

HÁT BỘI, ĐỒN CA TÀI TỬ VÀ SỰ HÌNH THÀNH CẢI LƯƠNG TỪ CUỐI THẾ KỶ 19 ĐẾN ĐẦU THẾ KỶ 20

Nguyễn Đức Hiệp, Nguyễn Lê Tuyên*

I. Dẫn nhập

Bài này có mục đích trình bày lịch sử phát triển từ hát bội, nhạc tài tử đến cải lương từ cuối thế kỷ 19 đến các thập niên đầu thế kỷ 20, đặc biệt là qua các tư liệu bằng tiếng Pháp và hình ảnh còn lại ở nhiều nơi nhưng chưa được khai thác đúng mức.

Nhiều người chưa biết là khi hát bội lần đầu tiên diễn ở Pháp năm 1889 đã gây sự tò mò thích thú cho quần chúng và giới nghệ thuật. Nhạc sĩ Debussy đã có xem nhạc Gamelan và tuồng hát bội, nên âm nhạc sáng tác sau này của ông có sự ảnh hưởng của nhạc Gamelan Java và nhạc hát bội Việt Nam.

Các tư liệu về lịch sử nhạc tài tử ở Việt Nam đều ghi là ban nhạc tài tử đầu tiên do ông Nguyễn Tống Triều thành lập ở Mỹ Tho, sau đó qua Pháp trình diễn ở Hội chợ quốc tế năm 1910 (có tư liệu nói năm 1911). Nhưng các tài liệu này đều không cho biết chi tiết gì thêm và cũng không ghi chú tài liệu tham khảo. Nhờ sự tìm hiểu về nhạc tài tử qua các hình ảnh tư liệu, cùng với sự hợp tác nghiên cứu của cô Mai Mỹ Duyên của Trường Đại học Văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh, chúng tôi khẳng định được là ban nhạc ông Nguyễn Tống Triều qua Pháp dự Hội chợ đấu xảo thuộc địa Marseille vào năm 1906 và chân dung của các nghệ sĩ trong ban này, trong đó có cô Ba Đắc và cô Hai Nhiều (con ông Triều). Năm 1910 hay năm 1911 thật ra không có hội chợ quốc tế nào ở Pháp.

Trong lúc tìm hiểu ban nhạc tài tử của ông Nguyễn Tống Triều sang Pháp trình diễn vào năm nào, chúng tôi cũng tìm ra được người trưởng đoàn có trách nhiệm với ban nhạc tài tử và từ đó biết được ông trưởng đoàn người Việt (người Pháp gọi ông là “M. Viang”) này không những đã dẫn ban nhạc của ông Nguyễn Tống Triều đến Hội chợ thuộc địa Marseille năm 1906 mà trước đó cũng đã dẫn một ban nhạc tài tử đến Hội chợ triển lãm thế giới ở Paris năm 1900 (*Exposition universelle de Paris*), năm khởi đầu thời đại nghệ thuật *Belle Époque* ở Âu Châu. Ban nhạc tài tử này có khả năng rất lớn cũng chính là ban nhạc của ông Nguyễn Tống Triều. Đặc biệt ở Nhà hát Đông Dương (*Théâtre Indochinois*) tại hội chợ, người đẹp nổi tiếng ở Âu Châu thời đó, Cléo de Mérode, đã mặc trang phục Cam Bốt múa với tiếng nhạc của ban nhạc tài tử Việt Nam.

Báo chí Pháp đã đề cập nhiều về vũ điệu Cam Bốt này do Cléo de Mérode trình diễn ở sân khấu Nhà hát Đông Dương. Cléo Diane de Mérode là người đẹp mà các họa sĩ nổi tiếng như Toulouse de Lautrec, Georges Jules Victor Clairin, Giovanni Boldini đã vẽ chân dung, Gustav Klimt đã bị quyến rũ và

* New South Wales, Sydney, Australia.

Alexandre Falguière tạc tượng theo chân dung của Cléo. Cũng trong dịp này nhạc sĩ và nhà dân tộc nhạc học, ông Julien Tiersot (cũng là bạn của nhạc sĩ Debussy) đã quan sát, tiếp cận và phỏng vấn ông trưởng đoàn nhạc tài tử và ghi lại các dụng cụ và âm nhạc tài tử. Julien Tiersot đã viết lại trên tạp chí âm nhạc thời đó giới thiệu cho giới học thuật và công chúng về nhạc tài tử Việt Nam. Ngoài ra các ký giả, nhà văn như ông Maurice Talmeyr, Arthur Pougin, B. Marcel đã mô tả chi tiết trong tạp chí nghệ thuật *Le Ménestrel* và báo chí về buổi trình diễn điệu vũ “Cam Bốt” của Cléo de Mérode theo tiếng nhạc do ban nhạc tài tử Việt Nam trình diễn.

Qua kinh nghiệm đã trình diễn trước công chúng ở Hội chợ Marseille 1906 (và cũng rất có thể ở Hội chợ triển lãm thế giới ở Paris 1900), ban nhạc tài tử của ông Nguyễn Tống Triều sau khi trở về Mỹ Tho đã tự tin để đến với quần chúng lần đầu ở khách sạn Minh Tân, và từ đó khởi đầu cho sự lan truyền trình diễn trên sân khấu của nhạc tài tử và “ca ra bộ” ở miền Nam.

Trong khi tìm hiểu sự phát triển của nhạc tài tử ở Việt Nam vào giai đoạn đầu và sau này ảnh hưởng đến sự hình thành cải lương, chúng tôi cũng nhấn mạnh đến vai trò của ông Nguyễn Phong Cảnh, chủ nhà hàng Cửu Long Giang và khách sạn Phong Cảnh Khách Lầu gần chợ Bến Thành, trong việc nâng đỡ và phổ biến nhạc tài tử đến giới trí thức và quần chúng ở Sài Gòn nói riêng và Nam Bộ nói chung.

II. Hát bội trong bối cảnh Nam Kỳ từ cuối thế kỷ 19 đến đầu thế kỷ 20

Nguồn gốc hát bội (hát tuồng) vẫn chưa rõ ràng. Có hai giả thuyết mà các nhà nghiên cứu đã tranh luận: giả thuyết hát bội bắt nguồn từ dân gian và sau đó chịu ảnh hưởng hát tuồng từ Trung Quốc và giả thuyết hát bội được truyền vào thời Lý-Trần như đã được ghi trong *Vũ trung tùy bút* của Phạm Đình Hồ và *Đại Việt sử ký toàn thư*.

“Nước Nam ta từ đời nhà Lý, có người đạo sĩ nhà Tống bên Trung Hoa sang dạy dân trong nước múa hát làm trò. Trò tuồng ở nước ta bắt đầu từ đấy. Sau này bọn giáo phường mới bày thêm lối hát Bạt đoạn cầm tục âm, gọi lầm là Bạt đoạn.” (*Vũ trung tùy bút* - Bàn về âm nhạc).

“Trước đấy, khi đánh Toa Đô, bắt được người phường hát là Lý Phương Cát rất giỏi hát, những con ở trẻ của các nhà thế gia theo y tập hát điệu phường Bắc. Nguyên Cát sáng tác các vở tuồng truyện cổ, có các tích như Tây Vương Mẫu hiển bàn đào. Trong tuồng cổ có các vai quan nhân, chu tử, đán nương, câu nô gồm 12 người, mặc áo gấm, áo thêu, đánh trống, thổi sáo, gảy đàn, vỗ tay, gõ ô phím đàn... thay đổi nhau ra vào làm trò, khiến người xem xúc động, muốn cho buồn được buồn, muốn cho vui được vui. Nước ta có tuồng truyện bắt đầu từ đấy.”

(*Đại Việt sử ký toàn thư*, Bản kỷ, Quyển VII, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1993).

Hát tuồng phát triển rộng rãi vào thời Lê sơ và Hậu Lê. Vào thời Trịnh-Nguyễn phân tranh, Đào Duy Từ, con nhà xướng ca, vào Đàng Trong và ở tại

Bình Định, ông đã gây dựng hát tuồng, sáng tác nhiều vở tuồng trong đó có vở tuồng nổi tiếng *San Hậu* và hát tuồng phát triển mạnh mẽ từ đó ở Đàng Trong.

Từ lúc người Việt di dân và định cư ở vùng đất mới Gia Định (gồm cả sau này là các tỉnh miền Nam) thì họ mang theo các tập tục văn hóa từ phía bắc đến. Không như ở miền Trung hay miền Bắc, hát bội chỉ giới hạn phần lớn trong cung đình hay trong giới quan lại, ở vùng đất mới Gia Định, hát bội là sân khấu nghệ thuật hầu như duy nhất mà quan lại và nhân dân đều biết đến và có dịp thưởng thức qua các tuồng diễn bởi các đoàn hát bội ở các sân khấu trong rạp, ngoài trời hay ở các đình làng, chùa, miếu...

Phát triển cực thịnh của hát bội ở miền Nam là các thập niên đầu thế kỷ 19 dưới thời của Tổng trấn thành Gia Định Lê Văn Duyệt. Ngay cả ở các vùng hẻo lánh ở các tỉnh miền Tây Nam Bộ, cũng có tuồng hát bội trình diễn ngoài trời hay trong đình làng. Xuống các tỉnh miền Tây các đoàn hát bội di chuyển bằng ghe thuyền, gánh hát bội vì thế cũng được gọi là “ghe hát bội”.

Như đã nói, Tổng trấn thành Gia Định Lê Văn Duyệt là người say mê hát bội. Ông thường “cầm chầu” theo dõi nội dung và cách trình diễn của các nghệ sĩ hát bội để đánh giá, phán xét khen thưởng hay phê bình. Tuồng *San Hậu* cũng được ông chỉnh sửa lại. Ông xây rạp hát bội ngay trong thành và ngoài thành Gia Định. Rạp hát bội của ông ở gần chùa Khải Tường, nay là khu vực Trường PTTH Lê Quý Đôn, TP Hồ Chí Minh. Trong lăng Lê Văn Duyệt ngày nay ta vẫn còn thấy tượng của một nghệ sĩ hát bội mà ông ưa thích.

Khi Lê Văn Duyệt mất và nhất là khi vua Minh Mạng dẹp cuộc nổi dậy của Lê Văn Khôi thì hoạt động sân khấu hát bội xuống dốc nhiều, cho đến khi Pháp đến Nam Kỳ năm 1861. Tuy vậy hát bội vẫn còn phổ thông trong dân chúng ở miền Nam cho đến cuối thế kỷ 19. Qua sự tiếp cận với các lưu dân người Hoa đến miền Nam từ thế kỷ 17 lập nghiệp, mà đa số trở thành người Minh Hương sau nhiều đời, hát bội vì thế cũng bị ảnh hưởng từ phong cách của hát Hồ Quảng ở miền nam Trung Hoa.

Charles Lemire (1839-1912), một người thông hiểu văn hóa người Việt và Cam Bốt, đã tả hát bội như sau trong một quyển sách ông xuất bản năm 1869 [16], tức là vài năm sau khi Pháp chiếm 3 tỉnh miền Đông Nam Kỳ:

“Giải trí lớn, quan trọng nhất của người An Nam, kể cả con nít và người lớn, giàu và nghèo, mà họ đều có một đam mê thật sự, là hát bội. Những tuồng hát bội của họ hầu như lúc nào cũng là bi-hài kịch với các ban hát phụ họa, các diễn viên tự thuật đông dài, có những đoạn nói tiếng Tàu [?] mà chính những diễn viên cũng không hiểu, và các cảnh với ngôn ngữ bình dân dùng trong dân gian. Các tuồng chính trình diễn có nguồn gốc được sáng tạo xa xưa trong những chiến trận huyền thoại, các cuộc khởi nghĩa, các trận đánh. Đó là câu chuyện của các nữ anh hùng trẻ, những tướng lãnh, những vị vua anh minh, các quan cố vấn có thể lực, những hiền triết già, những tên hề nổi tiếng. Trong buổi diễn có cả tiếng pháo nổ, sự xuất hiện các vị thần bảo hộ, các con rồng hay cọp phun lửa hay gây kinh hoàng, những loài vật tưởng tượng và các vị thần vạn năng mà sự can thiệp trong câu chuyện là một hành trình phiêu lưu đúng thật của người Nam Kỳ. Hai thể loại tuồng, bi kịch và hài kịch, về nội dung

cũng như về hình thức rất gần với các tuồng trong hát bội Trung Hoa. Người ta ngạc nhiên khi thấy những dân tộc này không mang áp dụng vào trong thực tế những đức tính quân sự, đam mê biểu dương hiếu chiến như thế. Họ hài lòng tự tạo ra ảo tưởng về những chiến công kỳ diệu và những hành động anh hùng tưởng tượng. Người An Nam, khi cảm thấy bàn tay sắt đè lên họ, rất xuất sắc trong sự tự trả thù mình hoặc là qua bởi mưu mẹo, hay là bằng sự chế giễu chua cay. Cũng thế, các hài kịch thường là lý thú hay ho, tuy vậy đôi khi cũng tự làm hạ thấp, các bi kịch cũng như thế, làm cho chúng đến tầm thường.

Các vai diễn đàn bà là do đàn ông đóng. Diễn viên nam trang điểm mặt và đánh phấn bằng rễ cây nghệ. Họ biết đánh các màu đen, trắng và đỏ, thành một mặt xấu gớm ghiếc và kinh khủng. Họ nói hay hát trên sân khấu với giọng kim và phát ra những tiếng hét la rất lớn khó chịu cho lỗ tai của người Âu.

Khi có một nhân vật chức vị quan trọng đến xem giữa khán giả trong lúc trình diễn, vở tuồng được ngưng, và tất cả các diễn viên, tiến đến trước sân khấu để cúi đầu xuống kính chào ông ta. Họ mời ông ta, như một vinh dự, thỉnh thoảng đánh vào một cái trống đặt gần trong tâm tay của ông, để ra hiệu sự hài lòng của ông trong các đoạn đặc biệt đáng khen. Cũng trong thời gian đó, một người bản xứ có chức vị ngồi gần một cái bàn, trước mặt ông là một cái mâm lớn bằng đồng chứa các xâu đồng tiền kèm (sapèques), ông thả vào đó một vài tiền ("tien") trước sân khấu mỗi lần mà diễn xuất của các diễn viên xứng đáng với sự khen ngợi của ông ta. Những diễn viên này cũng đã nhận một tiền lương thích hợp. Những người giàu đãi bạn bè và dân làng của họ bằng cách trả hết chi phí để mượn đoàn hát bội đến trình diễn một hay nhiều ngày ở làng. Thông thường thì hát bội trình diễn trong ba ngày và ba đêm hay hơn nữa và chỉ nghỉ để ăn uống. Sân khấu khi thì ở trong chùa, khi thì dưới một mái lớn lợp bằng tre, với các bậc chung quanh sân khấu. Sân khấu không có một trang hoàng nào hay quá giản dị đến nỗi không gọi cho ta sự tái tạo quang cảnh và tưởng tượng gì. Khán giả có thể uống và hút thuốc. Không có vỗ tay hay âm mưu gì che chống các diễn viên. Chung quanh sân khấu là các nhà hàng dựng tạm thời.

Hát bội Tàu thì dựng trên sân rộng hơn. Y phục diễn viên phong phú hơn, dàn nhạc khéo hơn và các diễn viên khỏe dong dạc hơn. Các vai diễn viên đóng hấp dẫn cuốn hút và các trận đánh với võ khí thật, nhảy nhào lộn nguy hiểm v.v... Đoàn hát bội Tàu lớn gồm có các thanh niên đã được cha mẹ họ giao cho các ông bầu mượn từ lúc còn nhỏ hay cho đến 16 hay 18 tuổi, đoàn trả công bằng cách nuôi ăn và dạy chúng cái nghề khó và cực này, khai thác chúng và khai thác sự hiếu kỳ của quần chúng.

Ở Nam Kỳ, các diễn viên không thể có một vai vế chính thức gì trong xã hội..."

Qua sự mô tả và nhận xét của Lemire vào giữa thế kỷ 19 về hát bội ở Nam Kỳ, thì hát bội rất phổ thông trong quần chúng, các tuồng có cả tiếng Hán-Việt (hát Khách) và tiếng Việt (hát Nam) bình dân, phản ánh văn hóa của lưu dân Nam Bộ và ảnh hưởng của người Minh Hương, tuy vậy diễn viên hát bội không được coi trọng trong xã hội. Theo Đại Nam quốc âm tự vị của Huỳnh



Hình 1: Một gánh hát bội ở Sài Gòn cuối thế kỷ 19.



Hình 2: Diễn tuồng hát bội ngoài trời ở Sài Gòn vào cuối thế kỷ 19.

Tịnh Của thì từ hát bội là “con hát, kẻ làm nghề ca hát”, hát Nam là “hát giọng ngâm nga” và hát Khách là “hát giọng mạnh mẽ”.

Lê Văn Duyệt, có lẽ vì là hoạn quan, nên không thích diễn viên hát bội đàn bà đóng vai trong các vở tuồng cho nên có một thời gian dài giữa thế kỷ 19, chỉ có các diễn viên hát bội nam đóng cả các vai nữ. Qua sự mô tả của Lemire cho ta thấy được điều này.

Ở Sài Gòn và Chợ Lớn, vào đầu thế kỷ 20 đã có nhiều rạp hát bội. Rạp Lương Khắc Ninh ở ngay trung tâm Sài Gòn trình diễn nhiều tuồng hát bội cho đến năm 1926 thì đổi thành rạp chiếu bóng Rex (tức rạp Bến Thành A), rạp Cô Huyện Chung hay rạp Chợ Đũi (rạp Olympic sau này) ở Chợ Lớn nơi gánh hát bội Bầu Thắng trình diễn [24].

Hát bội được coi là tượng trưng cho văn hóa, sân khấu

Nam Bộ nên được người Pháp để ý tìm hiểu. Tại Hội chợ thế giới *Exposition Internationale Paris 1889*, tổ chức đúng 100 năm Cách mạng Pháp, có nhạc sĩ Debussy tham quan và lần đầu tiên ông cũng như dân chúng Pháp và các nước được tiếp cận với dàn nhạc Gamelan từ Indonesia và tuồng hát bội “*Roi de Duong*” có các nhạc khí và nhạc Việt Nam.

Tuồng hát bội “*Roi de Duong*” (Vua đời Đường) do ông Nguyễn Đông Trụ làm giám đốc kiêm đạo diễn (directeur) trong thời gian trình diễn ở Hội chợ 1889 và sau đó kéo dài khoảng 5 tháng ở Pháp. Ông Nguyễn Đông Trụ rất có thể cũng là người sau này cùng với các ông Lương Khắc Ninh, Trần Chánh Chiếu, Nguyễn Chánh Sắt, Lê Văn Trung biên tập tờ báo *Nông cổ mín đàm*, một trong những tờ báo đầu tiên ở Việt Nam, sau tờ *Gia Định báo* và *Phan Yên báo*.

Đoàn hát bội của ông Nguyễn Đông Trụ gồm 40 người, kể cả các nhạc sĩ. Giám đốc Nguyễn Đông Trụ, theo bài báo của Henri Latour trong tờ *Le Journal de la Jeunesse* 1889 [17], cũng là tác giả của các vở trình diễn. Ông khoảng 25 tuổi, luôn trầm tư và suy nghĩ để tâm vào các vở hát bội, ông là người duy nhất trong đoàn nói được tiếng Pháp:

“Trình diễn hát bội, ở An Nam, kéo dài nhiều ngày, dài như ba bộ truyện của Alexandre Dumas hay bốn bộ trường thiên của Richard Wagner. Nhưng để cho hợp với “gu” của người Paris, Nguyễn Đông Trụ đã cố gắng cắt bớt nhiều, bởi vì chúng ta không thể hiểu được những tràng đối thoại của các nhân vật khác nhau.

Không như kịch Tây phương mà ban nhạc ở trước sân khấu, ban nhạc của hát bội thì lại ở hai bên trên sân khấu.

Khi nhà đạo diễn ra dấu, những nhạc sĩ mặc áo dài đen của người An Nam vào sân khấu từ hai cửa hai bên hông, và liền ngồi xuống, đánh các trống (tam-tam) và các gong [cồng], chơi một loại nhạc cụ giống như ‘violon’ nhưng có hai dây,⁽¹⁾ thổi kèn và tất cả tạo ra một âm nhạc chói tai và lạ lùng mà đứng ngoài giống như từ một dàn nhạc biniou (kèn ống của người Bretagne và người Tô Cách Lan), đĩa chũm chọe, thanh kèng ba góc. Cùng lúc, các quan với y phục rực rỡ xuất hiện trên sân khấu, và vở tuồng bắt đầu giữa những tiếng kêu la cao, sắc sảo của các diễn viên, mà tiếng nói từ yết hầu của họ át đi tiếng gong và tù và.”

Theo các báo Pháp thì tuồng hát bội trình diễn ở Paris khai mạc vào ngày 5 tháng 6 và kéo dài 5 tháng trong năm 1889 trước tòa nhà Invalides (*Esplanade des Invalides*) đã thu hút rất nhiều người xem vào buổi sáng và chiều [13].

Rạp trình diễn, được xây dưới sự hướng dẫn của kiến trúc sư trưởng ở Đông Dương là ông Foulhoux, có thể chứa từ 4 đến 5 trăm người. Giá vé gần dàn nhạc là 5Fr, hạng nhất là 2Fr, hạng nhì 1Fr và giá đứng ở hành lang 50 cents, hát bội An Nam không thể thu vào ít hơn số tiền 230,000Fr trong suốt thời gian trình diễn. Mỗi ngày có ít nhất 8 buổi diễn tuồng: 5 tiếng ban ngày, nghỉ 1 tiếng rưỡi và sau đó là 3 tiếng chiều tối, tổng cộng 8 tiếng, các diễn viên làm việc rất cực nhọc khổ sở, điều này ít người xem ở Paris biết đến [12].



Hình 3: Các diễn viên hát bội năm 1889.



Hình 4: Người đánh trống tuồng hát bội “Roi de Duong” năm 1889.

(Nguồn: http://nguyentl.free.fr/html/photo_expo_universelle_fr.htm)

Tuồng hát bội “*Roi de Duong*” nói về cuộc mưu sát vua Lý Tiên Vương bởi người anh rể muốn cướp ngai vàng với sự giúp đỡ của 4 vị quan trong triều đình khi vua được mời đến dự tiệc. Vua thoát được và trốn tránh gian nan qua nhiều hiểm nguy và cuối cùng đã được một người con nuôi cứu và khôi phục được ngai vàng. Đây là câu chuyện về vua Đường Minh Hoàng thời nhà Đường mà như ta biết là hầu hết các tuồng hát bội đều dựa vào các truyện trong lịch sử Trung Quốc.⁽²⁾



Hình 5: Một diễn viên hát bội trình diễn ở Hội chợ Paris năm 1889.
(Nguồn: Library of Congress, LC).

những người ít quen thuộc thể loại này, một khía cạnh bề ngoài không đúng mức của một nghệ thuật rất đặc thù, rất phong phú, rất đặc sắc. Nó cho ta thấy những y phục đẹp mắt hoàn toàn khác với y phục chúng ta, mà chúng ta không có ý niệm gì, và nếu tiếc thay chúng ta trong tình trạng không thể biết thưởng thức tài năng của các diễn viên, cũng như là tính chất của những vở tuồng mà họ diễn



Hình 6: Giai điệu trình bày bằng đàn gáo do Tiersot ký âm.

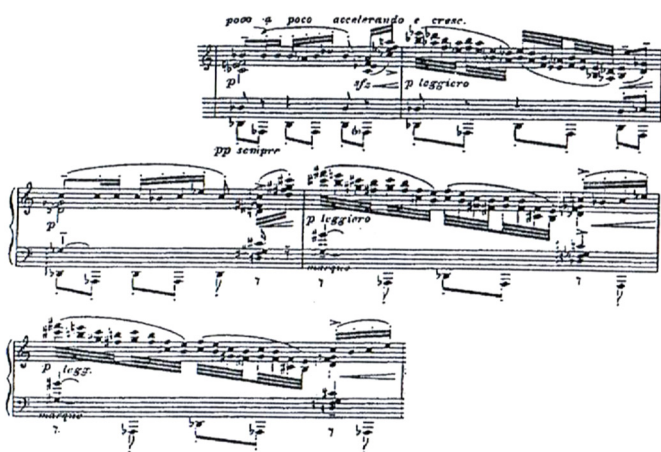
Tuồng hát bội “*Roi de Duong*” rất nổi bật ở Hội chợ thế giới 1889, được sự chú ý và gây ngạc nhiên cho không ít công chúng tại Paris vì nó hoàn toàn khác lạ với những gì mà người Âu đã được biết. Mặc dầu tuồng hát bội đối với họ rất là khó hiểu nhưng cảnh tượng, y phục, âm nhạc, cách nói... trong tuồng đã làm họ suy nghĩ và bàn cãi trong giới học thuật. Ta có thể thấy hai luồng ý kiến khác nhau trong lúc này ở Pháp về “théâtre Annamite” như sau:

Ý kiến trong giới báo chí Pháp:

“...Tóm lại, kịch An Nam (tức hát bội) đứng về phương diện đặc biệt, là một trong những sự thu hút tò mò gây ngạc nhiên nhất ở Hội chợ triển lãm thế giới. Nếu, bởi sự kiện là chúng ta không hiểu biết về ngôn ngữ, nó không thể cho ta một ý tưởng thật như là giá trị văn học đích thực của những tác phẩm này dưới con mắt của chúng ta, thì nó chỉ cho chúng ta biết được, những người ít quen thuộc thể loại này, một khía cạnh bề ngoài không đúng mức của một nghệ thuật rất đặc thù, rất phong phú, rất đặc sắc. Nó cho ta thấy những y phục đẹp mắt hoàn toàn khác với y phục chúng ta, mà chúng ta không có ý niệm gì, và nếu tiếc thay chúng ta trong tình trạng không thể biết thưởng thức tài năng của các diễn viên, cũng như là tính chất của những vở tuồng mà họ diễn

đúng, cảnh trình diễn mà họ cho chúng ta xem, thì nó không hề kém trong việc gây cảm hứng để có một sự chú ý rất thật và rất sống động” [13].

Debussy và một số nhạc sĩ, nhà phê bình, ký giả đã so sánh tuồng “*Roi de Duong*” với vở opera “*Ring des Nibelungen*” của Wagner và nhạc hát bội chói tai với tiếng trống kinh hoàng so với nhạc Wagner hay vở opera “*Esclarmonde*” của Massenet trong thời điểm đó cũng đang được công diễn ở Pháp [18]. Tiersot đã ký âm các giai điệu của đàn gáo mà Debussy đã thưởng thức tại buổi trình diễn [19].



Hình 7: Tiết tấu của trống được sử dụng trong tác phẩm *Pour les Quatres* viết cho đàn piano của nhạc sĩ Debussy.

âm sắc và tốc độ âm nhạc để thể hiện các yếu tố tình tiết thay đổi trong hát bội cũng đã được Debussy sử dụng ngay trong phần đầu tác phẩm. Tiết tấu của trống và giai điệu của đàn gáo được giới thiệu vào khoảng khuôn nhịp 20-57. Schmitz tin rằng Debussy cũng có cảm hứng từ các bộ điệu của hát bội khi sáng tác tác phẩm này [26].

Trong quyển *Les musiques bizarres à l'Exposition, recueillies et transcrites* của Benedictus [22] cũng có ghi lại các “note” của một đoạn âm nhạc (gọi là “Charivari Annamite”, hay “Tiếng nhạc hỗn độn ồn ào An Nam”) trong tuồng hát bội trình diễn ở Paris 1889.



Hình 8: Đoàn hát bội ở Hội chợ triển lãm thuộc địa Marseille năm 1906 (Ảnh carte postale do M.O. Ollivier sản xuất)
(Nguồn: https://collyon.com/Image/OLLIVIER_1906_32.jpg).

Văn Vinh đã có dự Hội chợ Marseille 1906 và sau đó ông đã đi tham quan nhiều nơi khác để học hỏi kỹ thuật in ấn, văn minh và văn học nước Pháp.

Các học giả Edward Lockspieser, Leon Vallas và Frank Dawes đều đồng ý rằng âm nhạc của Đông Dương giữ một vai trò trong âm nhạc của Debussy. Michael Schmitz đã minh họa những ảnh hưởng của nhạc hát bội trong tác phẩm *Pour les Quatres* viết cho đàn piano. Nhịp điệu tiết tấu giữa tay phải và tay trái trong tác phẩm này tương tự như phong cách song tấu của nhạc cụ Việt Nam mà Debussy đã nghe tại *Exposition 1889*. Schmitz cho rằng sự thay đổi đột ngột về

Sau năm 1889, không thấy có sự hiện diện của hát bội ở Hội chợ Paris 1900. Ở Hội chợ triển lãm thuộc địa năm 1906 ở Marseille, đoàn hát bội đã trình diễn một vở tuồng trong đó có cảnh một người đàn bà không chung thủy bị xử án dưới địa ngục (xem hình 9). Và năm 1922, cũng ở Hội chợ thuộc địa Marseille, có đoàn hát bội trình diễn. Trong dịp này, có ông Phạm Quỳnh và cả Hoàng đế Khải Định qua Pháp tham dự hội chợ. Trước đó ông Nguyễn



Hình 9:
Tuồng hát bội
diễn ở Marseille
năm 1906.
Một người đàn bà
không chung thủy
bị xử án
dưới địa ngục.

(Còn tiếp)

N Ñ H - N L T

CHÚ THÍCH

- (1) Đây chính là đàn cò (violon à deux cordes), còn đàn huyền được dịch là “harpe à une seule corde”, đàn kim là “le Kim” hay “guitar à quatre cordes”, đàn tranh là “guitar à seize cordes”.
- (2) Theo giáo sư Hue Tam Ho Tai trên *Vietnam Study Group (VSG)* mailing list (9/10/2012) cho tác giả biết, thì các vua Đường đều có họ Lý và nhân vật vua trong tuồng “*Roi de Duong*” là Đường Minh Hoàng.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Pierre Nicolas. *Notices sur l'Indo-Chine, Cochinchine, Cambodge, Annam, Tonkin, Laos, Kouang-Tchéou-Ouan* / publiées à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900 sous la direction de M. Pierre Nicolas (18..-19.. ; commissaire de l'Indo-Chine), impr. de Alcan-Lévy (Paris), 1900.
2. Exposition universelle de 1900. *Publications de la Commission chargée de préparer la participation du ministère des colonies*. Les Colonies françaises, A. Challamel (Paris), 1900-1901.
3. Trần Quang Hải. “Nguồn gốc cải lương”, <http://tranquanghai.info/p3176-tran-quang-hai-%3A-nguon-goc-cai-luong.html> (ngày 22/11/2012).
4. Vương Hồng Sển. *Hồi ký 50 năm mê hát, 50 năm cải lương*, Nxb Trẻ, 2007.
5. Tuấn Giang. *Ca nhạc và sân khấu cải lương*, Nxb Văn hóa Dân tộc, 1997.
6. Vương Hồng Sển. *Sài Gòn năm xưa*, Nxb Trẻ, TP Hồ Chí Minh, 1991.
7. Vương Hồng Sển. *Sài Gòn tạp pín lù*, Nxb Văn hóa, 1997.
8. Trần Văn Khê. *Hồi ký Trần Văn Khê*, tập 2 - Đất khách quê người, Nxb Trẻ, 2001.
9. *L'Ère Nouvelle*, Mardi 7 Septembre 1926, Première Année, No. 7., 112 rue d'Espagne, Saigon.
10. *Saigon News*, Straits Times Weekly Issue, 5 October 1887, page 12
11. *Annuaire de l'Indo-Chine française*, 1^{re} partie: Cochinchine et Cambodge, 1897.
12. Émile Blavet. *Le théâtre annamite*, in “La vie parisienne: (1889); préface d'Abel Peyrouton”, P. Ollendorff (Paris), 1890, pp. 158-162.
13. Arthur Pougin. *Le théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*, Fischbacher, Paris, 1890, pp. 89-99.

14. Ravier (Cố Khánh), Donier (Cố Ân) (Missionaries apostoliques au Tonkin occidental). *Lexique Franco-Annamite - Tự vị Phalangsa-Annam*, Kê Sô, Imprimerie de la mission, 1903.
15. *L'Éveil économique de l'Indochine*, Bulletin hebdomadaire, Hanoi 04/9/1927 (Année 11, No. 534), p. 16.
16. Charles Lemire. *Cochinchine française et royaume de Cambodge, avec l'itinéraire de Paris à Saigon et à la capitale cambodgienne*, Challamel aîné (Paris), 1869.
17. Henri Latour. *Le Journal de la Jeunesse*, Nouveau recueil hebdomadaire illustré, 1889, Deuxième semestre, Librairie Hachette et Cie., Paris, 1889, pp. 94-96.
18. Annegret Fauser. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, University of Rochester Press, NY, 2005.
19. Julien Tiersot. *Notes d'ethnographie musicale*, Librairie Fischbacher, Paris, 1906.
20. Schmitz, M. D., 1995. *Oriental influences in the piano music of Claude Achille Debussy*, Ann Arbor: University of Arizona Press.
21. Joseph Ferrière, Georges Garros, Alfred Meynard, Alfred Raquez. *L'Indo-Chine 1906*, publié sous les auspices du Gouvernement général de l'Indo-Chine, 1906.
22. Benedictus. *Les musiques bizarres à l'Exposition, recueillies et transcrites*, G. Hartmann et Cie, Paris, 1889.
23. *Đại Việt sử ký toàn thư*, bản khắc năm Chính Hòa thứ 18 (1697), Viện Khoa học Xã hội Việt Nam, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội, 1993.
24. Huỳnh Ngọc Trảng, Trương Ngọc Tường, Phạm Thiếu Hương, Nguyễn Đại Phúc, Đỗ Văn Anh. *Sài Gòn-Gia Định xưa*, Nxb TP Hồ Chí Minh, 1996.
25. Maurice Talmeyr. *La cité du sang: tableaux du siècle passé*, Perrin (Paris), 1901.
26. Arthur Pougin. *Le théâtre et les spectacles à l'exposition universelle de 1900 (suite)*, Le Ménestrel, 24 février 1901, Paris, pp. 60-61.
27. B. Marcel. *Les théâtres à l'Exposition, Le Passe-Temps et Le Parterre Reunis*, 28^e année, No. 35, Dimanche 2 Septembre 1900, pp. 3-6.
28. Huỳnh Tịnh Paulus Của, *Dictionnaire Annamite-Đại Nam quốc âm tự vị*, Saigon, Imprimerie Rey, Curial & Cie, 4 rue d'Adran, 1895.

TÓM TẮT

Qua các tư liệu bằng chữ viết và hình ảnh, đặc biệt là tư liệu của người Pháp, bài viết cung cấp nhiều thông tin sống động giúp người đọc hình dung được một chặng đường phát triển của hát bội, nhạc tài tử và cải lương ở Nam Kỳ vào cuối thế kỷ 19 - đầu thế kỷ 20.

Theo đó, vào giai đoạn này, hát bội và nhạc tài tử được biểu diễn nhiều lần tại Pháp qua các hội chợ quốc tế, mà sớm nhất là hội chợ năm 1889 tổ chức tại Paris. Hát bội đã gây kinh ngạc và thích thú cho công chúng Pháp và đã có ảnh hưởng đến vài sáng tác của nhạc sĩ Debussy. Các đợt công diễn này đã giúp cho các nghệ sĩ thêm tự tin và sau khi về nước họ đã mạnh dạn biểu diễn trước công chúng, từ đó khởi đầu cho sự lan truyền trình diễn trên sân khấu của nhạc tài tử và ca ra bộ, dẫn đến sự ra đời một bộ môn nghệ thuật sân khấu mới là cải lương.

ABSTRACT

“HÁT BỘI” (VIETNAMESE OPERA), “ĐỒN CA TÀI TỬ” (MUSIC OF AMATEURS) AND THE FORMATION OF “CẢI LƯƠNG” (REFORMED THEATRE) FROM THE LATE 19TH CENTURY TO EARLY 20TH CENTURY

Through written and pictorial materials, especially French documentation, the article offers a variety of lively information to help the reader imagine a development stage of “hát bội” (Vietnamese opera), “nhạc tài tử” (music of amateurs) and “cải lương” (reformed theatre) in southern Vietnam in the late 19th century and early 20th century.

Accordingly, at that time, “hát bội” and “nhạc tài tử” were performed several times in France through international fairs, and the earliest fair was held in Paris in 1889. “Hát bội” had held a fascination for the French audience, even affected some of Debussy’s compositions. Those performances helped the artists more confident, and after returning home, they fearlessly performed in public. It was then that the performances on stage of “nhạc tài tử” and “ca ra bộ” were common, leading to the birth of “cải lương”, a new genre of the theatre.