

Левицький Олександр Русланович,
аспірант кафедри хореографії та пластичного
виховання. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Oleksandr Levytskyi,
Postgraduate student of the Choreography
and Plastic Education Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

АКТОР І МУЗИКА: КООРДИНАЦІЯ, ВЗАЄМОДІЯ, ПАРТНЕРСТВО

Анотація. *Мета статті* – дослідження основних важливих елементів творчої взаємодії між актором і музикою на сцені, а також надання практичних порад і вправ для покращення роботи актора з музикою. **Методологія дослідження.** В основі цієї статті лежить особистий студентський, акторський і викладацький досвід, а також спостереження за роботою інших акторів і режисерів у Новому музичному театрі та в інших проєктах. **Наукова новизна** дослідження полягає в ґрунтовному аналізі накопиченого акторського досвіду та його структуризації для молодих акторів і студентів. До сьогодні праці про значення музики в акторській майстерності стосувалися лише окремих її складових або ж розглядалися з точки зору театрознавства, тобто підходу теоретичного, а не практичного. Дане дослідження – поєднання наявної теоретичної бази з безпосереднім практичним акторським досвідом. **Висновки.** Досліджено значення музики у контексті вистави і в контексті акторської майстерності. Виділено основні етапи в підготовці актора до взаємодії з музикою, проаналізовано значення дисциплін «ритміка», «танець», «музична грамота», «сценічний спів» у процесі навчання студентів. Розглянуто різницю між фізичною і психофізичною координацією актора з музикою. Проаналізовані особливості роботи актора в музичних виставах і мюзиклах. Наведені практичні поради і вправи щодо покращення партнерства між актором і музикою.

Ключові слова: актор, акторська майстерність, музика, музична вистава, ритміка, хореографія, психофізична координація, темп, ритм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сьогодні важко уявити будь-яку виставу без музичного оформлення. Кожний режисер використовує ті чи інші музичні засоби: це можуть бути і цифрові записи (фонограма), і живе інструментальне виконання або ж послідовність різних шумових звуків. До того ж, наявна тенденція до експериментів у виставах: наприклад, гра з текстом, зі світлом чи зі способом існування актора. Відбувається процес постійного пошуку, комбінацій, синтезу, викривлення трактування

тощо. Можуть змінюватися класичні твори та стилі, переплітатися, створюючи нові нестандартні образи на сцені. Однак музика, як і актор, залишаються незмінними учасниками театрального дійства. І для якісної вистави важливо, щоб усі дійові особи (в тому числі й музика) гармонійно співіснували в одному просторі, в контексті спільної історії, аби захопити увагу глядача і донести йому той чи інший задум. Тому важливо з'ясувати, які ж особливості взаємодії актора з музикою, в чому можуть виникати труднощі та як їх подолати.

Мета статті – виокремити основні етапи підготовки актора до роботи з музикою,

- визначити вплив музики на процес акторського існування,

- дослідити специфіку взаємодії з різними музичними формами в контексті жанру вистави і задуму режисера,

- запропонувати практичні кроки задля покращення взаємного розуміння в тандемі «актор – музика».

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Чимало праць написано про значення і місце музики в драматичному театрі. Наприклад, тільки у Галини Фількевич, видатної української музикознавиці й дослідниці, є цілий цикл праць, присвячених цій темі: «Музика в драматичному театрі» (2004), «Співдружність муз. Театр – Музика – Кіно» (2005), «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії» (2006), «Музичний театр» (2012) та ін. Але цей матеріал, як зауважувала Г. Фількевич, «розрахований на студентів режисерської та театрознавчої спеціалізації» (Фількевич, 2004, с. 3). Однак питання специфіки взаємодії актора з музикою в драматичній виставі практично не розглядається. Це закономірно, тому що музикознавець не зобов'язаний розбиратися в елементах внутрішньої та зовнішньої акторської техніки.

Щодо публікацій акторів, то у цьому плані теж є свої нюанси, оскільки актор – насамперед практик. І якщо в нього є можливість безпосередньо працювати в професії (регулярно грати в театрі, зніматися в кіно чи займатися викладацькою діяльністю), то часу на наукові публікації не вистачає. Хоча справедливо буде зазначити, що є доволі багато книг, написаних акторами, зокрема зарубіжними акторами світового масштабу (Майкл Кейн, Алан Рікман, Метью Макконагі), однак вони переважно тяжіють до автобіографічності та мемуарності, й наявність якихось конкретних практичних порад – радше приємний бонус.

Чимало викладачів-практиків, які розуміли специфіку акторського існування зсередини, писали наукові праці про акторську техніку. Серед них Юрій Висоцький, Олег Шаварський, Марія Івашечкіна, Юрій Старостін. Вони приділяли увагу як внутрішній, так і зовнішній акторській техніці, досліджуючи питання сценічної дії, надзавдання, тренінгу, пластичної та емоційної виразності тощо. Робота з музикою згадувалась як складова, але не була центральною темою. Дана стаття зосереджує увагу саме на взаємодії актора з музикою.

Виклад основного матеріалу. Театр – це синтетичне мистецтво. Воно поєднує в собі літературу (слово, драматургія), живопис (сценографія, костюми), хореографію, музику та інші дотичні види мистецтва. Кожен з цих елементів має своє значення для вистави, збагачує її власними засобами виразності, які, зрештою, справляють на глядача сильніше враження, допомагають краще йому зануритися в дію, яка відбувається на сцені. Серед цих компонентів особливе місце посідає музика, тому що вона здатна по-особливому впливати на глядача, про що зауважувала Г. Фількевич: «музика володіє такими можливостями пізнання духовного життя людини, яких не має жоден з інших видів мистецтва. Музика здатна багато й різноманітно передавати переживання людини, її почуття, емоційно-психологічний стан» (Фількевич, 2004, с. 5). Як бачимо, значення і роль музики у театрі важко переоцінити. До речі, слово «роль» вжито не випадково, оскільки музичну складову вистави часто можна сприймати як окрему дійову особу. Однак основним виражальним засобом у театрі є актор – він провідник думки драматурга, задуму режисера і власної позиції. Отже, актор і музика фактично є невід'ємними діючими елементами вистави.

Одразу варто зазначити, що й у виставах, де музичний супровід відсутній, актору теж потрібно працювати з музикою, а точніше з інтонацією. «Музика тісно пов'язана з мовою <...>. Мова передає думки і почуття людини не тільки через значення слів, які вона вимовляє, але й через звучання голосу – зміну висоти звука і його сили, ритму мови й темпу, тобто через інтонацію» (Фількевич, 2004, с. 6). Тому для актора дуже важливо вміти працювати з музикою як з партнером.

З чого ж починається процес підготовки актора в даному напрямку? Якщо ми говоримо про професійний підхід, то початковий етап – це відбір вступників до профільного університету. Юрій Старостін, який багато років брав безпосередню участь у процесі вступної кампанії, зазначав, що під час творчих конкурсів «Нам важливо <...> не тільки чи є у абітурієнта музичний слух. Без нього на акторські та режисерські курси нікого не приймають. <...> також важливі ритмічність, пластичність, загальні фізичні можливості абітурієнта» (Старостін, 2019, с. 75-76).

Після відбору студентів розпочинається процес їхнього професійного навчання. З першого семестру майбутні актори починають вивчати ритміку і музичну грамоту. Це знання, які закладають основу

для подальшого розуміння актором музики. Заняття з музичної грамоти мають більш теоретичний характер. Студенти знайомляться з основними музичними термінами, поняттями, вивчають професійну лексику на кшталт «ритм», «темпо», «чверті», «синкопа», «пауза», «тональність» тощо. Ці знання можуть бути корисні, але тільки у взаємодії з практикою (тому що, як зазначалося вище, актор – насамперед практик). Практичний же бік музичної грамоти студенти освоюють на заняттях з ритміки, де основним завданням є передавання ритму, музики та пауз тілом – тобто акторським інструментом. На цьому ж етапі починається процес координації актора з музикою: чітко зацентрувати руками чи ногами потрібну викладачеві (режисеру) чверть або витримати паузу і вчасно зробити крок з потрібного такту в музиці. Крім цього, напрацьовується відчуття темпу. Зазвичай вправи націлені на те, щоб студенти як одне ціле тримали заданий темп, не прискорювали і не уповільнювали його. Адже надалі це буде поширюватися і на темпоритм вистави, і на швидкість мовлення тощо. Також на заняттях з ритміки тренується ще одна дуже важлива для майбутнього професійного зростання якості – уміння тримати паузу. Вправи на цю тему мають технічний характер, але навіть у цьому технічному аспекті майже завжди студенти «лякаються» пауз і їм доводиться привчати свій організм витримувати паузу стільки, скільки буде потрібно. Надалі це буде реалізовуватися і на паузах драматичних (як у театрі, так і в кіно). На додачу, під час занять з ритміки у студентів нашого університету з'являється можливість передавати своїм тілом характер музики через авторські ритмічні етюди Юрія Старостіна (наприклад, іспанський характер, єврейський чи український). Ці етюди, окрім доволі складної ритмічної координації, привчають студентів до пластичної емоційної виразності через характерні національні мелодії. Тому ритміка для актора є своєрідним фундаментом для подальшої професійної взаємодії з музикою.

Наступний етап у процесі підготовки актора до роботи з музикою – заняття з танцю. Тут акторський інструмент вже безпосередньо працює у парі з музикою, координуючи ритм, темп і власне тіло. Складні специфічні пластичні рухи, які постійно змінюються і тривають певний проміжок часу, вдосконалюють партнерські стосунки «актор – музика», дають можливість практично відточувати майстерність роботи з музикою, а також привчають актора до професійної витривалості. Значення викладача є дуже важливим на цьому етапі розвитку студента. Як пра-

вило, танець викладають професійні хореографи, але дуже важливо, щоб вони враховували специфіку студентів. Викладачі-хореографи мають зважати на ту обставину, що вони займаються підготовкою акторів, а не танцівників, бо в цьому є принципова різниця: в танцівника на першому місці має бути техніка, а на другому – емоційна виразність. У актора ж, навпаки, – він може не так технічно і досконало виконувати рухи, однак має цим танцем діяти, і діяти в контексті вистави й своєї ролі. Український балетмейстер, педагог, народний артист України Сергій Бондур одного разу сказав своїм молодим артистам: «Малюйте музику руками». Таке формулювання завдання дуже добре підходить для акторів, оскільки це підключає їхню уяву і фантазію. До того ж починає відбуватися злиття актора з музикою не лише в ритмічному, емоційному та координаційному плані, а й у творчому, вільному, імпровізаційному.

Не менш важливими для актора є заняття зі сценічного співу, де студенти привчаються синхронізовувати звук із власним голосом. Це має значний вплив і на інтонаційний діапазон студентів, адже інтонація – це музика у слові, і чим різноманітніше й яскравіше актор використовує свій голос, тим виразнішими можуть бути його ролі.

Слід також сказати, що вміння грати на музичному інструменті (одному або декількох) є ще одним дуже вагомим плюсом. По-перше, це тренує координацію, тому що доводиться поєднувати різні рухи правої та лівої руки з внутрішнім відчуттям ритму та слухом. По-друге, вносить у особистий акторський «арсенал» ще одну навичку, що може бути корисною у тій чи іншій ролі. І, по-третє, допомагає покращити рівень взаємодії актора з музикою. Особливо цінно, коли актор може застосовувати знання з музичної грамоти на практиці й у разі гри на музичних інструментах. Тобто він уміє читати ноти, розуміє необхідну ритміку мелодії, може акомпанувати або вивчити невеличкий музичний мотив. Як у випадку з хореографією, так і в грі на музичних інструментах та співі – актор не зобов'язаний бути віртуозом і присвячувати цьому десятки років. Однак він має навчитися робити це точно і професійно з акторської точки зору, – тобто вміти діяти піснею чи грою на музичному інструменті в контексті свого персонажа для досягнення визначеного сценічного завдання. В сучасному культурному театральному світі режисери часто беруться до різноманітних експериментів з музичним оформленням вистав, тому важливо, щоб

актор – особливо молодий актор – був професійно оснащеним і готовим до цих експериментів.

Робота під фонограму – ще один підрозділ координації актора з музикою. Бувають ситуації, коли (з різних причин) у виставі використовують фонограму. В такому разі акторові необхідно мати хорошу музичну пам'ять і натреноване відчуття темпу й ритму, досконало знати текст (у випадку вокальної фонограми) чи мелодію (у випадку інструментальної фонограми), для того щоб можна було точно і технічно відтворити артикуляцію або рухи гри на певному інструменті та відрепетирувати імітацію виконання до досконалості. В результаті вдається створити професійну ілюзію, імітацію виконання музичного твору, що теж є доволі непростим сценічним завданням. Адже глядач може не зрозуміти, що актор працює не в ритм із музикою, але він точно відчує це, і, як наслідок, загальне враження від вистави буде зіпсоване.

Вищезазначені етапи стосувалися технічного боку роботи і взаємодії з музикою: ритмічність, термінологія, фізична координація тіла як акторського інструмента з музичним твором, зовнішня пластична виразність тощо. Однак є ще один бік – емоційний, внутрішній. Музика має потужний вплив не лише на глядача, а й на актора. Це очевидні й зрозумілі речі, особливо якщо враховувати, що актор – це людина творча і більш вразлива до внутрішніх подразників, більш рефлексійна. І саме через цю вразливість важливо вміти грамотно працювати з музикою в емоційно-психологічному плані. Настає етап, коли між актором і музикою зав'язуються не лише технічно-професійні, а й інтимні стосунки. Коли певне звукове оформлення стає однією з дійових осіб дійства, воно набуває особистого сенсу і значення, впливає або акцентує ті чи інші події у виставі. І для гармонійного співіснування акторові важливо зрозуміти, який сенс закладений у музиці, з якою він взаємодіє, дослідити її характер, її настрій, її слабкі і сильні сторони; відзначити моменти, які подобаються і викликають симпатію, та моменти, які розлючують або викликають роздратування і несприйняття. Це своєрідний процес знайомства як з новим партнером.

Партнерство з музикою, як і з іншою дійовою особою, може мати різний характер і різні сценічні завдання. Для початку потрібно визначити (самостійно чи з допомогою режисера), чи музика допомагає у процесі дії (виступає на твоєму боці, підтримує вчинки твого персонажа), чи перешкоджає (конфліктує, стоїть «по той бік барикад»). І від цього будувати подальші взаємозв'язки, формува-

ти своє ставлення до музичного твору. На цьому також наголошувала і Галина Фількевич: «Звуковий (тональний) образ вистави обов'язково має бути співпорядкований із загальносценічним образом, тобто музика і шуми не повинні існувати самі по собі, а в загальному контексті вистави, у взаємодії з іншими компонентами сценічного твору – акторською грою (образом дії)» (Фількевич, 2004, с. 50). Як наслідок, це поглиблює й акторське існування на сцені, насичує дію додатковою енергетикою, яку глядач, можливо, не розумітиме раціонально, однак відчуватиме ірраціонально. Це якісно інший рівень акторської майстерності, де з музикою доводиться взаємодіяти не лише на технічному, а й на емоційному рівні, зіставляючи свої внутрішні переживання з настроєм звуків. Таким чином, з'являється не просто фізична, а психофізична координація актора з музикою.

До речі, не зайве буде зауважити про можливий негативний ефект під час так званого «набору» за допомогою музики. Мається на увазі процес, коли актор має налаштувати свій організм на подальше сценічне існування в запропонованих драматичних обставинах. Часто студенти вмикають різні сумні мелодії в навушниках, які налаштовують їх на відповідну емоційну тональність. Це має певний ефект і справді може збудити потрібний внутрішній стан, однак такий підхід може викликати своєрідну «залежність», коли актор без музики вже не зможе налаштуватися на свою роль. Подібна проблема може з'являтися і під час репетиційного процесу, коли, наприклад, у якійсь сцені звучить потужна музика, яка артикулює драматизм чи піднесеність ситуації. Внаслідок численних репетицій під музику в актора може виникнути «звикання» до того ефекту, яке справляє на нього музичний твір. У цьому разі важливо навчитися в процесі репетицій ігнорувати музику, ізолюватися від неї, а в потрібний момент (у момент вистави) почути її як вперше і випустити у своє акторське єство.

Бувають випадки, коли музичне оформлення вистави має декоративний характер і не впливає на смисловий посил. У такому разі детальна і поглиблена робота з музикою може заважати і відвертати увагу актора від основних сценічних завдань. Однак, коли йдеться про музичні вистави, взаємодія з музикою посідає одне з чільних місць у процесі роботи над роллю. За період роботи в Новому музичному театрі під керівництвом Антона Полякова, нам вдалося зробити три вистави: «Закон» (В. Винниченко), «Мавка» (за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова

пісня») і «Двоє на гойдалці» (В. Гібсон). У кожній із цих вистав музика була окремою дійовою особою (слід зазначити, що для кожної вистави композитор Ілля Зуйко написав авторську музику). Наприклад, у виставі «Закон» було задіяно два інструменти: віолончель і фортепіано, де віолончель символізувала і наголошувала сюжетно-емоційну лінію Інни, а фортепіано передавало внутрішній світ Панаса Мусташенка. І під час репетиційного періоду режисер вибудовував взаємостосунки не лише між персонажами, а й між музичними інструментами.

Особливо цікавою була робота над виставою «Мавка». Одне з перших завдань, яке поставив режисер щодо роботи над роллю Лукаша, полягало в освоєнні гри на сопілці та діджиріду (австралійський етнічний інструмент корінних аборигенів). Композитор окремо прописав невеличку партію на сопілці для Лукаша, яку потрібно було вивчити і виконати. Це був цінний і корисний досвід використання теоретичних знань з музичної грамоти на практиці. До того ж, це додало ще одну фарбу до образу Лукаша. Водночас, в акторів була можливість активно попрацювати з музикою як із партнером. За задумом режисера А. Полякова, музиканти, які наживо грали кожної вистави, були вмонтовані в сценографію як духи дерев і брали активну участь у дії. Тобто у цій виставі актори мали взаємодіяти безпосередньо з музикою в образі музикантів–духів дерев. Окрім цього, у виставі були також і пластично-хореографічні, і вокальні епізоди, які вимагали від акторів відповідної професійної підготовки.

Говорячи про музичні вистави, не можна не згадати жанр мюзикл. Вистава «Мавка» не є мюзиклом, хоча й має певні спільні риси (наявність музичних, вокальних і танцювальних номерів). Однак загальний темпоритм вистави, її тон, жанр не підпадають під критерії мюзиклу. Акторський спосіб існування у таких виставах особливий і відрізняється підвищеними вимогами до підготовки виконавців, на чому наголошувала Г. Фількевич: «Універсальними здібностями – співака, танцівника, драматичного актора – мають володіти мюзиклові актори» (Фількевич, 2012, с. 82). Ймовірно, у цьому причина того, що серед студентських вистав майже ніколи не буває мюзиклів.

Існує чимало способів для покращення взаємного розуміння в тандемі «актор – музика». Більшість із них активно використовуються на заняттях з ритміки, основ сценічного руху, танцю, сценічного співу та акторської майстерності.

Навчальні плани, що базуються на багаторічному досвіді провідних викладачів, складені таким чином, щоб за відведений період навчання дати студентам можливість опанувати основні фундаментальні елементи акторської майстерності. Тому, передусім, потрібно сумлінно відвідувати заняття з вище вказаних дисциплін і виконувати завдання. Хоч яким би цей пункт був очевидним, не зайвим буде ще раз на ньому наголосити.

Для того щоб навчитися діяти музикою і впливати на партнера чи глядача, корисною може бути вправа «Диригент». З назви можна зрозуміти, що акторові потрібно завчасно вибрати якийсь музичний твір (це може бути твір різного жанру, починаючи з класичної музики і закінчуючи рок-н-ролом чи хард-роком), і «зіграти» диригента цього твору. В результаті виконавець повинен працювати чітко в ритмі музики, знати мелодику твору (тренувати творчу пам'ять), координувати рухи рук з ритмами, відчувати характер і емоційне забарвлення твору і, пропускаючи його крізь своє єство, впливати на партнера – заражати його цією музикою.

Ще одна корисна вправа полягає в тому, щоб актор навчився працювати врозріз із музикою. Наприклад, звучить спокійна класична інструментальна мелодія, а по дії студент гнівно рве листи чи якісь інші записи на клаптики, змітаючи все на своєму шляху. І, навпаки, – під швидкоку і навіть трохи агресивну музику студент може виконувати завдання «приспати немовля» або «скласти любовний вірш». Основна мета цієї вправи – зуміти свідомо абстрагуватися від впливу музики тоді, коли це потрібно.

Висновки. Музика – це невід'ємна частина театрального мистецтва, так само, як і актор. Ці два явища мають спільну мету – впливати на глядача. Процес освоєння принципів роботи з музикою непростий, комплексний і багатогранний, однак результат цієї роботи оснащує актора цілим арсеналом творчих інструментів і відчутно піднімає професійний рівень. Як наслідок, піднімається і загальний творчо-естетичний рівень у країні, адже з'являються актори, які готові реалізовувати авангардні та сміливі задуми сучасних режисерів. Це дає можливість експериментувати з новими формами, комбінувати жанри, шукати нові трактування і розвивати театральну культуру держави.

Надалі важливо дослідити особливості взаємодії актора з музикою на театральній сцені, на знімальному майданчику, у ляльковому театрі, в естрадних номерах тощо; а також надати практичні поради для покращення акторської техніки

в процесі роботи відповідно до конкретних професійно-творчих обставин і завдань.

Джерела та література

- Івашечкіна, М. (2024). Психофізичні техніки подолання м'язових блоків як елемент роботи режисера аудіовізуальних мистецтв з актором. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 199-206.
- Старостін, Ю. (2019). Сценічний рух як складова професійної підготовки актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 24. С. 75-78.
- Фількевич, Г. (2012). *Музичний театр. Навч. посібник*. Київ: Стилос. 88 с.
- Фількевич, Г. (2004). *Музика в драматичному театрі*. (Друге доповнене видання). Київ: КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого. 72 с.
- Шаварський, О. (2011). *Як стати актором*. Київ: Логос. 572 с.
- Caine, M. (2018). *Blowing the Bloody Doors Off: And Other Lessons in Life*. London: Hodder & Stoughton. 289 p.
- Rickman, A. (2022). *Madly, Deeply. The Diaries of Alan Rickman*. Edinburgh: Canongate books. 496 p.

References

- Caine, M. (2018). *Blowing the Bloody Doors Off: And Other Lessons in Life*. London: Hodder & Stoughton. 289 p. [in English]
- Filkevich, G. (2012). *Muzychnyi teatr. Navch. posibnyk*. [Musical theater. Study guide]. Kyiv: Stylos. 88 p. [in Ukrainian]
- Filkevych, G. (2004). *Muzyka v dramatychnomu teatri*. (Druhe dopovnene vydannia). [Music in the dramatic theater. (Second supplemented edition)]. Kyiv: Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Music and Drama. 72 p. [in Ukrainian]
- Ivashechkina, M. (2024). *Psykhofizychni tekhniky podolannia miazovykh blokov yak element roboty rezhysera audiovizualnykh mystetstv z aktorom* [Psychophysical techniques for overcoming muscle blocks as an element of the audiovisual arts director's work with the actor]. *Naukoviy visnik Kyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 34. P. 199-206. [in Ukrainian]
- Rickman, A. (2022). *Madly, Deeply. The Diaries of Alan Rickman*. Edinburgh: Canongate books. 496 p. [in English]
- Shavarsky, O. (2011). *Yak staty aktorom*. [How to become an actor]. Kyiv: Logos. 572 p. [in Ukrainian]
- Starostin, Yu. (2019). *Stsenichnyi rukh yak skladova profesiinoi pidhotovky aktora* [Stage movement as a component of the actor's professional training]. *Naukoviy visnik Kyivskogo natsionalnogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 24. P. 75-78. [in Ukrainian]

Oleksandr Levytskyi

Actor and music: coordination, interaction, partnership

Abstract. Purpose of the article is to study the main important elements of creative interaction between the actor and music on stage, as well as to provide practical advice and exercises to improve the actor's work with music. **Research methodology.** This article is based on personal student, acting, and teaching experience, as well as observations of the work of other actors and directors at the New Music Theatre and other projects. **The scientific novelty** of the study lies in a thorough analysis of the accumulated acting experience and its structuring for young actors and students. Until now, works on the importance of music in acting have concerned only its individual components, or have been considered from the point of view of theater studies, i.e., a theoretical approach, not a practical one. This study is a combination of the existing theoretical framework with direct practical acting experience. **Conclusions.** The significance of music in the context of the performance and in the context of acting has been studied. The main stages in the preparation of an actor for interaction with music are highlighted, the importance of the disciplines «rhythmics», «dance», «music literacy», «stage singing» in the process of teaching students is analyzed. The difference between physical and psychophysical coordination of the actor with music is considered. The features of the actor's work in musical performances and musicals are analyzed. Practical tips and exercises to improve the partnership between the actor and music are given.

Keywords: actor, acting, music, musical performance, rhythmics, choreography, psychophysical coordination, tempo, rhythm.