

汪毓和

我国 现代音乐教育事业的开拓者萧友梅

十九世纪八十年代以来,随着资本主义经济的发展及康、梁“维新变法”的积极推行,我国的教育体制也发生了一场以“废科举、兴新学”为核心的变革。后来,尽管“戊戌变法”以失败告终,但“兴新学”仍得以缓慢的发展。到本世纪初,各地创办各种各样的新式学堂已蔚然成风。这就为我国近代新式学校音乐教育的建立和发展,奠定了真正的基础。当时的这些新式学校音乐教育,主要是围绕新学堂中“乐歌”课的开设而发展起来的。不少有志于“新学”的知识分子,纷纷自发地编写出版“学堂乐歌”以供“乐歌”课所用,它们之中有些人还直接参与其教学的实践。不过,当时从事学校音乐育的人,大多数并非专业的音乐工作者,他们所编写的“学堂乐歌”几乎绝大多数是以“选曲填词”的方式写出的。

这说明发展新式学校音乐教育,完全是一件从无到有的新生事物,它不可避免地会带来其初创的幼稚的特点。但,也正因为这是一种新生的事物,它的出现和发展,自始至终得到不少革新派知识分子的拥护和支持,因而也就产生了人们所意想不到的深远的社会影响。特别在“辛亥革命”推翻了清王朝,建立了共和制的民国政府后,兴办新式教育已得到全面、迅速的发展。这一新的形势使当时一些爱好音乐,关心音乐教育事业发展的有识之士,进一步认识到社会的发展对音乐教育提出了新的要求,即迫切要求迅速培养出大批专业音乐工作者投入到音乐教育这个阵地,以及必须大力提高我国音乐教育的水平。“五四”以来,我国新音乐文化事业的建设,正是从这个基点出发的,其中作出开拓

$$\begin{aligned}
 \text{音程系数} &= \frac{\text{较低音的振动周期}}{\text{较高音的振动周期}} \\
 &= \frac{\text{较高音的振动频率}}{\text{较低音的振动频率}} \\
 &= \frac{\text{较低音的弦长}}{\text{较高音的弦长}}
 \end{aligned}$$

不少律学著作把“比”这一术语也误用于此,把音程系数称为“频率比”或“弦长比”。应该澄清,“比”是指两个量或多个量进行倍数比较的多项并列关系,“比值”才指两个量相除所得的数值。音程系数是比值,而不是比。

至于“音程值”,则是“音程系数”这比值的对数。计算音程值的方法,严格的数学公式中应包含确立底、换底、查常用对数表等环节,本书加以简化,在查常用对数表基础上用比例方法来算,还是简便可行的。

二十世纪的现代派喜欢用数学来为自己充当“先锋”开路,而我们则主张通过数学使古典音乐理论发扬光大,这就是我们和他们貌同心异之所在吧。

(本文系为陈应时《琴律学》一书所作的序

——编者)

性的重要贡献的代表人物,就是萧友梅博士。

—

由于萧友梅早年曾在日本留学八年,后来又在德国留学八年,他比当时我国曾在外国学习音乐的音乐家(如李叔同、沈心工、曾志忞等)对外国音乐的了解及其发展要深厚得多。加上萧友梅在国外除了学习音乐外,重点是学习哲学、教育学,并选听了不少与音乐学有关的人文科学的课程,因而他很自然地对音乐同其他人文科学,特别对国民教育和社会发展的密切关系有更深切的理解。对比中外音乐历史和现状的发展,他深感近千年来中国音乐之所以落后于欧美各国,关键在于缺乏完善的、现代化的专业音乐教育机构,无法获得大量合格的音乐人才和音乐师资,以至于整个国民音乐水平无法同社会的需要相适应。他认为作为一个中国的音乐家,当务之急首先应投身于建设和发展祖国的音乐教育事业,以便从根本上为我国音乐文化的发展奠定基础。这也正是他回国后毕生从事一切音乐活动的主要出发点。

萧友梅非常赞成当时蔡元培有关“以美育代宗教”的号召以及不少新文艺家鼓吹“为人生的艺术”的主张,认为推广艺术教育是提高整个国民教育中非常重要的一环。对萧友梅说来,专业音乐教育同普通音乐教育不仅不是对立的关系、也不是一般相互促进的关系,而是专业音乐教育应该为推进和普及普通音乐教育的需要所服务的关系。这一点我们可以从他一系列有关的论述以及他在音乐方面的种种具体实践中证实他的这种非常重视整个国民音乐教育的宏大抱负。例如在他一生所创作的近百首歌曲中的绝大部分,无论就其题材内容或其艺术形式,与其说是为了艺术创作,还不如说是为了提供普通国民教育的需要而写作的。同样,我们可以发现

在他的音乐理论著述中属于专题性的理论研究是少数,而大多数是为了提高普通音乐教育所需的各类基础性的音乐教材。萧友梅的这一见解以及他的具体实践,曾给同时代许多后进的音乐家(如赵元任、黎锦晖、王光祈、丰子恺、吴梦非、刘天华、邱望湘、沈秉廉、冼星海等等)以深远的影响。如刘天华的“要顾及一般民众”的思想,以及冼海海的“普遍的音乐”的主张,都可说同萧友梅的国民音乐教育的主张是一脉相承的。萧友梅等音乐家的这种主张和他们各自的具体实践,也给后来不少由专业音乐院校所培养出的年轻音乐家以深刻的影响,使他们大多数比较重视于从事普通音乐教育事业,而较少出现只想当可以出人头地的“艺术家”而不愿当为整个音乐事业发展添砖加瓦的中小学音乐教师的念头。

其次,萧友梅从我国古代乐论中所提的“移风易俗莫善于乐”的思想和蔡元培在“五四”时期强调发展新文化、普及美育的见解,他也十分重视音乐对整个国民教育的社会作用。他明确提出了所谓“国民音乐会”的构想(见1923年3月23日《晨报》副刊中《关于国民音乐会的谈话》一文)。他提出要通过经常性的“国民音乐会”来作为推进社会音乐教育的一个重要途径。他主张经常举办收费低廉但内容健康、技艺精湛的音乐表演供社会各阶层民众欣赏,以引起国民对音乐美的爱好和提高民众对艺术鉴赏力,并从中增进对世界各民族优秀音乐遗产的了解,最终达到为促进我国音乐文化的进步和迅速发展创造条件。同时他认为这种“国民音乐会”的举办对专业音乐教育讲来也是将课堂的学习同社会性的艺术实践相结合的好方式,反过来对促进专业音乐教育的发展也有积极的影响。

第三,过去一度我们有些同志从萧友梅的个别言论中得出结论,认为他在音乐教育上是走的一条“轻视民族、盲目照搬西洋”的错误道路。这种对萧友梅的看法是不全面

的、不实事求是的。因为，尽管萧友梅在当时办学时所能作为借鉴参考的确实只要是、也只能是西方的音乐教学体制和依照西方各国音乐院校实行多年的一整套关于音乐理论知识和技能的传授；正象那时我们创办现代医学、体育等专业教育那样，我们能不这样来办而完全凭空想一套来办吗？显然，这完全是一种不现实的空想，也是对前人的一种苛求。另一方面，我们必须看到萧友梅从二十年代初在北京开始办学，一直到他逝世的整整二十年间，他始终贯彻了蔡元培所倡导的“古今中外，兼收并蓄”的方针，他并没有对民族音乐传统完全鄙弃，也没有完全搞“全盘西化”的一套。例如在专业科、组的设置上，无论是在二十年代的北京大学音乐传习所、或是三十年代的国立音乐专科学校，都规定有专门的国乐科、组的设立，为此他曾先后聘请了象陈子敬、刘天华、朱英等优秀的国乐名师在校授课。而且，在国立音专时期，他还规定专修钢琴、理论作曲专业的学生均必须选修一种民族器乐作为副科。其中象丁善德、贺绿汀、刘雪庵、谭小麟等都曾认真掌握了琵琶的演奏，象丁善德、谭小麟还达到了相当精通的程度。又如关于文化必修课的学习，他既规定了学习音乐的学生必须认真学习英语或法语（学习声乐专业的学生还必须学习意大利语、德语）等外语课，还规定了相当份量的学时要所有学习音乐的学生认真学习古文、古代诗词等课程，并延请在古代诗词上有相当造诣的国学导师（如易宗瑞、龙榆生等）给学生教课。萧友梅自己还对中国音乐史、中国古代的乐制、乐律等等都进行了长期的认真研究，并逐步将其纳入自己的教学。此外，他还很关心有关民族音乐的收集、整理、研究以及对民族乐器的改革，而不同意象当时音乐界有些人那样主张公开鄙弃传统的民乐。他在《关于我国新音乐运动》一文中曾明确提出对传统的民歌、小调、戏曲等应进行有计划的收集、整

理，以及配以合适的和声，从中逐步摸索出一种新的、适合于时代需要的新的民众音乐，他还希望经过“吾国新进作曲家的意向和努力”，“创造出一种新作风，足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有区别的”，类似俄国“国民乐派”那种新的中国音乐。

由此可知。萧友梅在音乐教育方面的中心思想是：通过在借鉴西方现代音乐文化和音乐教育的经验和技术的的基础上，同时贯彻“古今中外、兼收并蓄”的方针，为培养出大批优秀的音乐人材打下全面坚实的基础；而这一切又是为了提高整个国民音乐教育、推进中国现代新音乐文化的发展和提高以及为在我国建立像俄罗斯“国民乐派”那样的新的民族音乐创造条件。应该指出，他的这种对待音乐教育的观点，在当时旧中国的政治条件下是难能可贵的。

二

萧友梅从1920年自德国留学回国后，就以他的主要精力投身于为我国现代专业音乐教育事业的发展和建设上，一直到他1940年底逝世为止。在开始的七年间，他身兼北京三所高等院校音乐系科的教学行政主管，还要兼任多门音乐理论作曲课程的教学。当时我国正处于现代音乐文化的初创阶段，加上当时北洋军阀政府对音乐教育的不重视和这三个专业音乐教育机构都只是附设的性质。因此，他每前进一步都要付出加倍的辛劳，而且还是无法通过这些教育机构全面贯彻他的音乐教育理想。只有当1927年冬成立了国立音乐院、特别是1929年改建为国立音乐专科学校他被正式委任为音专的校长之后，他才获得了可以按自己的理想去推进我国现代专业音乐教育的权力。经过十多年的努力，他确实把国立音专建设成当时我国一所名符其实的最高音乐学府，为我国现代音乐事业的发展培养了一批批高质量的专门人材，也

为我国现代专业音乐教育的建设和发展积累了丰富的经验。

首先,萧友梅深切体会到要办好一所学校,关键在于要有一支坚强的师资队伍。为此,他果断地决定把学校经费的将近十分之九都用作给教师的薪金,以聘请各学科当时所能请到的、具有真才实学的音乐家来校授课。其中像黄自、应尚能、周淑安、朱英、吴伯超、李惟宁、青主、萧淑娴、陈洪、赵梅伯、以及查哈罗夫、阿萨柯夫、余甫磋夫、苏石林、富华、拉查雷夫、介楚士奇、史丕烈诺夫等等,可以说萧友梅几乎把当时在上海的最有名的理论作曲、钢琴、提琴、声乐、管乐、国乐等方面的中外音乐家都请到了国立音专。为了使这些教师能全力安心教学,他一般都给予相当的高薪(大体上当时音专一位专任教师的薪金相当于现在一般大学教授薪金的2—4倍)。对于担任行政兼职的教师,他也规定给予明显的高薪,以便可以尽量压缩专职行政人员的人数(当时国立音专的专职行政职员人数还不及教师人数的三分之一)。例如像黄自那样一人担任多门作曲理论课的教授,还要兼任教务主任的工作,举行校务会议时常常还要兼作会议的记录工作;又如作为担任几十个学生琵琶主、副科及国乐合奏指导的朱英教授,还要先后兼任男生指导员和训育主任的工作。萧友梅自己除了独自一人主持校政(当时国立音专没有其他副校长)外,还要兼任理论作曲组(相当于现在音乐学院的理论作曲系)主任的工作,并且他还长期担任好几门作曲理论课的教学工作。总之,严格的挑选合格的教职员,尽可能压缩行政人员的人数,尽可能扩大专任教师的人数,既在工作上充份挖掘每个任职人员的积极性、又在生活上给予优厚的待遇,这便是萧友梅能使这个学校长期保持一支稳定的教职员队伍,各司其职又通力协作地把学校的教学工作搞好的根本保证。

其次,萧友梅在行政管理上实际上一直

贯彻了一条勤俭办学、民主管理、集中一切可能的人力物力用作不断改善教学的方针。当国立音专初建时南京政府对这所音乐学校的创办是不重视的,对学校的开办费及日常经费拨给都很低。为此,萧友梅几乎年年为之向教育主管当局不厌其烦地进行交涉,同时他不得不在财务管理上尽可能压缩一切行政性的开支。例如,为了压缩行政用房,尽可能把较好的房间用作教学,他首先决定以一个洋台加上窗户改装为自己的校长室;又如当时教育部门明文规定专科以上的学校可以购买一辆小汽车给校长因公务需要来代步,但他却宁肯天天走路,舍不得花这笔钱去买小汽车,他把它移作为学校购买了一台可供演奏用的三角钢琴。再如,为了必须兴建一所适合于音乐教学的新校舍,他从建校不久就向政府申请拨给建筑费。但是,当时的教育部却迟迟不肯拨给。他就发动师生向社会各方面呼吁为音专筹建新校舍募集基金及捐助可供新校舍用的实物设备。他个人就拿出二百五十元为新校舍修建一根新旗竿之用。这项募集建筑费基金的活动不仅总共收到了一万多元的现金和一批实物性设备,而且还引起了社会各界的关注和影响,迫使南京政府不得不拨出专款给音专,使音专的新校舍不久终于得以落成。此外,当时的公立学校(除了师范学校外)一般对学生也是收学费的。萧友梅对音专各科学生的学费标准也作了符合实际情况的全面考虑。如他规定学习声乐、钢琴、提琴等本科各专业的学费为一学期25—45元(随着技术等级的提高收费也提高),而对学习理论作曲、国乐、及中提琴、低音提琴等冷门专业的学费则规定为一学期12.5元,仅是上述各专业的一半,对选科生的学费则规定要比本科生高出将近一倍。同时,对住宿的学生一律加收住宿费,对需用学校钢琴练琴的学生则要加收练琴费,对学习管乐各专业的学生规定必须自备乐器,而对学习低音提琴专业的学生则规定

免缴学费、还由学校供给乐器练习。对一些学习优秀及家境贫寒的学生则给予免收或减少学费。这里可以看出他在经济管理上的实事求是的科学精神。

在行政管理上,萧友梅除了委任各专职的行政负责人(大部分为教学人员兼任)外还设立了校务、教务、训育等会议,以民主选举方式吸取部分本国的教职员作为各项会议的委员,凡是学校各方面的重要事项均提交各有关会议进行讨论和议决后才执行。他要求学校与政府主管当局的一切函件往来,各项会议的历次讨论情况(参加者,提案及议决结果等),以及学校经费收支的月报表、有关图书资料、教学设备的添置都及时予以公布,还一律在校刊上刊登,使全校师生对学校行政、教务管理方面的全面情况都了如指掌。因此,尽管当时没有“民主管理”这种提法和要求,但萧友梅所贯彻的这一切实际上是符合这一原则精神的。这对当时音专师生能齐心一致搞好教学起了不小的作用。

第三,萧友梅通过国立音专的办学不仅在行政管理上逐步摸索出一套行之有效的科学管理的经验,更重要的是他在教学管理上也逐步摸索了一套既借鉴了外国的有益经验又适合于本国实际情况的专业音乐教学体制和各种相应的规定。其中值得注意的一项即学分与技术升级相结合的考核制度。他对各学科每个学生应修满的学分和各门课程的不同学分均作出明文的规定外,还对各专业主科规定“初级”、“中级”、“高级”三个不同等级的技术标准。这三个等级的提升,必须经过由校长、教务主任、专业组主任及主科教师等共同组成的考试委员会主持的“升级考试”评定合格的才给予“升级”的证书。取得“初级考试”合格证书的学生才能申报报考“中级考试”,通过“中级考试”的才能报考“高级考试”,通过“高级考试”才可正式给予毕业证书、或升入“研究班”。这样,对一个学生的业务考核,就不单单看是否修满了所规

定的学分,还要经过这种“升级考试”来表明这个学生应达到的实际水平。这就既保证了每个毕业生的业务水准,又对不同水平的学生的学习年限给予了灵活处理的可能。同时,在课程设置上他采取了主科、副科、共同必修科、及选修科相结合的原则,其中主科和副科的学分不由学习年限来决定而主要由“升级考试”来决定;共同必修科及选修科的各门课程的学分,才由应修的学年、通过学期考试来决定。主科的课程也根据不同的专业作出不同的规定,象理论作曲专业的主科课程就多达十四门,声乐专业的主科课程也有五门之多。共同必修科的课程对“本科”、“本科师范组”、“高中”、“高中师范科”各有不同的要求,最多的达十八门行多,最少的为七门。选修科的课程也开设了十多门,供学生自由选择。由此可知,萧友梅在教学上逐步确立了一套既突出对主科的严格训练、又不忽视对每个学生的多方面的基础的培养的教学体制,他的这些办学的经验不仅对保证国立音专毕业生的业务质量起了不小的作用,并且对我国后来专业音乐教育事业的发展也有深远的影响。

第四,萧友梅除了认真抓好音专师生的课堂教学外,也很重视师生的经常性的艺术实践和学术研究。每个音专的学生入学后不仅要参加多次专业性很强的、公开的“技术考查”、“升级考试”以及规模隆重的毕业考试,还要学生结合社会的需要参加各种形式的、面向社会公众的音乐演出(如有关支援抗日救国的募捐演出和支援赈济灾民的募捐演出等等)和定期的音乐广播等。为此,他很重视对学生的合唱、合奏以及伴奏的训练,规定了专门的课程鼓励学生进行这些技能的学习。同时,他还拨出一定的人力物力创办了校刊《音》、学术性刊物《乐艺》、《音乐杂志》、《音乐月刊》、《林钟》,以及编辑出版了几十种音乐创作和理论研究的专业丛书,作为推动师生进行音乐创作、活跃理论研讨和交流

研究心得的阵地。他还极力鼓励教师们在音乐创作和音乐表演上的艺术实践,举办了多次各种形式的“教师音乐会”,以及请延校外的学者、专家到音专专题性的学术报告和进行学术交流活动。因此,当时在国立音专学习的学生不仅教学的负担比较重,课外的艺术实践和社会活动也相当活跃,使学生们在学习上获得了比较全面的发展。

三

如前所述,萧友梅音乐教育思想的基本核心是为了促进整个国民音乐教育的普及和提高,他努力从事专业音乐教育的主要目的之一就是满足普及与提高国民音乐教育所需要的大量专门音乐人材。因此,在他从事专业音乐教育的过程中,他自始至终都主动关心和积极支持普通音乐教育的建设和发展。

我们知道萧友梅在二十年代时期曾先后同时兼任北京三所高等院校的音乐系、科的领导。他还担任相当繁重的具体教学工作,但就从那时起他就为普通音乐教育(尤其是一般的学校音乐教育)的发展给予了特别的关注。当时他清楚认识到仅仅依靠“辛亥革命”时期所编的各种“学堂乐歌”的唱歌本、教科书已远远不能适应客观需要了,必须首先从这一方面进行更新。开始,他曾编写了一本《普通乐理》,文章发表在“北京大学音乐研究会”所编辑出版的《音乐杂志》上,以供社会的需要。后来,他进一步从学校音乐教学的实际出发,重新编写了一套《初中乐理教科书》(第1—6册)和《普通乐学》(供高中使用),分别于1925年及1927年由商务印书馆出版。这可说是当时由我国音乐家自己编写的、适合于一般学校音乐教学的、最系统完备的一套乐理教科书了。与此同时,他又与易韦斋合作编写了大量专门提供学校音乐教学所习唱的各种形式的歌曲,分别编入《新

学制唱歌教科书》(共三册,提供初级中学音乐课用)、《今乐初集》(一册,高中用)和《新歌初集》(一册,高等学校用)。他的这些学校歌曲的创作,实际上为我国学校歌曲由过去基本以“选曲填词”的方式转向完全以创作的方式开了先河。此外,他还为从事学校音乐教育的教师和学生中的音乐爱好者编写出版了《钢琴教科书》、《风琴教科书》、《小提琴教科书》。

三十年代萧友梅主持国立音专的校政后,他确实以更多的精力投入于该校的建设上,但并不意味着他改变了对普通音乐教育的关注。例如在他主持下所订的《国立音乐专科学校学则》中第一条“宗旨”就是那样写的:“本校以教授音乐理论及技术,养成音乐专门人材及中小学音乐师资为宗旨”;对音专科、组的设置中除了“本科”、“研究班”、“高中班”外,还设立了“高中师范科”、“本科师范组”。这两个科、组的设立就是为了专门培养中小学音乐师资的。为了使音乐人材的培养尽可能照顾到全国各地,他还曾请求教育部通函各省区教育厅选派学生来“音专”学习,以便学成后可以回到本地区去发展本省区的音乐教育事业。

在这期间,他虽然没有再亲自为中小学音乐教学编写过新教材,但他作为大学院的“教科图书审查委员会”的音乐、图画、手工、体操的委员和教育部“幼稚园、中小学校教材编订委员会”的委员,仍为普通音乐教育的教材继续作出了新的努力。我们知道,正是在这期间,以黄自、应尚能为首的一批国立音专的师生曾集体编订了一套内容丰富、体例完备的新的教材《复兴初级中学音乐教科书》(共六册)。这套新的音乐教材的编订,实际上也是间接得到了萧友梅的鼓励和支持而得以完成的。

作为对社会音乐教育,萧友梅开始只提出了所谓“国民音乐会”的构想,也就是通过举办经常性的、适合于社会公众的音乐会,

来引起社会公众对音乐美的兴趣，并从中获得有关音乐的知识，以达到推动整个社会对音乐事业发展的关心和支持以及提高整个我国的音乐水平。为了实践这一理想，他从二十年代开始曾不遗余力地组织了上百次各种各样的音乐演出活动，这对丰富群众的音乐生活是起了不小的影响的。在三十年代，他还组织一些音专师生每周举行广播音乐会并在上海的《新夜报》上配合每周电台广播音乐会的节目开辟了一个定期的音乐副刊，专门作为向社会公众介绍广播节目同时进行有关音乐知识音乐评论的介绍以及音乐活动的报导。

除此之外，萧友梅是一位较早就肯定音乐具有对社会民众鼓舞士气和进行思想教育作用的音乐前辈。虽然他的认识主要还属于一般的民主、爱国和反抗帝国主义压迫的范畴，也就是“五四”精神的范畴。例如在“五四”时期他曾写过《四烈士墓上的没字碑歌》、《卿云歌》、《华夏歌》、《民本歌》等爱国歌曲，后来他又写了《五四纪念爱国歌》、《国耻》、《国民革命歌》、《国难歌》等，“九一八事变”爆发后他又写了《从军歌》等。对于这些歌曲，大多以简谱形式发表在报刊上，显然其目的就是供给社会公众演唱的。在抗日战争时期，他虽已久不提笔进行音乐创作了，但他仍认为：“在这国难期内，如环境许可时，应尽力创作爱国歌曲、训练军乐队队长及集团唱歌指挥，使他们在最短时期可以应用出去，方可证明音乐不是奢侈品”，他还强调指出：“关于此种工作如能由政府提倡更容易发生效力。”（见《关于我国新音乐运动》一文）萧友梅的这些认识，不仅在他自己的艺术实践中有上述种种反映，在他的影响下国立音专的师生从“九一八事变”、“一二八事变”以来，无论在音乐创作或者音乐演出等方面也都有一定的表现。如黄自、应尚能、周淑安、贺绿汀、江定仙、陈田鹤、刘雪庵等都写过一定数量的爱国歌曲；音专师生还多次举行过

为抗日义勇军的募捐演出，以及到1936年救亡歌咏运动逐步进入高潮后相当一部分音专师生不同程度地参与了这一进步群众运动，表示了他们反帝爱国的革命积极性。由此可知，过去有些同志一度把萧友梅及当时的国立音专师生都看成是极力鼓吹“为艺术而艺术”、不关心国家政治命运、整天躲在象牙塔中的所谓“学院派”，这种看法尤其对萧友梅（也包括对黄自、周淑安、陈田鹤、刘雪庵等在内）是片面的，不符合事实的。

* * * * *

1945年12月陈洪以“鸿倪”为笔名写了一篇文章《萧友梅先生五年祭》，曾反复申述说：“萧友梅是一位音乐教育的实行者，而不是一位艺术家。”这是一位深知萧友梅一生为人和业绩者的中肯评语。萧友梅尽管在音乐创作上也为我国现代音乐创作进行了许多开拓，但更重要的是他从留学回国正式投身于音乐事业的第一天起就不折不挠地把自己的一切投身于我国现代音乐教育事业的开创和建设，并作出了超过他同时代任何其他音乐家的重要贡献。一个多年在国外获得深造的艺术家，面对着政治动乱、经济落后、文化雕敝，他首先考虑的不是自己、而是整个国家的音乐事业，毅然辛劳地为祖国音乐事业的将来肩负起培养更多的音乐人材的重任，为此一直奋斗终身。这种伟大的爱国的创业精神是值得后人为之敬仰的。萧友梅在1929年国立音乐院停办之际曾写下这样一首诗：“我为音乐心力尽，中途宁可一牺牲！他日未必无时会，愿随诸公再力争。”萧友梅的一生确实是为我国音乐教育事业的开拓与发展“鞠躬尽瘁、死而后已”的一生。