

А. Верстовский  
АСКОЛЬДОВА  
МОГИЛА

Романтическая опера в шести картинах  
Для пения с фортепиано

Либретто Н. Вирнюкова (по мотивам  
романа М. Загоскина «Аскольдова могила»)

Обработка и редакция  
музыкального материала  
В. Доброхотова



*Художник*  
**В. МИНАЕВ**

**А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ**  
*АСКОЛЬДОВА МОГИЛА, клавир*

Редактор В. Жаров  
Худож. редактор О. Розенблатт

Лит. редактор Р. Рапопорт  
Техн. редактор Л. Виноградова

Подписано к печати 1/III 1963 г. Форм. бум. 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бум. л. 21,5. Печ. л. 43.  
Уч.-изд. л. 43. Тираж 1300 экз. Гос. № 30223. Цена 5 р. 68 к. Заказ 4081.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза

## ОТ РЕДАКТОРОВ

Судьба популярнейшей русской оперы «Аскольдова могила» поистине удивительна. Мало произведений, столь знакомых по названию и столь мало известных в своей сущности, как это произведение А. Н. Верстовского. Огромный успех сопутствовал «Аскольдовой могиле» на всем протяжении ее блистательной и длительной сценической жизни, но история создания оперы и даже ее подлинное музыкальное содержание, как это ни странно, были почти неизвестны. В советское время «Аскольдова могила» на долгие годы выпала из оперного репертуара и знакомство с ней ограничивалось отдельными номерами, исполнявшимися в концертах и радиопередачах<sup>1</sup>.

Причины этого отнюдь не исчерпываются недостатками либретто М. Н. Загоскина, его монархической направленностью. Они кроются также в некоторых особенностях музыкальной драматургии «Аскольдовой могилы», неприемлемых для современного оперного театра. Слишком велики в ней разговорные сцены, несущие основную сюжетно-драматургическую нагрузку, не хватает музыкальных характеристик ряда ведущих персонажей и пр. Поставить в наши дни эту оперу, буквально придерживаясь первоначального музыкально-драматического текста, невозможно. Для возрождения «Аскольдовой могилы» на сцене требовалась существенная переработка как музыкальной, так и драматургической части оперы.

Но каким путем осуществить эту переработку? Полагаясь лишь на собственный вкус, можно было впасть в противоположную крайность — создать новую редакцию оперы, может быть и неплохую, но стилистически далекую от оригинала. Эта проблема привела авторов публикуемой редакции к необходимости выявления традиций исполнения «Аскольдовой могилы» при жизни Верстовского и тщательнейшего изучения рукописного нотного материала оперы.

Для этого было просмотрено множество материалов: личная библиотека композитора (ныне

хранящаяся в Московской консерватории), различные издания клавиров «Аскольдовой могилы», ее рукописные партитуры и партитуры всех остальных опер Верстовского, рукописные клавиры его опер «Пан Твардовский» и «Громобой» в московском (Большом) и ленинградском (Кировском) оперных театрах. Кроме того, были собраны и изучены различного рода отзывы и рецензии на все постановки «Аскольдовой могилы», письма Верстовского и т. п.

Все установленное в результате этого изучения (начатого в 1951 году) позволило довольно полно проследить работу Верстовского над «Аскольдовой могилей».

Ко времени создания этого произведения взгляды Верстовского на оперу выявились совершенно отчетливо. В его оперном творчестве зловеще-фантастическая романтика сочетается с живым народным началом. Примечательно, что сам Верстовский считал важнейшим достижением своего оперного творчества наличие в нем «русской характеристики». И действительно, последовательно, необычайно настойчиво Верстовский развивает и выдвигает в своем творчестве на первый план национально-русское начало. Игры, пляски, песни, мифология русского народа — все используется им в достижении этой главной задачи; и в результате перед нами возникают глубоко национальные музыкальные образы, проникнутые своеобразно окрашенным русским, родным нашему уху мелосом.

Музыкальный язык Верстовского самыми глубокими корнями связан с русской национальной песенностью. Он вобрал в себя живой народный юмор, веселье и лукавое балагурство, равно как и широкое русское раздолье. Яркость и безусловное своеобразие лучших образов оперного творчества Верстовского, воплощенная в них музыкальная правда выражения человеческих чувств — вот что сохранило многих его героев, сделало их близкими, живыми, волнующими нас и по сей день.

Добавим, что Верстовский очень остро чувствовал сцену театр и, по словам Серова, «проявлял большую талантливость... в собственно оперном деле, в приспособлении музыки к целям сценическим...»

Наиболее полно и ярко оперные стремления Верстовского воплотились в его лучшей опере —

<sup>1</sup> Попытка Московского театра оперетты возродить после тридцатилетнего забвения «Аскольдову могилу» как сценическое произведение, поставив ее в 1944 году под новым названием «Украденная невеста», успеха не имела, и опера вновь быстро сошла с репертуара.

«Аскольдова могила». Именно в «Аскольдовой могиле», появившейся на сцене за год до «Ивана Сусанина» Глинки, впервые подлинными героями большой, широко развитой оперы предстали простые русские люди и сам народ, обрисованный чутким, музыкально выразительным языком, близким к русской народной песне.

Автор либретто, популярный в свое время литератор М. Н. Загоскин, переработал для этой оперы сюжет своего одноименного, пользовавшегося большой популярностью романа, значительно выделив и усилив народно-жанровое начало и заменив трагическое окончание счастливым. Примечательно, что Загоскин — оперный либреттист (написавший либретто трех из шести опер Верстовского) упорно придерживался жанра песенной оперы с разговорными диалогами. Основой оперы для Загоскина всегда оставалась драматическая пьеса. Такие эпизоды, как сцена в селе Предиславине в «Аскольдовой могиле», в которой либреттист поручает музыкальному номеру — песне-рассказу Торопа — развитие огромного сценического эпизода, являются исключением. В большинстве других случаев основное сценическое действие проходит без музыки в больших разговорных сценах. И когда Верстовский решил обратиться к жанру оперы с речитативами («Сон наяву, или Чурова долина» и «Громобой»), он был вынужден прибегнуть к помощи других либреттистов. Самое важное то, что в процессе создания «Аскольдовой могилы» между Верстовским и его другом и соавтором Загоскиным происходили крупные творческие разногласия, вследствие чего драматургия этого произведения оказалась недостаточно цельной.

Но что же рассказывает нам о работе композитора сохранившийся нотный материал? Партитура «Аскольдовой могилы» до сих пор не опубликована, что же касается клавиров, то переложения «Аскольдовой могилы» для фортепиано без пения дважды выходили в свет при жизни Верстовского. Одно из них было осуществлено К. Вильбоа и опубликовано Ф. Стелловским в Петербурге. Музыкальный текст в этом издании полностью соответствует тексту первоначальной партитуры «Аскольдовой могилы», входившей в состав личной библиотеки Верстовского.

Другое переложение этой оперы для фортепиано было сделано в Москве А. Гурилевым. Год этого издания не указан, но судя по тому, что Гурилев умер в 1858 году, оно было подготовлено еще при жизни Верстовского. Музыкальный текст вокальных номеров (за исключением отдельных мелких разночтений) также идентичен первоначальной партитуре Верстовского. Но увертюра представляет совершенно другой вариант. Она содержит ряд новых интересных деталей, дает совершенно иное развитие всех быстрых эпизодов. Очевидно, в распоряжении Гурилева был какой-то не известный нам авторский вариант увертюры «Аскольдовой могилы».

Первое издание сделанного О. Дютшем и А. Евгениевым переложения оперы для пения с фортепиано было опубликовано в Петербурге Ф. Стелловским уже после смерти Верстовского, в 1866 году. Это переложение, полностью соответствующее

упомянутой выше первоначальной партитуре, было перепечатано позже издательством Гутхейля. Последующие суждения критиков основываются именно на этом клавире, получившем широкое распространение благодаря многочисленным переизданиям. Между тем музыкальный текст клавира совершенно не соответствует тому варианту, который был сделан Верстовским уже для первой постановки 1835 года.

В период подготовки этой постановки Верстовский, оставив в неприкосновенности первоначальную партитуру «Аскольдовой могилы», по другому экземпляру партитуры стал вносить некоторые довольно значительные изменения<sup>1</sup>. Так было вычеркнуто первое проведение партии хора похитителей в третьей картине, ломающее драматургическую логику действия, а также изъято второе проведение хора «Варись, зелье», совершенно бессмысленное, ибо зелье к этому времени давно «сварилось». Песня Торопа «Заходили чарочки по столику» получила иное окончание, непосредственно переводящее эту песню в заключительную сцену картины и пр.

После этого для Большого театра была переписана новая партитура, в которую уже не вошли отброшенные автором эпизоды. Далее в процессе репетиций в этой новой партитуре Верстовским было сделано еще несколько сокращений: в первой арии Надежды, в сцене пира дружинников, в сцене похищения Надежды и ряде финальных номеров, в арии Неизвестного «Скоро, скоро месяц ясный». Кроме того, ощутив неудобство чрезмерно высокой тесситуры этой арии, Верстовский в партитуре Большого театра переводит Аллегро из ми минора в ре минор. В более низкую тональность переносится и песня Неизвестного «В старину жила деда». Много изменений делается в вокальных партиях других действующих лиц, особенно в партии Фрелафа (являющегося несомненным прототипом глинкинского Фарлафа).

Именно в таком варианте, который можно назвать второй авторской редакцией «Аскольдовой могилы», эта опера была впервые поставлена на сцене московского Большого театра 16 сентября 1835 года<sup>2</sup>. (Перечень музыкальных номеров первой постановки смотри в комментариях.)

Успех «Аскольдовой могилы» был огромным, публика «приняла народную оперу с каким-то торжеством. Ее мотив, ее мелодические песни, ее удалые разгульные хоры сделались народными и

<sup>1</sup> До нас не дошло ни одной автографной оперной партитуры Верстовского. Набросав вчерне партитуру, он отдавал ее в переписку, уничтожал затем черновик и начинал в копии вносить различные улучшения и изменения. До нас дошло четыре партитуры «Аскольдовой могилы», и во всех рукой Верстовского внесены поправки и варианты.

<sup>2</sup> Приводим состав исполнителей первой постановки «Аскольдовой могилы»: Неизвестный — Лавров, Тороп — Бантышев, Всеслав — Щепин, Алексей, старый рыбак — Волков, Надежда, дочь его — Репина, Вышата, княжой ключник — Никифоров, Фрелаф, варяжский мечник — Живокини, Стемид, стремянный — Куников, Простен, княжеский гридня — Сахаров, Буслаевна, нянька — Сабурова, Любаша, молодая киевлянка — Стремянная.

прогремели по всей России»<sup>1</sup>. Современники отмечали, что буквально через несколько дней после первого представления оперы ее мелодии можно было услышать на народных гуляниях в Сокольниках и Подновинском.

Волнующий зрителя сюжет «Аскольдовой могилы», в котором значительную роль играют бытовые реалистические элементы, преобладающие над фантастикой, был воспринят публикой особенно положительно по сравнению с «романтическими излишествами» первых двух опер Верстовского («Пан Твардовский» и «Вадим»). В то же время в самой характере музыки «Аскольдовой могилы» были черты, способствовавшие ее распространению и признанию в самых разнообразных слоях русского общества.

Говоря о музыке «Аскольдовой могилы», А. Н. Серов указывал на богатство ее мелодической стороны, воплощающей самые разнообразные черты русского характера, например нежную женственность (хор девушек в третьем акте оперы, который «не менее, если не более выражает душу русской женщины, нежели мелодии Антонины, Людмилы и Гориславы»), веселье, размахистую удаль и юмор.

Особенности музыкального языка, построенного на широком использовании российско-славянских интонаций, включение песен народного склада и номеров романского характера, наконец, применение несложных песенно-куплетных форм и простота фактуры способствовали доступности музыки «Аскольдовой могилы». Отдельные номера оперы широко и прочно вошли в музыкальный быт и пользовались любовью на протяжении многих десятилетий.

После постановки в Москве «Аскольдова могила» появляется на сцене петербургского Большого театра (1841 год) и в провинции<sup>2</sup>. Популярность оперы, в лучших сценах которой, по словам С. Т. Асакова, «безусловно торжествует народность слова и музыкальных звуков», была беспримерной: «В каком театре, в каком закоулке России не пелась эта опера!» — восклицает в конце жизни Верстовского один из его современников, и добавляет: «Едва ли она не единственная русская опера, знакомая во всех закоулках огромного русского государства»<sup>3</sup>.

«Аскольдова могила» Верстовского действительно завоевала самое широкое признание в демократических кругах русской публики и принесла подлинно народную славу своему автору.

Однако несмотря на огромный успех оперы, работа Верстовского над ее музыкальным текстом не закончилась после премьеры. Композитор обратился к «Аскольдовой могиле» и вносил в нее раз-

личные изменения на протяжении почти тридцати лет, то есть в течение всего своего дальнейшего творческого пути.

В процессе многочисленных представлений «Аскольдовой могилы» Верстовский не мог не ощутить ряда недостатков, присущих его любимому детищу и в первую очередь проявляющихся в диспропорции речевой и музыкальной ее частей. Для развития действия в опере явно не хватало музыки.

Прежде всего Верстовский обратился ко второй картине — сцене пира дружинников, тормозящей развитие действия, изобилующей плоскими шутками в ее речевой части и самой слабой по музыке. Единственный музыкально выразительный номер этой картины — баллада Торопа — чужд всему интонационному облику этого, столь метко обрисованного Верстовским, героя оперы. Уже в процессе подготовки первой постановки Верстовский вносит огромные сокращения во все три музыкальных номера этой сцены, сокращая при этом и речевой текст. Вскоре же после первых представлений эта картина, по-видимому, совсем выпадает из оперы. Примечательно, что в рецензиях, посвященных создателю образа Торопа, замечательному русскому певцу, прозванному «московским соловьем», — А. О. Бантышеву, с начала 40-х годов никогда не упоминается об исполнении им этой баллады.

Но Верстовский не только сокращает малоудачные страницы партитуры «Аскольдовой могилы», он добавляет в нее некоторые новые музыкальные номера. Так, для петербургской постановки 1841 года композитор включает в первый и третий акты «Аскольдовой могилы» танцевальные номера, перенесенные из других его опер. Однако эти вставки еще не затрагивали основных недостатков драматургии оперы — чрезмерной пространности ее разговорных сцен и отсутствия самостоятельной музыкальной характеристики некоторых героев оперы, имевших музыкальные партии только в ансамблях. Поэтому в конце 50-х годов Верстовский создает последнюю редакцию оперы, существенно изменившую ее музыкальную драматургию. Эти изменения заключались в том, что Верстовский переводит часть разговорных сцен на музыку. В этом композитору помог сам жанр оперы с отдельными песенными номерами, перемежающимися разговорными сценами, в котором написана «Аскольдова могила». Ведь самостоятельность большинства хоров и арий давала возможность органичного включения в «Аскольдову могилу» близких к ней по характеру музыки номеров из других его опер<sup>1</sup>.

При этом особое внимание композитор обращает на образ Всеслава и фактически заново создает этот образ, обрисовав его двумя большими ариями и дуэтом с Надеждой («перемещенными» из последних опер Верстовского). Кроме того, добавляется много народных танцевально-хоровых номеров из двух последних опер («Сон наяву» и «Громобой»).

<sup>1</sup> В этом Верстовский следует традиции, характерной для музыкального театра его времени. Подобные «перемещения» музыкального материала широко практиковались им в операх-водевилях, таким же способом он усиливает и свою первую оперу «Пан Твардовский».

<sup>1</sup> А. А. Рапов. Большой московский театр, опера «Громобой» и несколько слов о ее авторе А. Н. Верстовском. «Русский художественный листок», издаваемый В. Тиммом, 1857, № 17.

<sup>2</sup> Из провинциальных постановок, прошедших при жизни Верстовского, назовем постановки: в Курске (1839), Нижнем-Новгороде (1840), Харькове (1841), Астрахани (1843), Уфе (1843), Саратове (1844). Через несколько лет после смерти Верстовского в Киеве «Аскольдовой могилы» открылся в 1867 году постоянно действующий оперный театр.

<sup>3</sup> Театральный и музыкальный вестник. 1859, № 8, стр. 6.

Здесь мы должны указать на особый интерес, который всегда проявлял Верстовский — оперный композитор к Киеву, к Киевской Руси. Действие четырех из шести его опер («Вадим», «Аскольдова могила», «Сон наяву, или Чурова долина», «Громобой») развивается на Днепре, на киевских холмах. Полулегендарная жизнь Киевской Руси привлекала внимание композитора тем, что в ней, согласно распространенным тогда взглядам, наиболее ярко воплотились национальные черты русского народа во всей их самобытности, не тронутые европейской цивилизацией. И не случайно музыкальный язык этих четырех опер имеет особенно много общих черт, не случайно и то, что именно в этих операх встречаются родственные по духу персонажи и почти аналогичные сюжетные ситуации. Поэтому Верстовский мог вполне органично включать в «Аскольдову могилу» номера из других своих опер, выбирая их как по принципу интонационной близости к ее музыке, так и по сходству драматургической ситуации. Следы этих перемещений, в виде соответствующих авторских пометок, содержатся как в партитурах, так и в рукописных клавирах опер Верстовского. В танцевально-хоровых номерах делалась пометка: «В «Аскольдову могилу», «перенести в А. М.» и пр., при этом литературный текст перемещенных хоровых номеров оставался неизменным. Что же касается арий и дуэтов, то иногда параллельно с основным текстом Верстовский вписывал в клавиры новый текст, опирающийся на мотивы либретто «Аскольдовой могилы», подчас сокращая или видоизменяя и музыку. В некоторых случаях Верстовский даже подробно указывал, для какого исполнителя и в какое именно место «Аскольдовой могилы» надлежит добавить данный номер.

Таким образом Верстовский увеличил первоначальный объем музыки «Аскольдовой могилы» примерно на одну треть, соответственно сократив разговорную часть оперы.

Этот, созданный композитором к концу жизни вариант музыкального текста «Аскольдовой могилы» весьма далеко отошел от первоначального текста оперы, известного по опубликованным клавирам<sup>1</sup>.

К сожалению, весь привлеченный автором материал добавлялся в виде вставных номеров и потому остался неизвестным для большинства последующих постановок.

Поэтому после смерти Верстовского делаются попытки исправить отдельные недостатки драматургии «Аскольдовой могилы» путем привлечения музыки других авторов. Так, в редакции И. К. Воячека (вторая половина XIX века) разговорные сцены были сжаты и изложены в виде примитивного речитатива; в постановке Д. А. Агренева-Славянского (Нью-Йорк, 1869 год) добавлялась музыка Глинки; в постановке оперы Зимина (1914 год) — песни А. А. Оленина, музыка же последней картины была заново сочинена капельмейстером театра Е. И. Букке.

Последняя картина оперы всегда вызывала

большие нарекания. Во многих постановках она вообще опускалась, и действие заканчивалось сценой в селе Предиславине; беглецов ловили и возвращали к Вышате, но появившийся Стемид объяснял о княжеском помиловании, после чего опера заканчивалась хором с пляской (для этой цели иногда повторялась музыка песни Торопа «Заходили чарочки по столику»).

Примечательно, что наряду с добавлением в «Аскольдову могилу» музыки других авторов, существовала длительная и устойчивая традиция перемещения в нее ряда номеров из других опер Верстовского. Отсутствие документальных свидетельств не дает возможности установить, кем и когда впервые были сделаны эти вставки, однако вполне возможно, что они восходят к самому Верстовскому.

Итак, сценическая история «Аскольдовой могилы» показывает, что стремление увеличить музыкальную часть оперы за счет разговорной шло двумя путями: добавление отдельных музыкальных номеров из других опер Верстовского или включение музыки других композиторов. В первом случае (узаконенном самим автором) сохраняется единство музыки, во втором — возникает опасность нарушения этого единства.

Внимательное изучение нотного материала прямо указывает уже и на то, в чем сам Верстовский видел средства для преодоления частных несовершенств «Аскольдовой могилы», что и как делал, устраняя их.

Построение публикуемой редакции оперы как раз и основывается на выявлении восходящих к самому Верстовскому традиций ее исполнения. «Ключом» этой редакции является следование самому композитору: редакторы разыскали и внесли в ткань оперы тот музыкальный материал, который вносил в него от раза к разу, от постановки к постановке сам Верстовский. Кроме того, редакторы добавили еще ряд новых номеров (добавления редакторов и источники, из которых они заимствовали новые номера, указаны в комментариях).

Музыкальная редакция оперы заключалась в изыскании дополнительного материала и объединении его в единое архитектурное целое с музыкой «Аскольдовой могилы» путем внесения некоторых необходимых редакторских добавлений и изменений (модуляционные связки, композиционная переработка некоторых номеров и т. п.). Инструментовка Верстовского сохранена, но в нее внесены отдельные редакторские правки. Кроме того, заново инструментованы номера, написанные редактором на основе характерных гармонических и мелодических оборотов музыки Верстовского (сцена Фрелафа во второй картине, хор «Ладу, ладу, на полянах», мелодрамы шестой картины и пр.)<sup>1</sup>.

Подверглась пересмотру и литературная часть оперы — ее либретто. Недостатки либретто Загоскина, его многословность, нелепость некоторых

<sup>1</sup> Перечень музыкальных номеров последней авторской редакции «Аскольдовой могилы» см. в комментариях.

<sup>1</sup> Партитура «Аскольдовой могилы» в данной редакции хранится в Государственном академическом театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко (Киев).

сценических положений и мотивировок и прочее достаточно резко и справедливо осуждали критиками даже при жизни Верстовского. Однако при этом за внешними недостатками либретто критики часто не замечали достоинств самой сюжетной темы. Поэтому очень важным представляется высказывание Н. А. Римского-Корсакова, относящееся к 1894 году: «Сюжет «Аскольдовой могилы» в сущности настолько хорош, что за него не грех было бы взяться и современному композитору и, кто знает... не возьмусь ли я сам когда-либо за него»<sup>1</sup>.

В либретто публикуемой редакции главное сводится к более близкому следованию некоторым мотивам самого романа М. Н. Загоскина «Аскольдова могила»: «Неизвестный случайно ошибается, считая Всеслава тем потомком Аскольда, которого он ищет. Настоящий же и не подозревающий этого последний Аскольдович — Стемид. Действие, как и в самом романе, происходит в ранний период княжения Владимира, а не Святослава, на что вынудила Верстовского цензура. Насколько это удалось, обнажены «пружины» сюжетного сценического действия: на сцене на глазах зрителей совершается многое из того, о чем ранее лишь сообщалось. Центральным сюжетным узлом действия является, как и прежде, похищение и последующее освобождение Надежды — все сконцентрировано вокруг судеб Всеслава и его невесты. Наряду с этим последовательно проводится другая драматургическая линия оперы, связанная с романтическим образом Неизвестного, поисками им потомка Аскольда и крахом надежд Неизвестного, убившего по ошибке того, кого он так долго искал.

<sup>1</sup> В. Ястребцов. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Вып. 2. Пг., 1917, стр. 147.

Основное своеобразие формы «Аскольдовой могилы» — присутствие в ней чисто разговорных сцен — не нарушено и нарушить его нельзя. Это значило бы потерять колорит произведения. Нельзя еще и потому, что на речевой текст оперы падает почти вся нагрузка сюжетного движения, мотивировки развития действия: таков прием композитора, и ничего другого на месте разговорных сцен быть не может, они по-своему ничем не заменимы.

Но эти разговорные сцены, занимавшие ранее огромное место (на что не раз досадовал Верстовский), сейчас сжаты, речевой текст сведен к минимуму.

«Аскольдова могила» с написанным по мотивам романа Загоскина новым либретто Н. Г. Бирюкова и в музыкальной редакции Б. В. Доброхотова была принята к постановке в Киевском Государственном академическом театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. В тесном контакте с театром, особенно с постановщиком оперы народным артистом УССР В. М. Скляренко и дирижером П. П. Григоровым, внесшими ряд ценных творческих предложений, редакторы завершили свою работу. К постановке были привлечены лучшие силы киевского театра, и 28 ноября 1959 года после длительного забвения опера «Аскольдова могила» вновь начала свою сценическую жизнь.

Самым серьезным критерием достоинств всякого художественного произведения является только проверка временем. И в данном случае, по прошествии 125 лет со дня рождения оперы, горячая реакция современного зрителя на возрожденную к новой жизни «Аскольдову могилу» показывает, что замечательная русская опера полностью выдержала это трудное испытание.

## ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

НАДЕЖДА . . . . .	<i>драматическое сопрано</i>
ЛЮБАША, ее подруга . . . . .	<i>сопрано</i>
ВСЕСЛАВ, княжой отрок . . . . .	<i>лирический тенор</i>
СТЕМИД, дружинник . . . . .	<i>лирический тенор</i>
НЕИЗВЕСТНЫЙ . . . . .	<i>высокий бас (или баритон)</i>
ТОРОП, молодой горожанин . . . . .	<i>драматический тенор</i>
ВЫШАТА, боярин . . . . .	<i>бас</i>
ЮРКА, челядинец Вышаты . . . . .	<i>баритон</i>
САДКО, челядинец Вышаты . . . . .	<i>баритон</i>
ФРЕЛАФ, варяг . . . . .	<i>тенор</i>
ВАХРАМЕЕВНА, ведьма . . . . .	<i>контральто</i>
ТЕНЬ РОГНЕДЫ . . . . .	<i>драматическое сопрано</i>
БУСЛАЕВНА, мамка . . . . .	<i>сопрано</i>
СТАРИК ПРИЕЗЖИЙ . . . . .	<i>без вокальной партии</i>
МЛАДШИЙ ПРИЕЗЖИЙ . . . . .	<i>без вокальной партии</i>
ТРЕТИЙ ПРИЕЗЖИЙ . . . . .	<i>без вокальной партии</i>
ПЕРВЫЙ ДРУЖИННИК . . . . .	<i>без вокальной партии</i>
ВТОРОЙ ДРУЖИННИК . . . . .	<i>без вокальной партии</i>
ТУДОША, девка из села Предиславина . . . . .	<i>без вокальной партии</i>

Сопровождающие Вышаты, приезжие русичи, киевлянки и киевляне — горожане и княжеские дружинники, валашцы, челядь Вышаты; запечные бесы, хор невидимый.

Действие происходит в Киеве в конце X века,  
в первые годы княжения князя Владимира.