphonie, il n'est pas impossible que le travail d'écriture ait été aussi facile qu'il y paraît. Mais Mozart, à cette époque de sa vie, avait tellement intégré les règles de composition que ce deuxième mouvement obéit, en dépit des apparences, à une organisation interne tout à fait orthodoxe. Nous sommes en effet devant une forme sonate.

Ce deuxième mouvement est intitulé *andante cantabile*. Arrêtons-nous un peu sur le mot *cantabile* (chantant). En effet, si le premier mouvement est pensé pour l'orchestre, celui-ci est parfaitement vocal. Il ne faut pas oublier que Mozart, les deux années précédant l'écriture de cette symphonie, avait fait représenter les *Noces de Figaro* et *Don Juan*. L'opéra étant son élément naturel, c'est donc son engouement pour la voix humaine que nous allons retrouver tout au long de cet *andante*.

Ce mouvement se structure autour d'une forme sonate.

L'exposition (mesure 1 à 44)

- Le thème A se divise en deux sections : **A1** et **A2** (mesure 1 à 18)

Nos voilà à présent en fa majeur, et le premier thème, que nous appellerons **A**, se divise en deux sections **A1** et **A2**. **A1** « chanté » par les premiers violons avec la sourdine, donc aussi piano que possible, va de la mesure 1 à 6 comprise. Ses intervalles de sixte majeure puis de septième mineure préfigurent le premier aria de Tamino dans la flûte enchantée écrite trois ans plus tard.

Dans ces six mesures, on remarquera l'opposition entre le piano des cordes et le forte des tutti d'orchestre aux mesures 2 et 4.

A2 démarre mesure 7 et culmine dans la nuance forte sur un sol aigu que se partagent les hautbois et les premiers violons. Il revient à la mesure 9, dans une nuance piano, doublé par les flûtes et se termine de manière conclusive.

Dès la dernière note de **A2**, mesure 11, **A1** est déjà réexposé mais cette fois aux violoncelles et contrebasses. Il ne reste pas seul longtemps : sur le deuxième temps de la mesure 12, un **contre-chant** se fait entendre aux premiers et seconds violons, distants d'une octave.

Transition mesure 18, les mi bémol des bassons et des hautbois nous entraînent dans un do mineur imprévu.

- Transition ou pont modulant : **T1** et **T2** (mesure 19 à 27)

Cette transition plus courte se divise en deux sections très différentes l'une de l'autre.

T1, exposé mesures 19 et 21 est bâti sur un simple arpège descendant de do mineur, agité de fébriles syncopes et démarrant sur un forte qui fait aussitôt place à un piano apeuré.

T2 occupe les mesures 20 et 22. Il consiste en 6 triolets de doubles croches, dont cinq des premières ont été remplacées par cinq quart de soupirs. Ce procédé d'écriture prive la phrase musicale de ses points d'appui. Depuis l'époque baroque, il symbolise le désarroi. De plus, les demi-tons diatoniques qui séparent les do dièses des ré, puis les ré des mi bémols renforcent le caractère plaintif de **B**.

- Le thème B comporte deux sections : **B1** et **B2** (mesure 28 à 39)

Mozart nous offre une échappatoire inespérée à la mesure 28 avec un somptueux thème **B** en Do Majeur, thème en deux sections.

B1, est une marche triomphale

B2, second fragment de ce troisième thème apparaît à la mesure 32, est rempli de tendresse par le demi-ton descendant qui sépare les deux premières notes et la quarte juste ascendante qui suit à l'aspect rassurant. Dès la mesure 35 s'installe un canon entre les premiers violons et les flûtes traversières sur la tête de **B2**. L'exposition évolue dès la mesure 39 vers une conclusion.

- **Codetta** (mesure 39 à 44)

Elle est en forme de question/réponse entre d'une part, les deux groupes de violons et d'autre part, les flûtes et les hautbois. Un récitatif « chanté » par les seuls premiers violons met un terme dès la mesure 43, à cette exposition.

Le développement (mesure 45 à 59)

Il est extrêmement court car, comme dans le mouvement précédent, Mozart a déjà largement développé ses trois thèmes dans l'exposition. Il ne sera bâti que sur **T1** et **T2** (issu de la transition) et les quelques notes qui le prolongent.

Ce développement commence mesure 45, par la suite du récitatif en triolets et qui nous emmène maintenant vers la tonalité sombre de ré mineur. Nous y reconnaissons d'emblée la transition, tragique, avec les syncopes haletantes de **T1** et les triolets bancals de **T2**. Nous entendons vite que les nombreuses modulations auxquelles Mozart soumet le motif **T2** sont toutes en mineur. Commence ensuite un travail en imitation du petit motif en triolets qui conclut **T2**. Il va revenir dix fois, s'échangeant entre les violons, basson, flûtes, hautbois. Ces échanges ont pour effet de ramener le calme, après les accents tourmentés de T, et également de nous amener vers la réexposition.

La réexposition (mesure 60 à 91)

Elle commence mesure 60 par **A1** que nous reconnaissons aux premiers violons, mais avec un changement notable : le **contre-chant** se manifeste dès la mesure 61 aux violoncelles et contrebasses avant de revenir aux premiers violons, il est amplifié par rapport à l'exposition. Puis, à la place de A2, commence, mesure 67, un autre épisode : les deux flûtes font entendre une marche d'harmonie sur un petit motif en si bémol Majeur, très semblable à la tête de **A1** mais présenté ici en diminution. Son rythme, donc deux fois plus rapide que A1, est repris par l'ensemble des vents et les timbales, accompagné par les premiers et seconds violons déroulant un contrepoint en triples croches régulières (motif du contre-chant).

La mesure 73 voit un furtif retour de **T1**. Mozart ne s'y attarde pas, car **B** est de retour dès la mesure 76 dans le ton principal de fa majeur. Il va être entendu dans son intégralité avec, comme dans l'exposition la tête de **B2** traitée en canon et le même dialogue conclusif à partir de la mesure 87, mais cette fois entre les deux bassons et les deux flûtes.

La coda (mesure 92 à 101)

C'est pourtant le thème A que Mozart a choisi pour finir. **A1**, thème dépouillé à l'extrême car énoncé pianissimo par les seuls premiers violons, comme un souvenir qui s'estompe. Le **contre-chant**, confié aux flûtes et aux bassons sera interrompu deux fois : d'abord mesure 94 par l'ensemble des cordes puis mesure 95 par les premiers violons et les hautbois qui font entendre **A2** particulièrement radieux car énoncé *forte* et dans son intégralité.

Les trois mesures dernières mesurent ce mouvement : flûtes et premiers violons dialoguent sur une pédale de tonique tenue par les cors.

Troisième mouvement

Il s'agit comme dans toute symphonie classique d'un « menuet ». Cette danse n'avait aucun secret pour Mozart ; sa première œuvre est en effet un menuet. Et, la seule année de ses 13 ans, il a écrit 47 menuets pour des formations de taille variable, à la demande des riches salzbourgeois souhaitant faire danser leurs invités. Mais le menuet de cette symphonie n'est pas destiné à être dansé mais écouté.

Il est en do majeur, construit selon la forme Menuet - Trio - Menuet ; la dernière section ne sera que reprise intégrale de la première.

Menuet (mesure 1 à 59) - Structure AA BB (forme binaire à reprise)

Il est bâti sur un **thème unique** de seize mesures, qui sera exposé trois fois et varié trois fois. Lui aussi se divise en deux parties : **T1** et **T2** aux caractères nettement différenciés.

Partie A (mesure 1 à 16)

T1 est énoncé *piano* par l'ensemble des cordes avec une ponctuation de timbales et de cuivres.

T2 apparaît à la mesure 9, *forte*, en sol majeur, dans un style populaire. Mozart se serait-il souvenu des origines du menuet ?

Partie B (mesure 17 à 59)

La première variation (**T3**) commence mesure 17. Elle est bâtie sur la tête de **T1**, à nouveau *piano*.

Le chromatisme descendant de cette tête de thème fait l'objet d'une marche d'harmonie ascendante de six mesures. Il est répété deux fois et nous donne un sentiment de plainte. Mesure 24, Mozart nous martèle l'accord parfait de do majeur dans un grand tutti d'orchestre. Se présente ensuite, mesure 28, une deuxième variation (**T4**) bâtie sur les six premières notes de A1, lesquelles, avec quelques ajouts, seront entendues 3 fois, chaque fois un ton plus haut.

La troisième variation (**T5**) mesure 44 est réservée aux seuls bois ; c'est aux hautbois que nous reconnaissons la tête de T1, reprise immédiatement en imitation par le basson et, trois mesures plus loin, par la flûte jouant à la quinte supérieure. **T2** est de retour à la mesure 52, *forte*, en do majeur, avec les flûtes doublant les premiers violons dans un registre suraigu.

Trio (mesure 60 à 87) - Structure AA BB (forme binaire à reprise)

Le trio, figure obligée du menuet, commence à la mesure 60. Il met en scène un groupe de trois instruments : la flûte, le basson et le cor, rejoints par le hautbois dès la mesure 2.

Partie A (mesure 60 à 67)

- Le thème **a** se partage entre la flûte et le hautbois que double un unique premier violon. Ceci donne un côté confidentiel propre au trio. Il sera exposé deux fois.

Partie B (mesure 68 à 87)

- Le thème **b**, à la mesure 68 voit un retour au tutti, à la nuance *forte*, mais surtout un dessin mélodique de quatre notes qui, depuis 14 ans, parcourt l'œuvre de Mozart. En effet on les trouve dans le *Credo* de sa messe brève n° 6, dans le divertimento en si bémol Majeur, dans la symphonie n°33. Il faut savoir aussi que ce thème est un emprunt à la symphonie n°13 de Haydn. La notion de propriété intellectuelle était inconnue avant Beaumarchais. Bach, à son époque, a largement cité Vivaldi.

Exposé ici en la mineur, par les flûtes et les premiers violons, le thème **b** semble privé de cette joie présente dans les œuvres mentionnées.

- A partir de la mesure 80, **a'** ne sera qu'un retour de **a** avec quelques modifications chez les cordes graves qui ne jouent plus en *pizz* mais remplissent les mesures 82-83, 86-87.

Conclusion Trio - thème **a** en do majeur
 - thème **b** (partie centrale) au relatif mineur (la mineur) puis
 - retour de **a**, à peine modifié

Nous découvrons donc ici une forme lied ABA' « gigogne » enchâssée dans la forme binaire à reprise du Trio.

Quatrième mouvement

Final brillant, heureux, il est écrit selon la forme sonate bi-thématique.

L'exposition (mesure 1 à 157)

- Le thème A se divise en trois sections : **A1**, **A2** et **A3**. (mesure 1 à 55)

A1 n'est joué que par les premiers et seconds violons, dans une nuance *piano*. Si nous reconnaissons les quatre notes égales déjà entendues dans le menuet, nous remarquons qu'elles sont exposées ici en do majeur dans un tempo plus rapide, ce qui change le caractère.

A2, toujours *piano*, va de la mesure 5 à la mesure 8 comprise. Aussi joyeux que **A1**, il n'en est que le prolongement naturel.

A1 revient mais ce qui est intéressant est ailleurs : violoncelles et contrebasses nous font entendre les fusées du premier mouvement, à savoir ces traits rapides de doubles croches. Nous savons qu'à la fin de sa vie, Mozart était très attaché au concept d'unité. Et dans cette symphonie il va faire se déverser des éléments thématiques du premier et du troisième mouvement. Si d'autres compositeurs, comme Dvorak dans sa symphonie du nouveau monde, suivront son exemple, Mozart fait en 1788 figure de novateur.

Le thème A s'achève, toujours dans une nuance *forte*, par une phrase conclusive que nous appellerons **A3** qui joue un rôle très important dans ce final. Elle n'est qu'une simple gamme descendante de do majeur joué par un tutti d'orchestre. Sa tête rappelle le rythme de fanfare entendu dès les premières notes du premier mouvement.

Mozart entreprend dès la mesure 36 le développement de son premier thème, par un travail sur la tête de **A1** : ses trois premières notes deviennent le sujet S d'une fugue à qui un contresujet en noires détachées apporte un peu d'espièglerie. Le tout dans une nuance *piano* jusqu'à la mesure 52. S va être entendu cinq fois, toujours *piano*, d'abord aux seconds violons, puis aux premiers, aux altos, aux violoncelles et enfin aux contrebasses.

Mesure 53, les cuivres ramènent **A1** dans la nuance forte, accompagné de **A3**.

- **Transition ou pont modulant** (mesure 56 à 73)

Mesure 56 démarre un **contre-chant** dont le rythme des dernières notes n'est rien d'autre que celui du rythme de **A3**. Ce contre-chant, d'abord énoncé aux premiers violons est repris en canon par les violoncelles et contrebasses.

Sur le second temps de la mesure 64, flûtes et premiers violons énoncent **A3** en ré majeur, aussitôt suivi d'un canon bâti sur la moitié de la tête de **A3**. Les entrées sont très rapprochées. Après un éclatant accord de ré majeur suivi d'un temps de silence arrive le thème **B** en Sol Majeur.

- **Le thème B** (mesure 74 à 114)

Le thème **B** n'occupe que quatre mesures, tandis que **A3** ne quitte pas la scène très longtemps : il apparaît aux flûtes, accompagnant le thème B à la mesure 77. Nous reconnaissons aussi le **contre-chant** aux bassons. Ce contre chant en sol majeur à la mesure 86 fera l'objet d'une marche d'harmonie descendante que se partagent en imitation les flûtes et les bassons. Quant aux premiers violons, ils se lancent dans une variation de ce contre-chant dont les notes (entourées) sont noyées dans une envolée de croches.

Second temps de la mesure 94, nous reconnaissons la tête du thème **B** (les trois premières notes) traitée en marche d'harmonie ascendante par les flûtes et les premiers violons d'abord à l'unisson puis en canon dès 95 avec bassons et contrebasses. A 98, le thème **B** traité dans son entier toujours en canon est devenu martial.

- **Codetta** (mesure 115 à 157)

Mesure 115, démarre un canon entre les premiers violons d'une part, les flûtes et les hautbois d'autre part sur **A2** en sol majeur. En même temps, les violons lancent des traits de doubles croches conjointes qui ne sont pas sans évoquer les fusées du premier mouvement.

Un élément nouveau, qui va jouer un grand rôle dans la suite de cette symphonie, apparaît sur le second temps de la mesure 136 : après un bref canon sur la tête de **A3** entre les flûtes et les hautbois d'une part, les violons d'autre part, ces derniers nous proposent une version « en miroir » c'est à dire inversée de **A3**. Le rythme pointé (cf la fanfare 1^{er} mvt) est suivi d'une gamme montante.

Cette exposition de 157 mesures, encore plus impressionnante que celle du premier mouvement s'achève en sol majeur, dans la nuance *piano*, comme elle avait commencé.

Le développement (mesure 158 à 224)

Il commence mesure 158 et il est court : 66 mesures.

Il est construit sur l'intégralité de **A1** en sol majeur, suivi de **A3** en sol mineur puis on le retrouvera en la mineur suivi de **A3** inversé. A partir de la mesure 173, nous assistons à une véritable prise de pouvoir de la tête de **A3**. Elle va s'imposer partout, à tous les pupitres de l'orchestre, y compris les cuivres et les timbales. Ainsi nous remarquons à peine le retour de **A1** à qui Mozart a rogné les ailes (mesure 189): ses premières, troisièmes et quatrièmes notes sont devenues des blanches.

Le développement s'achèvera en douceur, en glissant doucement vers la tonalité de do majeur, celle de la réexposition.

La réexposition (mesure 225 à 424)

Mozart termine sa symphonie par un bouquet final : il rassemble les éléments et les thèmes qu'il va travailler, varier, combiner avec une maestria vertigineuse. La réexposition commence donc mesure 225 avec

- **Un thème A** comportant bien les sections **A1** et **A2**. Par contre **A3** a disparu et l'accompagnement de **A1** n'est pas identique à celui de l'exposition. En effet les fusées ne sont pas toutes descendantes ; certaines d'entre elles sont ascendantes. Exemple mesures 234 et 236.

Dès la mesure 233, Mozart bâtit sur **A1** une marche d'harmonie ascendante de 20 mesures, accompagnée des fusées.

- **Transition** : A la mesure 253 réapparaît le **contre-chant**. A la mesure 262, c'est **A3** qui entre. Canon entre flûtes et premiers violons, puis hautbois et cordes graves.

- **Thème B** à la mesure 272 en do majeur, comme l'exigent les règles de la sonate bi-thématique. Il est accompagné par **A3** aux flûtes traversières tandis que les deux bassons, jouant à la tierce font entendre le **contre-chant**, qui sera à la mesure 281 confié aux flûtes et hautbois et qui se combinera à **A3** que nous reconnaissons aux bassons.

A la mesure 284, nous retrouvons les variations sur le **contre-chant**. Nouvel épisode à la mesure 292 : Mozart installe un canon entre les premiers et seconds violons sur la tête de **B**, que violoncelles et contrebasses reprendront à la mesure suivante, une quinte plus bas.

Nouvelle péripétie à la mesure 360 : **A1** est confié aux violons distants d'une tierce et en miroir. On ne le reconnaît presque plus. Commencent alors trois pages étourdissantes, où Mozart, au sommet de son art, va superposer et combiner tous les thèmes et tous les éléments thématiques de son final, une construction à la J.S.Bach.

A1 + A2 + A3 + thème B + contre-chant