

声声传情燕歌行

周小燕

海上谈艺录

涂怡岚著
上海市文学艺术界联合会编

上海文艺出版集团
上海锦绣文章出版社

海上谈艺录丛书

周 声声传情燕歌行

徐怡岚 著

上海文艺出版集团
上海锦绣文章出版社


图书在版目录 (CIP) 数据

声声传情燕歌行 / 涂怡岚著. — 上海:
上海锦绣文章出版社, 2010.8
(海上谈艺录)

ISBN 978-7-5452-0502-2

I. ①声… II. ①涂… III. ①周小燕—评传IV. ①K825.76

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第131567号

“海上谈艺录”丛书获  资助

策 划 杨益萍 张晓敏

统 筹 邹 平 王 刚

责任编辑 陶 晨

特约编辑 孙建成

封面设计 姜 明

技术编辑 李 荀 孙宗霄

丛 书 名 海上谈艺录

书 名 声声传情燕歌行

著 者 涂怡岚

出版发行 上海锦绣文章出版社

地 址 上海市长乐路672弄33号 (邮编200040)

经 销 全国新华书店

印 刷 上海一众印务中心

规 格 787 × 1092 1/16

印 张 10.25

版 次 2010年8月第1版第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5452-0502-2 / J.298

定 价 26.00元

如有印装质量问题 请与印装单位联系 021-56477080

版权所有 不得翻印

目 录

艺术访谈

奇妙的和谐	(3)
-------------	-----

艺术传评

第一章 童年武汉	(19)
第二章 青春年少追梦人	(34)
第三章 抗战号角响起	(44)
第四章 法国记忆——温暖和冰冷	(53)
第五章 欧罗巴飞出中国夜莺	(68)
第六章 从黑夜唱到天明	(79)
第七章 为人民歌唱	(86)
第八章 燕归来，育新燕	(95)
第九章 用心唱出新中国的声音	(103)
第十章 “不能唱了还能思考”	(111)
第十一章 春天来了	(118)
第十二章 心灵不长白发	(131)

附录

从艺大事记	(141)
-------------	-------

艺术访谈



传奇是别人的传奇，对于当事人自己来说，日子是一天天过下来的，事情也是一点点做出来的，所以我自己对这些“传奇”倒是没怎么觉得“奇”，可能大家觉得我九十多岁了还在教学一线、这一点有点“奇”吧。我们这一代人其实都是差不多的，只要能干得动，谁也不愿意离开岗位，总觉得自己的经验啊教训啊什么的巴不得能多告诉几个学生。

——周小燕



本文作者与周小燕

奇妙的和谐

时间·2007年4月2日、2009年6月21日

地点·复兴中路周小燕家

被采访人·周小燕

采访人·涂怡岚

涂：先生，本来早就跟您约好来一次时间长一点的访问了，可是我每天在您身边，却好像总也抽不出整块的时间来谈。您每天工作量还是大了点。

周：我早就答应你了，前两年为了做研究我们谈的还是比较多的，就艺术问题谈得也比较深的，你有些问题当时提了以后我后面还继续思考了一下，所以我们再谈也蛮必要的，不过个人的东西我不太刻意去记，有些也忘记了，应该有些资料可以查的，我还是希望多谈艺术和教学方面的东西，能系统点整理一下比较好，对我自己也是个学习的过程，一边总结，一边找缺点，我现在还在教学，还能改进。

涂：您太谦虚了，对于很多人来说，您的一生很传奇，见证了将近一个世纪中国声乐的发展历史，很多人对您这样执着一辈子从事声乐表演和教学感到非常钦佩。

周：传奇是别人的传奇，对于当事人自己来说，日子是一天天过下来的，事情也是一点点做出来的，所以我自己对这些“传奇”倒是没怎么觉得“奇”，可能大家觉得我九十多岁了还在教学一线，这一点有点“奇”吧。我们这一代人其实都是差不多的，只要能干得动，谁也不愿意离开岗位，总觉得自己的经验啊教训啊什么的巴不得能多告诉几个学生。我有时候也觉得累，不过要我停下来不教了，我觉得更累，心里累。所以既然叫我当终身教授，我就教到教不动为止吧。这样需要我的学生觉得高兴，我心里也比较踏实。

关于声乐学生选材

涂：周先生，您曾经跟我讲过，您不太挑学生的。我理解您这句话的意思是对学生的条件您并不是有特别固定的一套挑选标准？

周：我的确是不太挑学生的，这个不挑指的是在他（她）唱歌基本条件上我不是太挑。有的老师喜欢嗓子好的，听到一个嗓子好的就说我要了。我不这样的。比如李秀英，当时她考歌剧中心，跟她一起的还有一个女高音，人长得比她漂亮，声音也已经训练成型了。李秀英从山东来的，山东民歌比较好嘛，她声音很尖。老师们都说另外一个好，我觉得李秀英不错。她有音乐感觉，有表演欲望，有想象力，嗓子可以改造，音准节奏通过努力可以进步，但是乐感，表演是要有些天生的，通过学习可以改造吗？当然可以。但是就差那么一点点。声音啊技巧都是可以通过我们做老师的来塑造的，但是乐感和情感的东西先天有比没有要好。

涂：那您在学生第一次来您这里的时候，是不是也要给他做一个整体的判断呢？

周：其实我更看重的是品质方面的东西，比如说我一看你，我觉得你是个实在的、踏实的，你是想学东西，而不是那种为了追名而到我这里来的，我就愿意教，这是一种直觉。当然，你的声音，你的谈吐都能说明你的思想是怎样的，这个我看得很重，你看我的学生都是很朴实的，那种花哨的、不踏实的人我跟他们没有缘。简单地说，德和艺我还是比较注意德。

涂：您认为“德”是一个人能把“艺”学好的品质基础是吗？

周：当然是这样的。我有一个学生，别人批评他很多，说他没有规矩啊，不合群啊，有时候迟到啊，这些缺点很多，但是我觉得这个孩子本质是好的，是朴实的，这些问题都是教育的问题，没有人跟他讲，没有人教他，所以我还是愿意教他。但是我教他，他也吃苦，我要经常给他讲“德”的东西。他刚来我这里坐没坐相，撒手撒脚瘫坐在沙发上面，我跟他说你们学美声的将来总要跟外国人打交道吧？外国人很讲礼貌的，他来给你开门你要说谢谢，你要用电话也要先问：我可不可以用你的电话。当然大家熟了每次问我我也烦，但是你不能没有这个意识。在学校里我看见他不跟其他同学一起玩，我就问他，人家小孩打成一片，你怎么一个人玩。他说，我跟他们没有话讲，我喜欢跟年纪大的人说话。我说，你跟同龄人都没话讲啊？你作为一个演员，你是要塑造人的，你连人都不了解，你怎么演啊？人

跟人都是不一样的，碰到一个开心的事，你们年轻人的反应和我们老年人的反应不一样；即使同一个年龄，你和他都在爱一个人，爱的表现也不一样的。你不了解你怎么塑造？只能概念化地塑造，那不是演员。我还跟他说要尊重老师。他说我尊重的啊，我每次见到老师都叫老师。我说我的课你是没迟到，但是你视唱练耳啊，形体啊，表演的老师，你是否按时上他们课了？是否高质量地回课了？他说“哦，我明白了”。所以像这些问题就是教育问题，是没有人教他，不是本质不好。

涂：您对他这些要求都是声乐之外的品质上的要求了。

周：我们不能认为一个声乐老师就是天天在那里抓技术，这样教出来的学生他技术再好品质不好，他也不能成为一个大家欢迎的歌唱家。师者，传道授业解惑，这个传道就是要塑造学生的健康的人格品质嘛。而且不从全面和整体的角度来塑造他的话，有些技术问题也是解决不好的，意识首先要正确。我有一个学生在参加歌剧排练，他学东西慢，有时候还没学好就到排练时间了，他不敢去，他就老请假。后来人家就叫另一个孩子唱，叫他站在钢琴旁边陪。他就委屈了，他说：“我唱得不好吗？为什么不让我唱啊？”我说，你不要问我，也不要问别人，你先问问自己。你老是请假不参加排练，人家那个孩子发高烧都坐在旁边边听边学习，哦，周先生来听了，你就上去唱了，你觉得这公平吗？他想通了，说，哦，不公平的，我以后一定刻苦。我希望这个孩子发展得全面点，这个孩子还是非常单纯的，他在家对爸爸妈妈很孝顺，但是就是太单纯。这个就要教师去教他。这样的孩子我不嫌弃。他不是假装的，总归是想办法要纠正他做人的东西。张建一来时的时候，老老实实的，他的爱人，那时候还是女朋友带他来，我就觉得很朴实，就很有缘分。

涂：说起来好像是直觉，其实也是一个综合的判断，对教学对象做个整体判断，看看他在学习声乐的这个“德”的基础方面条件怎么样，这也可以说是您选材的标准了，就是对品德啊，学习态度啊这些方面甚至可以说要求是很严格的。

周：这个我是在自己是学生学声乐的时候，受我意大利老师的影响的，他就告诉我说，声音是可以塑造的，通过方法可以改造，但是如果意志品质有问题，改造起来是比较难的，越唱到后面，意志品质对艺术品味的表现就越明显，我不希望在一开始就找个意志品质不好的，这样教来教去，技术上的东西是掌握了，却培养不出真正的艺术家。

涂：我采访您现在正在教的学生郁华，他来您这里的时候，是他自己碰到学习瓶颈的时候，他高音上不去了，那时候来您班上的是吧？

周：哦，你采访过他了是吧。他来考歌剧中心，我不认识他，有老师就讲，说他进校时候还是第一，现在一年不如一年，唱到音缝里面去了。我说既然这样就更要把他教好啊，第一名进来我们难道把他当废品交出去吗？我们就应该观察他的课，是什么问题，五年就这样交出去可不行。后来他们就安排他到我班上，我也没有办法，我只好接了。应该了解到底是老师的问题还是学生的问题。他来的时候音也不准，声音在上面飘，但是他的乐感让我觉得他很朴实。他进来的时候专业第一，后来越唱越差。自己对自己很失望，做老师的就是要通过教学方法来纠正他。

关于课堂民主气氛

涂：我采访陈剑波老师，他说他跟您学到了一个做老师的很重要的本领，就是在找问题的时候，第一是从自己的方法上面找问题，而不是什么都是把问题找到学生的身上。他以前性子比较急，现在教训学生少了，因为他自己在您这里上课很快乐，他用你的方法教学了。一个方法不通我就换一个方法。

周：我跟顾平啊、陈剑波啊这些现在在做老师的学生一直都讲：你首先要知道，唱歌的是一个人，要观察人，了解人，要在课堂上讲民主气氛。一般人都是这样，你越骂他训他他就越紧张，胆小的人就会想：哎呀，我怎么那么差啊，我怎么那么笨啊，我做不到你的要求，一次两次都做不到，我肯定是唱不好了，没了信心；调皮的学生呢，他就跟你拗着干，我就是唱不好了，你拿我怎么样，训我也没用，这样也唱不好。上次我听顾老师在教研组活动里说他自己从前教学比较主观的，给学生提个要求学生如果做不到，他就盯着这个问题改，学生唱了不对就还盯着再改，弄到最后大家都急了、火了。他说他现在改方法了，要灵活，这个方法没效果，我老师就想办法给你换方法。这样做我认为他就对了，课堂上老师一定不能硬来，解决不了一一定是老师要想办法换什么办法能够让学生过了这个坎儿。出了问题老师不能总怪学生，学生笨啊，不用功啊什么的，其实有时候是老师自己用同样方法对待不一样的学生，不要太指责学生，要从自身找问题，有老师讲，我跟学生讲了，他总是做不到，讲了又做不到你就应该换一个办法啊，目的就是要把他做到嘛。

涂：这个其实也是一个教师心理学学得怎样的表现，懂得学生的心理才能有针对性地进行教学方法的选择。您是一直都很注重调节学生心理，揣摩学生心理很准。我记得我到您这里来上课，第一次上课的时候还是非常紧张的。不过开口唱之前，看见您微笑着看着我的表情还有您的手势引导，很快就跟进歌曲的情境里了，一下子

就放松了，可见老师的心理引导很重要。

周：声乐教学是跟人打交道，老师对学生的心理把握必须非常敏感，他今天情绪怎样，为什么没情绪，老师要了解。假如身体不舒服，就少唱点高音，他产生畏难情绪了，怕唱高音，你就不要一上来就给他高音练习，要给他针对心理状态进行教学方法的调整，所以不管什么年代，不管在什么场合，我始终强调做一个好的声乐教师心理学学得好不好很重要，我自己的体会也是这样。我在法国的时候，我的老师贝纳尔迪教授就是这样的，他帮我解决高音他首先自己不着急上火，其次他把我的急躁情绪用他的方法压下去一些，然后他再从技术上想办法。所以我老是说我们大家搞声乐教学的人要做一个“会教”的老师，不要只做一个“会叫”（教训）的老师。

关于因材施教

涂：您曾经说到过对自己教的第一个男高音李家尧觉得抱歉，但是李老师在声乐领域的成就也是有目共睹的啊，您说的抱歉含义是什么呢？

周：我解放前刚从法国回来嘛，我自己也没想到当老师，就是自己去唱，后来我当老师了，人家觉得我外国回来的，给我八个困难户，一个比一个困难，有的压，有的抖，我傻眼了，那时候真的是傻眼了。考试的时候来听，好的都在别的班上，因为人家说你外国回来的嘛要解决问题的啊。李家尧不是我班学生，他原来是学农的，他听见我回来开演唱会听得很感动的，就来跟我学。之前他跟意大利老师学了六年，学了两首咏叹调，一上来就是意大利的咏叹调，我一听觉得这个是对头的，我就给他《托斯卡》唱。我教学完全没经验，对他的好嗓子没有好步骤。我那时说实话，只知道声音很漂亮，总的来说好的，只知道好的，不好的地方只是感觉，说不出具体的问题和怎么改。现在我教了那么多年听得出哪里太压了，某个换声的地方不对。那时候不行，语言，节奏，声音的毛病是知道的，可是我没有手法。这样一个好嗓子，如果是我现在有经验地教他，他很快就能参加国际比赛了。但是他还是好的，所以苏联专家一来挑学生就把他挑去北京了，他本身条件是好的。从我的角度来说我没给他什么东西，好在我也没有教坏他，后面的学习主要是苏联专家搞的了。他成绩还是好的，他回上海又跟我学了一个阶段，后来他参加音工团，就在实践中学习了。所以我觉得很抱歉是这样的原因，他一直很优秀的，但是在我这里没有给他什么方法使他更好。后来被记者写一下写成说他教成废品了，人家哪里是废品啊，人家优秀得很啊，只是这个优秀不是我的功劳，我要是有经验能把他教得更好的，我是这样才觉得抱歉的。

涂：所以您后来的教学就特别注重给学生不一样的方法了吧？我听了您一年的课程，几乎每周都有七节以上的听课量，我的目的是要找出一些规律，但是我发现您的教学方法好像随时在变化，对不同的人有不同的方法，即使对同一个人，上节课和下节课方法也不太一样。

周：前两天山东艺术学院的朱德九老师到我这里来听课，听了于冠群的课。于冠群是山东来的嘛，朱老师就问我给于冠群吃了什么神丹妙药，进步这么快？我说就是一味药：教学方法随机应变。这是一个教学经验。于冠群她的嗓子好，你叫她怎么唱她都能唱出来，所以她对位置啊什么的这些不敏感，唱对了唱错了感觉不太出来，因为嗓子好嘛，从错到对她就不敏感，李秀英也是这样，我一个手势她就跟过来了。

嗓子好，怎么改嗓子都能适应。像他们这样的，我就叫他们不记感觉就记声音吧，这个声音好听些厚实些，这个声音你给我记住。就晓得找这种声音了，不要老给她强调去找位置啊什么的，反而把她给搞糊涂了。我自己心里有数，我就给你练，练到一个地方好了，再练下去你僵了，我就换个母音，继续给你练，不让你的肌肉僵化，也不让你的精神僵化。

涂：就是说教学生要了解学生，针对具体个体的不同来选择不同教法，要因材施教。

周：对啊，你比如沈光耀，你也听了他很多课的。他有一个特点，爱钻牛角尖，对他就要换方法，他总是在我教会他一些方法了以后，他就恍然大悟，他说先生你怎么早不告诉我啊，我说我早告诉你你就钻牛角尖，心里就一直想方法、方法、方法，这样唱不好的，所以先不跟他讲为什么这样，做出来了以后再告诉他听。

涂：上次您上课叫他做“打嘟嘟”的练习，他就很不理解，他说不是女高音才练习“打嘟嘟”的吗？

周：后来他就理解了嘛。他老是说：先生上次你说要那样，今天怎么不一样了？我说你过了上节课那个阶段就要前进一步啊，前进一步就要换方法了，我上节课就给你讲方法你就又一直想方法了，所以你信任我就听我的。他就是太不听声音了，就太记肌肉问题了，跟于冠群刚好是反的，他喜欢找方法找感觉，这个倾向如果说他能运用得好是个优点，会思考会琢磨，但是如果过于注重方法，成了负担的话，那就顾不到声音，声音就不行了。

涂：您现在给他上课好像从来不说方法了。

周：因为一说方法他就钻方法的牛角尖，满脑袋的方法，其他的就都顾不了，所以我要让他尽量用感受的办法来歌唱，来找到正确的方法，等到找到感觉之后再说法也不迟，现在看对于他个人来说，这样教比较有效果些。我们当老师的，一辈子教那么多学生，学生说话习惯南北不一样，吃东西各地的口味不一样，每个学生性格不一样，讲话、思维、成长背景、学习环境都不一样的，人都是不一样的，教学的时候必须要根据人的不一样来决定方法的不一样。我觉得这就是因材施教。

关于民声与美声

涂：周先生，你一直是学美声、唱美声的，但是教出了不少民族声乐的学生，比如鞠秀芳老师，那是比较早期的，现在学校里民声的几个老师都还在您这里上课。您觉得民声和美声是怎样的关系？

周：说到民声唱法这是我们的一种说法，以前人家都说我们美声是“洋唱法”，我一直在想，“洋”的训练能不能用来发展民族声乐？是否会声音好了而失去了风格？我也经常问我自己，我的耳朵是否“洋”的太多，去掉了他们的风格？这种现象是个过程还是方向不对？是对方的问题还是我的问题？总之经常在思考这个问题。解放初期教鞠秀芳的时候，我也不是特别有把握，我叫她多学，到戏曲学校找老师学，找民间艺人学，学完了唱来给我听，我听了觉得可以改造，就把她的戏曲和曲艺老师请到家里来，一起来讨论，可不可以这样改。那时候是这样子在实践的。搞了这么多年，我就觉得：不管什么唱法，首先你要有一个通畅的路子，这个起码是共通的吧，我最关注的就是：在民族唱法的教学里面，声音搞好了，不能把它的“味儿”搞丢了。所以我强调这个，我要求学生从来都是要唱中国歌的，这一点从我开始教学就没有改过，这些年的学生也是这样。一个中国人唱好中国歌是起码的要求，你学美声，到外国就唱中国歌，人家听不懂，到中国就唱人家听不懂的外国歌，这算什么本事啊，对着蒙人嘛，有本事，就要唱中国歌让中国人喜欢，唱外国歌让外国人喜欢。

关于手势在教学中的运用

涂：我在旁边看您上课很有意思，一节课都是手舞足蹈的，好些学生就特别适合这套方法，我看经常是他们在唱，您手往这里那里一点，或者做一个手势，他们马上就明白什么意思了，就能做到了，我自己上您的课也有这个体会，我一边唱一



指导学生演唱

边看您的手势，马上就能跟进去。

周：我小的时候做功课，喜欢坐在靠院子的窗口那里背古文，尤其是背不出来读不进去的时候我就去看天上的云，觉得很神奇啊，一会儿觉得这一块云像一座山，一会儿又变成大象了，一会儿又变成一个人头了，我就喜欢自己一边看一边想。我这么一说你肯定也很有体会，能想到天上的云的那个变化的样子，你小时候肯定也是这样的。声乐教学就是这么个特点，抓不到、摸不着、看不见的，所以做老师的必须要有手段，什么手段呢？用手势来把它形象化。所以我说“拉弓”、“放风筝”。我就是用这个手势和形象来调动学生的想象力，形象和想象的东西一出来他声音就变样了。所以我说四结合嘛：声音、思想方法、情感、丰富的想象力。这些不容易捉摸的东西用手势来表达意思，训练的时候手势其实是提醒他，我平时跟他讲的东西都在手势里面。否则他唱到这里要调整自己的呼吸，要找自己的位置，我在旁边大声叫，他光听我叫了。这个手势的方法我觉得还是在经验里面挺管用的一个，有时候我觉得我累了我对学生说，你就自己唱吧，我坐一下，我坐下来听一下，我一放松他们也放松，所以我上课累。我跟他们一起呼吸，做手势。我一松了他们就松了。

关于表演教学

涂：教表演也比较难的，我们中国学声乐的表演方面的训练很少，所以真要唱歌剧碰到的第一个问题不是唱，而是演。

周：我搞歌剧中心也是想在解决这个问题上面出点力，给大家多一点演出的实践。小廖（指廖昌永）我教他在舞台上手不要乱动，眼睛要有东西，像这些基本的表演的东西我教他的，但是他在台上走路走不到点上，表演方面不是我的功劳，是美国专家教他的，美国专家来了，我跟他们说，你们看这个孩子，他很有乐感，但是一上台就不会走路。美国专家说交给我吧，人家有各种各样的方法，就把他的表演教出来了，后面他实践多了，上台多了，现在早就不成问题了。我现在就预备叫李秀英开表演课，她在国外学的，她讲老师给他们画四个角，每个角代表喜怒哀乐四个表情的一种，叫你跳来跳去，跳到哪个角，站在那里马上把情绪变成对应的表情，要快速地转换，人家有好多训练的方法，这个面部表情啊肢体训练啊什么的，我们的孩子都没有，所以唱起来都是一个表情。我自己是天生的，小时候喜欢带着弟弟妹妹排戏，做导演，我模仿能力强，学什么人像什么人，学老头子，学老太太，这是妈妈的遗传，我爸爸说是埋没了的演员。我觉得我们以后要加强对学生表演的训练。

涂：我看您小时候照片还有扮演男生的呢。

周：是啊，我就是自己喜欢表演，没怎么学过，没经过特殊的表演训练，小廖他走路的问题是美国人帮助解决的，他会模仿。他和张建一都会选自己的模仿对象，张建一那时候模仿007詹姆士邦德的，还有多明戈，他每次上课往这里一站，我就说：哟，邦德来了。他们会选择适合的对象来模仿。模仿的典型都是自己喜欢的啊，所以品位高低都体现在你自己选模仿对象里面了。这个模仿也有个选择性的问题，梅兰芳先生说要学会“偷戏”，偷戏是什么？就是看别人优点，我们有的学生总在听别人声音的缺点，我说你要看别人的优点才会进步。看别人缺点很容易，看自己缺点就不容易了，如果你只会看别人缺点，你最多有好耳朵，但是不进步。

涂：您给学生讲表演的时候，我老是听您在想象力上面做文章，问他们的问题都是诱导他们产生画面的。

周：是的，我先生张骏祥是导演嘛，我以前跟他讲：我最佩服你们导儿童戏的导演，多难导啊，小孩子他哪里会跟你大人的思维走啊？我先生就跟我讲：不是的，小孩子好导，第一个他单纯，第二个他想象力丰富。你比如《小兵张嘎》的那个小演员，叫他对鬼子满腔仇恨，他那个表情马上就出来了，他的仇恨就很真实，他会想象，想象了以后情绪很真实，马上就出来了，想象力很重要。我女儿小时候我唱歌给他听：小麻雀啊小麻雀啊，你的母亲哪里去了？小麻雀就说：我的母亲找食物去了，还没回来。在外头被抓去了不会回来了，我女儿一边听一边就哭得伤心

得不得了，她说妈妈不回来了小麻雀怎么办啊。小狗小猫她都能代换进去。大人他就不自然。我举这个例子就是想说明，想象力好感受得快在表演里面有多重要。我从小习惯了，我拿到每首歌立刻就有画面，一听音乐就有画面，在生活里就要有习惯，我觉得要养成这样的“职业病”。生活中呢要会观察，我一个学生唱《绣荷包》，动作都是缝的，我跟她讲，缝和绣的动作是有区别的，还有就是你会了绣的动作也不能整段在那里绣啊，绣好了要给情哥哥，那个封建年代你肯定要不好意思，要塞给哥哥动作不能太大，这才是表演。

关于对学生的学习方法规划

涂：李秀英老师当年完成在歌剧中三年的学习以后本来是要回山东继续当老师的，当时好像是您劝她继续留下来学两年的，为什么呢？

周：李秀英我喜欢她的是她有表演的天赋，不演戏可惜了。她那时候民声和美声发声有些糊涂，原来唱民歌的生怕回到民歌路子上，她那时候的理解美声就是竖的，民声就是横的，我叫她也横着唱。区别不在横竖上，幸亏他们信任我，要不然听我这样讲他们就要换老师了。我觉得她做演员条件好的。我喜欢这种有乐感的，容易动情的。所以叫她继续学下去。

涂：学声乐的不少后来也是从事声乐教育的，做老师的，您的学生里面有好多也是这样。您觉得什么样的学生您会有意识把她往声乐教师这个方向上引？准备做教师和准备做演员的学生你教的时候有区别吗？

周：你就适合去当教师，你思路清楚，有耐心，你对学生也会分析，有的人他就不会这个，你这样的人会分析，会千方百计引导他塑造他，你虽然不是自己去表演，但是你头脑清楚，你晓得该怎么表演，会启发学生，这就是做声乐教师的料子，但是你在台上不像他们那些孩子那么放得开，理智比感情多一些，当演员要感情丰富，一触即发，感情比较活跃。

涂：就是理智多了，有时候感情发挥就不那么充分了。

周：不过这个问题要怎么看，最好的歌唱家不一定能当一个好的声乐教师，前不久弗莱明来讲大师课，郁华上去唱，我在下面听，她指出的问题都在点上，要害她都指出来了，她说郁华很轻声很法国，叫郁华放出来唱，郁华他放不出来，她就没有办法给他解决了。假如她是个好教师，她马上就要给出一个办法，让他放出声音来，所以她指出的问题很对，是供我参考了。我现在要把郁华的高声区发展出

来，现在把他底下基础弄好了，压住了上不去，就叫他用轻声，这是个过程，他还没到放的过程，弗莱明听出来了，叫他放。她是听出问题在哪里的，不过没办法解决。郁华过去莫扎特、法国的作品唱得多，下一课我就要跟他放了，叫他唱些普契尼的东西。

涂：我觉得做老师还是要理智情感并重的最好，因为声乐老师往往两个身份，最好就是当老师时理智，当演员时动情。当然，这是理想状态，要做到的确是很不容易的。

周：学艺术的人四个都要有，有嗓子、有脑子、有心、有感情。当老师当演员，都要有，有些人的性格爱表现，喜欢上台。但是有些人不这样。詹曼华，她那年跟张建一并列冠军，她得了冠军她说我不喜欢当演员站在台上给人家看，我说那你怎么来学唱了呢？她讲我就是喜欢唱歌，我不喜欢抛头露面。她多有乐感啊，可是她不喜欢啊。表演，乐感，声音，形象都有，她不喜欢当演员。当过演员的老师比没有上过台的老师是有些有利一些，他晓得上台的心理，紧张怎么克服。有这个经验不一样。但是不妨碍没上过台的老师能很好地启发学生。

关于教师对学生心理的把握

涂：顾平是您八十年代的学生，是我的硕士导师，我采访他对您教学的感受的时候，他说根据他对您的观察，在课堂、考试、比赛三种场合里面，您对学生要求最严格的是课堂学习，一般考试您很少给什么评论，但是您会根据这一次的表现，下次上课再做指导。比赛您最放松，从来没有结果要求的。

周：这是一个心理调剂的问题，每个学生都不一样的，但是最紧张肯定是比赛，最自然肯定是平时上课，我给你们的要求就是你放松了我叫你紧张点，你紧张了我就给你放松点。

涂：就像橡皮筋，你不能一直让它绷紧的，超过弹性限度就要断掉的，你也不能一直让它松着，这样它的作用就不是橡皮筋了，跟一根绳子一样了。

周：对的，胆子小的要多鼓励，性格泼辣的就要压着点。我有一个学生说：先生你从来都不表扬我。我说你够骄傲了，你还讨表扬，再表扬你就飞上天了。但是胆子小的孩子我就肯定他多一些，还有的孩子我是有一个阶段鼓励他多一些，现在他进步了，我就压他。张建一他比赛以前我就跟他讲他很不错的，很优秀，比完了拿了第一，我就跟他讲你还差得远呢，你知道国外的歌唱家他们有多少剧目在手上