
EWA TRĘBACZ

LAMENT FOR UR

Asamblaż z nieistniejącego miasta

Assemblages from the city that is no more

na żeński głos improwizujący, zespół wokalny, orkiestrę i multimedia
for improvising female voice, vocal ensemble, orchestra and multimedia

(2025)

GŁOS SOLO / VOICE SOLO

"Ningal"

wskazówki do improwizacji / directions for improvisation

Utwór zamówiony przez Związek Kompozytorów Polskich do wykonania podczas 68. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Work commissioned by the Polish Composers' Union to be performed during the 68th International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn". Project co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland from the Culture Promotion Fund within the programme "Composing Commissions" implemented by the National Institute of Music and Dance.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

This page intentionally left BLANK.

Pusta strona.

LAMENT DLA UR

Asamblaże z nieistniejącego miasta

Lament w języku, którego brzmienia nikt już nie pamięta, oddzielony od naszych zbiorowych traum przepaścią czterech milleniów. Poezja wyłaniająca się z dwugłosu człowieka i maszyny.

Projekt asamblaży oparty jest na kreatywnej interpretacji fragmentów starożytnego tekstu sumeryjskiego **Lament nad zagładą miasta Ur**. Tekst literacki reprezentuje gatunek tzw. miejskiego lamentu, który pojawił się w okresie upadku sumeryjskich miast-państw ok. roku 2000 p.n.e., w czasach wojen i fundamentalnych zmian dotychczasowego porządku. Jest to lament opiekuńczej bogini **Ningal**, oplakującej los miasta Ur, którego nie była w stanie ochronić przed zniszczeniem. Akt lamentowania staje się rytuałem przejścia, procesem rozpoznawania traumy, próbą opisania żałoby i oswajania niewyobrażalnej tragedii.

Asamblaże: płynne, przypadkowe, niepowtarzalne momenty w czasie.

Pojęcie asamblażu wiąże się z interpretacją rzeczywistości poprzez kategorię tworzonych chwilowo i unikalnych *układów*, które z kolei same tworzą i generują coś nowego, ale w zasadzie są ulotne, płynne, trochę przypadkowe i niepowtarzalne. Asamblaże dotyczą również wyjścia poza antropocentryczne postrzeganie rzeczywistości. Podkreślają relacyjność ludzi, zwierząt, ciał, przestrzeni, roślin, przedmiotów, materii i jej różnych faktur, maszyn i technologii. Wskazują na zwrot w stronę interakcji i szeroko pojętej ekologii.

LAMENT FOR UR

Assemblages from the city that is no more

Mourning in a language isolate no one remembers how to speak, separated from our collective traumas by the abyss of four millennia. Poetry emerging from a human-machine hybrid duet.

This project of assemblages is based on the creative interpretation of fragments of the ancient Sumerian text **Lament Over the Destruction of Ur**. The literary text represents the genre of the so-called city lament, which emerged during the fall of the Sumerian city-states around 2000 BC, in the times of wars and fundamental changes of the existing social and political order. It is a lamentation performed by the tutelary goddess **Ningal** weeping for her city that she failed to protect from utter destruction. The act of lamenting becomes a ritual of passage, a process of coming to terms with unimaginable tragedy through recognizing the trauma and describing the mourning.

Assemblages: fluid, accidental, unique moments in time.

The concept of assemblage is related to the interpretation of reality through the category of momentarily created and unique *systems*, which in turn create and generate something new themselves, but basically they are ephemeral, fluid, a bit accidental and unique. Assemblages go beyond the anthropocentric perception of reality and emphasize the relationality of people, animals, bodies, space, plants, objects, various matter and its various textures, machines and technologies, etc., and indicate a turn towards interaction and broadly understood ecology.

Fragmenty "Lamentu nad miastem Ur" wykorzystane w utworze

Excerpts from "Lament for Ur" explored in this work

Źródło / Source:

Black, J.A., Cunningham, G., Ebeling, J., Flückiger-Hawker, E., Robson, E., Taylor, J., and Zólyomi, G., *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>), Oxford 1998–2006.

Uproszczona notacja tekstu sumeryjskiego w partyturze:

Ze względów praktycznych, determinatywy zostały usunięte, i następujące znaki zostały zastąpione przez ich angielskie ekwiwalenty:

š - angielskie "sh"

ğ/ĝ - nosowe "ng"

Simplified notation of the Sumerian text in the music score:

For strictly practical reasons, all determinatives have been removed, and the following letters/symbols have been substituted:

š - English "sh"

ğ/ĝ - nasal "ng"

ETCSL [39-40]

O city, the lament is bitter,
the lament made for you.
Your lament is bitter, o city,
the lament made for you.

ETCSL [39-40]

uru a-še-er gig-ga a-še-er-zu ĝar-ra
a-še-er-zu gig-ga-am uru a-še-er-zu ĝar-ra

ETCSL [85-100A]

The woman, after she had composed her song
for the tearful balaĝ instrument,
herself utters softly a lamentation for the silent
house:

[...]

The bitter storm having come to be for me during
the day,
I trembled on account of that day
but I did not flee before the day's violence.

[...]

The bitter lament having come to be for me
during the night,
I trembled on account of that night
but I did not flee before the night's violence.

The awesomeness of this storm,
destructive as the flood,
truly hangs heavy on me.

ETCSL [85-100A]

munus-e ad-a-ni balaĝ er-ra ki al-ĝar-ra-ba
i-lu ma sig-ga tur-tur-bi ni-te-na mi-ni-ib-be
ud-da ma-al-ma-al-la i-si-iš-bi ma-la-la
ud-da na-aĝ-bi-še sumur-sumur-a-ĝu-ne
lu nu-nus-ĝen ud-da ma-al-ma-al-la
ud-da ma-al-ma-al-la i-si-iš-bi ma-la-la
ud-da ud gig-ga ma-ra-ma-al-ma-al-la
me-e ud-bi-še zarah he-em-ši-ak
ud-da a-bi-še ba-ra-ba-ra-e-en
ud tur-bi-še bal-ĝu ud sag-ga bal-ĝu ud sag-
ga i-bi ba-ra-bi-in-du-a
ĝi-še a-še-er gig ma-ra-ma-al-ma-al-la
me-e ĝi-bi-še zarah he-em-ši-ak
ĝi a-bi ba-ra-ba-ra-e-en

Because of its existence,
in my nightly sleeping place,
even in my nightly sleeping place
truly there was no peace for me.

Nor, because of this debilitating storm,
was the quiet of my sleeping place,
not even the quiet of my sleeping place,
allowed to me. [...]

ud uru-gin gul-lu-ba ni-bi ha-ma-la-la
na-aĝ-bi-še ki-nu ĝi u-na-ĝa ki-nu ĝi u-na-
ĝa lib ba-ra-an-mar
ud tur-bi-še ki-nu-ĝa mu-uš-la-a-bi ki-nu-
ĝa ĝi-š-la-a-bi nu-ši-in-ga-mu-ni-ib-DU
ka-na-aĝ-ĝu-ta ni šub me-e ba-ra-ba-da-ak

ETCSL [136 - 143]

On that day, when such a storm had pounded,
[...]
On that day, when such a storm had been
created.
When they had pronounced the utter destruction
of my city, [...]
When they had directed that its people be killed,

On that day
I did not abandon my city,
I did not forsake my land.

ETCSL [136 - 143]

ud-ba ud ne-en ba-sag-sag-ga-ba
nin-da uru-ni ba-an-da-gul-la-ba
ud-ba ud ne-en ba-dim-dim-ma-ba
uru-ĝu gul-gul-da im-me-ne-eš-a-ba
urim gul-gul-da im-me-ne-eš-a-ba
uĝ-bi ug-ge-de a mu-un-aĝ-eš-a-ba
ud-ba me-e uru-ĝu-še ĝa-la ba-ra-ba-ra-dag
ka-na-aĝ-ĝu-ta ni šub me ba-ra-ba-da-ak

POLISH TRANSLATION / PRZEKŁAD NA J. POLSKI

Autor przekładu: Tomasz Zymer na podstawie angielskiej wersji teks- tu: J.A. Black, G. Cunningham, J. Ebeling, E. Flückiger-Hawker, E. Rob- son, J. Taylor, G. Zólyomi, *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*, Oxford 1998–2006, <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>.

[39–40]

*Jakże, o miasto, gorzki jest ten lament,
jakże gorzki ten lament nad tobą.*

[85–100A]

*Kobieta, co pieśń ułożyła
na smętne balaĝu brzmienia
sama ten cichy lament
nad cichym domostwem wygłasza:
[...]
Burza okrutna w ów dzień mnie ogarnęła,
lecz ja, choć drżęca,
przed dniem przemocy nie uciekałam.
[...]
Lament gorzki w ową noc mnie ogarnął,
lecz ja, choć drżęca,
przed nocą przemocy nie uciekałam.
[...]*

*Groza tej burzy,
niczym niszczycielska powódź
cięży mi niezmiernie,*

*gdyż wtargnęła do domu mego snu,
do mego nocnego domu
i nie było dla mnie spokoju.*

*Za sprawą tej niszczycielskiej burzy,
nie dane mi zaznać spokoju
nawet w mym nocnym domu.
[...]*

[136–143]

*Tego dnia, gdy zagrzmiały pioruny,
[...]
w dniu, gdy rozpętała się burza,
gdy nakazano miasta zupełną zagładę,
[...]
gdy polecono, by jego mieszkańców zabić
– tego dnia
nie porzuciłam mego miasta
i nie opuściłam mej ziemi.*

OBJAŚNIENIA W JĘZYKU POLSKIM

PARTIE WOKALNE

Na zespół wokalny składają się:

- **1 improwizujący głos żeński ("Ningal")**
 - partia współtworzona na żywo jako bezpośrednia odpowiedź na nagrania głosu w warstwie elektronicznej
 - partia ta została celowo pominięta w partyturze, ponieważ nie musi być dyrygowana ani synchronizowana z pozostałymi wykonawcami
 - **"Chorus" (6 głosów) - 2 soprały, mezzosopran, tenor, baryton i bas**
-

OŚWIETLENIE

- **W całym utworze wymagane jest użycie indywidualnych lampek przy pulpitych przez wszystkich wykonawców**, zamiast oświetlania całej sali. Utwór powinien być prezentowany **we względnej ciemności**, aż do końcowego momentu.
 - Pod koniec 3 części (w partyturze od taktu 128) zespół wokalny przechodzi ze śpiewu w głośny oddech, powoli się wyciszając. W tym czasie wszyscy muzycy powinni **stopniowo wyłączyć własne lampki przy pulpitych**, aż do osiągnięcia całkowitej ciemności.
-

PARTIA "NINGAL" - głos solowy, improwizujący

Partia nie jest zapisana w formie tradycyjnej / nutowej.

Powinna być współtworzona na żywo w interakcji z partią elektroniczną, zespołem wokalnym (Chorus) oraz przestrzenią akustyczną.

Sugestie co do czasów wejść partii solowej zaznaczone są w partyturze. Są one jedynie pewnymi *wskazówkami*, kompozytorka zdaje się na intuicję i wrażliwość muzyczną interpretatorki partii solowej.

Partia solowa jest partią "z innego świata". Nie przynależy ona do zespołu wokalnego, jednak od czasu do czasu powinna wchodzić z nim w interakcje.

Rozmieszczenie na scenie

Sugeruje się takie rozmieszczenie zespołu wokalnego oraz solistki na scenie, aby Sopran 1 z zespołu i solistka znajdowały się po przeciwnych stronach (pozostali członkowie zespołu wokalnego pomiędzy nimi).

Ostateczne miejsce dla solistki podyktuje przestrzeń i sytuacja na scenie. Powinno być jednak ono odrębne. Może znajdować się np. z tyłu sceny na podwyższeniu, niekoniecznie z przodu. Nie powinno ono

budzić skojarzeń np. z koncertem instrumentalnym. Sugeruje się, żeby solistka weszła na scenę razem z zespołem wokalnym (nie osobno), a następnie oddaliła się na wybrane przez siebie miejsce.

Przygotowanie partii solowej

Partia elektroniczna stworzona została w dużej mierze na podstawie nagrań głosu Anny Niedźwiedź.

Partia solowa na żywo powinna stanowić bezpośrednią odpowiedź na głos w partii elektronicznej.

Wybrane motywy z partii elektronicznej zostały zapisane w partyturze orkiestrowej (jako **E-Layer**) oraz w partyturze wokalne (jako **"cues"**). Zaleca się zapoznanie z tymi partyturami w ramach przygotowania, ale nie ma obowiązku posługiwania się nimi w czasie koncertu czy nawet prób z orkiestrą.

Do przygotowania partii solowej niezbędna jest za to świetna znajomość partii elektronicznej (dźwięku i obrazu). Dźwiękową warstwę partii elektronicznej należy potraktować jako swoistą partyturę - ponieważ będzie ona stanowić główny punkt odniesienia. Do tego celu wystarczy posługiwanie się wersją stereofoniczną.

Solistka powinna sporządzić swój własny scenariusz - na podstawie własnej emocjonalnej reakcji na dźwięk w partii elektronicznej oraz tekst literacki.

Sugestią kompozytorki jest, aby cz. 1 i 3 oparte były głównie na wokalizie, natomiast w cz. 2 można posłużyć się w dużym stopniu swobodną melorecytacją na bazie tekstu sumeryjskiego.

THE EXPLANATIONS IN ENGLISH

The vocal ensemble consists of:

- **1 improvising female voice ("Ningal")**
 - this part is to be created live as a response to the voice recordings in the electronic layer
 - it is intentionally omitted in the score as it does not need to be conducted or synchronized with other performers
- **"Chorus" (6 voices) - 2 sopranos, mezzosoprano, tenor, baritone and bass**

LIGHTING

- **Individual stand lights are always required for all the performers.** The piece must be presented **in relative darkness** until the very last section (see below).
 - Towards the end of the 3rd movement (from measure 128) the vocal ensemble transitions from singing to audible breathing, which gradually fades out. During that final section, all the musicians should gradually **turn off their stand lights**, resulting in complete darkness in the hall.
-

"NINGAL" - the improvising solo voice

The solo part (Ningal) is not notated in any traditional form. There is no sheet music.

The part should be co-created live in interaction with the electronic part, the vocal ensemble (Chorus), and the acoustic space.

Suggestions for the timing of the solo part entrances are marked in the score. They are however only *suggestions*; the composer trusts the intuition and the music sensitivity of the interpreter of the solo part.

Metaphorically speaking, the solo part "belongs to another world". The improvising soloist is not the part of the vocal ensemble, although the composer does recommend occasional interactions and responses to the selected phrases.

Stage placement

It is suggested that the vocal ensemble and soloist be arranged on stage so that Soprano 1 from the ensemble and the soloist are on opposite sides (with the remaining members of the vocal ensemble between them).

The final position for the soloist will be dictated by the space and situation on stage. It should be separate and distinct. The soloist may be located, for example, at the back of the stage on a platform, not necessarily at the front. It should not evoke associations with, for example, an instrumental concerto and the typical soloist position. To avoid such associations, the vocal soloist should enter the stage together with the vocal ensemble, and then walk over to the assigned position, without making a separate entrance on stage.

The preparation of the improvised solo part

The electronic part was created largely based on recordings of Anna Niedźwiedź's voice. The live solo part should be a direct response to her voice in the electronic layer.

Selected motives and phrases from the electronic layer have been notated in the orchestral score as "E-Layer" and in the vocal score as "cues". The soloist should become somewhat familiar with both of these scores but there is no need to use any of them during the concert performance or even during the rehearsals with the orchestra.

Preparing the solo part requires a thorough knowledge of the electronic layer (both sound and video). The sound of the electronic layer should be treated as an audio score, as it will serve as the main reference point for improvisation. For this purpose, using the stereo version is sufficient.

The vocal soloist should prepare their own scenario - based on their own emotional reaction to the sound in the electronic part and to the literary text.

The composer suggests that the movements 1 and 3 should be mainly based on vocalizing and singing, while movement 2 could extensively and freely explore the ancient Sumerian text through melodeclamation.