



PRIX CORTOT 2025

Alice Power

SHOSTAKOVICH, BACH
MEDTNER, RACHMANINOFF



Alice Power



— Dmitri Shostakovich (1906-1975)

Prelude and Fugue No.21 in B-Flat major 4'30

Prélude et Fugue n° 21 en Si bémol Majeur

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | Prelude. Allegro | 1'23 |
| 2 | Fugue. Allegro non troppo | 3'07 |

— Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Prelude and Fugue No.21 in B-Flat major, BWV 866 (Book I - WTC) 3'08

Prélude et Fugue n° 21 en Si bémol Majeur, BWV (Livre I du Clavier bien tempéré)

- | | | |
|---|---------|------|
| 3 | Prelude | 1'25 |
| 4 | Fugue | 1'43 |

Overture in the French Style in B minor, BWV 831 32'09

Ouverture à la française en Si mineur, BWV 831

- | | | |
|----|--------------|-------|
| 5 | Ouverture | 13'13 |
| 6 | Courante | 1'57 |
| 7 | Gavotte I | 1'11 |
| 8 | Gavotte II | 1'49 |
| 9 | Passepied I | 0'57 |
| 10 | Passepied II | 1'22 |

11	Sarabande	4'02
12	Bourée I	0'53
13	Bourée II	1'44
14	Gigue	2'11
15	Écho	2'50

— Nikolai Medtner (1880-1951)

	Sonata “Minacciosa” in F minor, Op. 53 No.2	19'12
	<i>Sonate « Minacciosa » en Fa mineur, op.53 n°2</i>	
16	Allegro sostenuto, concentrando	2'28
17	L'istesso tempo	6'34
18	Fuga. Sempre al rigore di tempo	2'57
19	Tempo I, concentrando	1'42
20	A Tempo	3'18
21	Coda. Sempre animato	2'13

— Sergei Rachmaninoff (1873-1943)

22	Polka de W.R.	4'38
----	---------------	------

TT: 63'39

The young Swedish pianist **Alice Power** won the Prix Cortot in 2025, the highest distinction awarded by the École Normale de Musique de Paris - Alfred Cortot. Here, she is speaking about her choice of works recorded on her debut album.



What place does Bach's music occupy in your life as an artist?

I come from a family of musicians, and I discovered music through my mother and grandmother, who are pianists, and through my father, uncle, and grandfather, who are violinists. From childhood, Bach's work has accompanied my life as a performer. I spent hours reading through his scores when I wasn't taking part in small family chamber-music concerts! A few years ago, I wrote a dissertation on Bach's musical rhetoric. He is a composer who is very important to me and occupies a near central place in my interpretations as well as in my life as a musician.

How did the programme for your disc come into being, and do you discern any affinity between Russian music and Bach's music?

First of all, I chose works that have been relatively seldom recorded. I then became interested in creating a mirror image, confronting a major work from Bach's repertoire with two composers who pay homage to him - Shostakovich and Medtner. At the centre of the album, his music acts as a sort of centre of gravity. It shows the highest level of refinement and layered complexity in Western music—complexity that remains clear and logically structured. It is this same logic that I find in certain Russian composers, combined with a great openness of soul and mind inherent in Russian music. In this respect, Shostakovich's homage to Bach is all the more moving for its 'classicism', while Medtner's belongs to the final blaze of post-Romanticism. Rigour, fantasy, spirituality, and sometimes even madness are part of the Russian soul; they run through all the arts of a people whose language I speak.

The *Ouverture nach französischer Art* (*Overture in the French Style*) BWV 831 is one of the first two pieces – along with the *Italienisches Konzert*, BWV971 (Italian Concerto) – in the second *Clavier-Übung* of 1735. The key of B minor suggests a narrative of particular dramatic intensity...

Indeed. This corresponds to the doctrine of key affects, which was so important in the eighteenth century. In an initial version, Bach had conceived the work in C minor (BWV 831a), before choosing the key of B minor. This key is powerfully dramatic, but its gravity is counterbalanced by the fact that the work is a suite of dances, like the *Partitas*.



The first edition published by the *Bachgesellschaft* gave the title “Partita No.7” to the *Ouverture nach französischer Art* (*Overture in the French Style*). Bach would probably not have approved, since there could be no seventh Partita: the number “7” being that of the Sabbath, the preeminently holy day and a symbol of perfection that can belong only to the Creator. What does the qualifier “French” attached to the title of the work mean to you?

The title of this work, more expansive than the Partitas, testifies to Bach’s admiration for French music. That admiration is reflected not only in the dance titles that make up the suite (and we should remember that a French overture also opens the Partita in D major, No.4), but more broadly in the conception of the piece itself. He admired François Couperin no less than Louis Marchand and Nicolas de Grigny; indeed, the organising principle of Couperin’s *Ordres* is implicitly present here. In paying homage, Bach salutes both the elegance of their writing and its sometimes grand, even monumental, dimension. This also helps to explain why the work ends with the *Écho*, and why the dark, deeply serious character of the *Ouverture* is not without a certain gaiety, perhaps even a touch of humour. He makes clear use of the contrast in timbre between the harpsichord’s two manuals, and he rounds off a sequence of dances, some of which return in repeated form.

Unlike the *Partitas*, which always end with a Gigue, do you think that the *Ouverture* has a cyclical dimension similar to *Die Goldberg-Variationen*, BWV 988?

It is certainly less pronounced than in *Die Goldberg-Variationen*, where the Aria returns, but far more so than in the *Partitas*. The centre of gravity, the sarabande, must be brought into focus; contrasts need to be shaped, musical ideas renewed, and a distinct identity given to each dance. These dances are at once rustic and noble in inspiration. I think a great deal about the search for cyclicity and meaning within form: a metaphor for life itself and for its cyclical dimension.

Exactly what would be the meaning of a largely “abstract” work? Can you imagine a narrative specific to it?

Images and gestures naturally imprint themselves in the dances. Once their character is clearly defined, the performer is then confronted with the overall logic of the work. Giving it meaning is the ultimate aim. This, to my mind, takes precedence over the notion of authenticity, even though Bach specifies that the score is intended above all for a harpsichord with two manuals.

In the past, I listened to many performances, without even knowing that I would one day play the work myself, still less record it. András Schiff’s conception, among others, struck me deeply because of the energy he brings to every single note, each of which is animated and coloured. I therefore had to try to “forget” everything I had heard, in order to propose my own interpretation, drawing inspiration from the search for colours and musical ideas. Funny enough, I was very lucky and had the great honour to work on this piece later on with Sir András Schiff himself during masterclass, which stays an incredibly inspiring memory!

You refer to the use of a two-manual harpsichord, as recommended by the composer. What does this imply when playing on a modern piano ?

Every pianist adapts to the instrument that is made available to them and, in this case, to one of the superb *Steinway & Sons* pianos at the *École Normale de Musique de Paris - Alfred Cortot*. I am familiar with harpsichord playing, having performed on period instruments, and at the piano I try to imagine its colours; not in order to recreate them, but because the harpsichord's sonority has a distinct identity, which is extremely instructive for pianistic work. Bach gives performers very few indications, which makes matters all the more delicate when it comes to ornamentation. Everything depends on the phrasing and its movement, the pitfall being overloading the ornamentation. I am more interested in colours and sonority, in bringing out one voice or another; something that is not always possible on the harpsichord.

The choice of tempi is then linked to individual dances, each of which has its own energy. I use the pedals to obtain variations of registration and colour, a little in the manner of organists. On the piano, depriving oneself of the use of the pedals would be regrettable.

Finally, there is a great deal of work on articulation, in order to propel the momentum of the phrase more effectively. Rhetoric, in all music, and particularly in Bach, is a central, indispensable element. Everything is present in his music: sounds, words, phrases, colours, symbols, dance, spirituality, the laws of nature, mathematics, and so on. It is an inexhaustible source of inspiration.



Do you feel as strong a spirituality in Shostakovich's music as you do in Bach's?

All music, at least all major works, necessarily carries a spiritual dimension. Bach's music is not merely "beautiful", and the same is true of Shostakovich's. The composer's life and the dramatic impact of the twentieth century on his creative output are very real. He was at once *profoundly human*, yet also a kind of soul standing above the tragedies of his age. The link between the cycle of Op. 87 and the *Wohltemperiertes Klavier* is evident, but it goes beyond a simple homage to Bach.

Your choice of the Twenty-first Prelude and Fugue is rather original. Its fluidity; a kind of babbling with a biting irony, unfolds in the spirit of a toccatina...

In the Prelude, I imagine a Russian crowd, market crowds, somewhat Mussorgskian in character and tinged with a hint of *Petrushka*. The crowd becomes a character in its own right. Russian literature and cinema, among other things, have influenced me. Indeed, there are so many ways of playing this music. Its harmonies are in constant metamorphosis, within an apparent simplicity. This is also why I chose to compare the Prelude and Fugue by Bach with the one by Shostakovich, having them next to each other on this CD. The same structure, the same tonality, but two different worlds - yet they are connected through an homage between centuries.

The fugue has a symphonic thrust, with its post-horn calls and an almost Mahlerian barracks atmosphere. How far should one go, and how far should one not?

There is no other choice than to enter this fugue “physically”, to make its extreme contrasts erupt, sometimes on the very edge of triviality. This is not “polite” or ingratiating music... Humour and satire, light and darkness, burst forth simultaneously.

This expressive power reappears in a very different way in Medtner’s “stormy” or “menacing” Sonata (Minacciosa). How did you discover this score, and, more broadly, the music of this composer, of whom Rachmaninov said that he played better than he himself did?

It was precisely through Rachmaninov that I discovered Medtner’s music. I began by reading through his pieces, and the sonatas in particular deeply moved me. This is extremely complex music, not only for the performer but also for the listener encountering it for the first time. Here, a single theme is transformed within a single movement. The score is densely packed with notes, and the dynamics reach their utmost intensity. Grasping the architecture is by no means straightforward, and memorisation is extremely demanding...

PLACES CD
TRACKS

How do you envision your own narrative around this unique theme, and how has it evolved since you discovered the work?

I have played it a great deal in concert. The form of the sonata is closer to that of a sonata-fantasy in the manner of Scriabin, but with an immense fugue at the centre of the work. The central challenge lies in determining where the centre of gravity is, and how to bring out the hidden voices amid such a density of notes and at such rapid tempi. In my early performances, I moderated the tempi precisely in order to reveal the full richness of the inner voices. Over time, I think I have come to master the fluidity of the musical discourse.

How would you characterise Medtner's pianism, particularly in comparison to that of his closest friend, Sergei Rachmaninoff?

In certain passages, the influence of Rachmaninov's piano writing is unmistakable. Yet Medtner's writing is unique. In truth, it is felt more in the fingers and is difficult to describe. In Rachmaninov, harmonic changes are carried above all by the melodic line, without this in any way diminishing the complexity of his piano writing. In Medtner, by contrast, they evolve with extraordinary rapidity. In the fugue, he even goes so far as to write five different harmonies within a single bar. This fragmentation of the writing creates a tension that cannot be released. In this fugue, I hear echoes—if not an outright homage—to Bach and to the fugue from Liszt's Sonata in B minor. In Bach, expressivity balances the intellectual density of the discourse; with Medtner, the power of intellectual construction asserts itself above all else.

Such a conception may in part be explained by the fact that the Russian composer placed composition above the performance of his own works. Medtner even went so far as to set out his aesthetic views in a book published in 1935, *Muza i moda* (The Muse and Fashion), in which he proposed exercises and condemned a certain modernity to which he felt entirely alien.

It was in 1932, moreover, that Medtner composed the *Minacciosa Sonata*, which he described as “his most contemporary composition”...

It is sometimes forgotten that Medtner gave the first performance of the work at the Salle Cortot—on the very stage where we are speaking now, and where I am recording the Sonata. The venue is profoundly inspiring. It reflects the *École Normale de Musique de Paris - Alfred Cortot* itself, with its richly layered history, and an institution that changed my life. Speaking of life-changing experiences, I would like to express my special Gratitude to my teacher, Rena Shereshevskaya, for the immense inspiration and the invaluable knowledge she has passed on to me.

To conclude - placing Rachmaninoff alongside Medtner on this CD was a deliberate choice, reflecting their close friendship. The *Polka de W.R.*, based on a theme that Vassily Rachmaninoff used to sing to the young Sergei in his childhood, serves as a light dessert at the end of the album. I think of it as an encore, much like I would play in my recitals.



La jeune pianiste suédoise
Alice Power a remporté le Prix
Cortot en 2025, la plus haute
distinction de l'Ecole Normale
de musique de Paris - Alfred
Cortot. Elle se confie sur le choix
des œuvres enregistrées sur son
premier album.



Quelle place tient la musique de Bach dans votre vie d'artiste ?

Je suis issue d'une famille de musiciens et j'ai découvert la musique grâce à ma mère et ma grand-mère qui sont pianistes et mon père, oncle et grand-père violonistes. Depuis mon enfance, l'œuvre de Bach traverse ma vie d'interprète. Ce sont des heures passées à déchiffrer ses partitions quand je ne participais pas à de petits concerts de musique de chambre en famille ! Il y a quelques années, j'ai rédigé un mémoire à propos de la rhétorique musicale chez Bach. Ce compositeur est très important pour moi et occupe un rôle presque central dans mes interprétations et ma vie musicale.

Comment est né le programme de votre disque et quels liens concevez-vous entre la musique russe et celle de Bach ?

Tout d'abord, j'ai choisi des œuvres relativement peu enregistrées. Ensuite, je me suis intéressée à placer en miroir, une pièce majeure du répertoire de Bach avec deux compositeurs qui lui rendent hommage - Bach et Chostakovitch. Au milieu de l'album, sa musique est comme un centre de gravité. Elle représente un aboutissement dans le raffinement et la complexité polyphoniques de la musique occidentale. Une complexité qui reste claire et fidèle à une logique musicale. C'est cette même logique que je retrouve chez certains compositeurs russes, en combinaison avec une grande ouverture d'âme et d'esprit, inhérente à la musique russe. Cela étant, l'hommage de Chostakovitch à Bach est d'autant plus touchant par son « classicisme » alors que celui de Medtner s'inscrit dans les feux ultimes du post-romantisme. Rigueur, fantaisie, spiritualité et parfois même folie appartiennent à l'âme russe. Elles traversent tous les arts d'un peuple dont je parle la langue.

L'Ouverture dans le style français est l'une des deux premières pièces - avec le *Concerto italien* - du deuxième Clavier-Übung de 1735. La tonalité de Si mineur suggère une narration d'une densité dramatique particulière...

En effet. Cela correspond à l'affect des tonalités si important au XVIII^e siècle. Dans une première version, Bach avait pensé sa partition en Ut mineur (BWV 831a) puis il choisit la tonalité de Si mineur. Celle-ci est puissamment dramatique, mais sa gravité est contrebalancée par le fait qu'il s'agit d'une suite de danses à l'instar des Partitas.



La première édition de la Bachgesellschaft donna le titre de « Partita n°7 » à l'*Ouverture dans le style français*. Bach ne l'aurait probablement pas approuvé car il ne pouvait y avoir de septième Partita, le chiffre « 7 » étant celui du sabbat, jour saint par excellence et de la perfection qui ne peut appartenir qu'au Créateur. Que signifie à vos yeux le qualificatif de « français » accolé au titre de l'œuvre ?

Le titre de la pièce qui est plus imposante que les Partitas témoigne de l'admiration - non seulement par les titres des danses qui la composent et je n'oublie pas qu'une *Ouverture française* introduit la *Partita en Ré majeur n°4* - que Bach portait à la musique française. Il admirait tout autant François Couperin - le principe de ses Ordres est implicite dans cette œuvre - que Louis Marchand et Nicolas de Grigny. De fait, Bach rend hommage à l'élégance et à la dimension parfois grandiose de leur musique. Cela explique aussi que l'œuvre s'achève par l'*Écho* et que le côté sombre et si sérieux de l'*Ouverture* ne manque pas non plus d'une certaine gaieté, sinon d'humour. Il exploite clairement la différence de timbres entre deux claviers du clavecin et referme une série de danses qui se répètent pour certaines.

Contrairement aux *Partitas* qui s'achèvent systématiquement par une gigue, pensez-vous que l'*Ouverture* possède une dimension cyclique à l'instar des *Variations Goldberg* ?

Elle est certainement plus marquée dans les *Goldberg* dans lesquelles l'*Aria* est rejouée, mais dans l'*Ouverture Française*, je la trouve beaucoup plus présent que dans les *Partitas*. Il faut mettre en lumière le centre de gravité qui est la sarabande, jouer sur les contrastes, renouveler les idées musicales, assurer une identité propre à chaque danse. Elles sont à la fois d'inspiration paysanne et noble. Je réfléchis beaucoup à la recherche de cyclicité et de sens dans la forme. Une métaphore de la vie et de sa dimension cyclique.

Précisément, quelle serait le sens d'une œuvre en grande partie « abstraite » ? Imaginez-vous une narration qui lui soit propre ?

Des images, des mouvements s'impriment évidemment dans les danses. Lorsque le caractère de celles-ci est clairement défini, l'interprète se confronte à la logique générale de l'œuvre. Lui donner un sens est le but final. Cela me semble primer sur la notion d'authenticité, même si Bach précise que la partition est destinée avant tout à un clavecin à deux claviers.

Dans le passé, j'ai écouté beaucoup de versions sans savoir d'ailleurs que j'allais la jouer et, plus encore, l'enregistrer. La conception d'András Schiff, entre autres, m'a beaucoup frappée en raison de l'énergie qu'il porte sur chaque note. Chacune d'entre elles est animée, colorée. Il a donc fallu que j'essaie « d'oublier » tout ce que j'avais entendu afin de proposer ma propre interprétation, en m'appuyant sur l'inspiration de la recherche de couleurs et d'idées musicales.

Curieusement, j'ai eu beaucoup de chance et j'ai eu le grand honneur de travailler sur cette œuvre par la suite avec Sir András Schiff lui-même lors d'une master class, ce qui reste un souvenir incroyablement inspirant !

Vous évoquez le jeu sur un clavecin à deux claviers qui était préconisé par le compositeur. Qu'est-ce que cela implique sur un piano moderne ?

Tout pianiste s'adapte à l'instrument qu'on lui propose et, en l'occurrence, à l'un des superbes Steinway & Sons de l'École normale de musique de Paris. Je connais le jeu du clavecin pour avoir joué sur des instruments anciens et j'essaie d'imaginer au piano, ses couleurs, non pas pour les recréer, mais parce que la sonorité du clavecin possède une certaine identité, ce qui est très instructif pour le travail au piano. Bach offre peu d'indications aux interprètes. Cela est d'autant plus délicat quand on aborde l'ornementation. Tout dépend de la phrase, de son mouvement, l'écueil étant de surcharger l'ornementation. Je recherche davantage des couleurs, une sonorité, la valorisation de telle ou telle voix, ce qui n'est pas toujours possible au clavecin.

Ensuite, le choix des tempi est lié à chaque danse qui possède sa propre énergie. J'utilise les pédales afin d'obtenir des variations de registrations, de couleurs, un peu comme les organistes. Au piano, se priver de l'utilisation des pédales serait dommage.

Enfin, il y a beaucoup de travail d'articulation, afin de mieux propulser l'élan de la phrase. La rhétorique, dans toute musique, et particulièrement chez Bach, est un élément central incontournable. Tout est présent dans sa musique : les sons, les mots, les phrases, les couleurs, les symboles, la danse, la spiritualité, les lois de la nature, les mathématiques, etc. C'est une source d'inspiration inépuisable.



Ressentez-vous une spiritualité aussi forte dans la musique de Chostakovitch que dans la musique de Bach ?

Toute musique, du moins les œuvres importantes portent nécessairement une dimension spirituelle. La musique de Bach n'est pas seulement « belle » et il en va de même pour celle de Chostakovitch. La vie du musicien et l'impact dramatique du XX^e siècle sur sa création sont réels. Il fut à la fois un être profondément humain, mais aussi une sorte d'âme au-dessus des drames de son époque. Le lien entre le cycle de l'opus 87 et le *Clavier bien tempéré* est évident, mais il dépasse le simple hommage à Bach.

Votre choix du 21^e Prélude et Fugue est plutôt original. Sa fluidité, sorte de babillage à l'ironie mordante s'ouvre dans l'esprit d'une toccatina...

Dans le prélude, j'imagine la foule russe, celle des marchés, un peu moussorgskienne et teinté d'un soupçon de Petrouchka. La foule est un personnage à part entière. La littérature, le cinéma russe, entre autres, m'ont influencé. De fait, il y a tant de manière de jouer cette musique. Les harmonies s'y métamorphosent en permanence dans une fausse simplicité. C'est aussi pour cette raison que j'ai choisi de mettre en parallèle le Prélude et la Fugue de Bach avec celui de Chostakovitch, en les faisant se suivre. La même structure, la même tonalité, mais deux univers différents – et pourtant, ils sont liés par un hommage qui traverse les siècles.

La fugue est d'un élan symphonique avec ses sonneries de cor de postillon et dans l'esprit de la caserne presque mahlérienne. Jusqu'où faut-il ne pas aller ?

Il n'y a pas d'autre choix que d'entrer « charnellement » dans cette fugue, d'en faire jaillir les contrastes extrêmes, parfois à la frontière de la trivialité. Ce n'est pas une musique « propre » ou aimable... L'humour et la satire, la lumière et l'obscurité surgissent simultanément.

Cette puissance expressive se retrouve d'une manière bien différente dans la Sonate « orageuse » ou « menaçante » (Minacciosa) de Medtner. Comment avez-vous découvert cette partition et, par conséquent, la musique de ce compositeur dont Rachmaninov disait qu'il jouait mieux que lui ?

C'est précisément grâce à Rachmaninov que je suis entrée dans la musique de Medtner. Je me suis mise à déchiffrer ses pièces dont les sonates m'ont bouleversé. C'est une musique très complexe non seulement pour l'interprète, mais aussi pour l'auditeur qui l'écoute pour la première fois. Ici, un même thème se transforme dans un seul mouvement. La partition est surchargée de notes et les dynamiques atteignent la puissance maximale. La compréhension de l'architecture n'est en rien évidente et la mémorisation très délicate...



Comment imaginez-vous votre propre narration autour de ce thème unique et comment a-t-elle évolué depuis votre découverte de l'œuvre ?

Je l'ai beaucoup jouée en concert. La forme de la sonate correspond davantage à celle d'une sonate-fantaisie à la manière d'un Scriabine, mais avec une immense fugue au centre de la partition. Toute la problématique consiste à savoir où se situe le centre de gravité et de quelle manière révéler les voix cachées par autant de notes et dans des tempi aussi véloces. Lors de mes premières interprétations, je modérais les tempi, précisément pour montrer toute la richesse des voix intérieures. Au fil du temps, je pense avoir maîtrisé la fluidité du discours.

Comment caractériseriez-vous le pianisme de Medtner, notamment vis-à-vis de celui qui fut son plus proche ami, Serge Rachmaninov ?

Dans certains passages, l'influence du piano de Rachmaninov est patente. Pour autant, l'écriture de Medtner est unique. À vrai dire, elle se ressent davantage dans les doigts et se décrit difficilement. Chez Rachmaninov, les changements harmoniques sont portés avant tout par le chant, ce qui ne retire rien à la complexité de son piano. Chez Medtner, ceux-ci évoluent avec une rapidité extraordinaire. Dans la fugue, il va jusqu'à écrire cinq harmonies différentes dans une même mesure ! Ce morcellement de l'écriture impose une tension qui ne peut se relâcher. Je vois dans cette fugue des échos sinon un hommage à Bach et à la fugue de la *Sonate en Si mineur* de Liszt. Chez Bach, l'expressivité équilibre la densité intellectuelle du propos.

Avec Medtner, la puissance du jeu intellectuel s'impose avant tout. Une telle conception peut éventuellement s'expliquer par le fait que le musicien russe privilégia avant tout la composition à l'interprétation de ses propres œuvres. Medtner alla même jusqu'à expliquer dans un ouvrage paru en 1935, *Muza i moda* (*La Muse et la mode*), son esthétique, proposant des exercices et condamnant une certaine modernité à laquelle il se sentait totalement étranger.

C'est d'ailleurs en 1932 que Medtner crée la *Sonate « Minacciosa »* qu'il qualifie comme étant « sa composition la plus contemporaine »...

On oublie parfois que c'est à la Salle Cortot que Medtner en donna la première audition ! Sur cette scène où nous parlons en ce moment et où j'enregistre la *Sonate*. Le lieu est des plus inspirants. Il est à l'image de l'École Normale de musique de Paris, à l'histoire si chargée et qui a changé ma vie. En parlant d'expériences qui ont changé ma vie, je tiens à remercier tout particulièrement mon professeur, Rena Shereshevskaya, pour l'énorme inspiration et les connaissances inestimables qu'elle m'a transmises.

Pour conclure, le fait d'avoir associé Rachmaninov à Medtner sur mon album est un choix délibéré, qui reflète leur étroite amitié. La *Polka de W.R.*, inspirée d'un thème que Vassily Rachmaninov avait l'habitude de chanter au jeune Sergueï dans son enfance, vient clore l'album comme une sucrerie. Je l'imagine ici comme un petit bis, comme je la joue lors de mes récitals.



Alice Power

Alice Power is a Swedish pianist, born into a family of professional musicians in 2000. At the age of 5 she started learning the piano with her mother and grandmother.

A meeting with Rena Shereshevskaya, the worldwide renowned pianist and teacher, led Alice to relocate to Paris in September 2021 to and to enroll in with in her class at *École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot*. In 2025 Alice was awarded the prestigious Prix Cortot immediately after receiving her Artist Diploma with the highest honours.

In 2017 Alice was invited to be a soloist with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra on the occasion of the annual opening of the Swedish government for all members of the Swedish royal family and the Swedish parliament.

Alice has performed in most of Sweden's major venues, and also in La Salle Cortot in Paris, Rosey Concert Hall in Switzerland, the Radio House of Wrocław, Frédéric Chopin's summer house in Poland, as well as in China, England, Romania, Jordan, Italy, Norway, Georgia, France – with Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, the NFM Wrocław University Philharmonic, the Västerås Sinfonietta, the Massy Opera Orchestra and also performs regularly in different chamber music groups. She is also a laureate of several important scholarships and international competitions in France, Sweden, Italy, Georgia, Germany, Poland, and Spain amongst others.

Alice Power has worked with renowned musicians such as Renaud Capuçon, Gábor Takács-Nagy, Rafael Payare, Christian Lindberg, Marc Soustrot, notably and is regularly invited to international music festivals in Sweden, France and abroad.

Since 2011 Alice has also been a guest artist in the big Swedish spectacle “Rhapsody in Rock” created by pianist/composer Robert Wells. They have toured together several times and have played in most of Swedish larger concert halls and arenas, as well as in England and China, with numerous performances on Swedish and international television.

Alice obtained her Master’s Degree in Musicology and Piano Interpretation in 2023 after having written an important study on musical rhetoric- research based on the music and symbolism in Johann Sebastian Bach’s music and his influence on subsequent composers (an area of research that Alice is very passionate about and continues to explore). Before moving to Paris Alice was studying at the Norwegian Academy of Music in Oslo (class of M.Shirinyan) and at the Royal College of Music in Stockholm for her Bachelor of Music. In 2024 Alice was one of the soloists of the International Menuhin Music Academy in Switzerland.

In summer 2025 Alice was programmed for festivals such as the Chopin Nohant Festival in France, as well as touring in Sweden and joining the Gstaad Menuhin Festival & Academy, at the invitation of Sir Ándras Schiff. She is currently working with professor Rena Shereshevskaya in Paris, as well as actively performing in Europe.

In August 2026 Alice Power has her debut at the International Festival de La Roque-d’Anthéron.

Née en 2000 dans une famille de musiciens professionnels, Alice Power est une pianiste suédoise dont le parcours musical débute dès l'âge de cinq ans, guidée par sa mère et sa grand- mère.

Sa rencontre décisive avec la pianiste et pédagogue renommé Rena Shereshevskaya l'amène à intégrer en 2021 l'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot. En mai 2025 elle remporte le Prix Cortot 2025 à l'unanimité et reçoit au même temps son Artist Diploma avec la Mention « Très Bien » et les félicitations du jury de l'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot.

Lauréate de nombreux concours internationaux en France, Suède, Italie, Géorgie, Allemagne ou encore Espagne, elle se produit en 2017 avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm l'occasion de l'ouverture annuelle du gouvernement suédois, en présence de la famille royale et du parlement.

Alice s'est produite dans la plupart des plus grandes salles de Suède, à la Salle Cortot à Paris, au Rosey Concert Hall en Suisse, à la Maison de la Radio de Wroclaw, à la Maison d'été de Frédéric Chopin en Pologne, au Palais Royal de Suède, ainsi qu'en Chine, en Angleterre, en Roumanie, en Jordanie, en Italie, en Norvège, en Géorgie, à Chypre, en France - avec l'Orchestre philharmonique de Stockholm, l'Orchestre philharmonique de l'Université de Wroclaw, l'Orchestre Vasteras Sinfonietta, l'Orchestre de l'Opéra de Massy.

Alice a collaboré avec des artistes de renom tels que Renaud Capuçon, Gábor Takács-Nagy, Rafael Payare, Christian Lindberg ou Marc Soustrot. En 2023 Alice est invitée à participer à un concert de gala à Stockholm pour célébrer les 80 ans de la princesse Christina (sœur du Roi Carl Gustaf de Suède). Invitée régulière des festivals internationaux en Europe, elle cultive également une passion pour la musique de chambre et participe à plusieurs formations couvrant des répertoires variés, du classique au rock.

Depuis 2011, Alice est également l'invitée du célèbre spectacle suédois « Rhapsody in Rock », créé par le pianiste et compositeur Robert Wells. Ensemble, ils ont tourné pendant de nombreuses années et se sont produits dans la plupart des grandes salles de concert et arènes suédoises, ainsi qu'en Angleterre et en Chine, et ont participé à de nombreuses émissions de télévision internationales.

En 2023 elle obtient un Master en musicologie et interprétation du piano en juin 2023 de l'Université de Versailles et l'École Normale de Musique de Paris Alfred Cortot, avec un mémoire consacré à J.S. Bach et la rhétorique musicale. Avant de venir à Paris, Alice est également formée à l'Académie norvégienne de musique d'Oslo (classe de M.Shirinyan) puis au Collège Royal de Musique de Stockholm, et en 2024, elle était l'une des solistes de l'International Menuhin Music Academy en Suisse.

En 2025 elle participe au Nohant Festival Chopin, au Gstaad Menuhin Festival & Academy (invitée par Sir András Schiff à rejoindre l'académie de l'été 2025), ainsi qu'à plusieurs festivals en Suède.

En août 2026, Alice Power fera ses débuts au Festival international de La Roque-d'Anthéron.









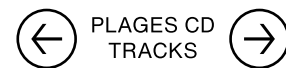














DEFENSE
DE
FUMER

© La Prima Volta 2025

© La Dolce Volta 2026

Enregistré à Paris, Salle Cortot du 8 au 10 septembre 2025

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et mixage : Ken Yoshida

Direction artistique : Ken Yoshida

Piano Steinway D-274 n° 610-701 préparé par Lanee Hood-Hazeltown

Textes : Stéphane Friédérich

Traduction : Christopher Bayton

Photographies : Jean-Baptiste Millot

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

Avec le généreux soutien d'APG, mécène fondateur du Prix Cortot.

www.alicepower.com

LDV143



École Normale de Musique de Paris Alfred **Cortot**