

FORDÍTÁS

ANGOLRÓL MAGYARRA

Az eredeti szöveg szerzője, címe, adatai:

Szerző: Burlingame, Jon

Cím: "...come watch for de moon..." – Dr. No

Megjelenés helye és ideje: *The Music of James Bond*,
New York, 2012, Oxford University Press.

A magyar fordítás címe:

A *Dr. No* c.film zenéjének története

A bíráló tanár neve: Sellei Iván János

A hallgató neve: Beke Zsolt

Szakja: Fordító és tolmács mesterszak – fordító szakirány

A HKR 346. § ad 76. § (4) c) pontja értelmében:

„... A szakdolgozathoz csatolni kell egy nyilatkozatot arról, hogy a munka a hallgató saját szellemi terméke...”

NYILATKOZAT

Alulírott (*Név és keresztnév*) ezennel kijelentem és aláírásommal megerősítem, hogy az ELTE BTK mesterszakján szakirányán írt jelen diplomamunkám saját szellemi termékem, melyet korábban más szakon még nem nyújtottam be szakdolgozatként és amelybe mások munkáját (könyv, tanulmány, kézirat, internetes forrás, személyes közlés stb.) idézőjel és pontos hivatkozások nélkül nem építettem be.

Budapest, 20

.....

aláírás

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	4
2. Glosszáríum.....	6
3. Az eredeti szöveg	9
4. A fordítás	23
5. Jegyzetek	37
6. Források.....	43
7. Összefoglalás.....	45

1. Bevezetés

Diplomamunkám fordításaként Jon Burlingame *The Music of James Bond* c. könyvének első fejezetét választottam, amely a *Dr. No* c. film zenéjének történetét meséli el.

Jon Burlingame zenei újságíró egyetemi tanár. Munkássága főleg a filmek és televíziós sorozatok zenéjének vizsgálatára terjed ki. Rendszeresen jelennek meg cikkei többek között a *Variety*-ben, a *Times* New York-i és Los Angeles-i kiadásában, valamint a *Washington Post*-ban. Az újságírás mellett filmzenetörténetet tanít a University of Southern Californián. A *The Music of James Bond* c. könyv (Oxford University Press, 2012) megjelenése épp egybeesett a sorozat 50. évfordulójával, a huszonharmadik Bond-film, a nagy sikerű *Skyfall* bemutatójával, valamint a karakter 60. „születésnapjával”.

Az általam választott fejezetben megismerhetjük, hogyan született meg magának a sorozatnak az ötlete a producerekben, hogyan lett Monty Norman a film zeneszerzője. Később olvashatunk arról, hogy Normant mennyire megihlette a jamaicai forgatás helyszíne, azonban milyen nehézségekbe ütközött a főcímdal megírásakor. Végezetül pedig a szerző a klasszikus „James Bond Theme” körüli kérdéseket taglalja: John Barry szerepét a dal elkészültében, valamint, hogy valójában ki is a dal szerzője, amely – bár jogi döntés született az ügyben Norman javára – a mai napig a popzene történetének egyik legendás kérdése.

A szöveg megrendelője mindenképpen olyan kiadó lenne, amely foglalkozik populáris kultúráról szóló ismeretterjesztő könyvek kiadásával. Éppen ezért a Cartaphilus Kiadó vagy a Bookline Kiadó kínálatába passzolna bele leginkább egy ilyen jellegű könyv megjelentetése. Továbbá filmtudománnyal és –művészettel foglalkozó folyóiratok, mint például a *Filmvilág*, is érdeklődhetnek a fordítás iránt. A szöveg megjelentetése mindenképpen hiánypótló lenne, hiszen magyar nyelven nagyon kevés olyan populáris kultúrával foglalkozó könyv található meg – leszámítva az (ön)életrajzi köteteket –, amelyeket akár akadémiai-tudományos környezetben is nyugodtan lehetne használni.

A szöveg kiválasztásában nagy segítséget jelentett, hogy az őszi félévben elvégeztem egy, a James Bond-jelenséggel foglalkozó szemináriumot, amely során találkoztam a fordításomhoz felhasznált kötettel is. A szöveg stílusát leginkább az *infotainment* vagy az *edutainment* kifejezésekkel lehet leírni, azaz a könyv szerkezetét, illetve tartalmát tekintve tudományos igényű, ugyanakkor ezt a tartalmat szórakoztató, olvasmányos módon tárja az olvasó elé.

A szöveg fordításának nehézsége is jórészt a stílusban keresendő. Az angol szöveg elolvasásakor is nyilvánvalóvá vált, hogy a szöveg hangvétele kulcsfontosságú a fordítás során: nem szabad túl tudományos nyelvezetet használni, hiszen akkor a szöveg szórakoztató jellege vesz el, ugyanakkor a köznyelvi fejezések is kerülendők, hiszen úgy a szöveg tudományos tartalma sérülne. Tehát a fordítás egyik legnagyobb feladata a szórakoztató és a tudományos elemek kiegyensúlyozása volt.

A szövegben gyakran bukkannak fel idézetek interjúkból, életrajzokból, beszámolókból, újságcikkekből. Egyfelől ez is a szöveg hitelességét bizonyítja, másfelől azonban az angol szerkezetet nem biztos, hogy magyarra is könnyen át lehet ültetni. Éppen ezért ahol lehetséges volt, ott meghagytam az eredeti idézetes formát, ahol pedig nem, ott függő beszédként fordítottam a beékelte idézeteket.

A szöveg rengeteg filmes és zenei szakkifejezést használ, ez az a terület, amelyen megmutatkozik a szöveg szakszöveg jellege. Ugyan a szöveg megértéséhez nem szükséges az összes kifejezés megértése – ez szintén a szöveg stílusának sajátja, hiszen alapvetően az átlagközönségnek íródik, és a szerző nem várja el az olvasótól a zenei vagy filmes előképzettséget –, fordítás közben némelyik komoly fejtörést okozott. Ahogy a szövegéből és a felhasznált irodalomból is látszik, a fordítás során a terminológia felkutatása igényelte a legtöbb időt.

A nehézségek ellenére azonban nagyon élvezetes volt a választott szövegem fordítani, mind szakfordítói szemmel figyelve, mind a populáris kultúra termékeit fogyasztó egyénként vizsgálva a fordítás folyamatát.

Mivel az eredeti szöveg hosszabb volt, mint 30 000 karakter, így nem a teljes fejezetet fordítottam le, az utolsó két oldalt ki kellett hagynom. A hiányzó rész tartalmát a fordításom után szögletes zárójelben foglaltam össze.

2. Glosszáríum

Angol	Magyar	Forrás
accompaniment	zenei kíséret	Zenei szaknyelvi szótár
ackee	akiszilva	Terebess gyümölcskalauz
amplifier	erősítő	Angol–magyar nagyszótár
arrange	áthangszerelés	Wikipédia
arranger	hangszerelő	Zenei szaknyelvi szótár; Wikipédia
backer	pártoló, támogató	Angol–magyar nagyszótár
be on board	támogat	Wiktionary
beat down	tűz a nap vkire	Angol–magyar nagyszótár
book	szövegkönyv	Angol–magyar nagyszótár
brass	rézfúvós	Zenei szaknyelvi szótár
bridge (I)	átkötés (popzenében)	Wikipédia
bridge (II)	húrláb	Angol–magyar nagyszótár, Wikipédia
call sheet	forgatási terv, napi diszpó	Angol–magyar filmes szó-tár
cast	szerepre kiválaszt	Angol–magyar filmes szó-tár
chart	slágerlista	Szórakoztató zenei lexikon
correspondence course	levelező oktatás	Angol–magyar nagyszótár
countermelody	ellenszólam	Zenei szaknyelvi szótár
crossfade	átúszik	Angol–magyar nagyszótár
cue music	film kísérőzenéje	Szórakoztató zenei lexikon
demo	demófelvétel	Szórakoztató zenei lexikon
disparage	lenéz, lekicsinyell	Angol–magyar nagyszótár
distribute	forgalmaz	Angol–magyar filmes szó-tár
do one's homework	felkészül, kutat vmi után	Angol–magyar nagyszótár
draft	vázlat, piszkozat	Angol–magyar filmes szó-tár
dramatic music	drámai zene	Zenei szaknyelvi szótár
dub	utószinkron	Angol–magyar filmes szó-tár
exploit	hőstett, vitézség	Angol–magyar nagyszótár

featured	fő-	Szórakoztató zenei lexikon
fee	honorárium	Angol–magyar nagyszótár
globetrotting	világjáró	Angol–magyar nagyszótár
instrumental	instrumentális, ének nélküli, hangszeres	Szórakoztató zenei lexikon
leave on the cutting room floor	nem kerül be a végleges verzióba	Wiktionary
lick	közbeiktatott, gyakran improvizált zenei frázis	Wikipédia, proz.com
location	külső helyszín	Angol–magyar filmes szó-tár
location scout	helyszíntkereső	Angol–magyar filmes szó-tár
long-playing record (LP)	nagylemez	Szórakoztató zenei lexikon
low-key	halk, visszafogott	Angol–magyar nagyszótár
main title	eleje főcím	Angol–magyar filmes szó-tár
midsection	középrész	Wiktionary
minor	moll	Angol–magyar nagyszótár
music hall	kabaré, varieté	Angol–magyar nagyszótár
music timing sheet (cue sheet)	filmzene időzítésére vonatkozó jegyzetek	Wikipedia
Musicians' Union	zenészek szakszervezete	Filmtett
natural	természetes, életszerű	Angol–magyar nagyszótár
Naval Intelligence Division	a brit tengerészeti kémelhárító szervezete	Wikipédia
off-limits	világtól elzárt	OALD
open	bemutat	Angol–magyar nagyszótár
opening credits/title sequence	elejefőcím	Angol–magyar filmes szó-tár
orchestrator	hangszerelő	Zenei szaknyelvi szótár
original film score	eredeti filmzene	Wikipedia
original music	eredeti filmzene	Zenei szaknyelvi szótár
percussionist	ütőhangszeren játszó, ütős	Zenei szaknyelvi szótár
play back	lejátszás, hangvisszaadás	Zenei szaknyelvi szótár
plectrum	pengető	Angol–magyar nagyszótár
post-production	utómunka	Angol–magyar filmes szó-tár

press release	sajtóközlemény	Wikipédia
produce	kihoz, bemutat (filmet)	Angol–magyar nagyszótár
production assistant	gyártásasszisztens	Angol–magyar filmes szó-tár
publicist	sajtós	proz.com
ratchet up	növel, fokoz	Wiktionary
recording studio	hangstúdió	Zenei szaknyelvi szótár
riff	riff	Szórakoztató zenei lexikon
running time	játékidő, filmhossz	Angol–magyar filmes szó-tár
score	filmzene	Szórakoztató zenei lexikon
script	forgatókönyv	Angol–magyar filmes szó-tár
sequence	jelenet	Angol–magyar filmes szó-tár
shooting	forgatás	Angol–magyar nagyszótár
single	kislemez	Szórakoztató zenei lexikon
soak up	beszív, felszív	Angol–magyar nagyszótár
soloist	szólista, szólójátékos	Zenei szaknyelvi szótár
songwriter	dalszerző	Angol–magyar nagyszótár
soundtrack	filmzene	Angol–magyar filmes szó-tár
take up	elkezd, hozzáfog	Angol–magyar nagyszótár
theme	téma, motívum	Angol–magyar nagyszótár
theme music	főcímdal	Angol–magyar filmes szó-tár
thwart	akadályoz, megghiúsít	Angol–magyar nagyszótár
tinker with	bütyköl, barkácsol, szöszöl	Angol–magyar nagyszótár
track	hangsáv	Szórakoztató zenei lexikon
treatment	forgatókönyv-kivonat	Angol–magyar filmes szó-tár
trombonist	harsonajátékos	Zenei szaknyelvi szótár
two-piece swimsuit	bikini	Wiktionary
underscore	kísérőzene	Angol–magyar nagyszótár
West-Indian	antillai, karibi	Wiktionary
woodwind	fafúvós	Zenei szaknyelvi szótár

3. Az eredeti szöveg

“... come watch for the moon...” – Dr. No

Monty Norman wanted a Caribbean vacation.

The singer-turned-songwriter, who had recently enjoyed a huge West End success with the musical *Irma La Douce*, had just been offered a job by movie producers Albert R. (“Cubby”) Broccoli and Harry Saltzman: the chance to write the songs and underscore for the first movie to be based on the exploits of James Bond, the globetrotting British Secret Service agent created by author Ian Fleming.

It was the fall of 1961, and they were sitting in the South Audley Street, Mayfair, offices of Eon Productions Ltd., the company that American-born Broccoli and Canadian-born Saltzman had jointly established to produce what they hoped would be a series of action-adventure films based on Fleming’s popular novels. United Artists was already on board to finance and distribute them.

The call came from Broccoli, who had recently invested in Norman’s short-lived musical *Belle*, a dark comedy based on the true story of a physician who murdered his music-hall singer wife. “Cubby was one of our main backers and he loved the show,” Norman recalled. *Belle*, which opened in early May and closed less than six weeks later, had a book by writer Wolf Mankowitz, who had also been called to work on this new film, co-writing (with Richard Maibaum) the first draft of the script that would become *Dr. No*.

Norman didn’t know much about James Bond. He had heard of the books, of course—they were already very popular in England—but hadn’t read any of them. And besides, he was busy with multiple projects, mostly in the theater: his *Irma La Douce* had made a successful transition to Broadway, his *Expresso Bongo* had been made into a movie with rock ‘n’ roll star Cliff Richard and he had other musicals in various stages of development.

“I was just about to say, ‘Give me a few days to think about it,’” Norman said, when Saltzman offered this: “We’re doing all the locations in Jamaica. Why don’t you come out to Jamaica, get the atmosphere of the place, write some of the Jamaican music. Bring your wife, all expenses paid.” Plus a fee of five hundred pounds.

Norman thought: “Sun, sea and sand . . . and a little bit of work. Great!”

It was an offer that Norman couldn’t refuse, and a trip that would change his life.

Ian Fleming was an ex-Naval Intelligence officer and newspaperman whose first novel, *Casino Royale*, introduced British Secret Service agent James Bond and met with immediate success on publication in 1953. He wrote a Bond novel every year thereafter, and when *Life* magazine reported in 1961 that *From Russia with Love* was among President John F. Kennedy’s favorite books, the news helped to generate massive American sales too.

Dr. No, the sixth of Fleming's novels, takes agent James Bond, code number 007, to Jamaica to investigate the disappearance of a Secret Service officer. He eventually discovers, and thwarts, a larger plot involving a mysterious German-Chinese scientist who seeks to sabotage American space flights. The film, as Norman saw it, would need "natural songs, rather than studio ones." The trip would allow him to soak up the local atmosphere and, hopefully, provide the film with a touch of musical authenticity.

Norman and his wife, actress-singer Diana Coupland, joined the *Dr. No* team and flew into Kingston, Jamaica on Sunday, January 14, 1962. As the Kingston newspaper, the *Daily Gleaner*, reported two days later: "Monty Norman, who is to write the music for the film, will use local bands as far as possible."

In a stroke of remarkable fortune, the company had already hired London-born, Jamaica-raised Chris Blackwell as location scout and production assistant. Blackwell was the founder of Island Records and would later be acclaimed as the man most responsible for introducing reggae (via such artists as Jimmy Cliff and Bob Marley) to a world audience. Norman immediately asked Blackwell for a "room with a piano and preferably no windows, but certainly a darkened room because," as he later recalled, "I couldn't work in that wonderful lotus-life sunshine."

Shooting began on January 16, but Norman could waste no time because just a week later, on the 23rd, the crew was set to shoot a nightclub sequence that would require original music—meaning it would have to be written and recorded in order to be played back on the set so the musicians could accurately mime to it.

As a later press release put it: "Norman arrived when shooting first started and, hiding himself away in a small room with a piano, spent his days tinkering with melodic ideas and his nights exploring the vivid and varied nocturnal activities of Kingston." He absorbed the sounds and colors of Jamaican music. Equally important, Blackwell introduced him to Byron Lee, the local bandleader whose group, the Dragonaires, was among the island's most popular, and who would ultimately be seen performing in the film.

Norman worked quickly and wrote three songs: "Kingston Calypso," "Jump Up" and "Under the Mango Tree." The first would accompany the trio of assassins we meet as the film begins; the second would serve as "source music," that is, music actually seen and heard being performed in a local nightspot; and the third would be a folk tune sung by the film's female lead, Honey Ryder, as she searches for shells on Dr. No's off-limits Crab Key.

"Kingston Calypso" was inspired by the opening scene of three "blind" beggars who turn out to be armed killers. Norman watched as the scene was being shot. "I suddenly thought, why not do something that couldn't be more Jamaican—the calypso?" Norman said. "So I took the original 'Three Blind Mice' [tune] and turned that into a calypso."

"Jump Up" was the result of Norman's visits to dance halls on the outskirts of Kingston. "They did all the Jamaican dances," he said, including one called a "jump-up, literally jumping up and

putting your hands in the air. And I thought, this is good, I'll do this as a number." "Jump Up" would become the song that Lee and the Dragonaires perform on camera.

"Under the Mango Tree" was conceived, according to Norman, as something for Honey to sing as she emerges from the water in that now-legendary scene in *Dr. No*. The idea originated in the novel, as Honey whistles the popular calypso tune "Marianne" (also known as "Mary Ann," although Fleming spells it "Marion") on the beach and 007 answers by whistling it himself. Or, as transformed in the film script: "The sun beats down on Bond as he sleeps. In the distance, as if in his dreams, he can hear a woman singing." As he awakens, Honey is said to be "singing softly" and, in the scene, Bond "takes up the calypso refrain."

Norman wanted to write something that would feel like an authentic folk song and so decided to do a little homework. A local theatrical group asked him to speak about working in the London theater, and he took the opportunity to ask them about the local vernacular. "I need patois," he told them, "the best of greenery and grocery and trees"—and especially what the locals might say when referring to lovemaking.

So the lines "mango, banana and tangerine / sugar and akee and cocoa bean" emerged from the flora aspect of his queries, while "me honey and me make boo-loo-loops soon" was a fairly obvious reference to making love. Years later, Norman decided that the locals were having a bit of fun with him, because "boo-loo-loops" (regardless of how one spells it) doesn't seem to appear anywhere else.

Norman didn't have to look far for singers for his "demos." He himself had been a popular singer with the jazz bands of Britain in the 1950s, among them Cyril Stapleton, Stanley Black and Ted Heath. His wife Diana had regularly performed at London's Dorchester and Savoy Hotels (she would later become well known for her role as Jean Abbott in the 1970s sitcom *Bless This House*). Norman and Coupland went into Kingston's Federal recording studio, recorded the number and gave demo discs to the film's two stars, Sean Connery (as Bond) and Ursula Andress (as Honey). It was a technique that Norman had recently used in the theater, to help teach actors new songs to perform. "I worked with them on the number," Norman recalled. "They learned the melody quite quickly and Sean, I must say, was very good." (The original Coupland and Norman performances would later be preserved on the United Artists soundtrack album.)

Norman, while in Jamaica, began to think about Connery as the male lead opposite Vivien Leigh in a musical that he and Wolf Mankowitz were considering. The subject, ironically, was another classic spy: Mata Hari. It never came to fruition and, as Norman later reflected, it would have been difficult to cast Connery in a stage musical after his screen success as 007.

Byron Lee and his Dragonaires performed "Jump Up" and other Norman-written jazz-rock numbers at Federal. Lee later said, "They gave me a whole soundtrack to be done in two weeks. I don't know how we did that," adding that "they didn't use all our stuff," meaning some music was left on the cutting-room floor. As Kingston's *Daily Gleaner* reported while the Eon crew

completed filming: “Local entertainers and musicians also were employed, among them the currently popular dance band, Byron Lee and the Dragonaires, whose Federal recording of five calypsos will be used in the film. These calypsos were written by London musical director Monty Norman.”

The production call sheets for January 23, 24 and 25, 1962, specify Norman’s presence on the set at Morgan’s Harbour Hotel, where he supervised the musical elements of the scenes at Puss Feller’s, the nightspot where Bond, Felix Leiter (Jack Lord) and Quarrel (John Kitzmiller) have a run-in with a female photographer (Margaret LeWars). Lee’s band is seen and heard performing “Jump Up” to a happy crowd of dancers.

Lee wasn’t the only notable Kingston musician to contribute to the soundtrack of *Dr. No*. Guitarist Ernest Ranglin—another find of Chris Blackwell’s—was the featured soloist on many of the Jamaica-recorded tracks, including the electric guitar backing Coupland on “Under the Mango Tree.” Trombonist-percussionist Carlos Malcolm, whose Afro-Jamaican Rhythms band would later become world-famous, also played on the Jamaican tracks: “With those wonderful Jamaican musicians, I was able to do quite a lot of the West Indian music,” Norman said. (Both musicians later sued Eon for more than £1,000, Malcolm claiming he had been hired to “compose and write musical scores and supervise recordings,” Ranglin for arranging duties; less than two weeks later, they settled for a reported £200 and withdrew the legal action. Malcolm’s band performed at the *Dr. No* premiere in Kingston the following year.)

A few days before director Terence Young was planning to shoot the arrival of Honey on the beach, Norman visited author Fleming at his home, Goldeneye, located in Oracabessa, on the island’s northeastern coast. “He was very interested in ‘Under the Mango Tree,’” Norman recalled. Fleming apparently liked Jamaican music; six years earlier, while writing the treatment for his unrealized television series *Commander Jamaica*, he had suggested a calypso as the theme music (“a haunting melody suitable for playing at varying tempos,” he wrote).

Having schooled the actors in the song, Norman was on the Laughing Waters beach on February 8 for the filming of Andress’s emergence from the water in that unforgettable two-piece swimsuit. “I was a bit worried about Ursula’s accent,” Norman said. “It gave too much stiffness to what obviously is a loose, easygoing song. I remember thinking, ‘This isn’t the moment to worry about that because we’ll obviously get into the studio back in England and dub this.’ I think she did more [of the song] than is left in the film.”

Swiss-born, German-speaking Andress’s entire dialogue would ultimately be dubbed by another actress, as would her brief singing on the beach: Young and editor Peter Hunt ultimately used one of Diana Coupland’s performance tracks. Norman and Coupland were never informed of this, and according to Norman it became “a slight bone of contention. [Later that year] I saw an almost complete film and there, out of the sea, comes Ursula, and in her mouth is Diana’s voice. They didn’t tell me anything, and if she hadn’t been my wife, she could have caused an enormous rumpus, because they had no right to do that and they never paid for it.”

Norman struggled to come up with a main theme for the film. He had been thinking about it even before the Jamaica trip, recalling that an assistant to Broccoli and Saltzman had remarked, while ushering him out of their London offices, “See if you can come up with a good theme, because I think we’ll get two films and a television series out of this!”

The piece, which is not heard in the film but appears on the soundtrack album as “Dr. No’s Fantasy,” is tuneful and somewhat lighthearted, often played on electric guitar by Ranglin and the other Jamaican musicians. “That was my first stab at a Bond theme,” Norman said. “I liked it but it didn’t have enough of the mood, the ambiance or the character of James Bond. I thought I could do better.”

Their location work completed in about four weeks, the Normans left Jamaica and flew to New York for meetings with United Artists executives (“they seemed to like what we had done so far”) as well as with Broadway people on unrelated projects before returning home to London.

UA’s publicity department had been thinking of music in terms of promotional possibilities even before filming began. At a January 9, 1962, meeting, publicists urged the writing of “a calypso song about the exploits of James Bond” and suggested “a Scottish theme be written into the score . . . to distinguish James Bond throughout the series,” the latter apparently referring more to Scottish actor Sean Connery (who had just been cast as Bond) rather than that of Bond himself, whose half-Scottish heritage would not be revealed until *You Only Live Twice* was published in 1964. One UA publicist, having heard the Jamaica tapes, reported on March 23 that “the music of *Dr. No* is really exciting, particularly the variation of the theme on ‘Three Blind Mice.’ I think that we have a chance for a really successful soundtrack album on this film.”

Back in London, Norman began work on the dramatic music that would be required. “I had a couple of meetings with Harry and Cubby and Terence Young,” Norman said, “but they weren’t ready for music. I didn’t get the music [timing] sheets until quite late,” he said, “it may have been April or May,” with June recording dates looming. “I didn’t wait for them, of course. What I did was write all of the dramatic scenes that I knew were coming up, and developed them.”

Norman was essentially a songwriter from a vocal-performance background, not a trained composer of orchestral music. (*Dr. No* would be his second original film score, following the 1960 Hammer horror film *The Two Faces of Dr. Jekyll*, a joint effort with his frequent theater collaborator David Heneker.) “Nevertheless, the development of a tune into what you would call a piece of underscoring was something I felt I could do, although I always worked with an orchestrator on those things.” So he enlisted Burt Rhodes, with whom he had worked since *Expresso Bongo* in 1958, to help turn his melodies into fully fleshed-out pieces for small orchestra. (He would ultimately give Rhodes half of his £500 fee and insist on screen credit for him.)

Norman came up with new musical material that he felt would suit the film's various moods, especially such key sequences as Crab Key, the tarantula in 007's bed, the arrival of the British Navy and the final scene of Bond and Honey in the boat. A key theme would turn out to be one he conceived in Jamaica: a 12-note phrase whose vaguely Chinese feel might represent the villainous Dr. No.

But time was getting short. Recording was set for mid-June, and there was still no musical theme to appropriately characterize James Bond.

Norman recalled talking with Broccoli and Saltzman about the idea. Saltzman was happy enough with "Under the Mango Tree" as the film's opening theme, while Broccoli wanted something "dramatic and atmospheric." Norman began thinking about tunes he had already written, but not yet used, that might be suitable.

"Bad Sign, Good Sign" came to mind. It was what musicians often call a "trunk song," something written, deemed unsuitable or unusable for whatever reasons and then put away in a bottom drawer somewhere for later use in another project.

"Bad Sign, Good Sign" was from an unproduced musical that Norman and his *Irma La Douce* collaborators, lyricist Julian More and director Peter Brook, were working on during the summer of 1961. They were thinking of turning V. S. Naipaul's acclaimed novel *A House for Mr. Biswas* into a West End production. "I did the music, Julian wrote the lyrics and together we did the book [adapted from Naipaul]. We did probably 10 or 12 numbers," Norman guessed. Set in the Hindu immigrant community of Trinidad and focusing on an ambitious but unlucky young man, it was finally deemed too expensive and difficult to cast, and abandoned.

A key early number in the show, "Bad Sign, Good Sign" explained something of Mohun Biswas's character: "I-I was born with this unlu-u-cky sneeze / And what is wo-orse I came into the wo-orld the wrong way round. . . ." As Biswas was born to parents of Indian origin, the accompaniment was to have been sitar and tabla. Norman's inspiration, as he later explained, was to "set aside the lyrics, split the notes of the first melody, and it became dum-di-didum- dum, dum dum dum. . . ."

It is at this point that the various stories told by the participants through the years begin to diverge. Editor Peter Hunt maintained, into the 1990s, that during postproduction he was beginning to feel that Norman's music "just doesn't seem to fit the picture somehow. . . . I don't think it's working. Monty had used the Jamaican sound and it was very good in its own right but just not appropriate for the film as we saw it." He quoted director Terence Young as disparaging the Norman score, referring to it as "mining disaster music" and feeling that "we've got to bring someone else in on this." Later on, Young himself was quoted as saying that "although the score was all right, we didn't have anything exciting for the title music."

Norman said that Hunt “was always very pleasant” and never indicated any dissatisfaction with the music, and that Young, “very much of the old-school type, would rather William Walton had written the score,” referring to the renowned English composer of the grand-scale symphonic music for Laurence Olivier’s *Henry V*, *Hamlet* and *Richard III*.

In any case, several key personnel on *Dr. No*, including editor and composer, agreed that a fresh voice was needed to ratchet up the excitement level, especially over the opening credits sequence (called, in film parlance, the “main title”). According to Norman, three people—United Artists Music publishing executive Noel Rogers, EMI Records producer John Burgess and his old collaborator Wolf Mankowitz—all suggested the same pop arranger-producer: John Barry. (Hunt claimed that a young assistant had mentioned Barry and that he was the one who urged Saltzman to contact the pop producer. Burgess later denied that he had ever talked with Norman about Barry.)

John Barry was one of the hottest names in British rock ‘n’ roll. He had had more than a dozen chart hits in less than three years, both as the leader of the John Barry Seven instrumental jazz-rock group and as arranger-producer for the popular vocalist Adam Faith (including number-one singles “What Do You Want” and “Poor Me”). He had written the theme for Britain’s *Juke Box Jury* TV series and had begun a film-scoring career with the low-budget *Beat Girl* (1959) and the Peter Sellers drama *Never Let Go* (1960).

“Noel Rogers, who was the head of United Artists Music at that time, called me on a Friday night,” Barry told fellow composer Fred Karlin in 1990. “He said, ‘Listen, these two guys, Saltzman and Broccoli, have made this James Bond movie.’ And he said that Monty Norman had done the score, but that they weren’t all that pleased with it and were in a real bind.” Barry had never read the Fleming novels, but he remembered reading the comic-strip adaptations that had run in London’s *Daily Express*.

Barry, Rogers and Norman met on a Saturday; whether it was June 9, as Norman contended, or June 16, as Barry believed, is still in debate. Barry’s recollection was that everyone was in a hurry and he had only a few days to turn Norman’s brief sketch into a fully realized two-minute piece. “I didn’t see any film. I worked on the weekend. I’d written ‘Bees Knees’ which was a twangy-guitar-type thing, and it was almost the Bond theme. . . . Then, of course, it breaks into a swing tempo and goes almost bebop, you know, it was like a Dizzy Gillespie lick. So I did this theme, went into the studio, recorded it and that was it. No strings, just five saxes, nine brass, solo guitar, and rhythm section. I got paid £200 and that was that.”

Whether there was one meeting (Barry’s story) or four (Norman’s), Barry did concede, in a November 1962 interview, that “the composer, Monty Norman, and I got our heads together and discussed the various aspects of the picture and the central character.”

Many years later, Norman asserted: “What I needed was a pop orchestrator. I knew that it would help the film if [the theme] could be as contemporary as possible.” The two met, discussed

Norman's proposed theme and, said Norman, "we got on pretty well. Mainly because both he and I wanted guitar; it was obvious that the main theme was going to be guitar."

Barry often said that, apart from the familiar guitar notes of the opening bars, he found little to work with in Norman's material and just made up the rest, including the bass line, the countermelody and the jazz-oriented bridge. (He had, in the early 1950s, studied via correspondence course with Stan Kenton arranger Bill Russo, and the "bebop" portion of the Bond theme reflects that influence.) Norman insisted that he always "wanted a big-band sound and that's what we got in the middle."

Although Barry cited "Bees Knees," a 1958 John Barry Seven recording that was guitar-driven with a similarly dark tone, it was really his theme for the film *Beat Girl* to which the "James Bond Theme" owes the biggest debt: low, sinister twangy guitar, insistent beat and high, blaring brass—an early and surprising combination of jazz and rock elements for a film about juvenile delinquents in London. Issued as a soundtrack album in 1960, Barry's catchy, hip *Beat Girl* music became England's first long-playing record devoted to a single movie score.

What *Beat Girl* and the "James Bond Theme" also had in common was guitarist Vic Flick. Flick was a key member of the John Barry Seven, his instrument featured prominently in many of their hits, as well as on television (via the BBC's popular *Drumbeat* variety series) and in live stage appearances. A couple of days prior to the scheduled recording, Barry called Flick to confer about the guitar part.

"That sort of heavy guitar sound made him very happy," Flick recalled. "It had an edge to it, sort of a dynamic sound. I went to his apartment, we talked about it and worked out what to do. I overplayed it—I leaned into those thick low strings with the very hard plectrum, played it slightly ahead of the beat, and it came out exciting, almost 'attacking,' which fit the James Bond image."

Surprisingly, Flick did not play the Bond theme on an electric guitar. Instead, he played it on a Clifford Essex Paragon deLuxe acoustic guitar with a DeArmond pickup, as he explained, "gripped by its supporting plates to the strings behind the bridge, and held away from the body of the guitar by a carefully folded Senior Service cigarette packet." He used a Vox 15 amplifier, which the John Barry Seven had been routinely using at the time. Adding to the unique sound, Flick said, "some of my guitar sound was picked up on the many open microphones placed about the studio for the other musicians. This gave a 'room' effect that added to the general ambiance."

Flick was paid all of 7 pounds, 10 shillings for his work ("and I've spent that now," he quipped). He was part of the Barry orchestra on the first five Bond films and then returned for *Licence to Kill* in 1989. And despite rumors that the guitar was "cracked" and thrown away, the original Bond guitar survives, undamaged. It now resides in the Rock and Roll Hall of Fame in Cleveland, Ohio.

In the late 1970s, John Barry began hinting—or, at the very least, did not discourage rumors—that he wrote the Bond theme. "Well, if I didn't, I don't know why I got to do all the others," he said in 1992. Noel Rogers had tantalized him with the promise of future work on the Bond films if the first

one was successful; it was part of the reason he agreed to the rush job on the theme. And sure enough, the Bond producers did call him for their next film, *From Russia with Love*, and 10 more after that.

Though there can be little doubt that the familiar guitar riff is derived directly from Norman's trunk song "Bad Sign, Good Sign," what about the rest? The dark bass line, the driving rhythm, the jazzy midsection? Both Norman and his orchestrator, Burt Rhodes, insisted that Barry served only as an arranger and orchestrator for the theme recording and that the essential elements of the theme were already present when Barry was hired in June 1962. Rhodes, a veteran music director (notably for London's Talk of the Town theater restaurant, where many famous singers performed), said that he had added harmony and a countermelody to Norman's basic sketch before it was handed over to Barry for orchestration. He even recalled writing it in A minor but said that it was probably Barry who changed it to E minor for the recording.

The "James Bond Theme" was recorded for the first time on Thursday, June 21, 1962, at Cine-Tele Sound (CTS) studios, in Kensington Gardens Square in London's Bayswater district. Norman remembers the session: "I was absolutely thrilled. Whatever differences I had with John Barry, I've never said anything other than, his orchestration is the definitive orchestration. Nobody has bettered it."

Flick summed it up this way: "I would say it's part Monty Norman's talent, John Barry's and mine, all put together. When you're hearing it, you know it's a James Bond movie."

The remainder of the score was recorded the following week, on June 25 and 26, not at CTS but rather at London's Denham Film Studios. Rhodes orchestrated Norman's dramatic cues, and Eric Rogers conducted the orchestra, which Norman recalled consisted of 20 to 30 musicians. Rogers, who would go on to score many of the bawdy *Carry On* comedies of the '60s and '70s, would unfortunately see his name misspelled "Rodgers" in the film's credits. (Editor Hunt's contention that there was an earlier recording session that led to those claims of dissatisfaction with the Norman score, has never been corroborated, and no Musicians Union records from the era survive.)

Over those two days, Norman recalled, "lots of moody strings and woodwind sounds" offered a musical contrast to the lively, on-location Jamaican source-music recordings.

Once again, however, there were creative disagreements about Norman's handling of the dramatic music. When Bond discovers a deadly tarantula crawling on him in the middle of the night, producer Broccoli felt that Norman's music was "too melodic. There was no strong identification with what was happening on the screen. As the tarantula crawled close to Sean's face, the music was too low-key. When he finally dislodges the creature and starts pounding it with the heel of his shoe, I asked for the music to pound—crash . . . crash . . . crash!—in unison."

Later on, when audiences laughed at the end of this scene, Broccoli said the director blamed him: "You made me score it that way, and it's awful," Young told him. But Broccoli disagreed, recognizing that the laughter marked a release of audience tension, and that the musical rewrite had worked.

Over the next three months, as postproduction continued, Hunt made many decisions about where to place the various musical cues, and how loud or soft they should be, while he finished editing the film to its 110-minute running time. Norman was not consulted on any of them.

He was consulted, however, on the use of music over the film's animated title sequence, directed by Maurice Binder. They clashed over his musical reorganization of the Bond theme (using only a minute and 15 seconds but starting with the big-band midsection and crossfading into a Jamaican bongo track). As Norman wrote Broccoli and Saltzman on August 22, 1962: "After spending a day with Maurice Binder at Pinewood, I still wasn't able to convince him that the 'James Bond Theme' would have more impact and subtlety played as per the John Barry record instead of the disjointed, unmusical version he has made of it. I am looking at this purely from its commercial impact and publicity values to the film and not as the composer. Let us hope that EMI do not take umbrage and consequently withdraw the record and/or their support."

Norman was referring to the second recording of the "James Bond Theme" that Barry made on July 23, a somewhat more polished, two-minute version (again with Vic Flick on guitar) that would, in fact, be released on the Columbia label as a single in September 1962. Saltzman and Broccoli sided with Binder, and the titles remained as Binder had designed them.

Dr. No opened at the London Pavilion on October 5, 1962. It opened in America on May 8, 1963, and a handful of critics mentioned the music: "a jazzy score by Monty Norman" (*Los Angeles Times*), "Monty Norman's music is a solid asset" (*The Hollywood Reporter*), "music composed by Monty Norman is provocative" (*The Film Daily*).

Within weeks, the music community was abuzz about the movie's theme. London's *Daily Mirror* liked it even before the film opened: "It sums up Bond musically . . . rugged, dramatic and slick." "What may turn out to be a major copyright has been commissioned by United Artists Music," wrote *Billboard* in an especially prescient story on October 20. "It is the theme for a series of films based on Ian Fleming's James Bond novels. . . . The theme was written by Monty Norman and was scored for the film by John Barry." On November 1, Barry's EMI-Columbia single charted in the U.K. and it rose to number 13, Barry's most successful single in more than two years.

In the United States, *Billboard* declared the UA release of Barry's "Bond Theme" a "four-star single" on April 27, 1963, and reviewed the UA soundtrack album as deserving "pop special merit" on June 22: "some good tracks on the set, including 'The James Bond Theme' . . . could make good programming." And although the "Bond Theme" single never charted in the United States, the album did on July 27, reaching number 82 on *Billboard*'s Top LPs chart on August 17, 1963.

But, as happened with the film, no one at the record label consulted the composer about the marketing of his score on records. Some producer or artists-and-repertoire (A&R) executive assembled 17 of the Jamaican tracks and the Barry recording of the Bond theme into an "original motion picture soundtrack album," completely eliminating all of the dramatic underscore Norman had written and recorded in London. Norman thought that the unexpected box-office success of *Dr. No* in

America caught UA executives by surprise, and that they threw the album together in a hurry to get it released and into the marketplace. “They just thought it was going to be a Limey spy story. I was very annoyed,” he said, because none of his dramatic music—notably the tarantula scene, his music for the fight scene on the beach and his march for the Royal Navy near the end of the film—was included. And, except for the songs, none of the titles on the album were Norman’s either. Asked who he thought might have assembled the album, Norman said, “I don’t know, but I should think he was sacked afterwards.”

Norman’s theory may be correct. UA’s prerelease “exploitation manual” for *Dr. No* indicates that the 45 rpm single (“*Dr. No* theme,” as it’s referred to) would be released in April but makes no mention of a full 33 rpm album. (It also recommends that American exhibitors visit disc jockeys “using a lovely lady as ‘Bond’s woman’ as your planter.”)

Hunt’s musical choices throughout the film precipitated another problem: John Barry was furious, too, for a different reason. His arrangement and recording of the Bond theme “was supposed to be just the Main Title,” he recalled in 1990. “The movie opened on a Friday in London, and on a Sunday afternoon I went in and saw the movie. Now the goddamn theme is all over the movie. I phoned Noel [Rogers] on Monday and I said, ‘What is this?’ He said, ‘Uh-oh, I’ve been waiting for this phone call. I knew this was going to happen.’”

Hunt had so liked the Barry arrangement of the Bond theme, with its hints of danger and action, that he simply dropped it into the film wherever he deemed it appropriate. “Look, they know what your contribution is,” Rogers told Barry, referring to Broccoli and Saltzman, and implied there would be future work for him on the Bond films. Broccoli acknowledged this in his autobiography: “Monty Norman composed the original 007 theme for us. This has become a Bond trademark now. To do the scoring, I brought in the brilliant John Barry, whose soundtracks for this and the other Bond films—he has worked on 12 of them—are some of the best in cinema music.”

Norman was immediately hired again by Broccoli and Saltzman for their next film, *Call Me Bwana*, a Bob Hope comedy that began shooting in October 1962. Norman penned a title song for Hope to sing, and while “it wasn’t easy working with him, nevertheless I enjoyed it,” the composer said. In addition, he wrote a piece, “The Big Safari,” for the film’s African setting that was arranged and recorded by John Barry in April 1963 and released as a single in the U.K.

Norman worked for months without a contract, and when he was finished, he called Saltzman for a meeting. “Isn’t it time we talked money?” Norman asked. And in a response worthy of the great Sam Goldwyn, Saltzman replied, “Monty, if you want to talk money, we can’t do business.”

Ultimately, Norman said, he was paid, but he never worked for Eon again. He won an Ivor Novello Award from England’s Performing Rights Society (PRS) for the Bond theme in 1977. But, he said, neither Broccoli nor Saltzman ever thanked him for his contribution to the James Bond films.

Said the composer: “I’m very proud to have done *Dr. No*. I have, in that first film, two iconic moments: ‘Underneath the Mango Tree,’ when Ursula comes out of the water, and of course, when

Sean lights his cigarette and says, 'Bond, James Bond.' I never felt that they owed me the next film or the film after that. I think once they found that Barry was good in *From Russia with Love*, that was it, and quite rightly so. And there's no question that Barry was one of the best film score writers ever. My path has always been much more in the theatre than in films. So I have no complaints."

In the November 1997 issue of the British music magazine *Mojo*, new Bond composer David Arnold did a Q&A with his famous predecessor, John Barry, in part to promote Arnold's new collection of 007 themes, *Shaken and Stirred*. In it, Arnold stated: "Everyone assumes you wrote the original Bond theme, yet it's credited to Monty Norman."

Barry's response, probably ill-advised, included the following: "If I didn't do it, why the hell did they not continue to employ Mr. Norman for the following 14 Bond movies? Name another two scores that Mr. Norman has composed. He was contracted to do it, but they had problems, so I got brought in.... I didn't care that Norman took the credit . . . in those days I'd write for anything that moved on celluloid."

An arts writer at London's *Sunday Times* followed up on the allegation and, in an October 12, 1997, story headlined "Theme Tune Wrangle Has 007 Shaken and Stirred," wrote that John Barry "is claiming that he wrote 007's most familiar tune" instead of Norman, who was described as "a little-known London musician [who] appears content to live quietly and collect his royalties through the Performing Rights Society (PRS)."

Norman sued *The Sunday Times* for libel. This was not the first time he had taken legal action against a publication that claimed he didn't write the Bond theme: he sued *Melody Maker*, another British music magazine, in 1988 after it claimed he purchased the tune from a Jamaican for \$100; and in 1993 he demanded and got an apology from *Vox* magazine, which went even farther out on a limb by claiming that Barry had written the theme "only days" before *Dr. No*'s premiere.

The *Mojo* piece was also not the first time that Barry had taken credit for the Bond theme. As far back as 1978, he told *The James Bond Films* author Steven Jay Rubin he had written it, and then for interviews in Fred Karlin's film-scoring textbook *On the Track* in 1990 and for the American classical-music magazine *Fanfare* in 1993. All took him at his word.

The highly charged, widely publicized case finally reached the High Court in March 2001. Over seven days, testimony was heard from Norman, Barry, Burt Rhodes, Vic Flick, musicologist Stanley Sadie, conductor Guy Protheroe and others. Norman said that *The Sunday Times* had "rubbed my career" and that he felt that only by suing could he clear his name and reputation.

The 60 bars of the "James Bond Theme" were broken down and analyzed in depth, including discussion of the "vamp" (the opening bass line, similar to that heard in the opening bars of Kurt Weill's "Lonely House" or Artie Shaw's "Nightmare"), the "guitar riff" (the familiar guitar line) and a pair of "bebop phrases" (the big-band midsection). Sadie, editor of the respected *Grove Dictionary of Music and Musicians*, concluded that Barry's arrangement was "extreme" but that most of the tune derived from Norman's "Bad Sign, Good Sign" song.

The Times attorney contended that the theme “was composed by John Barry with some input from an idea by Monty Norman,” while Barry pointed out that he had never challenged the songwriting credit or demanded royalties for it (and Norman’s royalties, testimony indicated, were often in the hundreds of thousands of pounds per year).

A jury deliberated for four hours and decided in Norman’s favor on March 19, 2001, awarding him £30,000 in libel damages and costs (estimated at £500,000) against the Times Newspapers. Norman said afterwards he felt “delighted and vindicated. The Sunday Times always said that they were only interested in the truth. Well, now they’ve got the truth.”

4. A fordítás

A *Dr. No* c. film zenéjének története¹

Monty Norman² egy karib-tengeri vakációra vágyott.

Az énekesből lett dalszerző *Irma, te édes*³ c. musicalje éppen elsőprő sikert aratott a West Enden, amikor Albert R. („Cubby”) Broccoli⁴ és Harry Saltzman⁵ filmproducerek munkát ajánlottak neki: lehetőséget arra, hogy zenét és a dalokat írjon az első filmhez, amely az Ian Fleming által megalkotott világjáró brit titkos ügynök, James Bond hőstetteiről szól.

Mindez 1961 őszen történt, az Eon Productions South Audley Street-i irodájában, London Mayfair nevű városrészében. A céget az amerikai Broccoli és a kanadai Saltzman alapította azzal a reménnyel, hogy létrehozzanak egy akciódús kalandfilmsorozatot, amely Fleming népszerű regényein alapszik. A United Artists stúdió ekkor már belement abba, hogy támogatná és forgalmazná a filmeket.

Az a Broccoli hívta fel Normant, aki nem sokkal azelőtt már pénzügyileg támogatta a zeneszerző *Belle* című, tiszavirág-életű musicaljét. A fekete humorral átszőtt darab alapja igaz történet: egy orvosról szól, aki meggyilkolja a varietében⁶ éneklő feleségét. „Cubby volt az egyik legfőbb támogatónk, imádta a darabot” – emlékezett vissza Norman. A *Belle*-t május elején mutatták be, de hat hetet sem ért meg a színpadon. A színdarab szövegkönyvét az a Wolf Mankowitz⁷ írta, akit szintén felkérték a filmhez, és aki Richard Maibaummal⁸ együtt megírta annak a forgatókönyvnek az első vázlatát, amelyből végül létrejött a *Dr. No*.

Norman nem igazán ismerte James Bond figuráját. Természetesen hallott már a könyvsorozatról, hiszen az ekkor már nagy népszerűségnek örvendett Angliában, de még egyik regényt sem olvasta. Emellett számos, főleg színpadi projektje lekötötte minden idejét: az *Irma, te édes* meghódította a Broadwayt, az *Expresso Bongo* c. musicaljéből pedig épp filmet forgattak Cliff Richard főszereplésével, ráadásul több musicalje is készülőfélben volt.

„Már majdnem azt mondtam, adjanak néhány napot arra, hogy átgondoljam” – mesélte Norman, de Saltzman a következő ajánlattal állt elő: „A külső jeleneteket Jamaicán vesszük fel. Miért nem jössz velünk, megismerkednél a hely hangulatával, meg írhatnál pár jamaicai dalt. Hozd el a feleségedet is, a költségeket mi álljuk.” Mindehhez még ötszáz fontnyi honorárium is dukált.

„Napfény, tenger, homok... meg egy kis munka. Pazar!” – határozott⁹ végül Norman.

Ez egy olyan ajánlat volt, amit Norman nem utasíthatott vissza, az utazás pedig megváltoztatta egész életét.

Ian Fleming, az egykori tengerészeti kémelhárító tiszt és riporter első regényében, a *Casino Royale*-ban találkozhatott először az olvasó a brit titkos ügynök, James Bond karakterével. A könyv 1953-as megjelenésekor azonnal siker lett, s ezután Fleming minden évben írt egy újabb Bond-regényt. Amikor a *Life*¹⁰ magazin 1961-ben azt közölte, hogy az *Oroszországból szeretettel* John F. Kennedy, az akkori amerikai elnök kedvenc könyvei közé tartozik, a hír hatására megugrottak az amerikai könyveladások is.

A *Dr. No*-ban – mely Fleming hatodik regénye – James Bond, a 007-es ügynök, Jamaicába utazik, hogy egy titkos ügynök eltűnését vizsgálja ki. A nyomozás során felfedezi és sikeresen megakadályozza egy német és kínai felmenőkkel rendelkező tudós tervét, amely szabotálná az amerikai űrprogramot. Norman véleménye szerint a filmben „életszagú, és nem stúdióban megírt dalokra” van szükség. Az utazás lehetővé tette, hogy magába szívja a hely hangulatát, és, bízott abban is, hogy biztosítja a film a zenei hitelességét.

Norman és felesége, Diana Coupland színész-énekesnő a *Dr. No* stábjával együtt 1962. január 14-én, vasárnap utaztak Jamaica fővárosába, Kingstonba. Két nappal később a *Daily Gleaner* c. kingstoni napilap így tudósított: „Monty Norman, a film zeneszerzője a lehetőségekhez mérten helyi együttesekkel fog dolgozni.”

Legnagyobb szerencséjére a produkciós iroda a londoni születésű, de Jamaica szigetén nevelkedett Chris Blackwellt fogadta fel helyszíneresésre, valamint gyártásasszisztensnek. Blackwell az Island Records¹¹ alapítója volt, legnagyobb hírnevét pedig később azzal szerzi, hogy többek között Jimmy Cliff és Bob Marley által ő ismerteti meg a világot a reggae-vel. Norman azonnal kért valamit Blackwelltől: „egy ablaktalan, de legalábbis elsötétített szobát egy szál zongorával, ugyanis nem tudnék dolgozni ebben gondtalan, szemkápráztató¹² napsütésben” – emlékezett vissza Norman.

A forgatás január 16-án kezdődött, de Normannak nem volt vesztegetni való ideje, mert egy héttel később, 23-án már egy mulatóban játszódó jelenetet kellett rögzíteni, amihez egy új dalra volt szükség – azaz Normannek egy hét alatt kellett megírnia és felvennie a dalt, hogy a helyszínen vissza tudják játszani, a zenészek pedig ennek alapján játsszák el, hogy zenélnek.

Egy későbbi sajtóközlemény így számol be az eseményekről: „Norman a forgatás első napján érkezett. Napközben elvonult egy apócska szobába egy zongora társaságában, és dallamokkal kísérletezett, esténként pedig felfedezte Kingston pörgős és sokszínű éjszakai életét.” Így szívta magába a jamaicai zene hangjait és színeit. Épp ilyen fontos volt az is, hogy

Blackwell bemutatta őt Byron Leenek, a helyi együttes, a The Dragonaires vezetőjének. A zenekar végül a filmben is szerepet kapott.

Norman gyorsan dolgozott, munkájának három dal lett az eredménye: a „Kingston Calypso”, a „Jump Up” és az „Under the Mango Tree”.¹³ Az első dal a film kezdetén megjelenő három bérgyilkost kíséri; a másodikat *source musick*ként¹⁴ használták, azaz olyan dalként, amelyet ténylegesen a forgatás során játszott el a zenekar egy helyi bár díszletei között. A harmadik dal egy népzenei jellegű szám lett, amelyet a film női főszereplője, Honey Rider énekel, miközben kagylók után kutat Dr. No világtól elzárt szigetén, Crab Key-n.

A „Kingston Calypso” című dalt a nyitójelenet ihlette: három „vak” koldusról kiderül, hogy fegyveres gyilkosok. Norman ott volt, amikor forgatták a jelenetet. „Hirtelen arra gondoltam, miért ne használnám a lehető legjamaicaibb dolgot... a calypsót¹⁵? – mesélte Norman. – Szóval fogtam a „Three Blind Mice”¹⁶ eredeti dallamát, és calypso stílusba dolgoztam át.”

A Kingston külvárosaiban található tánctermekekben tett látogatásokból született meg a „Jump Up”. „Mindenféle jamaicai táncot táncoltak ott” – mesélte, beleértve a – „jump-up”-ot¹⁷, ami tényleg abból áll, hogy felugranak, a kezüket pedig a magasba lendítik. Arra gondoltam, hogy ez jó, ebből írok egy dalt.” Végül a „Jump Up” lett az a dal, amit a Lee and the Dragonaires a filmben előadnak.

Norman elmondása alapján az „Under the Mango Tree” alapötlete az volt, hogy legyen egy dal, amit Honey énekel, miközben kiemelkedik a habokból az azóta már legendássá vált jelenetben. Egy dal már a regényben szerepel, igaz, ott Honey a népszerű calypso dalt, a „Marianne”-t énekli a tengerparton (a dal még „Mary Ann” címmel is ismert, bár Fleming a „Marion” írásmóddal élt a könyvben), mire a 007-es ügynök továbbfűtyüli a dallamot. Ezt a jelenetet forgatókönyvben így alakították át: „A napsugarak megvilágítják az alvó Bondot. A távolból, mintha csak egy álmokép lenne, egy női énekhangot hall.” Mikor felébred, Honey „halkan dudorászik”, majd a jelenet folyamán Bond „elkezd énekelni a calypso refrént.”

Norman egy olyan dalt szeretett volna írni, amely megszólalásig hasonlít egy helyi népdalra, éppen ezért kutatómunkát is végzett. Egy helyi színtársulat megkérte arra, hogy meséljen arról, milyen egy londoni színházban dolgozni, ő pedig megragadta az alkalmat, hogy a helyi nyelvhasználatról érdeklődjön. „A patois¹⁸ érdekelne – mondta –, a legjobb növény-, fűszer- és fafajták nevei.” Különösen azokra volt kíváncsi, amelyekkel a helyiek kifejezik a szeretkezés gondolatát.

Így a kutakodás növényvilágot felölelő részéből született meg a dalban a „*mangó, banán tangerina*¹⁹ / *cukor, akee*²⁰ és *kakóbab*”²¹ sor, míg az „*én a drágámmal együtt majd boo-loo-*

*loop*²²” elég nyilvánvaló utalás a szeretkezésre. Évekkel később Norman úgy érezte, hogy a helyiek kissé a bolondját járatják vele, ugyanis a *boo-loo-loop* kifejezés (függetlenül annak betűzésétől) sehol máshol nem fordul elő.

Normannek nem kellett sokat keresgélni énekesek után a demófelvételekhez. Az ötvenes években ő is sikeres énekes volt különféle jazzbandák élén Nagy-Britanniában; többek között Cyril Stapletonnal²³, Stanley Blackkel²⁴ és Ted Heathszel dolgozott együtt. Norman felesége, Diane, rendszeresen fellépett a londoni Dorchester és Savoy szállodákban (ő a hetvenes években a *Bless This House* című szituációs komédiában Jean Abbott alakításáért vált széles körben ismertté).

Norman és Coupland a kingstoni Federal hangstúdióban játszották fel a dalt, majd a demót odaadták a film két főszereplőjének, Sean Connerynek (James Bond) és Ursula Andressnek (Honey Rider). Ezt a módszert nem sokkal azelőtt vezette be Norman a színházban, így segítve a színészeket, hogy megtanulják az új dalokat. „Sokat dolgoztunk a dalon – mesélte Norman. – A dallamot gyorsan megtanulták, Sean pedig kifejezetten jó volt.” (Az eredeti felvétel, melyen Coupland és Norman énekel, a United Artists filmzenealbumán hallható.)

Jamaicai tartózkodása során kezdte el Norman azt fontolgatni, hogy Conneryt választja a férfi főszereplőnek Vivien Leigh²⁵ mellé abba a musicalbe, amelyet Wolf Mankowitzcal terveztek akkoriban. Furcsamód a darab egy másik híres kémről szólt volna: Mata Hariról. Azonban a musical sosem került színpadra, Norman pedig később meg is jegyezte, hogy a 007-es ügynökként elért sikere után nehéz lett volna Sean Conneryt elképzelni a színpadon egy musicalben.

Byron Lee és a The Dragonaires a Federal stúdióban feljátszották a „Jump Up” c. dalt, valamint más Norman által írt jazz-rock²⁶ számokat is. Lee később így nyilatkozott: „Az egész filmzenét két hét alatt kellett felvennünk. Fogalmam sincs, hogy hoztuk össze, és még csak nem is használták fel az összes dalt”, azaz volt olyan dal, amelyik a vágás során nem került be a filmbe. A forgatásról így számolt be a kingstoni Daily Gleaner: „Helyi előadók és énekesek is részt vesznek a film munkálataiban, többek között Byron Lee népszerű együttesével, a The Dragonairesszel is. Az általuk a Federalban felvett öt calypso dal, amelyek a londoni színházi rendező, Monty Norman szerzeményei, szerepelni fognak a filmben.”

A forgatási tervek szerint 1962. január 23-án, 24-én és 25-én Norman a helyszínen, a Morgan’s Harbour Hotelben felügyelte a Puss Feller’sben játszódó jelenet zenei elemeit. A jelenetben Bond, Felix Leiter (Jack Lord²⁷) és Quarrel (John Kitzmiller²⁸) összetűzésbe

keveredik egy női fényképésszel (Margaret LeWars²⁹). Lee együttese látható és hallható is a filmben, amint előadják a „Jump Up” c. dalt az önfeledten táncoló közönségnek.

Ám nem Lee volt az egyetlen híres kingstoni zenész, aki részt vett a filmzene elkészítésében. A gitáros Ernest Ranglin³⁰ – szintén Chris Blackwell felfedezettje – volt a Jamaicán felvett dalok jó részénél a fő szólógitáros, és az „Under the Mango Tree” c. dalban ő kísérte elektromos gitáron Couplandet. A fúvós és ütős hangszereken játszó Carlos Malcolm³¹, aki később az Afro–American Rhythmsszel vált világhírűvé, szintén részt vett a jamaicai munkálatokban: „A jamaicai zenészeknek segítségével sok karibi hangulatú dalt tudtam írni” – jegyezte meg Norman. (Később mindkét zenész több mint 1000 angol fontra perelte az Eont. Elmondásuk szerint Malcolmot arra kérték fel, hogy a filmhez írjon dalokat, valamint felügyelje a felvételeket, Ranglint pedig arra, hogy a kész dalokat hangszerelje. Alig két héttel később visszavonták a keresetüket, és állítólag 200 fontos kártérítésben állapodtak meg. Malcolm együttese a következő évben fellépett a Dr. No kingstoni premierjén.)

Néhány nappal azelőtt, miközben Terence Young³², a film rendezője éppen Honey Rider tengerparti jelenetének forgatását tervezte, Norman meglátogatta Ian Fleminget Oracabessában, a sziget északkeleti partjánál fekvő, Goldeneye³³ nevű házában. Norman így emlékezett vissza a látogatásra: „Fleminget nagyon érdekelte az »Under the Mango Tree«”. Az író nyilvánvalóan szerette a jamaicai zenét: hat évvel korábban a *Commander Jamaica* c. filmsorozatának – amely aztán sosem készült el – forgatókönyv-kivonatában egy calypsót javasolt főcímdalként. (Fleming úgy fogalmazott, hogy egy újra és újra felbukkanó dallamot szeretne, amely alkalmas arra, hogy különféle tempókban játsszák fel.)

Miután Norman betanította a színészeknek a dalt, a zeneszerző február 8-án a Laughing Waters-öbölhöz utazott, hogy részt vegyen annak a jelenetnek a felvételén, amelyben Ursula Andress előbukkan a habokból a legendássá vált fehér bikiniben. „Egy kicsit aggasztott Ursula akcentusa” – mesélte Norman. „Túlzottan merevvé tette az egyébként kétségtelenül szabad, gondtalan hangulatú dalt. Emlékszem, arra gondoltam, hogy ezen nem kéne aggódnom, mert amikor visszamegyünk Angliába, a stúdióban majd javítunk rajta az utószinkronnál. Szerintem egyébként többet énekelt fel a dalból, mint amennyi benne maradt a filmben.”

Végül azonban a svájci születésű, német ajkú Andress összes párbeszédét újrászinkronizálták, mint ahogy rövid tengerparti éneklését is: Young és Peter Hunt³⁴, a film vágója Diana Coupland egyik rögzített hangsávját használta a filmhez. Normannak és Couplandnak azonban egyáltalán nem szóltak a cseréről. Norman úgy fogalmazott, hogy ez a döntés ellenérzést váltott ki belőle. „Később láttam a majdnem kész filmet, Ursula kijön a

tengerből, és Diana hangján kezd el énekelni. Egy szót sem szóltak erről, és ha Diana nem az én feleségem lett volna, akkor valószínűleg hatalmas botrányt kavart volna az ügyből, hiszen nem volt joguk hozzá, és sohasem fizettek neki érte.”

Normannek nehézségei voltak a film főcímdalának megírásával. Még a jamaicai kirándulás előtt elkezdett gondolkodni a dalon, különösen azután, hogy Broccoli és Saltzman londoni irodájából az egyik asszisztens a következő szavakkal engedte útjára: „Jó lenne, ha valami ütős témával rukkolna elő, mert szerintem ebből az ötletből legalább két filmet és egy tévésorozatot ki tudunk hozni!”

A dal, a „Dr. No’s Fantasy”, amely ugyan nem hangzik el a filmben, de a filmzenealbumon meghallgatható, egy dallamos, vidám szerzemény, amelyet Ranglin és más jamaicai zenészek gyakran játszottak elektromos gitáron. „Ez volt az első próbálkozásom” – mesélte Norman. „Tetszett, de nem volt meg benne igazán James Bond hangulata, légköre, karaktere. Úgy gondoltam, tudok jobbat is.”

A külső helyszíni felvételekkel négy hét alatt elkészült a stáb, így Norman feleségével együtt először New Yorkba repült, hogy a United Artists vezetőivel tárgyaljon („úgy tűnt, hogy tetszett nekik, amit eddig csináltunk”), majd a filmtől független Broadwayi projektjeire is vetett egy pillantást, mielőtt hazautazott volna Londonba.

A UA sajtóosztálya úgy tekintett a filmzenére, mint egy eszközre, amellyel már a forgatás megkezdése előtt lehetne népszerűsíteni a filmet. Az 1962. január 9-i megbeszélésen a sajtósok egy James Bond hőstetteiről szóló calypso dal megírását sürgették, valamint azt is javasolták, hogy egy skót jellegű dal is legyen a filmzenében, aminek hallatán azonnal felismerjük James Bondot a sorozatban. Az utóbbi leginkább a Bond szerepére épp kiválasztott Sean Connery skót származására, mintsem magára a figurára utal. Egyébként Bond félig skót származását csak az 1964-ben megjelent *Csak kétszer élsz*³⁵ c. regény említi meg. Március 23-án, miután hallotta a Jamaicán készült anyagot, az egyik sajtós így fogalmazott: „a *Dr. No* zenéje nagyon izgalmas, különösen a „Three Blind Mice”-ra írt variációk nyugtáztak le. Azt hiszem, minden adott, hogy egy igazán sikeres filmzenealbum készüljön a filmhez.”

Londonba visszatérve Norman nekiállt a szükséges drámai zene megírásának. „Néhányszor találkoztam Harryvel, Cubbyval és Terence Younggal, de a zenével még nem foglalkoztak” – mesélte Norman. „Elég későn kaptam meg a filmzene időzítésére vonatkozó jegyzeteket tőlük, úgy április vagy május környékén”, a zene júniusi felvétele pedig egyre

közeledett. „Persze nem vártam rájuk. Megírtam a forgatási napló szerint következő jelenetekhez a zenét, aztán azokat dolgoztam át.”

Norman lényegében egy énekes-előadóművészi háttérrel rendelkező dalszerző volt, nem képzett klasszikus zeneszerző. A *Dr. No* Normannak csak második eredeti filmzenéje volt a Hammer Film Productions³⁶ által készített, 1960-ban megjelent *Dr. Jekyll két arca*³⁷ után, amelyet gyakori színházi szerzőtársával, David Henekerrel³⁸ együtt írt.³⁹ „Mindenestre úgy gondoltam, hogy képes vagyok a kísérőzene megírására, bár eddig mindig hangszerelő segítségét kértem az ilyen esetekben.” Burt Rhodest⁴⁰ kérte fel – akivel az 1958-as *Expresso Bongo* óta dolgozott együtt – arra, hogy a Norman által írt dallamokat egy kisebb zenekarra ültesse át. (Norman végül 500 fontos honoráriumának felét Rhodesnak adta, valamint Norman közbenjárására a stáblistára is felkerült.)

Norman új zenei anyaggal állt elő, amelyet megfelelőnek érzett a film különböző hangulataihoz, különösen az olyan kulcsjelenetekhez, mint a Crab Key-ben játszódó végkifejlet, vagy mint amikor James Bond egy tarantulát talál az ágyában, a brit haditengerészet megérkezéséhez, vagy az utolsó jelenethez, amikor Bond és Honey egymás karjaiban találják magukat egy hajóban. Az egyik legfontosabb dallamot azonban még Jamaicán megírta: egy 12 hangból álló frázist, amelynek enyhén kínai hangulata a főgonoszt, Dr. No-t jelképezi.

Az idő azonban rohamosan fogyott. A filmzene felvételét június közepére időzítették, de nem volt olyan zenei téma, amely megfelelően jellemezte volna James Bondot.

Norman beszélgetett erről Broccolival és Saltzmannal. Saltzman jó ötletnek tartotta, hogy az „Under the Mango Tree”-t használják a film főcímdalaként, de Broccoli egy magával ragadó dalt szeretett volna, amelyről azonnal James Bond jut a néző eszébe.⁴¹ Norman ekkor azok között a dalok között kezdte keresni a megfelelőt, amelyeket még régebben írt, de eddig nem használt fel.

A „Bad Sign, Good Sign” jutott először eszébe. A dalt annak idején valamilyen oknál fogva nem tartotta alkalmasnak vagy használhatónak, így a fiók mélyére került, arra az estre, ha egy másik projektben fel tudja használni. (Zenei körökben az ilyen zeneműveket hívják *trunk song*nak.).

A „Bad Sign, Good Sign” c. dal egy olyan musicalből származik, amelyik nem került bemutatásra. Az *Irma, te édes* színpadra állításában segédkező társaival, a szövegíró Julian More-ral és a rendező Peter Brook-kal 1961 nyarán azon munkálkodtak, hogy V. S. Naipaul

kritikailag elismert regényéből, a *Mr. Biswas házából*⁴² írjanak musicalt⁴³. „Én írtam a zenét, Julian írta a dalszövegeket, a szöveggönyvet pedig közösen hoztuk össze [a regény alapján]. Talán 10 vagy 12 dalt írtunk” – találgatott Norman. A darab Trinidad szigetén, egy hindu bevándorlókból álló közösségben játszódtott volna, a főszerepben egy nagyratörő, de balszerencsés karakterrel, azonban a költségek és a szereposztás nehézségei miatt végül a musical nem került színpadra.

A „Bad Sign, Good Sign” a musical egyik korai kulcsdala, amely Mohun Biswas jellemére világít rá: „*Tüsszentve jöttem é-é-n e világra/ És erre mé-é-ég ráadásul a-a-a másik irányban*”⁴⁴. Mivel Biswas indiai szülők gyereke, így szitár⁴⁵ és tablá⁴⁶ hangja kísérte volna a dalt. Norman később így magyarázta a Bond-főcímdal megírását: „elvettem a szöveget, felosztottam a hangokat, és eljutottam oda, hogy tam-tam-ta-ta-tam, tam tam tam...”

Ez az a pont, ahol a résztvevők beszámolóí kezdenek eltérni egymástól. Peter Hunt, a film vágója még az 1990-es években is azt mesélte, hogy az utómunkálatok során egyre inkább érezte, hogy Norman zenéje „nem igazán passzol a filmhez... Nem éreztem odavalónak. Monty felhasználta a jamaicai hangzásvilágot, és a dalok magukban nagyon is jól sikerültek, de nem illettek ahhoz a filmhez, amelyet mi elképzeltünk.” Elmondása szerint Terence Young sem volt nagy véleménynyel a filmzenéről, teljes katasztrófaként értékelte⁴⁷, és szándékában állt valaki mást felkérni a zene megírására. Később Youngtól a következő gondolatot idézték: „habár a filmzenével nem volt probléma, nem volt semmi izgalmas ötletünk a főcímdalra.”

Norman viszont azt nyilatkozta, hogy Hunt mindig is nagyon barátságos volt, és soha sem jelezte, hogy nem tetszik neki a zene, Young pedig „nagyon régi vágású volt, leginkább William Waltonnal⁴⁸ íratta volna meg a filmzenét.” Ezzel az elismert angol zeneszerző nagyszabású filmzenéire utalt, melyeket a Laurence Olivier⁴⁹ rendezte *V. Henrikhez*, *Hamlethez* és *III. Richárdhoz* írt.

Mindenestre a *Dr. No* forgatásában részt vevő fontos személyek, többek között a vágó és a zeneszerző is, egyet értett abban, hogy egy friss hangra van szükség, aki képes lenne fokozni a zene izgalmát, különösen a nyitó stáblista esetében (ez az, amit filmes berkekben elejfőcímnak hívnak). Norman elmondása szerint hárman is – Noel Rogers, a United Artists zenei kiadójának igazgatója; John Burgess, az EMI Records producere; valamint Wolf Mankowitz, aki már régóta munkatársa volt – ugyanazt a popzenében járatos hangszerelő-producert ajánlották: John Barryt. (Hunt később úgy mesélte, hogy egy fiatal

segéd említette meg Barry nevét, és hogy ő sürgette Saltzmant, hogy lépjen kapcsolatba a pop producerrel. Burgess később tagadta, hogy valaha is beszélt volna Normannal Barryről.)

John Barry az egyik legfelkapottabb név volt a brit rock 'n' roll szcénában. Három év alatt több mint egy tucatnyi slágere jutott fel a slágerlistákra, egyrészt a John Barry Seven instrumentális jazz-rockot játszó együttes frontembereként, másrészt a népszerű énekes, Adam Faith⁵⁰ zeneszerző-producereként (utóbbi a „What Do You Want” és a „Poor Me” kislemezekkel kétszer is a listák élére került⁵¹). Ő írta a *Juke Box Jury*⁵² c. tévéműsor brit változatának főcímdalát, filmzenei karrierjét pedig az alacsony költségvetésű *Beat Girl*⁵³ c. filmben^{valamint} a Peter Sellers⁵⁴ főszereplésével 1960-ban bemutatott *Autótolvajokban*⁵⁵ kezdte.

„Noel Rogers, aki a United Artists zenei részlegének volt a feje akkoriban, hívott fel egy péntek este” – mesélte Barry zeneszerzőtársának, Fred Karlinnak⁵⁶ 1990-ben. „Azt mondta, hogy Saltzman és Broccoli csinált egy James Bond-mozit. Monty Norman dolgozott a filmzenén, de nem igazán voltak elégedettek az eredménnyel, a két producer pedig igazán benne volt a pácban.” Barry nem olvasta egyik Fleming-regényt sem, de emlékezett azok képregény-adaptációjára, amely a londoni *Daily Express*ben jelent meg.

Barry, Rogers és Norman egy szombati napon találkoztak – az, hogy ez a szombat június 9. volt-e, ahogy Norman állította, vagy június 16., ahogy Barry gondolta, a mai napig nem tisztázott. Barry úgy emlékezett vissza arra a napra, hogy mindenki sietett, és alig volt néhány napjuk arra, hogy Norman rövid dallamvázlatát egy kétperces zenei számmá bővítsék ki. „Nem láttam egy kockát sem a filmből. Végigdolgoztam a hétvégét. Írtam egy pattogós gitár alapú dalt, a „Bees Knees”-t, ami már majdnem a Bond-dal volt... Aztán persze jön a szvinges⁵⁷ rész, ami már majdnem bebop⁵⁸, tudja, olyan volt, mint egy Dizzy Gillespie-féle⁵⁹ rögtönzött frázis. Szóval megírtam a dalt, bementem a stúdióba, felvettük, és meg is voltunk. Nem voltak vonósok, csak öt szaxofon, kilenc rézfúvós, egy szólógitár és a ritmusszekció⁶⁰. 200 fontot kaptam érte, és ennyi.”

Akár egy találkozó volt csak (Barry szerint), akár négy (Norman szerint), egy 1962 novemberében készült interjúban Barry elismerte, hogy ő és Norman összeültek, és különböző nézőpontokból megvitatták a filmet és a főhős karakterét.

Évekkel később Norman is ezt állította: „Egy popzenében járatos zeneszerzőre volt szükségem. Tudtam, hogy az csak a film előnyére válhat, ha a filmzene a lehető legmodernebb hangzású lesz.” Találkoztuk alkalmával a Norman által javasolt dalról beszélgettek, és Norman szerint nagyon jól megértették egymást. „Főleg azért, mert mindketten ragaszkodtunk a gitárhoz. Nem volt kérdés, hogy a főcím egy gitárdal lesz.”

Barry azonban többször is hangoztatta, hogy az első ütemek ismerős gitármotívumát leszámítva Norman anyaga használhatatlan volt, a maradékot, a basszusgitárt, az ellenszólamot,⁶¹ és a jazz-hangulatú átkötést ő tette hozzá. (A 1950-es évek elején Barry levelező tanfolyamon tanult Stan Kenton⁶² zeneszerzőjétől, Bill Russótól⁶³, ami tükröződik a Bond-főcímdal bebop részében.) Norman azonban mindig kitartott azon állítása mellett, hogy ő mindig egy nagy zenekar hangzását akarta a filmhez, „és a középrész pont ilyen lett.”

Noha Barry a „Bees Knees”-t, egy 1958-as gitárközpontú, hasonlóan sötét hangulatú John Barry Seven szerzeményt említette a „James Bond Theme” alapjául, valójában Barry a *Beat Girl* főcímdalából merített sokat: a mély, vészjóslóan pattogó gitár, a nyughatatlan ritmus és a magasan harsogó rézfúvósok a jazz és a rock egy meglepően korai egyvelegét mutatták, mindezt egy fiataalkorú bűnözőkről szóló filmben. A filmzenét 1960-ban adták ki: Barry fülbemászó, modern hangzású zenéje volt az első olyan nagylemez, amelyet egyetlen film zenéjének szenteltek.

De van még egy közös pont a *Beat Girl*-ben és a „James Bond Theme”-ben, ő pedig a gitáros Vic Flick⁶⁴. Flick a John Barry Seven egyik kulcsalakja volt, hangszere gyakran kapott hangsúlyos szerepet éppúgy az együttes slágereiben, mint a televíziós (mint a BBC népszerű sorozatában, a *Drumbeat*-ben⁶⁵) és az élő fellépéseken. A felvétel tervezett napja előtt Barry felhívta Flicket, hogy a gitárrésről beszéljenek.

Flick így emlékszik vissza a történetekre: „A nehéz gitárhangzás felvillanyozta Barryt. Volt benne valami különleges lendület. Felmentem a lakására, átbeszéltük a dolgot, aztán nekiláttunk a számnak. Eltúloztam a játékot, egy nagyon kemény pengetővel leszorítottam a vastagabb, mélyebb húrokat, kicsit siettem az ütemhez képest, és a végeredmény nagyon izgalmas, majdnem támadó hangvételű lett, ami teljesen passzolt James Bond figurájához.”

Meglepő módon Flick nem elektromos gitáron játszotta fel a főcímdalt. Helyette egy DeArmond hangszedővel⁶⁶ ellátott Clifford Essex Paragon deLuxe akusztikus gitáron játszott. Flick a következőképpen írta le a hangszert: „a hangszedőt a földelőlappal a húrokhoz rögzítettem, a gitártest és a húrok közé pedig egy gondosan összehajtogatott Senior Service cigisdobozt tettem.” A gitáros a felvételhez egy Vox 15 márkájú erősítőt használt, amelyet akkoriban a John Barry Seven is gyakran alkalmazott. Az egyedi gitárhangzás elérése érdekében a stúdióban egyes hangokat a többi zenész számára kikészített mikrofonokkal rögzítették. „Ettől vált a hangzás olyan testessé, amitől a dal hangulata is sokkal határozottabb lett.”

Flick 7 font 10 shilling fizetést kapott munkájáért („amit azóta már el is költöttem” – élcelődött egyszer). A későbbiekben Barry zenekarának tagja volt az első öt Bond-filmnél,

majd visszatért az *A magányos ügynök*⁶⁷ zenéjének készítésekor is. A pletyka, miszerint az eredeti gitár eltörött és kidobták, nem igaz, a gitár sértetlen, jelenleg az ohioi Cleveland városának Rock and Roll Hall of Fame múzeumában állítják ki.

Az 1970-es évek második felében Barry célozgatni kezdett arra – legalábbis nem csendesítette el az erre vonatkozó pletykákat –, hogy ő írta a Bond-témát. „Ha nem én írtam volna, akkor miért én írtam volna a többi film zenéjét? – firtatta 1992-ben. Az egyik ok, ami miatt elvállalta a szoros határidejű munkát az volt, hogy Noel Rogers kilátásba helyezte: ha az első film sikeres lesz, Barry részt vehet a következő Bond-filmek munkálataiban is. Nem meglepő módon a Bond-sorozat producerei neki szóltak a következő rész, az *Oroszországból szeretettel*⁶⁸ készítésekor, amit még tíz másik film követett.

Az nem kétséges, hogy a jól ismert gitárriff közvetlenül Monty Norman elvetett „Bad Sign, Good Sign” c. dalából származik, de mi a helyzet a dal többi részével, a rejtelmes basszusgitárral, a lüktető ritmussal, a jazzes középhésszel? Norman és zeneszerzőtársa, Burt Rhodes kitart állításuk mellett, mely szerint Barry csak a zenekarra hangszerelésben segédkezett, és hogy amikor 1962-ben Barryt felkérték, a dal lényeges elemei már kész voltak. Rhodes, aki ekkor már régóta dolgozott zenei rendezőként (különösen a londoni Talk of the Town⁶⁹ zenés étteremben, ahol sok híres énekes fellépett), azt állítja, hogy ő csak a harmóniát és az ellenszólamot adta hozzá Norman dallamvázlatához, mielőtt azt Barrynek átadták hangszerelésre. Még arra is emlékszik, hogy A-mollban írta meg, de valószínűleg Barry változtatta meg a felvétel közben E-mollra.

A „James Bond Theme”-t első alkalommal 1962. június 21-én vették fel, a londoni Kensington Gardens Square-en található Cine-Tele Studiosban⁷⁰ (CTS). Norman így emlékszik vissza a felvételekre: „Rettentő izgatott voltam. Noha voltak nézeteltéréseim John Barry-vel az évek folyamán, mindig is azt gondoltam, hogy az ő hangszerelése a legjobb. Senki még csak meg sem közelítette.”

Vic Flick pedig a következőket mondta: „Úgy fogalmaznék, hogy részben Monty Norman, részben John Barry, részben pedig a saját tehetségemből hoztuk össze a dalt. Ha az ember meghallja, biztosra veheti, hogy egy James Bond-filmet néz.”

A filmzene felvételét a következő héten, június 23-án és 26-án fejezték be, nem a CTS-ben, hanem a londoni Denham Film Studiosban⁷¹. Rhodes írta át zenekarra Norman kísérezzenéjét, a – Norman emlékei szerint – 20-30 fős zenekart pedig Eric Rogers⁷² vezényelte, aki a 60-as és 70-es években a *Folytassa...-vígjátéksorozat*⁷³ számos filmjéhez szerzett zenét. Az ő nevét a főcímben végül elírták, és „Rodgers” alakban került a vászonra. (Hunt állítása, miszerint volt egy korábbi felvétel, ahonnét a Norman zenéjével

elégedetlenkedő vélemények származnak, sosem nyert megerősítést, és az zenészek szakszervezeténél sem maradt fenn feljegyzés erről az időszakról.)

A felvétel két napján rögzített zeneszámok, Norman emlékezése alapján, „a borongós vonósok és fafúvósok” miatt zeneileg épp az életteli, jamaicai *source music* felvételek ellentettei voltak.

A Norman által szerzett drámai zenével kapcsolatban azonban ismét ellenkező véleményen voltak az alkotók. Abban a jelenetben, amikor Bond éjszaka észreveszi, hogy egy halálos marású tarantula mászott rá, Broccoli, a film producere, úgy vélte, Norman zenéje „túl dallamos volt. Nem volt túl sok köze ahhoz, ami a vásznon történik. A zene túl visszafogott volt, amikor a tarantula egyre közelebb mászott Sean arcához. Amikor végre lerázza magáról, és agyoncsapja a cipője sarkával, azt kértem, hogy a zene is a látottakkal összhangban szóljon: paff!... paff!... paff!”

Később, amikor a közönség nevetett a jeleneten, a rendező Brocolit vádolta: „Te akartad, hogy így szóljon, és ez borzalmas” – mondta Young. Azonban Broccoli nem értett vele egyet, ugyanis a nevetés azt jelentette, hogy a közönségben kissé oldódott a feszültség, és hogy a zene átdolgozása működött.

A következő három hónap során folytatódtak az utómunkálatok, sokszor a filmet vágó Hunt döntötte el, hova helyezze el a kísérőzenét, és az mennyire legyen halk vagy hangos. Miközben a filmet 110 perces játékidejűre vágta, Normant egyszer sem kérdezte meg a zenéről.

Azonban megkérdezték a Maurice Binder rendezésében készült animált főcímhez használt zenéről. Norman nem volt elragadtatva attól, ahogy Binder újravágta a Bond-főcímdalt (csak egy perc 15 másodpercet használt fel belőle úgy, hogy a zenekarra írt középrésszel kezdte, a végén pedig egy jamaicai bongo⁷⁴ dalba úszik át). Norman ezt meg is írta a film producereinek, Broccolinak és Saltzmannak 1962. augusztus 22-én: „Egy teljes napot töltöttem Maurice Binderrel a pinewoodi stúdióban⁷⁵, és nem tudtam meggyőzni arról, hogy a »James Bond Theme« sokkal hatásosabb és kifinomultabb úgy, ahogy John Barry rögzítette, mint az a darabjaira szedett, dallamtalan verzió, amit Binder hozott létre. Ezt nem zeneszerzőként, hanem a dal kereskedelmi sikerét és reklámértékét figyelembe véve mondom. Bízunk benne, hogy az EMI⁷⁶ nem veszi ezt zokon, és nem hívja vissza kislemezt, vagy nem áll el a támogatásától.”

Norman a levélben a „James Bond Theme” második felvételére céloz, egy sokkal elegánsabb kétperces változatra, amelyet Barry július 23-án rögzített (Vic Flick játszott ismét gitáron). A dalt végül a Columbia⁷⁷ adta ki kislemezként 1962 szeptemberében. Saltzman és

Broccoli Binder elképzelését támogatta, és a főcím úgy maradt, ahogy Binder megtervezte azt.

A *Dr. No* a Londoni Pavilionban⁷⁸ került bemutatásra 1962. október 5-én, Amerikában pedig 1963. május 8-án. Néhány kritikus még a filmzenéről is írt: „egy jazzes filmzene Monty Normantól” (*Los Angeles Times*), „Monty Norman zenéje egy biztos pont” (*The Hollywood Reporter*), „Monty Norman zenéje provokatív” (*The Film Daily*).

Néhány héten belül a zenei világ a film főcímdaláról áradozott. A londoni *Daily Mirror* még a film megjelenése előtt dicsérte: „Zeneileg ábrázolja Bondot... kemény, drámai és elegáns”. Egy október 20-án megjelent kifejezetten előrelátó cikkben a következőképpen fogalmaz a *Billboard*: „A United Artists Music talán eddigi legnagyobb megrendelése [...] A főcímdal Ian Fleming James Bond-regényeiből készült filmsorozathoz íródott... A dal szerzője Monty Norman, a filmhez pedig John Barry hangszerelte át”. November elsején Barry az EMI-Columbia kiadásában kislemezen megjelent verziója felkerült az angol slágerlistára, ahol egészen a 13. helyig kúszott fel. Barrynek két év után ez lett a legsikeresebb kislemeze.

Az Egyesült Államokban a *Billboard* négy csillagra értékelte a dal UA kiadását 1963. április 27-én, magát a filmzenealbumot pedig figyelemre méltó, különleges popkiválósággként méltatta: „számos jó dal van az albumon, többek között a »James Bond Theme« ... nem rossz összeállítás.” Bár a „Bond Theme” soha nem jutott fel a slágerlistára, az album július 27-én igen, a legmagasabb helyezése a 82. volt a *Billboard* nagylemezlistáján 1963. augusztus 17-én.

[A szöveg ezután beszámol arról, hogy mennyire elégedetlen volt mind Monty Norman, mind John Barry a ténylegesen megjelent filmzenével; az előbbi további sikertelen együttműködéséről az Eonnal; valamint a Barry és Norman között húzódó elmérgesedő vitáról azt illetően, hogy melyikük írta a James Bond-főcímdalt.]

5. Jegyzetek

¹ A szöveg eredeti címe egy részlet az *Under the Cherry Tree* c. dalból. Azért választottam hosszabb, magyarázó címet, mivel a szöveg kikerült eredeti kontextusából.

² Monty Norman (1928–) angol énekes, zeneszerző. Legnagyobb sikereit a hatvanas-hetvenes években musicaljeivel és filmzenéivel érte el.

³ Amennyiben a címnek létezik ismert magyar fordítása (mint jelen esetben a musical alapján, Jack Lemmon és Shirley MacLaine főszereplésével 1963-ban készített filmnek), abban az esetben természetesen azt használom, egyébként az angol változatot használom.

⁴ Albert R. Broccoli (1909–1996) amerikai filmproducer, aki haláláig minden James Bond-film elkészítésében részt vett.

⁵ Harry Saltzman (1915–1994) kanadai színházi és filmproducer. 1974-ig Broccoli producértársa a James Bond-filmek elkészítésében.

⁶ A *music hall* a 19-20. század Angliájának egyik kedvelt szórakozási formája volt, amely során vacsora és italozás közben színpadi produkciókat, zenés-táncos jeleneteket tekinthettek meg. A magyar fordításban használt *varieté* szó valójában ennek egy kifinomultabb változata volt.

⁷ Wolf Mankowitz (1924-1998) angol író, drámaíró, forgatókönyvíró.

⁸ Richard Maibaum (1909-1991) amerikai filmproducer, drámaíró, forgatókönyvíró. Haláláig szinte az összes Bond-film forgatókönyvének megírásában segédkezett.

⁹ A *határoz* igét én itt sokkal kifejezőbbnek érzem, mint az eredeti *think*, azaz *gondolni* igét.

¹⁰ A *Life* amerikai magazin. 1883 és 1936 között humoros hetilapként, 1936 és 2000 között pedig közéleti heti-, majd havilapként publikálták. Utóbbi változata sokat tett a fotózszurnalizmus népszerűsítéséért.

¹¹ Az Island Records lemezkiadó vállalatot Chris Blackwell alapította 1959-ben Jamaicában. Az 1970-es évektől kezdve olyan neves előadók kiadója mint Bob Marley, a U2, vagy Tom Waits. Jelenleg az Universal Music Group tagja.

¹² Az eredeti szöveg a *lotus-life sunshine* kifejezést hozza, aminek magyarra ültetése komoly fejtörést okozott. Végül két melléknevet választottam. A *gondtalan* melléknevet a mitológiai lótoszevők története miatt választottam (Homérosz: *Odüsszeia*, IX. ének), akik lótuusszal táplálkoztak, ami delíriumszerű, idilli víziókat idézett elő. A *szemképráztató* szót a latin *lōtus* melléknévi igenév miatt választottam, ami *tiszta*, *ragyogó*, *elegáns* jelentéssel bír.

¹³ A dalok címét nem fordítom magyarra.

¹⁴ Más szóval diegetikus zene. A kifejezésre nem találtam magyar megfelelőt.

¹⁵ A calypso karibi-tengeri eredetű zenei stílus. Eredetileg táncforma, később a karib-tengeri szigeteken dolgozó rabszolgák használták arra, hogy kreol nyelven kommunikálhassanak egymással.

¹⁶ Angol gyermekdal, magyar címe *Három vak egér*.

¹⁷ A kifejezés azt jelenti 'felugrás'.

¹⁸ Meghagytam az angol-francia kifejezést, mert szerintem a magyar megfelelője, a 'tájszólás' nem fejezi ki pontosan a karibi nyelvváltozat minőségét.

¹⁹ A mandarin portugál elnevezése.

²⁰ Az a(c)kee (magyarul akiszilva) Nyugat-Afrikában, Indiában, Brazíliában ismert gyümölcs. Csak a magköpeny ehető, a növény többi része mérgező.

²¹ Az eredeti dalszöveg így hangzik: „*mango, banana and tangerine / sugar and akee and cocoa bean*”

²² Az eredeti dalszöveg így hangzik: „*me honey and me make boo-loo-loops soon*”. A *boo-loo-loop* kifejezés az eredeti verssorban igei szerepet tölt be; ezt próbáltam a magyar fordításban is megtartani, ugyanakkor hangzása miatt nem tettem hozzá a személyragot.

²³ Cyril Stapleton (1914-1974) angol hegedűs, jazz-zenész. A BBC Show Band alapítójaként és vezetőjeként olyan nagy nevekkel dolgozott együtt, mint Frank Sinatra vagy Matt Monro.

²⁴ Stanley Black (1913–2002) angol zeneszerző, karmester.

²⁵ Vivien Leigh (1913–1967) angol színésznő. Leghíresebb szerepei közé tartozik Scarlett O'Hara karaktere az *Elfújta a szél* c. filmben, valamint Blanche DuBois alakja az *A vágy villamosában* – mindkét alakítását Oscar-díjjal jutalmazták.

²⁶ A jazz-rock (vagy fúziós jazz) az 1960-as és 1970-es években kialakult zenei stílus, amely ötvözi a jazz szabad improvizációját a rockzene ritmusvilágával és az elektromos hangszerekben rejlő lehetőségekkel.

²⁷ Jack Lord (John Joseph Patrick Ryan, 1920–1998) amerikai színész,

²⁸ John Kitzmiller (1913–1965) amerikai színész. A *Dr. Nóban* nyújtott alakítása mellett főleg európai filmekben játszott.

²⁹ Margaret (Marguerite) LeWars (1938 k.–) egykori jamaicai szépségkirálynő, akinek a fényképész Anabelle Chung szerepe volt az egyetlen filmes munkája.

³⁰ Ernest Ranglin (1932–) jamaicai gitáros-zeneszerző. Játéka ötvözi a jazz, a reggae és a jamaicai népzene elemeit.

³¹ Carlos Malcolm (1935 k.–) jamaicai harsona- és ütőjátékos, aki az 1950-es és 1960-as években örvendett nagy népszerűségnek.

³² Terence Young (1915–1994) angol filmrendező, forgatókönyvíró. Az első három Bond-film rendezőjeként vált világhírűvé.

³³ A ház neve végül az 1995-ös James Bond-film címében köszön vissza. A film magyar címe *Aranyszem*.

³⁴ Peter Hunt (Peter Roger Hunt, 1925–2002) angol filmrendező, vágó, televíziós producer. Az első három Bond-film vágója, majd a hatodik film, az *Őfelsége szolgálatában* rendezője.

³⁵ A *Csak kétszer élsz* (*You Only Live Twice*, 1967) a sorozat ötödik filmje, amelyben Sean Connery ölti magára James Bond öltönyét.

³⁶ A Hammer Film Productions egy angol filmvállalat, amely az 1950-1970-es években készített horrorfilmeknek köszönhetően lett sikeres.

³⁷ A *The Two Faces of Dr. Jekyll* egy 1960-ban készült horrorfilm a Hammer Film Productions gondozásában. A film érdekessége, hogy nemcsak Morty Norman, hanem a *Dr. No* forgatókönyvét jegyző Wolf Mankowitz is közreműködött az elkészítésében.

³⁸ David Heneker (1906–2001) angol zeneszerző és szövegíró, aki leginkább musicaljei miatt ismert.

³⁹ Az eredeti szöveg ezt zárójeles, kiegészítő információként közli, szerintem azonban teljesen beleillik a bekezdés gondolatmenetébe, ezért hagytam el a zárójelet.

⁴⁰ Burt Rhodes (1923–2003) angol zeneszerző, karmester. Filmes munkái mellett gyakran dolgozott a BBC-nek és a West Enden bemutatott musicaleken is.

⁴¹ Az eredeti szövegben a „*dramatic and atmospheric*” jelzők szerepeltek; utóbbit a szöveg gördülékenysége érdekében körülírással fordítottam.

⁴² A *Mr. Biswas háza* (Cartaphilus, 2005; *A House for Mr. Biswas*, André Deutsch, 1961) Vidiadhar Surajprasad Naipaul trinidadai származású angol író első széles körben elismert regénye.

⁴³ Ezeket a musicaleket a West Enden, a londoni színhátság központjában mutatták be, ezért döntöttem úgy, hogy az eredetiben szereplő *West End* helyett a magyar szövegben természetesebben ható *musical* szót használtam.

⁴⁴ Az eredeti dalszöveg így hangzik: „*I-I was born with this unlu-u-cky sneeze / And what is wo-orse I came into the wo-orld the wrong way around*”

⁴⁵ A szitár egy indiai húros hangszer.

⁴⁶ A tablá egy indiai ütőshangsze, amely két eltérő méretű és hangszínű dobból áll.

⁴⁷ „mining disaster music” – A kifejezés lefordítása komoly fejtörést okozott, főleg azért, mert az eredeti szövegben a Terence Youngtól származó idézet eredeti kontextusa nélkül épült be a mondatba. Elképzelhető, hogy az 1958-as springhilli bányakatasztrófa emlékére írott a capella folkdalra utal. Magyarul a „teljes katasztrófa” kifejezést használtam, ami egyrészt kihangsúlyozza a feltételezett kulturális utalást, másrészt a szükséges negatív jelentéstartalommal is bír.

⁴⁸ William Walton (1902–1983) angol zeneszerző. A klasszikus zene szinte minden területén dolgozott, a filmzenétől az operáig. Míg életében régimódi szerzőnek tartották, az utóbbi évtizedekben művei ismét népszerűek lettek.

⁴⁹ Laurence Olivier (1907–1989) angol színész. A legjelentősebb angol Shakespeare-színész, Shakespeare-trilógiáját (*V. Henrik, Hamlet, III. Richárd*) számos díjjal (többek között Oscar- és Golden Globe-díjakkal) jutalmazták.

⁵⁰ Adam Faith (Terence Nelhams-Wright, 1940–2003) angol énekes, színész, újságíró, az 1960-as évek egyik legsikeresebb szólóéneke.

⁵¹ A „What Do You Want” és a „Poor Me” két Adam Faith-dal, amelyen az énekes John Barryvel dolgozott együtt.

⁵² A *Juke Box Jury* egy zenés tévéműsor volt 1959 és 1967 között (később 1979-ben és 1989-ben is felújították a koncepciót), amelyben a meghívott vendégek megtippelték, hogy az adott dalból sláger lesz, vagy nem.

⁵³ A *Beat Girl* egy 1960-ban készült film. Érdekessége, hogy a John Barry Seven által írott filmzene volt az első, amelyet nagylemezen is kiadtak.

⁵⁴ Peter Sellers (Richard Henry Sellers, 1925–1980) angol színész, komikus, Legismertebb szerepe Clouseau felügyelő a *Rózsaszín párdúc*-sorozatból.

⁵⁵ Az *Autótolvajok* (*Never Let Go*, 1960) egy angol krimi, John Barry egyik első filmzenei munkája.

⁵⁶ Fred Karlin (Frederick James Karlin, 1936–2004) amerikai filmzeneszerző, harsonajátékos. Zenéjében ötvözte a jazz, a rock, a klasszikus zene, valamint a középkori zene elemeit.

⁵⁷ A szving a jazz egyik műfaja, ami a harmincas évek elején alakult ki, és az évtized végére nagy népszerűségnek örvendett Amerikában.

⁵⁸ A bebop a jazz egyik műfaja, amelynek legfontosabb jellemzői a gyors tempó és a virtuóz improvizációk. Az 1940-es évek elején terjedt el.

⁵⁹ Dizzy Gillespie (John Birks Gillespie, 1917–1993) amerikai jazztrombitás, zeneszerző, énekes. Trombitajátéka a mai napig egyedinek számít a jazz berkein belül.

⁶⁰ A ritmusszekció a zenekar azon része, amely a kompozíció ritmusát és tempóját adja. Ide tartoznak a billentyűsök, a gitárok, a basszusgitárok és a dobok.

⁶¹ Az ellenszólam a polifóniában használatos fogalom, a vezető dallammal párhuzamosan játszott dallamot nevezik így.

⁶² Stan Kenton (Stanley Newcomb Kenton, 1911–1979) amerikai zongorista, zeneszerző, zeneoktató. Zenéjének egyedisége az érzelmeket kifejező, erőteljes, összetett hangzásban rejlik.

⁶³ Bill Russo (1928–2003) amerikai jazz-zeneszerző.

⁶⁴ Vic Flick (Victor Harold Flick, 1937–) angol gitáros. A „James Bond Theme” gitárjátéka mellett olyan zenészekkel játszott együtt mint a The Beatles, Tom Jones, Cliff Richrad vagy Eric Clapton.

⁶⁵ A *Drumbeat* angol televíziós sorozat volt 1959 nyarán, amely az 1960-as évek legnagyobb zenészeinek pályáját (többek között John Barryét is) indította el.

⁶⁶ A hangszedő egy hangszerrész, amelynek feladata a húrok rezgését elektromos jellé alakítani.

⁶⁷ A *magányos ügynök* (*Licence to Kill*, 1989) a Bond-sorozat tizenhatodik filmje. Timothy Dalton alakítja Bond karakterét.

⁶⁸ Az *Oroszországból szeretettel* (*From Russia with Love*, 1963) a második Bond-film, a címszerepben Sean Connery látható.

⁶⁹ A The Talk of the Town (mai nevén a The Hippodrome) londoni szórakozóhely volt, ahol az 1960-as évek legnépszerűbb előadói léptek fel. A Leicester Square-en található épület azon kevés egykori *music hallok* közé tartozik, amely még ma is áll.

⁷⁰ A Cine-Tele Studios hangstúdiót 1956-ban alapították, az egyik legmodernebb stúdió volt Londonban.

⁷¹ A Denham Film Studios filmstúdió 1936 és 1952 között működött, az épületek azonban 1981-ig álltak.

⁷² Eric Rogers (Eric Gaukroger, 1921–1981) angol zeneszerző, a *Folytassa...*-sorozat 22 filmjéhez írt zenét.

⁷³ A *Folytassa...*-sorozat angol vígjátéksorozat. 31 film készült 1958 és 1992 között számtalan mellékprojekt mellett. A filmsorozat sikerét a paródia, a helyzetkomikum és a kétértelműség keverékének köszönheti.

⁷⁴ A bongo a bongo dobok ritmusán alapuló gyors, életteli ritmusú zenei stílus.

⁷⁵ A Pinewood Studios angol filmgyártó társaság. 1934-ben alapították, és azóta számtalan híres film forgatási helyszínéül szolgált.

⁷⁶ Az EMI Music zenekiadót 1931-ben alapították, és még napjainkban is működik. Olyan zenészek lemezei jelentek meg a kiadónál, mint a The Beatles, a The Beach Boys vagy a Pink Floyd.

⁷⁷ A Columbia Records egy amerikai lemezkiadó vállalat, amelyet 1888-ban alapítottak. Olyan művészek tartoznak a kiadóhoz mint David Bowie, Aretha Franklin és George Michael.

⁷⁸ A London Pavilion a Piccadilly Circus egyik legmeghatározóbb épülete, 1986-ig zenés szórakozóhelyként, majd moziként szolgált, 2000 óta pedig a London Trocadero szórakoztatóközpont része.

6. Források

1.) Párhuzamos szövegek:

CHAPMAN, James: *Licence to Thrill. A Cultural History of the James Bond Films*. London, 2007, I.B. Tauris.

FLEMING, Ian: *Dr. No*. London. 1958, Jonathan Cape.

HIRSCH Tibor: *A James Bond-mítosz, avagy a 007-es ügynök kalandos története*. Budapest, 1989, Szabad Tér.

HUBAI Gergely: Milliót érő hangjegyek (A James Bond-téma). *Filmvilág*. 2013. 7. sz. 62. o.

2.) Általános szótárak, lexikonok

AllMusic. <http://www.allmusic.com> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

GYURGYÁK János: *Szerzők és szerkesztők kézikönyve*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest, 2005, Osiris Kiadó.

LACZKÓ Krisztina–Mártonfi Attila: *Helyesírás*. Budapest, 2006, Osiris Kiadó.

ORSZÁGH László–Magay Tamás: *Angol–magyar nagyszótár*. Második kiadás. Budapest, 2009, Akadémiai Kiadó.

online felülete: <http://szotar.net> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

Oxford Advanced Learner's Dictionary. 7th edition. Oxford, 2005, Oxford University Press.

Proz.com. proz.com (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

Wikipedia. *The Free Encyclopedia*. <http://en.wikipedia.org> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

Wikipédia. *A szabad enciklopédia*. <http://hu.wikipedia.org> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

Wiktionary. *A wiki-based Open Content Dictionary*. <http://en.wiktionary.org> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

3.) Szakkönyvek, szakszótárak

DAHLHAUS, Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, Boronkay Antal szerk.: *Brockhaus–Riemann zenei lexikon*. 3 kötet. Budapest, 1983, Zeneműkiadó.

Filmtett. *Erdélyi Filmes Portál*. <http://www.filmtett.ro/> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

HÖLZER Tamás: *Szórakoztató zenei lexikon*. Budapest, 2003, Enciklopédia.

online felület: <http://www.zenci.hu> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

ITTZÉS NÉ Kövendi Kata: *Magyar–angol zenei szaknyelvi szótár*. Budapest, 2001, Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány.

KENNEDY, Michael & Kennedy, Joyce: *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 5th edition. New York, 2007, Oxford University Press.

MUHI Klára et al.: *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Budapest, 2004, Korona.

NOVÁK Emil–Kalapács Rita: *Angol–magyar filmes szó-tár*. Második kiadás. Budapest, 2010, Hungarian Society of Cinematographers.

POZSONYI Gábor, dr.: *Filmgyártás és filmtechnika*. Budapest, 1975, Akadémiai Kiadó.

Terebess gyümölcskalauz. <http://terebess.hu/tiszaorveny/gyumolcs/> (Hozzáférés dátuma: 2014. április 7.)

4.) Szakmai tanácsadók

A fordítás közben Pikli Natália, az ELTE BTK Anglisztika Tanszékének adjunktusa – a James Bond-szeminárium egyik előadója – látott el hasznos tanácsokkal. Magyar nyelvű párhuzamos szövegek keresésében pedig Hubai Gergely zenei újságíró, az ELTE BTK Filmtudományi Tanszékének egykori oktatója segítségét kértem, hiszen a témában eddig nagyon elenyésző számú publikáció született.

7. Összefoglalás

Diplomamunkám fordítása során számos tapasztalattal gazdagodtam. Eddigi tanulmányaim során már volt alkalmam irodalmi és szakszövegek fordítására is, de ez volt az első alkalom, amikor a két szövegtípus fordítási sajátosságai együtt jelentkeztek. Ezért gyakran kellett kompromisszumot keresni, elgondolkozni azon, hogy egy-egy kifejezést elbír-e a szöveg jellege, nem borítja-e fel az egyensúlyt akár a szakmai, akár az irodalmi vagy a köznyelvi stílusréteg irányába. A terminológia kutatások sem merültek ki a szótározásban, gyakran a kifejezés vagy a kulturális utalás hiánytalan megértéséért tovább kellett kutatni, mint a magyar megfelelő megtalálása, ezek nagy része tükröződik a fordítói jegyzetekben.

A fordítás folyamata több kihívást tartalmazott, mint amennyit csak az angol szöveg elolvasása után becsültem. Mivel a fordítás során folyamatosan változik a szöveg, voltak olyan szakaszok, amelyek a forrásnyelvi szöveg ismeretében könnyűnek tűntek, végül azonban problémás szakaszok lettek, míg ez fordítva is igaz, látszólag fordítót próbáló szakaszok kerültek a helyükre azáltal, hogy a bennük rejlő terminológia is világossá vált.

Összefoglalva, ahogy már a bevezetésben is említettem, élvezetes feladat volt a szöveg fordítása, egy olyan forrással dolgozni, amely egyszerre követelte meg a szakmaiságot és az irodalmiságot. Remélem, későbbi pályám során is lesz lehetőségem hasonló jellegű szöveget fordítani.