

Fantasías intertextuales: los *tracks* introductorios de las bandas de metal épico y sinfónico en los albores del siglo XXI

Diego García-Peinazo
(Universidad de Córdoba)

1. INTRODUCCIÓN

En su estudio pionero sobre el metal en España, la musicóloga Sílvia Martínez (2005) definía a este género como un “monstruo de lo híbrido”. Dentro de esa marcada tendencia a la hibridez, los intercambios se producen en una multiplicidad de textos de diferente naturaleza. Este trabajo analiza la forma en que los *tracks* introductorios incluidos en discos de bandas de power metal conforman espacios musicales para la significación intertextual de lo épico y lo fantástico¹. En estas piezas introductorias se produce una hibridación entre diferentes géneros musicales, jugando un importante papel los intercambios con el ámbito literario y cinematográfico. Entre las estrategias musicales empleadas en bandas españolas, destacan los elementos tímbricos y texturales vinculados al imaginario sonoro orquestal, estructuras melódicas, armónicas y rítmicas que aluden a tópicos del repertorio sinfónico y operístico canonizado, el sampleo de fragmentos fílmicos o el uso del narrador, todo ello, para reforzar la exaltación de la fantasía épica, habitual en la retórica del metal. Estas piezas iniciales implican un contraste estilístico con respecto al resto de *tracks* de un disco conceptual, marcados por la instrumentación propia de la música metal. A pesar de ello, dichas “intros” están conectadas al resto de *tracks*: por una parte, suelen presentar temas musicales que serán desarrollados en el resto del álbum; por otra parte, delimitan un espacio sonoro de significación que condiciona la escucha del resto del álbum.

El metal alberga en su seno numerosos subgéneros que se aproximan, de una u otra forma, al componente épico y heroico y a las narraciones históricas, fantásticas y mitológicas. Esto es especialmente visible en el power metal, sobre todo, en sus vertientes de symphonic power metal, epic metal y folk metal (sobre los diferentes subgéneros del metal, véase Hillier, 2020). Al igual que abundan en las portadas de los discos dragones que escupen

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y Migraciones (1939-2001)* (PID2019-108642GB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

fuego o jinetes a caballo, las canciones de los discos temáticos suelen estar presentadas por un tema inicial que nos invita a un universo épico y fantástico.

Las referencias literarias e históricas son una constante en la historia del género del metal, pues permiten, mediante las letras de las canciones, dar unidad y coherencia a los álbumes temáticos. Para los fans de estas músicas, fue toda una celebración que una voz autorizada de la intelectualidad como Arturo Pérez-Reverte mostrase su interés por las bandas de metal: “si uno acerca la oreja entre la maraña de voces confusas y guitarras atronadoras, a veces se tropieza con letras que abundan en referencias literarias, históricas, mitológicas y cinematográficas. Confieso que acabo de descubrir, asombrado, entre ese caos al que llamamos música metal, a grupos que han visto buen cine y leído buenos libros con pasión desahogada” (2007: sp). El interés para la musicología está precisamente en entender esa maraña a la que Reverte hace referencia, esto es, el hecho sonoro y su relación con las referencias intertextuales aludidas.

El estudio del componente musical de estos repertorios está cada vez más presente en las investigaciones. A los trabajos ya clásicos como el libro *Running with the devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* de Robert Walser (2013) (primera edición en 1993) habría que añadir importantes contribuciones al respecto desde el análisis y la teoría musical, como las de Lilja (2009), Moore (2010), Biamonte (2012), Hannan (2021) o Jordan (2021), centrándose autores como Mynett (2016), Herbst (2019 y 2020) o Herbst y Mynett (2023) en el componente de la producción musical. De la misma forma, destacan los estudios sobre las interacciones entre las tradiciones discursivas y sonoras del metal y de la música académica occidental, fundamentalmente con la música barroca y clásico-romántica (Brizard, 2006; Walser, 2013; Hillier, 2018; Julliot, 2018). Se han trazado, asimismo, las analogías entre el metal sinfónico y el ámbito cinematográfico, caso del trabajo de Jason Julliot (2017).

La presencia del componente épico, mitológico, histórico y fantástico en el metal ha sido abordada especialmente por autores como Robert McParland (2018) y Karl Spracklen (2020). Desde el ámbito de los Estudios Culturales, este último autor establece una conexión en diversas bandas de metal europeas entre aspectos como la heroicidad y el refuerzo de las narraciones hegemónicas de las masculinidades blancas heteronormativas (véase, asimismo, Spracklen, Lucas y Deeks, 2012). Por otra parte, conectando aspectos vinculados a lo mitológico, lo histórico y lo épico en el metal con el análisis musical, el trabajo de García-Peinazo (2019) examina las narraciones sobre héroes y nación en el metal español desde la perspectiva del uso del modo frigio.

A pesar de lo anterior, no se ha atendido a los *tracks* introductorios como unidades culturales que dotan de significación a los álbumes conceptuales de metal vinculados a lo épico y lo fantástico, por lo que el presente capítulo acomete este estudio, estructurándose en tres partes: en primer lugar, detallamos algunas de las características musicales más habituales de estas intros; tras ello, atendemos a las dinámicas intertextuales presentes en ellas; por último, reflexionamos en torno a la importancia sonora de estos tracks para la construcción del ambiente persónico del vocalista en discos de power metal y metal épico. Centramos nuestro estudio en ejemplos significativos de bandas nacionales e internacionales desde finales del siglo XX, coincidiendo el cambio de siglo con el auge mundial del power metal épico y sinfónico. A este respecto, la elección, para fundamentar nuestro estudio sobre los tracks introductorios en el metal, de grupos tanto españoles como extranjeros, pretende profundizar en la importancia que tiene, desde los estudios sobre música popular emprendidos en nuestro país escritos en “la lengua de Cervantes”, observar las dinámicas

entre lo local y lo global superando las inercias del canon anglo americano, tanto desde la perspectiva de repertorios de música popular como en relación con la atención que desde el ámbito académico nacional podemos dedicar a bandas internacionales. Así, seguimos a Iván Iglesias, quien subraya la importancia de repensar las historias de la música popular desde la perspectiva de una descentralización de la dicotomía global-local, valorando que en geografías periféricas al canon del rock –y en este caso, del metal– no siempre se replican dinámicas internacionales, y sugiriendo la importancia que las narraciones locales para repensar las escenas globales (Iglesias, 2021).

2. EL *TRACK* INTRODUCTORIO EN EL METAL: CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Como punto de partida, cabe destacar que estas intros se configuran en torno a lo que Philip Tagg concibe como sinédoques de género musical, esto es, “estructuras musicales importadas a un estilo musical propio que hacen referencia a otro estilo musical (diferente, ‘foráneo’, ‘alien’) citando uno o más elementos que se consideran típicos de ese ‘otro estilo’ cuando es escuchado en el contexto de un estilo ‘propio’” (Tagg, 2013: 524). En el caso que nos ocupa, los *tracks* introductorios funcionan como “el otro estilo”, generalmente asociado a las músicas académicas, dentro de un álbum de metal.

Se trata de *tracks* relativamente breves, de entre 1 y 2 minutos de duración, que tienen una doble función: de naturaleza grabada, pues sirven de introducción a discos temáticos; vinculado a la música en directo, en tanto se emplean como intro grabada previa al comienzo de la interpretación musical. En las interpretaciones en vivo de las bandas de metal, las intros, generalmente grabadas mientras la banda sale progresivamente al escenario, sirven como ritual de preparación para un concierto que transporta a las audiencias a un mundo fantástico. A este respecto, hay que tener en cuenta que en el metal también es habitual recurrir a música grabada sinfónica preexistente, aspecto que evidencia la pretenciosidad del metal².

Estas piezas podrían ser enmarcadas como una suerte de “obertura”, entendiendo esta, en analogía con el ámbito académico, como una pieza introductoria de una ópera u otra obra dramática, con todas las comillas y siendo conscientes de la variabilidad como género musical a lo largo de la historia de la música académica occidental. Por ejemplo, las intros de metal incluyen, en ocasiones, temas musicales presentes en el resto del disco, al igual que determinadas oberturas durante el Romanticismo pueden introducir temas musicales presentes en las óperas. En cualquier caso, cabe destacar que las intros de discos de metal épico y power metal suelen emplear también secciones corales, por lo que a menudo se configuran como piezas vocales e instrumentales. La instrumentación habitual de estas intros es la de una orquesta sinfónica, ya sea mediante el uso de los propios instrumentos de la plantilla orquestal o mediante otros recursos para recrear estas sonoridades como, por ejemplo, a través de los sintetizadores. Se incluyen, por tanto, secciones de cuerda, de viento madera, de viento metal-, así como idiófonos y membranófonos.

Para conceptualizar los recursos musicales empleados en las intros de metal épico, tomamos en consideración el estudio de Elferen sobre la idea de la “música fantástica”, pues muchas de sus características musicales son coincidentes. Así, en su trabajo sobre los componentes

² Véase, por ejemplo, la intro empleada por el grupo Gamma Ray en su espectáculo en directo *Lust for Live* (1994). En Plataforma YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=dp8IkPhG9GE> [Consulta: 14/5/2023].

En otros casos, estos tracks introductorios incluyen instrumentación eléctrica vinculada al combo de metal, esto es, guitarras eléctricas con distorsión, batería, bajo, etc., elementos que dialogan con los recursos anteriormente explicados. Estos recursos pueden escucharse en “Insomnia” de Medina Azahara (álbum *Tierra de libertad*, 2001), en “Induction” de Gamma Ray (álbum *No World Order!*, 2001), en “Volaverunt Opus 666” de Mägo de Oz (álbum *Gaia II: La voz dormida*, 2005) o en “Némesis” de Adventus (álbum *Morir y renacer*, 2021).

3. INTROS E INTERTEXTUALIDAD EN EL METAL

El metal, como tantos otros géneros de la música popular urbana, puede entenderse como una red de textos en la cual pueden atisbarse discursos y prácticas culturales diversos. En el caso de los *tracks* introductorios, esta intertextualidad puede rastrearse, entre otros, en relación con otros referentes canonizados del metal, con las músicas académicas, con el ámbito cinematográfico o con la propia parodia de las introducciones como marcador estilístico del metal.

Las introducciones han ido asentándose progresivamente como elementos recurrentes en discos conceptuales de power metal y metal épico. En este sentido, es notoria la importancia de bandas canonizadas del género, en tanto determinados recursos estilístico-musicales de grupos canonizados son imitados por otras bandas. Tal es el caso de la banda italiana Rhapsody (posteriormente Rhapsody of Fire), que sentaron las bases del epic metal, y cuyos recursos estilístico-musicales son imitados por otras bandas del subgénero que han seguido su estela. A este respecto, pueden observarse las similitudes entre la introducción “Epicus Furor” de Rhapsody (álbum *Symphony of Enchanted Lands*, 1998) y la introducción “The Ceremony” del grupo español Dark Moor (álbum *The Hall of the Olden Dreams*, 2000), fundamentalmente, por el uso de marcaciones mecánicas en la cuerda frotada, el empleo de campanas y la prominencia de la sección coral.

De igual forma, en las introducciones de metal se produce una intertextualidad con otros referentes de las músicas académicas, fundamentalmente, del ámbito operístico y, concretamente, wagneriano. A este respecto, el disco *Tierras de Leyenda*, publicado por el grupo Tierra Santa, incorpora una introducción titulada “La tormenta” (2000). En este caso, se inserta un fragmento de la ópera Lohengrin de R. Wagner a la manera de un *sample*. Así, si bien las estrategias compositivas de Wagner han influido decididamente en la música cinematográfica (Collier, 1988; Gilman y Joe, 2010), en este caso, se recurre al *sample*, junto con recursos sonoros como la tormenta o los caballos, para recrear la idea de la batalla y preparar al oyente para un disco cargado de historias de héroes, leyendas y batallas.

En las intros de metal en España encontramos, asimismo, redes intertextuales con el ámbito cinematográfico. En este caso, no nos referimos tan solo a las estrategias compositivas que, como se ha mencionado, permeabilizan todo el estilo, sino también al uso del *sample* de fragmentos fílmicos emblemáticos. Un ejemplo a este respecto es el del track introductorio “En un lugar...” (álbum *La Leyenda de la Mancha*, 1998), vinculado al álbum conceptual que la banda madrileña dedicó al Quijote. En ella se escucha, al inicio, un fragmento sonoro de una de las batallas que aparecen en la película *Braveheart*⁸, que da paso al motivo melódico principal de este *track* presentado por la flauta de pico. De igual

⁸ Véase dicho fragmento en la Plataforma *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=oXz612JAx4Y> [Consulta: 3/5/2023].

forma, las alusiones a la música cinematográfica están presentes también desde parámetros de expresión musical como la melodía, como evidencia el motivo melódico principal del track introductorio “La isla de las siete calaveras”, perteneciente al disco *Bandera negra* (2021) de Mägo de Oz, de temática pirata, con una clara alusión melódica al tema principal de la banda sonora de la película *Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra* (2003, dirigida por G. Verbinski, música original de Klaus Badelt), alusión presente también en el hook de la canción “Bandera negra” del mismo álbum (véase ejemplo 3). Esta introducción es, a su vez, una alusión intertextual del citado track introductorio “En un lugar...”, por su conformación textural y de producción musical.

The image displays two staves of musical notation. The first staff is in 12/8 time and B-flat major, showing a melodic hook starting with a D5 chord. The second staff shows a sequence of power chords: Bb5, F5, C5, D5, Bb5, C5, D5.

Ejemplo 3. Hook y power chords de Mägo de Oz, álbum *Bandera Negra*, canción “Bandera negra” (transcripción del autor con fines exclusivamente investigadores).

Encontramos, también, casos en los cuales se realizan parodias intertextuales de estas introducciones de metal. “Típica intro”, track introductorio del grupo de metal humorístico Reno Renardo (álbum *Babuinos del Metal*, 2013), es un ejemplo de parodia de un género canonizado en el metal como son las introducciones. Toda parodia implica que existen unas convenciones, y estereotipos sonoros y culturales en torno a los mismos, los cuales son presentados en esta pista. Así, mientras la sección coral canta “Típica intro, épica intro, mítica intro, hípica intro”, no faltan relinches de caballos, timbales, prominencia de la cuerda frotada, etc., todo ello, con un tratamiento caricaturesco con estas piezas introductorias en las bandas de metal. En este sentido, esta banda es asidua, en sus discos, a parodiar el género del power/symphonic/epic metal, no solo en tracks introductorios, sino en canciones centrales de los fonogramas como, por ejemplo, “La navaja del trueno inmortal” (álbum *El Improperio Contraataca*, 2010), una alusión intertextual de la canción “Holy Thunderforce” (álbum *Dawn of Victory*, 2000) de Rhapsody.

4. PRELUDIO AL AMBIENTE PERSONICO DE UN HÉROE

La canción popular grabada puede ser entendida como un acto comunicativo con el oyente, aspecto en el que el análisis musical se erige como herramienta clave para la interpretación cultural de la música. En sus trabajos sobre análisis musical, Allan F. Moore propone el paso del análisis de la música popular al análisis de la canción popular grabada, por la centralidad expresiva y comunicativa en torno al vocalista en su posible triple dimensión como intérprete, como persona y como protagonista. Moore concibe el “ambiente personico” (personic environment) como el espacio sonoro de acompañamiento en el que se enmarca el vocalista y que interactúa en dicho proceso de expresión y comunicación:

The environment within which (or against which) that persona operates is represented by the music which accompanies her/him, and which therefore includes three distinct elements: the textural matters normally considered under the heading “accompaniment”; the harmonic setting, including the modal/tonal vocabulary; the formal setting or narrative structure, i.e. the order in which its events take place, and the patterns of repetition within this order. Because of its manifestation in sound, we might properly identify this as the personic environment (Moore, 2005: sp).

Al igual que ocurre en muchas otras expresiones de la música popular, en los discos de power metal épico la figura del vocalista centra el acto expresivo y comunicativo en el cual las historias sobre dragones, batallas épicas y héroes míticos son representadas en términos melódicos, rítmicos y de producción musical, entre otras. En este sentido, el ambiente persónico característico está formado, a nivel tímbrico, por guitarras eléctricas, bajo y batería, y a nivel textural por medio de procedimientos característicos de este estilo musical. Estos elementos refuerzan, a través de la distorsión o el doble bombo en *tempi* veloces, entre otros, aspectos de poder y fuerza en el metal conectados con lecturas de masculinidades, tal y como apuntaba Robert Walser.

Sin embargo, también se incorporan, de manera habitual, determinados complementos a la expresión del vocalista de metal que se encuadran dentro de las características musicales presentadas en los *tracks* introductorios (esto es, uso de secciones corales, arreglos de sonoridad sinfónica, etc.). A este respecto, el papel del ambiente persónico en un *track* puede ser el de soporte y refuerzo de las ideas articuladas por la voz con respecto a lo que se canta y cómo se canta (Moore, 2012: 191). A continuación, exponemos estas ideas a partir de dos ejemplos de *tracks* de bandas de power metal.

“Pelayo” es el título de una canción recogida en el segundo álbum de estudio de la banda asturiana de power metal Avalanch (álbum *Llanto de un héroe*, 1999). Aunque el disco no puede considerarse, *stricto sensu*, como un álbum conceptual, la mayoría de sus canciones guardan relación con componentes épicos que exaltan el componente épico y heroico en clave histórica, como “Por mi libertad”, “Cid”, “¿Días de Gloria?”, “No pidas que crea en ti”, “Cambaral” o la citada canción dedicada al “héroe” asturiano Don Pelayo. El refuerzo de la evocación épica se evidencia en la portada del disco, en la cual aparece “Tizona”, la espada del Cid Campeador, mostrándose también el rostro de este personaje histórico entre nubes, junto con un séquito de jinetes montados a caballo que parecen marchar a la batalla. El tema en cuestión, “Pelayo”, presenta una introducción en la que un sintetizador que emula la cuerda frotada y una guitarra acústica en arpegio arropan el primer verso del por entonces vocalista de la banda, Víctor García: “Veo amanecer siento el mal invadiendo mi cuerpo” (0:00-0:27). Con la aparición del segundo verso –“Lejos puedo ver entre nieblas soldados y acero” (0:28-0:48)–, se aumenta algo la densidad tímbrica sumando, a estos instrumentos, el uso de teclados con sonoridad de viento madera (flauta y oboe). Tras un breve cese de la interpretación, un redoble de batería anticipa la entrada de la sonoridad asociada al metal (doble bombo, distorsión de guitarra con *power chords*) que acompaña el siguiente verso: “No intentes huir, no muestres perdón, tu sangre darás con valor” (0:49-0:55). Las estructuras musicales del metal acompañarán casi la totalidad de la pieza, salvo en el *outro* (6:39-7:16), en el que una súbita interrupción sonora da entrada, de nuevo, a la misma idea musical presentada en la introducción pero, esta vez, en lugar de cantarse un verso con palabras, el vocalista recita el dibujo melódico inicial desde la lejanía de las montañas, que el oyente puede percibir por la ubicación proxémica de la voz al fondo de la

mezcla y por el uso de la reverberación en la producción musical. En esta sección final se intensifican los arreglos orquestales, apareciendo glosas a la línea melódica de la voz por parte de la cuerda frotada.

En la construcción del héroe en este *track*, esa primera sección introductoria descrita se narra en primera persona, identificando al héroe con el vocalista. Tras ello, las siguientes estrofas, así como su estribillo (“Las montañas y el cielo tu fe moverán/ Santa tierra por ella hoy debes luchar”, etc.), se plantean en tercera persona. En el *outro*, el citado canto sin palabras del vocalista devuelve a la primera persona la percepción del héroe en la pieza. Las notables diferencias entre la vocalidad, por una parte, de la sección introductoria y sección final (en primera persona), y del resto de la pieza (en tercera persona) evidencian estos diferentes planos de significación. Además de lo anterior, la escucha de este *track* está mediada por el resto de temas del disco, incluido el *track* introductorio del álbum (titulado “Intro”), que ubica al oyente en el imaginario sonoro de lo épico, así como la pista de cierre (en este caso, también instrumental), titulada “Llanto de un héroe”.

Por su parte, el *track* “Down of victory” es uno de los temas más icónicos de la banda italiana de power metal épico Rhapsody (álbum *Down of Victory*, 2000). En este caso, el tema comienza con un veloz *riff* de guitarra eléctrica, característico del género, marcado por acentuaciones rítmicas del resto de instrumentos de la banda (0:00-0:09), para desembocar en la repetición de dicho *riff*, esta vez acompañado de un dibujo melódico por parte de la sección de viento metal (a través de los teclados) que realiza un contrapunto a dicha melodía y el inicio de la marcación del doble bombo en rápidas semicorcheas reforzado por la misma figuración en guitarra eléctrica (0:10-0:30). Tras ello, disminuye la densidad rítmica y se incorpora la intervención del violín, arropado por una guitarra eléctrica en *palm mutting* (0:31-0:41). Esta sección introductoria da paso a la primera de las estrofas del vocalista, cuyos versos pares son acompañados de un prominente coro (0:42-0:56). Se producen, por tanto, constantes evocaciones al componente sonoro épico habitual en los *tracks* introductorios de metal. El estribillo, que reza “For Ancelot the ancient cross of war/ for the holy town of gods/ Gloria, gloria perpetua in this down of victory”, es cantado por el vocalista y el coro (1:11-1:38), situando al primero al frente de la mezcla, mientras se escuchan continuas glosas en los arreglos orquestales, tanto contrapuntos en la cuerda frotada a la melodía del estribillo (1:16-1:18), como marcaciones rítmicas por parte del viento metal a la manera de llamadas a la batalla (1:33-1:38)⁹. Las palabras cantadas “Gloria, gloria perpetua” (1:24-1:30) son remarcadas por la estructura homorrítmica en la cual los diferentes instrumentos del combo reproducen la célula rítmica anteriormente mencionada como habitual para iconizar la batalla en el metal (véase ejemplo 1), presentando, por tanto, elementos habituales en los *tracks* introductorios de metal, como son el uso de esta figura rítmica y de la evocación (exacta o aproximada) de textos en latín cantados por el coro.

Al igual que en el caso de *Avalanch*, la portada del disco de Rhapsody en el que se incluye esta canción se asocia al componente épico y heroico, al que se suma la presencia destacada de lo fantástico en el caso de la banda italiana. En la misma, aparecen dragones y montañas, así como una serie de criaturas similares a orcos y una suerte de caballero con el pelo largo y aspecto no humano empuñando una espada y un hacha atacando a dichas

⁹ Dietrich Helms, en su estudio sobre la aplicación de las funciones del lenguaje de Jakobson -a saber, conativa, fática, referencial, emotiva, poética y metalingüística- al análisis de *tracks* de música popular, indica que la función fática en música pretende captar la atención para asegurar el inicio y cierre de la comunicación, articulándose fundamentalmente a través de “llamadas” musicales (Helms, 2015: 266-267).

criaturas. La asociación de la persona con el héroe, en el caso de Rhapsody, es evidente, además, por las imágenes interiores del libreto del disco, en el que todos los músicos aparecen con vestimentas que recuerdan a atuendos de la Edad Media, así como empuñando espadas y sentados en tronos. Esta canción, segundo *track* del disco, está precedida por la pieza introductoria, titulada “Lux Triumphans”, en el que aparecen muchos de los códigos descritos que caracterizan estas piezas, apreciándose, además, las alusiones intertextuales a “O fortuna” y a “Fortune plango vulnera” de la obra Carmina Burana de Carl Orff.

En síntesis, puede evidenciarse cómo las piezas introductorias en el metal funcionan como preludio de otros *tracks* de un álbum en los cuales el vocalista, presentado habitualmente como héroe protagonista de la historia que se narra, aparece arropado por un ambiente persónico en el que conviven diferentes mundos de significación musical. La centralidad y profusión del *track* introductorio como “obertura” de discos asociados a subgéneros como el power metal épico y sinfónico hace que, desde el surgimiento de estas manifestaciones musicales populares, se hayan venido sedimentando una serie de convenciones y tópicos asociados a diferentes parámetros de expresión musical, todos ellos al servicio de la construcción simbólica de las narraciones de lo heroico, lo mítico y lo épico.

BIBLIOGRAFÍA

- BIAMONTE, Nicole: «Les fonctions modales dans le rock et la musique metal». En Ayari, M., Bardez, J. M. y Hascher, X. (eds.): *L'analyse musicale aujourd'hui*. Strasbourg, University of Strasbourg, 2012.
- BRIZARD, Cyril. «La Fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées», *Volume!*, 5/2 (2006), pp. 115-135.
- COLLIER, Jo Leslie: *From Wagner to Murnau: The Transposition of Romanticism from stage to screen*. UMI Research Press, 1988.
- ELFEREN, Isabella van: «Fantasy Music: Epic Soundtracks, Magical Instruments, Musical Metaphysics», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 24/1 (2013), pp. 4-24.
- Elferen, Isabella van: *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. University of Wales Press, 2012.
- GARCÍA PEINAZO, Diego: «Héroes fríos, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 137-157.
- GILMAN, Sander L. y JOE, Jeongwon: *Wagner & Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- HANNAN, Calder: «Ghostly longing: Tonality as grieving in Bell Witch's Mirror Reaper», *Metal Music Studies*, 7/2 (2021), pp. 277-297.
- HELMS, Dietrich: «'If a Song Could Get Me You: Analysis and the (Pop) Listener's Perspective», *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction* (ed. Gianmario Borio). Surrey: Ashgate, 2015, pp. 253-274.
- HERBST, Jan-Peter y MYNETT, Mark: «Toward a Systematic Understanding of 'Heaviness' in Metal Music Production». *Rock Music Studies*, 10/1 (2023), pp. 16-37.
- HERBST, Jan-Peter: «German Metal Attack: Power Metal in and from Germany». En *Made in Germany. Studies in Popular Music* (ed. Por Seibt, Oliver, Ringsmut, Martin y Wicjström, David-Emil). New York: Routledge, 2020, pp. 81-89.
- HERBST, Jan-Peter: «The formation of the West German power metal scene and the question of a 'Teutonic' sound», *Metal Music Studies*, 5/2 (2019), pp. 201-223.

- HERBST, Jan-Peter. «Sonic Signatures in Metal Music Production. Teutonic vs British vs American Sound». *Samples*, 18 (2020), pp. 1-26.
- HERBST, Jan-Peter. 2020. «Sonic signatures in metal music production: Teutonic VS British VS American Sound», *Samples*, 18 /2020), pp. 1-26.
- HILLIER, Benjamin: «Considering Genre in Metal Music», *Metal Music Studies*, 6/1 (2020), pp. 5-26.
- HILLIER, Benjamin: «Cover Songs and Tradition: A Case Study of Symphonic Metal», *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 11/1 (2018), pp. 59-74.
- IGLESIAS, Iván: «Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock», *El Oído Pensante*, 9/1 (2021), pp. 233-265.
- JORDAN, James Boddington (2021) *Harmonic Structures of 21st Century Heavy Metal*. Masters thesis, University of Huddersfield.
- JORDAN, Jamie Boddington y HERBST, Jan-Peter: «Harmonic structures in twenty-first-century metal music: A harmonic analysis of five major metal genres». *Metal Music Studies*, 9/1 (2023), pp. 27-58.
- JULLIOT, Jason: «Le cas du metal symphonique, entre dégénérescence d'un art de l'extrême et exaltation du culte de la puissance», *Criminocorpus, Rock et violences en Europe, Metal et Violence*, 2018 <https://journals.openedition.org/criminocorpus/4127> [Consulta: 3/5/2023].
- JULLIOT, Jason: *L'influence de la musique de film dans le metal symphonique: l'exemple de Nightwish*. Memoria de Máster, 2017.
- LILJA, Esa: *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, Helsinki, IALM Finland, 2009.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia: «Monstruos y fronteras en el heavy: un análisis desde lo híbrido», *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 21/1 (2005), pp. 31-45.
- MCPARLAND, Robert: *Myth and magic in heavy metal music*, Jefferson: McFarland & Company, 2018.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- MOORE, Allan F.: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Surrey and Burlington: Ashgate, 2012.
- MOORE, Allan F.: «The Persona-Environment Relation in Recorded Song», *Music Theory Online*, 11/4 (2005), <https://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.moore.html> [Consulta: 28/4/2023].
- MOORE, Sarah: «Dissonance and Dissidents: The Flattened Supertonic Within and Without of Heavy Metal Music». En Hill, Rosemary y Spracklen, Karl (eds.): *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 127-141.
- MYNETT, Mark. 2016. «The Distortion Paradox: Analyzing Contemporary Metal Production», *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, Andy R. Brown, Karl Spracklen, Keith Kahn-Harris, Niall W. R. Scott (eds.), Nueva York, Routledge, 2016.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo: «Corsés góticos y cascos de walkiria», *Patente de Corso, XL Semanal*, 16 de diciembre de 2007 (<http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/177/corses-goticos-y-cascos-de-walkiria/>, consulta 3/4/2021).
- RONE, Vicent: «Scoring the Familiar and Unfamiliar in Howard Shore's The Lord of the Rings», *Music and the Moving Image*, 11/2 (2018), pp. 37-66.
- SPRACKLEN, Karl, LUCAS, Caroline y DEEKS, Mark: «The Construction of Heavy Metal Identity through Heritage Narratives: A Case Study of Extreme Metal Bands in the North of England», *Popular Music and Society*, 37/1 (2012), pp. 48-64.

- SPRACKLEN, Karl. *Metal Music and the Re-Imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*, Bingley: Emerald Publishing Limited.
- TAGG, Philip: *Music's Meanings. A Modern Musicology for non-Musos*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- WALSER, Robert: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013.
- WALSER, Robert: «Heavy Metal and the Highbrow/Lowbrow Divide», *The Rock History Reader* (ed. Theo Cateforis): New York: Routledge, 2007, pp. 235-245.