

Forma y fondo en el rock progresivo

Trabajo de fin de grado

Alumno: Antonio Guerrero Ortiz

Tutor: Juan Carlos Fernández Serrato

Grado en Periodismo

Facultad de Comunicación

Universidad de Sevilla

CULTURAS POP

Índice

| | |
|---|-----|
| Resumen | 3 |
| Palabras clave | 3 |
| 1. Introducción. Justificación del trabajo. Importancia del objeto de investigación | 4 |
| 1.1. Introducción | 4 |
| 1.2. Justificación del trabajo | 6 |
| 1.3. Importancia del objeto de investigación | 8 |
| 2. Objetivos, enfoque metodológico e hipótesis de partida del trabajo | 11 |
| 2.1. Objetivos generales y específicos | 11 |
| 2.1.1. Objetivos generales | 11 |
| 2.1.2. Objetivos específicos | 11 |
| 2.2. Enfoque metodológico | 11 |
| 2.3. Hipótesis de partida | 11 |
| 3. El rock progresivo como tendencia estética dentro de la música rock | 13 |
| 3.1. La música rock como denostado fenómeno de masas | 13 |
| 3.2. Hacia una nueva calidad estética | 16 |
| 3.3. Los orígenes del rock progresivo | 19 |
| 3.4. La difícil definición (intensiva) del rock progresivo | 25 |
| 3.5. Hacia una definición extensiva: las principales bandas de rock progresivo | 27 |
| 3.6. Las principales escenas del rock progresivo | 30 |
| 3.7. Evoluciones ulteriores | 32 |
| 3.8. El rock progresivo hoy en día | 37 |
| 3.9. Algunos nombres propios | 38 |
| 3.10. Discusión y análisis final | 40 |
| 4. Conclusiones | 42 |
| 5. Bibliografía | 44 |
| 5.1. De carácter teórico-metodológico (fuentes secundarias) | 44 |
| 5.2. General: textos sobre pop y rock | 45 |
| 5.3. Específica: rock progresivo | 47 |
| ANEXO I. Relación de documentos audiovisuales de interés | 50 |
| ANEXO II. <i>PROGROCKSAMPLER</i> | 105 |

Resumen

Este trabajo, que constituye un ejercicio de periodismo cultural, en el que se han puesto en práctica conocimientos diversos adquiridos en distintas asignaturas del Grado de Periodismo, trata de definir el concepto de rock progresivo desde dos perspectivas complementarias: una interna y otra externa.

Desde un punto de vista interno (o de fondo), se defenderá que podemos hablar de rock progresivo en relación con cualquier tipo de rock que suponga realmente algún progreso musical. Desde un punto de vista externo (o formal), lo progresivo se asocia más bien a una serie de bandas cuya música comparte características como el alejamiento de los presupuestos estéticos propios del pop comercial, una temática lírica de carácter literario, la mezcla de géneros musicales muy diferentes o la elevada duración de algunas de sus canciones.

A partir de un recorrido por la génesis y la evolución del subgénero progresivo dentro de la música rock, se perfilará su historia, se identificará a sus protagonistas y se proporcionará al lector (en forma de anexo, a fin de no superar la extensión máxima permitida por la normativa relativa a los TFG de la Facultad de Comunicación) una discografía seleccionada de entre el trabajo de los artistas que aquí se citan.

Palabras clave

rock progresivo, historia de la música rock, cultura pop, vanguardia, psicodelia, postpunk.

1. Introducción. Justificación del trabajo. Importancia del objeto de investigación

1.1. Introducción

Rock.

(Voz ingl.).

1. **M. rocanrol** (ll género musical).
2. M. Cada uno de los diversos estilos musicales derivados del rocanrol. **U. t. c. adj.**
Los Beatles son el grupo rock más famoso de la historia.
3. M. Baile de pareja que se ejecuta con esta música.

Progresivo, va.

(De *progreso*).

1. **Adj.** Que avanza, favorece el avance o lo procura.
2. **Adj.** Que progresa o aumenta en cantidad o perfección.

Queen es un grupo ciertamente atípico en la historia del rock. A lo largo de su carrera, si bien siempre con un marcado sonido, reconocible de inmediato, y con un sesgo comercial declarado en numerosas ocasiones por sus cuatro miembros, no tuvo reparos en explorar (en muchos casos de forma más bien anecdótica o incluso paródica) una multitud de subgéneros musicales que en principio podría parecer fruto, según la sensibilidad, de una pasmosa desorientación estética, una búsqueda de las posibilidades estilísticas del rock, o la constatación de una absoluta falta de principios.

Más allá de la opinión que tengamos acerca del cuarteto británico, en su discografía podemos encontrar, desmenuzando el simple concepto de *rock*, incursiones en toda regla o leves trazas de rock duro, rock progresivo, vodevil, ópera, góspel, punk, jazz, *rockabilly*, música electrónica, disco, *techno*, pop (entendido en su acepción más corporativa y “enfrentada” al rock), *heavy metal*, flamenco o baladas románticas, por citar sólo los ejemplos más evidentes.

Atendiendo a las definiciones que de *rock* y de *progresivo* aparecen en el *DRAE* (cf. *supra*), podría entenderse que Queen es una banda de rock (de muy diversas manifestaciones del rock, en efecto) que ha progresado (es decir, *ha avanzado*, en un sentido de movimiento) a través de esos estilos o modas y ha hecho de la acumulación de esos estilos o modas (un *aumento en cantidad*) una característica muy marcada (aunque ni mucho menos exclusiva; piénsese en las trayectorias de David Bowie o Frank Zappa, por ejemplo). En cuanto a la “perfección”, si es que tal cosa es posible en música, el debate entre sus fans y detractores seguirá a buen seguro durante un tiempo.

Sin embargo, resulta poco convincente la catalogación de Queen como una banda de rock progresivo. Parece que el ejercicio de diversidad de los británicos transita demasiado por caminos comúnmente aceptados como ajenos a tal estilo. Diversos autores incluyen con frecuencia algunos de sus trabajos más tempranos en antologías especializadas, pero en esos discos (y también en otros posteriores que nunca aparecen en esas relaciones) hay tanto piezas que podrían encajar en el molde progresivo como otras situadas en las antípodas de este. La cara B del disco *Queen II* consiste en una serie de seis canciones compuestas por Freddie Mercury que se suceden a modo de movimientos de una *suite* (un término inexacto para el formato pero muy asociado al progresivo), con temáticas por lo general fantásticas (otro tópico progresivo); pero en una de ellas, “Funny How Love Is”, las referencias más inmediatas podrían ser el muro de sonido de Phil Spector o la música folk, y en ningún caso nada relacionado fácilmente con el rock progresivo.

De igual modo, en el disco *Hot Space*, otras dos canciones, “Put Out the Fire” y “Life is Real (Song for Lennon)”, funcionan como un díptico conceptual sobre la proliferación de armas en lugares como los Estados Unidos y sus consecuencias (con el ejemplo explícito de John Lennon a tal efecto); algo (lo conceptual) no exclusivo pero sí muy típico de las bandas progresivas. Sin embargo, la primera es una buena muestra de A.O.R. (siglas de *Adult Oriented Rock*, con todas las connotaciones de sumisión a la maquinaria comercial de los sellos discográficos), y la segunda una balada escrita en el estilo tardío propio del *beatle* en solitario, ya desaparecido y ahora homenajeado. El resto del disco se divide entre experimentos con el *funk* blanco, la música disco, rock melódico y baladas amorosas, y en cualquier caso es plenamente justificable su denominación como casi cualquier otra cosa menos rock progresivo.

A tenor de lo expuesto anteriormente podemos comenzar a entender que “lo progresivo” es (además de otras muchas cosas) una etiqueta, un estilo, un marco, una actitud, una filosofía (para muchos aficionados, un ideal) que se puede poner y quitar, y en el que se puede entrar y salir; que puede, de hecho, *usarse* del mismo modo en que se usan otros estilos o subgéneros de manera más o menos extensa. Esto, que podría parecer una obviedad, tiene su importancia porque en la apreciación de esta música se dan con frecuencia posiciones enfrentadas que esgrimen tanto su superioridad con respecto a otros estilos de rock —supuestamente “inferiores” en cuanto a técnica interpretativa, riesgo o experimentación y autenticidad (algo, esto último, común en todas las manifestaciones musicales)— como su insufrible pretensión de erigirse en la vertiente más “seria”, culta o docta de una música que debería permanecer apegada al espíritu juvenil, fresco e inmediato con que se suele identificar el rock. Pero, con independencia de las valoraciones estéticas que se nos puedan ocurrir, ese carácter utilitario, tan propio de la cultura de masas (de la que el rock es uno de sus productos más logrados) viene a indicarnos que el rock progresivo no es ni mucho menos un compartimento estanco, que existen grados dentro del género y opiniones muy diversas sobre qué es, o qué debe ser, el rock progresivo,

además de toda una serie de características más o menos definitorias, de las que hablaremos más tarde.

1.2. Justificación del trabajo

Aunque sus orígenes evidentes son aún más lejanos, pues se remontan a la década precedente, y el número de músicos, bandas y sellos centrados en el estilo es hoy en día mayor que nunca, el rock progresivo tuvo su momento de mayor aceptación comercial en la década de los años 70. De hecho, salvo muy notables excepciones, y quizá debido a su mayor complejidad, esta música rara vez consiguió alcanzar el éxito de ventas del que sí disfrutaron otros artistas de la época.

Es más, ni siquiera en el decenio de su mayor apogeo podemos decir que el rock progresivo usurpara el cetro del mercado discográfico a otros estilos. Incluso en esa época es un grupo de rock no considerado progresivo, Led Zeppelin, “la banda de los 70” según la publicación *Rolling Stone*, quien logra la proeza de situar seis de sus discos entre los cien más vendidos de la época, un récord no igualado en las listas británica y americana por ningún otro artista (como queda reflejado en Champ, 2004). Es cierto que Pink Floyd ostenta el honor de tener el disco más vendido de la década, el archiconocido *The Wall* (1979), y que en esa misma lista tiene otros tres álbumes, pero la presencia de bandas progresivas entre los superventas de esos años se completa con Supertramp y Jethro Tull, cada una de ellas con un disco. Y aun así la denominación *progresiva* para estas tres bandas puede no convencer a muchos, que quizá preferirían términos como rock espacial, A.O.R., o folk rock...

1973 es un año significativo en varios sentidos. Por un lado, se recuerda como uno de esos años en los que parece que sólo se editan obras maestras, aunque esa consideración sea, por supuesto, selectiva y subjetiva. Por otro, y más al hilo de nuestro relato, 1973 es el último año de un ciclo (1968-1973) en el que la industria musical y en especial el rock habían supuesto el principal modo de entretenimiento para millones de personas (Sierra i Fabra, 1994). El abandono del sistema económico de Bretton Woods primero, la crisis del petróleo de ese mismo año y, concretamente en el Reino Unido (cuna del rock progresivo en su acepción más clásica), la huelga de los mineros del carbón provocada por la crisis energética y su impacto (que en la industria musical se tradujo en la carencia de vinilo), fueron factores importantes para este cambio de ciclo, aunque no los únicos.

El factor quizá más determinante fue el generacional. Los niños del *baby boom*, que habían sido los principales consumidores de rock, se encontraban para entonces ya establecidos, con trabajo, y aunque muchos de esos puestos se perdieron, no hay duda de que partían con mayor ventaja que sus sucesores, inferiores en número y por tanto menos significativos a la hora de propiciar cambios sociales a su favor. Lo que estos sucesores encontraron fue un panorama percibido como hostil y desesperanzador, en el que, sin embargo, las canciones (y sus endiosadas estrellas) seguían hablando de amor, hedonismo o fantasía. Todo ello propició el despertar del

punk, una corriente que se encuentra justamente en las antípodas del rock progresivo, y cuyo auge vino a dar a este último una pátina de obsolescencia.

En efecto, el punk, y su carga crítica contra todo lo que le precedió y rodeaba, percibió en el rock progresivo una de sus dianas más evidentes: frente a la inmediatez rayana casi con la ineptitud musical de la que hacían gala los punks, su agrio mensaje social y su imagen agresiva se encontraban músicos de sólida formación con tendencia a realizar complicados solos instrumentales a la mínima ocasión, componer piezas de veinte minutos, idear álbumes conceptuales y escribir letras de carácter escapista, espiritual o fantástico, todo ello vestidos con capas de lentejuelas. La industria musical se volcó con las bandas punks en un principio, atraída por la irresistible publicidad que suponían las escandalosas apariciones en televisión u otros medios de los Sex Pistols primero y otros muchos después. Las revistas musicales especializadas acogieron el movimiento con los brazos abiertos, deseosas de congraciarse con las nuevas tendencias, mantener su influencia y no perder la oportunidad de capitalizar este nuevo segmento de público. La norma pasó a ser entonces el desprecio al rock progresivo por parte de los críticos y la renovación (y medida) de planteamientos creativos en los estudios de grabación, ya sea como iniciativa de los sellos discográficos o de los propios artistas, temerosos de perder su (hasta hacía poco percibida como sólida) posición en la industria. Todo ello no evitó, como hemos visto, que un disco como *The Wall* vendiera en 1979 millones de copias, y que tanto el álbum como su sencillo de presentación, “Another Brick in the Wall, Part 2”, llegaran al número uno en Estados Unidos o el Reino Unido. Aunque también es cierto que Pink Floyd constituye precisamente la más notable excepción en cuanto a nivel de ventas en el género.

Se ha argumentado asimismo que la escena progresiva se encontraba desde mediados de los 70 anclada en sus propios parámetros creativos, y que esto sería otro factor desencadenante de su posterior caída en desgracia comercial. En nuestra opinión, valorar esto equivaldría a realizar un juicio estético que no procede y que no puede ser en ningún modo concluyente. Por otra parte, es dudoso que este sea un proceso que no se dé en cualquier género, una vez se ha consolidado el interés del público: se da con una fórmula satisfactoria, y se repite hasta que el interés del público merma y obliga a buscar otra fórmula.

Sea como fuere, tenemos aquí un género musical exigente que, salvo en contadas excepciones, no consiguió imponerse comercialmente en la medida en que sí lo hicieron otros estilos, y a bandas y artistas que no obtuvieron el deseado estrellato y beneplácito de la industria más que por espacio de unos pocos años, cuando no se sumieron en una relativa oscuridad mediática tras la eclosión punk; una oscuridad no solamente propiciada por el cambio de tendencias, sino, debido a la especialmente crítica y agresiva naturaleza del punk y a su radio de influencia, incluso *decretada*, hecho que condenó al rock progresivo más duramente quizá que a otras manifestaciones anteriores o posteriores. Por abundar en los ejemplos antes citados, Led Zeppelin no vio menguada significativamente la venta de sus discos o de entradas

para conciertos tras los años 1976 y 1977, y Pink Floyd vendió tanto o más que antes; pero, precisamente por ese papel preponderante de Pink Floyd en la escena progresiva, todos los que estaban por debajo en términos de popularidad se vieron afectados por la camiseta de Johnny Rotten (cantante de Sex Pistols) en la que rezaba: “I hate Pink Floyd”. Ese rechazo frontal a Pink Floyd (e implícitamente a todo lo que representaba) no perjudicó demasiado a la banda, comercialmente inexpugnable tras *The Dark Side of the Moon* (1973), pero sí a todo lo que representaba; es decir, al rock progresivo y todas las bandas centradas en él.

A la luz de las consideraciones hechas hasta aquí, creemos que, en el caso del rock progresivo, estamos ante un fenómeno cuya certera definición merece una importante revisión, por cuanto tiene al mismo tiempo de música “maldita” (y, consecuentemente, menos conocida), y de música “consagrada” (¿acaso “Stairway to Heaven”, de Led Zeppelin, una de las canciones más radiadas de la historia, no es una ambiciosa pieza —progresiva— de 8 minutos?) y porque las circunstancias de su existencia quizá no han sido analizadas con el rigor y el detenimiento que merecen. Y esto es justamente lo que nos proponemos con este trabajo, en el que, poniendo en práctica las técnicas y herramientas del periodismo de investigación e insertos en la tradición del mejor periodismo cultural, pasaremos revista al origen y la evolución de esta corriente musical y estética, considerando su aportación a la historia del pop y explorando su pervivencia incluso a día de hoy, con el objetivo último de analizar lo progresivo más allá del rock progresivo (cf. *infra* el apartado 2 de este trabajo).

1.3. Importancia del objeto de investigación

A pesar o debido a la ambigüedad a la que nos referíamos hace un momento, lo cierto es que el rock progresivo ha ocupado un lugar quizá sutil, pero innegablemente único en la historia de la música popular. Esto puede muy bien decirse de casi cada subgénero del rock o el pop, pero en pocas ocasiones podremos encontrar semejante grado de ambición puramente artística (sin perjuicio de acompañarse de ambiciones más materiales) como en este caso. Esta particularidad, antes señalada y ya vimos que criticada, no garantiza por sí misma la consecución de los presupuestos estéticos del género (una música de calidad, seria y exigente, como puedan ser la clásica o el jazz, alejada de los aspectos más lúdicos y comerciales de las prácticas de la industria), pero inevitablemente reviste al género de un grado de interés muy —valga la redundancia— *sui generis*.

Del rock progresivo se espera calidad, como cualquier fan espera encontrar calidad en cada nuevo trabajo de sus artistas favoritos, pero lo que, por ejemplo en la música disco, se entiende por calidad (que determinada canción o sesión empuje al baile de una forma intuitiva o automática), o en el pop más comercial (estribillos fáciles de recordar y tararear), en el progresivo se entiende de otro modo. Así, se desprecia el elemento físico del baile y se fomenta el intelectual analítico, pues se

espera que el oyente sepa estimar los cuidadosos arreglos y las complicadas ejecuciones individuales que lo caracterizan; si hay un aspecto físico que se aprecia no está en el lado del oyente, sino en el del músico (en el caso concreto de los baterías se llega a hacer verdaderos esfuerzos malabares en la consecución de las interpretaciones); las melodías son importantes, pero el que sean fáciles o resulten evidentes es antes un motivo de escarnio que de celebración; en cuanto a lo vocal, muchos grupos prescinden de cantantes, poniendo en cualquier caso un énfasis más que notable en lo instrumental. El abandono de estos “preceptos” se percibe con frecuencia como una traición a los fans.

En este sentido es bastante ilustrativo el caso de Genesis. Reconocida ampliamente como una de las grandes del género, tras la marcha de Peter Gabriel primero, y sobre todo la de Steve Hackett pocos años después, la banda comenzó un proceso de aclimatación a otros sonidos más convencionales. Esto les hizo ganar numerosísimos fans al tiempo que perdían el respeto de los más acérrimos defensores de su época más progresiva. Y he aquí la paradoja: estos últimos deseaban la reproducción de las coordenadas que habían admirado en el pasado como novedosas y despreciaban el cambio, sin advertir quizá que el cambio es lo que caracteriza en teoría a lo progresivo. Me atrevería a decir que se habría despreciado cualquier tipo de cambio, aunque esto, naturalmente, es pura conjetura.

Lo cierto es que ese mayor éxito de Genesis en la década de los ochenta, con Phil Collins como cantante, reportó a la banda toda una nueva legión de seguidores, que se expuso a sus nuevos trabajos y también a su antiguo catálogo, con lo que también se revalorizó su época más percibida como experimental y se ha perpetuado el debate sobre una etapa y otra, sin visos de detenerse. La propia banda mantuvo en directo la costumbre de alternar en su repertorio los clásicos difíciles con los sencillos de éxito comercial como medida para contentar a todos (incluidos los propios músicos); “the longs” y “the shorts” llamaban a unos y otros, respectivamente, poniendo de manifiesto uno de los rasgos habituales del género. “Supper’s Ready”, del álbum *Foxtrot*, de 1972, sería el ejemplo más notorio de los largos temas de sus inicios (23 minutos); “Invisible Touch”, su sencillo número uno del álbum homónimo de 1986, que no llega a los cuatro minutos de duración, sería un ejemplo de los segundos.

Genesis es, según se publicita desde la propia industria discográfica, una de las 30 bandas que más discos ha vendido en la historia de la música rock (unos 150 millones). Ese cómputo no tiene en cuenta las carreras de sus miembros en solitario, exitosas (o *muy* exitosas) en el caso de Peter Gabriel, Steve Hackett, Mike Rutherford (junto a sus Mechanics) y, sobre todo, Phil Collins (Bonet, 1991). Sea esto signo o no de calidad, lo cierto es que el peso en la industria y sobre todo en el público de su música da una medida del impacto del progresivo; es esa corriente minoritaria de aficionados a la “música difícil” la que más discusión origina, frente a la más bien acrítica y desenfadada audiencia mayoritaria; son los primeros los que esgrimen una manera, incluso moral, de proceder musicalmente al reivindicar, o desear al menos, la independencia e integridad artística frente a las reglas del juego comercial, pero

aceptando y valorando la dura disciplina del aprendizaje musical de raigambre más académica, clásica y europea (un período libre de sospechas mercantilistas, en comparación con los tiempos actuales). Pues el progresivo ha venido a ser, en buena medida, una *música para músicos*.

El músico puede en efecto creer *poseer* la música en mayor medida que el simple oyente, pues opera a priori y se relaciona con ella a más niveles. El paso siguiente consiste en creer poseer la razón en materia musical. Y esto puede dotarle de un grado de miopía notable, al sólo valorar lo que se corresponde con el molde de oro progresivo, que, como molde, no progresa...; aunque esto no sea óbice para que dentro de sus parámetros se hayan conseguido (y se sigan consiguiendo) momentos únicos de un alto valor expresivo e indudable maestría.

2. Objetivos, enfoque metodológico e hipótesis de partida del trabajo

2.1. Objetivos generales y específicos

Hechas todas las anteriores consideraciones preliminares, que nos han ayudado a introducir el tema de este ensayo, se impone ya concretar cuáles van a ser los objetivos tanto generales como específicos del presente trabajo de investigación.

2.1.1. Objetivos generales:

- Definir el rock progresivo como tendencia estética dentro de la música rock.
- Explorar la evolución y pervivencia del rock progresivo hoy.

2.1.2. Objetivos específicos:

- Describir el origen y la evolución del rock progresivo en cuanto estética pop.
- Analizar lo progresivo más allá del rock progresivo: la música progresiva como estilo que influencia a otros estilos.
- Considerar la aportación del rock progresivo a la historia del pop.

Todos estos objetivos se llevarán a cabo tanto a lo largo de la exposición del trabajo (fundamentalmente en los apartados 3 y 4), como mediante la confección de una discografía seleccionada, que se facilita como anexo del trabajo.

2.2. Enfoque metodológico

El enfoque que se empleará será el de la observación directa sistemática, en combinación con una serie de datos cuantitativos, proporcionando así una cierta triangulación metodológica.

Tratándose de (una) historia de la cultura popular o de masas, adoptaremos una perspectiva historicista y de análisis del discurso de los fundamentos del rock progresivo como subgénero pop, desde el ámbito de los estudios culturales.

2.3. Hipótesis de partida

Varias son las creencias de las que parte (y, en ocasiones, *contra* las que parte) este trabajo. Destacaré, únicamente, las tres más importantes para el hilo argumentativo de mi exposición:

1. El rock progresivo es un estilo musical establecido, que ha abandonado buena parte de su espíritu experimental. Ejemplo: El disco *Thick as a Brick*, de Jethro Tull, considerado piedra de toque del progresivo, sería progresivo por sus novedosas ambiciones artísticas en 1972; su continuación de 2012, *TAAB2*, de Ian Anderson (compositor principal de Jethro Tull), sería progresiva por cuanto supone una repetición de los mismos esquemas, tal y como se hace de modo general en el pop.

2. El mero cambio estilístico no supone la catalogación de “rock progresivo”; es necesaria, además, una cierta intención de ruptura con lo que ya ha sido hecho antes. Ejemplo: The Rolling Stones han practicado durante su carrera toda clase de subgéneros derivados de la música tradicional afroamericana, pero, en la medida en la que han sido respetuosos con ella, no pueden ser considerados como una banda de rock progresivo...; a pesar de su puntual incursión en la psicodelia.
3. Muchas bandas y artistas merecen una revisión de su trabajo más acorde a esta realidad. Ejemplo: El caso de Elton John, que, siendo comúnmente aceptado como un artista pop, tiene sin embargo incursiones aisladas en el progresivo, como demuestra el tema "Funeral for a Friend (Love Lies Bleeding in my Hands)".

3. El rock progresivo como tendencia estética dentro de la música rock

3.1. La música rock como denostado fenómeno de masas

La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se llame a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada. No han faltado los que, guiados por su pasión, se han atenido precisamente a este lado superficial del asunto. (Benjamin, 1936: 121).

Las anteriores palabras de Walter Benjamin, escritas mucho antes de la aparición del rock o el pop tal y como los conocemos, y a modo de prólogo para una reflexión sobre la incipiente industria del cine, tienen bastante que ver con las cuestiones reflejadas en este trabajo. Por un lado, Benjamin reconoce que la percepción y la participación del público masivo en el arte han cambiado las reglas del juego, permitiendo mediante la reproducción técnica de los objetos culturales la posibilidad de que cada vez más personas tengan acceso a la cultura desde distintas posiciones, dejando atrás modelos más elitistas; por otro, reconoce que este tema es peliagudo: este acceso es frecuentemente percibido como algo negativo, si bien considera que los motivos de tal descrédito son, a menudo, superficiales.

La música rock fue desde sus inicios objeto de numerosas críticas, y no únicamente de furibundos padres alarmados ante el inaceptable movimiento de caderas de Elvis Presley, o los aullidos desaforadamente sexuales de Little Richard. Había algo en la música rock que la hacía “menor” en comparación con la sacrosanta música clásica o incluso con un jazz ya aceptado y asentado como la música de una selecta minoría, más o menos intelectual. Incluso el folk estaba sancionado por ser una música de raíces.

Ese algo era, precisamente, que el rock era “mayor”. Se vendía mucho más que otros estilos musicales. No estamos hablando únicamente de elitismo. El público del rock lo constituía una numerosísima caterva de histéricos adolescentes, nacidos del optimismo ante el fin de la Segunda Guerra Mundial, acrílicos para con cada nuevo producto que se les vendía. Si éstos eran los aficionados, ¿qué podía esperarse de la chillona música que escuchaban?

Esto, por supuesto, es una visión sesgada. Claro que hubo discusión acerca de qué artista era mejor que otro, o qué canción valía la pena y cuál era una auténtica gozada, pero sus principales valedores, incluso en el caso de los artistas más populares, eran jóvenes. A veces, también eran negros, lo cual no hacía mucho por mejorar el aspecto callejero o inferior del asunto a los ojos del respetable hombre blanco que debía decidir la asignación económica que su hijo o hija adolescente iba a poder dedicar a comprar música.

Sea como fuere, el rock se consolidó como un negocio cada vez más rentable, por cuanto sus fans (y entre ellos los futuros músicos) iban creciendo y entrando en un mercado laboral en expansión, debido justamente a la previsión de la enorme demanda que estos jóvenes harían de productos de todo tipo (incluidos reproductores de música, *singles* y discos de larga duración —cada vez más solicitados por músicos y, sobre todo, emisoras de radio necesitadas de cubrir holgadamente su programación—, y entradas de conciertos) cuando gastasen su recién adquirido primer sueldo. A este respecto resulta altamente revelador un texto de Tony Judt, contenido en su obra *Postguerra*: “Hasta aquel momento (finales de la década de 1950), la gente joven no había siquiera constituido una entidad diferenciada de consumidores” (Judt, 2005: 508-513. Las palabras entre paréntesis son nuestras).

Todo este marcado carácter de fenómeno sociológico y económico de masas no hacía sino poner de manifiesto la inferioridad del rock. Simon Frith lo explica muy bien: “El acierto con el que logramos explicar la consolidación del rock 'n' roll o la aparición de la música disco se toman como prueba de su falta de interés estético” (Frith, 1987: 413-435). Fue entonces perfectamente normal que en algún momento no muy posterior algunos músicos de rock empezasen a desarrollar ciertas inquietudes artísticas.

Jeff Nuttall habla, en su libro *Las culturas de posguerra* (Nuttall, 1968), de cómo un suceso de la magnitud de un hongo atómico fue por sí solo el detonante de toda una corriente de críticas contra el mundo que los jóvenes habían heredado, y de la elección de las artes (entre ellas, la música rock) como forma idónea (quizá la única) de expresar el malestar y desasosiego continuos propios de la sociedad de la Guerra Fría.

Más cerca en el tiempo, y con menor carga lisérgica, José Manuel Azcona menciona (Azcona, 2005: 409-411) a Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg como referentes indispensables para entender el maridaje entre la música para adolescentes de Elvis, The Beatles o The Rolling Stones, carente en principio de componente intelectual alguno, con las ideas contraculturales del Movimiento Hippie, heredero natural del inconformismo propio de la *Beat Generation*.

Es en este contexto donde aparece la figura de Bob Dylan. Dylan, con su formación folk y sus letras hondas y comprometidas hasta un extremo impensable para los adolescentes fans de los Everly Brothers o The Beach Boys, era un improbable o vago modelo pop. Cuando dio el salto al rock electrificado, abandonando el sonido acústico de sus inicios (y siendo duramente criticado por ello desde instancias folk), trajo consigo la reputación ganada, transformando el escenario y abriendo un nuevo abanico de posibilidades líricas en el rock. De repente, el rock tuvo una vertiente elevada en lo intelectual (que con los años se vería sancionada incluso con la concesión de galardones que, como el Premio Príncipe de Asturias en 2007, habían estado tradicionalmente destinados a literatos). Mark Polizzotti escribe:

Se ha escrito tanto sobre Dylan y sobre *Highway 61*, que cualquier comentario añadido parece redundante. Al ser la estrella de rock oficial de la gente pensante, Dylan ha sido carnaza intelectual para generaciones de comentaristas. Otros artistas han vendido más discos, desde los Beatles hasta Michael Jackson o Mariah Carey, pero ninguno de ellos ha inspirado el mismo nivel de reverencia o de referencia. (Polizzotti, 2006: 9).

La revigorizada vertiente lírica que Dylan introdujo fue importante para todo el rock posterior, no sólo el progresivo. Para el rock progresivo es quizá el primer peldaño, no el más importante, en su ascensión hacia unas más elevadas cotas de creación artística. Algo que formaba parte de sus ambiciones, tanto o más que la venta de discos.

Esta fase de la contracultura juvenil tuvo muy probablemente en el festival de Woodstock su punto álgido, al menos en cuanto a notoriedad mediática. El evento, organizado por cuatro veinteañeros y celebrado durante tres días de agosto de 1969 en una granja a las afueras de un pueblo del estado de Nueva York, suscitó todo tipo de comentarios, algunos no muy positivos. Uwe Schmitt, con motivo de unos programas de radio con el hilo conductor de la fiesta en la historia, nos lo cuenta así:

En Europa el debate sobre el fenómeno de masas que había sido Woodstock se inició en el otoño de 1970, cuando el documental de tres horas de Michael Wadleigh permitió al menos una visión parcial. La película dividió a la crítica cultural en dos campos hostiles que no tenían nada que envidiarse en cuanto a animosidad. Mientras unos no se cansaban de ensalzar beatíficamente el mito de una fiesta gigante de la paz que mostraba definitivamente el camino hacia una nueva sociedad libre a los hijos de Marx y de la Coca-Cola y al *establishment*, tan odiado por ellos, los otros condenaban la visión de Woodstock como peligrosa o demasiado cándida. Se produjo una curiosa coalición de rechazo entre los escritores ultrarreaccionarios y los representantes de la intelectualidad de izquierda, que tildaron por su parte a Woodstock de ejemplo frankfurtiano de manual en el que se mostraba un movimiento de masas desviado hacia el servilismo del explotador capitalista. Merece la pena retomar el hilo de estas agrias polémicas, que nos vuelve a llevar directamente a una época de esperanzadas rebeliones de la que el símbolo de Woodstock fue a menudo aislado y, por así decirlo, expulsado de manera fatal.

La *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno, con su concepto de la industria cultural, así como la obra de Enzensberger *Industria de la conciencia* ocuparon un lugar destacado entre los recursos argumentativos de los detractores de Woodstock. Estos escritos, utilizables por igual como meras proclamas o en exposiciones serias, se vieron apoyados a gusto del consumidor por declaraciones menos difundidas de testigos contemporáneos. Por ejemplo, por la crítica de Jürgen Habermas al “comportamiento moderno del ocio” que “no sería voluntario sino que dependería del ámbito de la producción en forma de “ofertas para el tiempo libre”. Una frase tomada de “Integración y desintegración”, artículo de Adorno y Benjamin publicado en 1942, presenta una línea de ataque similar: “La idea de que en una sociedad sin clases se prescindirá en gran medida del cine y la radio, que probablemente ya ahora mismo no sirven a nadie, no es en modo alguno absurda”. ¿La sociedad sin clases? Nadie vacilaba

entonces en aplicar burlescamente estos imponentes conceptos a la nación sin clases de aquel fin de semana en Woodstock. Y sólo unos pocos objetaron a esta elevada crítica no haber entendido precisamente lo esencial de la revuelta juvenil. (Schmitt, 1988: 80-82).

Así que no era suficiente con las letras de protesta. Nada de lo que se dijera en una canción podría conmover o hacer cambiar de opinión a quien pensaba que cualquier cosa salida de un amplificador con guitarras eléctricas era inválida por cuanto estaba socialmente condicionada o políticamente predeterminada; incluso si el mensaje se lanzaba precisamente contra la opresiva élite responsable de la Guerra de Vietnam, por poner un ejemplo típico, usado precisamente en el festival de Woodstock.

3.2. Hacia una nueva calidad estética

La dirección que se tomó en el rock progresivo, mucho antes de que el festival de Woodstock tuviera lugar, para conseguir ese halo de respetabilidad que se le negaba una y otra vez, no fue la de la letra, sino la de la música. En rigor, la importancia o calidad de las letras nunca fue abandonada en el rock progresivo; de hecho se siguió experimentando y se consiguieron resultados notables, enlazando a veces con los –ismos y las tendencias de las vanguardias estéticas. Tanto es así que la cohesión temática entre las letras de las canciones de un mismo disco, que dio lugar a los llamados discos conceptuales, es una de las constantes del género hasta el día de hoy. Pero fue el tratamiento instrumental el que se llevó la parte del león, al menos en el rock progresivo clásico o rock sinfónico, si pensamos en lo que verdaderamente diferencia al estilo de otros. Ese tratamiento espectacular, que fue posible en la medida en que la tecnología permitió avances en las técnicas de interpretación y grabación, no fue privativo (como casi nada) del rock progresivo; pero fue sobre todo en este género donde los músicos dieron rienda suelta a sus, por lo general, más que sobradas dotes para la ejecución o la improvisación, en composiciones ambiciosas, para las cuales el formato de canción pop, con sus tres o cuatro minutos, era del todo insuficiente.

Estas características pueden ser muy bien comparadas con aquellas hermanastras privilegiadas del rock en sus inicios: por un lado tenemos letras que van más allá de la historia de amor chico/chica, aunque no tienen por qué parecerse en nada al combativo folk de Dylan o Woody Guthrie; por otro, ínfulas de sinfonismo desmedido, con arreglos propios (a veces con auténticas orquestas) de la música clásica; al mismo tiempo que se practica una libertad de movimientos en lo estrictamente musical, muy especialmente en lo concerniente a la improvisación y a la ejecución de solos como generadores de recursos e ideas, lo cual se emparenta con el jazz.

Tenemos a mano un texto muy reciente de Antonio Muñoz Molina, llamado “Poética de la tecnología” y publicado en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*, escrito como oda al formato de disco de vinilo:

Había sido una revolución más reciente de lo que nosotros imaginábamos. Su origen venía del final de los años cuarenta, y en principio no había tenido que ver con el jazz ni con el pop, sino con la música clásica. La brevedad de las canciones populares se ajustaba muy bien a la duración de los discos de 78 revoluciones por minuto. En ellos se habían difundido las voces de los *crooners* melosos, las invenciones prodigiosas de los grandes solistas del jazz, desde Louis Armstrong a Charlie Parker. El *bebop* tiene la urgencia de lo que ha de ser resuelto en tres minutos. Para esa duración precisa está pensada la arquitectura meticulosa de una canción de Cole Porter o de los hermanos Gershwin.

Fueron los ingenieros de la discográfica Columbia los que desarrollaron en 1948 los primeros prototipos de elepé. La historia la cuenta, con todo tipo de detalles curiosos, el crítico e historiador Marc Myers, en un libro titulado *Why Jazz Happened*. Una pieza clásica de duración normal —una sinfonía, un concierto de piano— podía exigir como mínimo cinco discos de 78 revoluciones. El público de la música clásica era más prometedor porque solía tener mejor situación económica y además porque escuchaba sus discos en casa. En este caso la tecnología se adaptaba a una forma de arte ya existente. En el jazz, y luego en la música pop, la tecnología trajo consigo una completa revolución formal que sin ella no habría podido producirse. Ahora, sin la limitación fatal de los tres minutos de grabación, los músicos podían tocar en el estudio con una libertad que se aproximaba a la de una actuación en un club, permitiéndose improvisaciones más largas y desarrollos mucho más complejos. La *Eroica* de Beethoven [*Heroica* en español], el concierto de piano de Schumann, ya existían mucho antes de que se inventara la música grabada; el *Kind of Blue* o el *Bitches Brew*, de Miles Davis; *A Love Supreme*, el *Africa Brass*, de John Coltrane; el *Kohln Concert*, de Keith Jarrett; las suites </CF> de Duke Ellington, no habrían llegado a nacer sin la tecnología del elepé (ni tampoco, desde luego, las grandes tabarras del rock sinfónico). (Muñoz Molina, 2014: 3).

Muñoz Molina se centra en el jazz (aunque aprovecha para criticar al rock progresivo), pero la dependencia y uso de la tecnología no fueron menos importantes para nuestro estilo, como deja muy claro al final. Se trató de un corte transversal (o de muchos), que afectó a todas las músicas grabadas. Pero el factor humano tampoco debe menospreciarse. A propósito del disco *Bitches Brew* (1970), cabe recordar que la inspiración de su sonido y, en general, de todo el período eléctrico de Miles Davis, está, según el propio Davis, en su descubrimiento de la música rock a través de Jimi Hendrix —a este respecto es muy revelador el documental *Miles electric: a different kind of blue* (dirigido por Murray Lerner, 2004)—. No fue hasta escuchar a Hendrix que Davis se interesó por las posibilidades del rock, o de la tecnología que el rock estaba empleando y Hendrix llevando a nuevas cotas de espectacularidad. Pero:

Pero la esencia del enfoque musical de Hendrix, su énfasis en la improvisación, la exploración de la amplificación en sí misma como una fuente de sonidos y efectos sonoros nuevos, coincide con la de un hombre de jazz y, por consiguiente, no sorprende que fuera el primer músico de rock que interesó a

algunos músicos de jazz como Miles Davis y Herbie Hancock, en su búsqueda común, allá por los años setenta, del “jazz rock” y, en general, de las posibilidades para la improvisación que ofrecían el volumen, la distorsión y el ruido. (Frith, Straw, Street, 2001: 123-124).

Es decir, que músicos de jazz pero también de rock estaban moviéndose en direcciones que hasta hacía muy poco no eran nada obvias. Hendrix no era el único. En Inglaterra The Beatles estaban expandiendo la paleta de sonidos posibles desde hacía tiempo. En concreto, canciones como “Yesterday” o “Eleanor Rigby” contaban con unos arreglos de cuerda, en buena parte obra de su productor George Martin, tan bien hechos que no se les podía poner mácula alguna por parte de ningún ejecutante (para el papel de George Martin en la carrera de los Beatles, es recomendable leer el trabajo de Fernández Serrato, 2014: 26-27). Cream, el “primer súper grupo de la historia del rock”, había sentado un valioso precedente al primar la técnica de sus tres músicos sobre un fondo más orientado al blues, que eventualmente desembocaría en la cristalización del rock duro.

Frank Zappa hacía lo propio en su rincón de Los Ángeles. Su debut, en compañía de los Mothers of Invention, titulado *Freak Out!* (1966), tiene la osadía de ser un álbum doble, y por si esto fuera poco, toda la segunda cara del segundo disco del trabajo está ocupada por una pieza muy especial. Así nos lo contaba Alain Dister:

Freak Out es también la ocasión soñada desde hace tiempo para dirigir un gigantesco guiño a Edgar Varèse, el inspirador de la juventud de Frank. Toda la segunda parte parece estar así dedicada a él, en particular la segunda cara – “The Return of the son of Monster Magnet”–. Para realizarlo, se alquilan por 500 dólares aparatos de percusión variados, cuyo empleo constituye algo más que una alusión a las formas de “Ionización” de Varèse, el fragmento que habría iluminado la vocación de músico en Frank Zappa. Se comprende el azoramiento de la crítica pop de la época al escuchar una pieza así. Nunca anteriormente un grupo que se situaba dentro del rock-and-roll había manifestado un interés tal por este tipo de música. (Dister, 1975: 45).

Zappa estaba adentrándose en terrenos muy extraños. No sólo era capaz de retorcer el rock primigenio hasta extraer de él todo su sinsentido adolescente, o llevar el proto-pop de Tin Pan Alley hasta los eriales de los suburbios más inmundos. Tocaba (quizá ensuciaba) el mundo de la alta cultura más vanguardista, eso que se ha dado en llamar “música contemporánea”. Más adelante se centraría en una suerte de hard-jazz-rock absolutamente personal, siempre impregnado de su particular carga crítica contra la sociedad.

En la misma época, en Nueva York, otra banda descubierta, como la de Zappa, por Tom Wilson, The Velvet Underground, estaba codeándose nada menos que con Andy Warhol, gurú absoluto de la modernidad. De hecho, finalmente les produjo su primer disco, *The Velvet Underground & Nico* (1967), además de diseñarles la icónica portada.

El espectáculo "Exploding Plastic Inevitable", ideado por Warhol, fue quizá la alianza más evidente en aquellos momentos entre la baja cultura del rock y la alta cultura, la de las exposiciones más rompedoras en las galerías de arte. Alex Ross opina que: "Tres meses antes de la publicación de *Sgt. Pepper's*, The Velvet Underground había tapado el boquete que existía entre el rock y la vanguardia." (Ross, 2009: 627).

Si recapitulamos lo expuesto hasta el momento es posible que nos sintamos confundidos; nada fuera de lo normal, si tenemos en cuenta la efervescencia de la escena musical a ambos lados del Atlántico. Los niños del *baby boom* se estaban haciendo con la escena, o la industria musical (y otras) se estaban haciendo con ellos, y mucha información viajaba de un lado a otro con rapidez, expandiéndose gracias a los millones de copias que el sistema era capaz de fabricar. Todo ocurría más o menos al mismo tiempo.

3.3. Los orígenes del rock progresivo

Para el cometido que nos importa, el cambio que más nos atañe tuvo lugar en Inglaterra. De entre las formas estéticas que despuntaban en el *swinging London* de finales de los sesenta, una en particular contaba con un grupo realmente curioso. Tenía un cantante-poeta-guitarrista guapo, interesado en lo *naive*, lo espacial y lo absurdo, como dejaba claro en sus letras. El bajista componía material más oscuro y agresivo, pero igualmente extraño. El teclista manejaba bien órganos y aparatos similares bastante novedosos para la época. El batería admiraba y escuchaba a Schöenberg, Varèse o Xénakis. Todos tenían una buena educación, y solían acompañar sus recitales en vivo con llamativas proyecciones de luces estroboscópicas, para mayor deleite de sus cada vez más numerosos seguidores. Su música era psicodélica, y se llamaban Pink Floyd. Jean-Marie Leduc escribe:

No es por casualidad como Pink Floyd se convierte de golpe en la figura más popular del underground londinense. Los demás grupos de vanguardia aparecidos en UFO: Soft Machine (que dispone de un *light-show* excelente), los Syn, Bonzo Dog Doodah Band, pese a sus ideas eminentes, no ha alcanzado el grado de cohesión y eficacia a que ha llegado Pink Floyd bajo la batuta de Syd Barret. Rodeado por un nudo de fans engalanados y entusiastas, Pink Floyd se encuentra con el Marquee el 5 de enero. En el Marquee utiliza con habilidad un gran y total espectáculo psicodélico. Con el que ellos llevan soñando desde octubre y que desde entonces no han dejado de mejorar. Este show, que se llamará "Music in Colour, Pink Floyd", será presentado al gran público el martes 17 de enero a las ocho de la tarde en el Instituto de la Commonwealth, ministerio oficioso para las colonias británicas, en High Street Kensington. (Leduc, 1973: 23-24).

Pink Floyd eran la punta de lanza, quizá la banda del momento (1967) del rock psicodélico británico, aunque había otras muchas, de entre las cuales cabe destacar a Soft Machine, con una querencia por el jazz realmente notable; The Pretty Things, que pronto realizarían uno de los primeros álbumes conceptuales (*S.F. Sorrow*, 1968); Syn, en cuyas filas militaban Peter Banks y Chris Squire, de los próximos Yes; en Escocia, Donovan, que atravesaba su época psicodélica; The Blossom Toes, con una sonoridad más barroca; y Tomorrow (con otro futuro miembro de Yes, Steve Howe), Bonzo Dog Doodah Band, Apostolic Intervention... Era el reflejo de lo que ocurría en América, con bandas como The Byrds, The 13th Floor Elevators, The Godz, Jefferson Airplane, The Doors, Country Joe & The Fish, Moby Grape, The Red Krayola y muchas más. La psicodelia era, en principio, música concebida para ilustrar los viajes de ácido típicos de los jóvenes hippies, pero a la larga, su principal contribución fue la de proporcionar al rock un margen de libertad hasta entonces inaudito, con todo tipo de sonoridades absurdas o aparentemente incongruentes adornando composiciones a veces muy arriesgadas o novedosas.

Todo este movimiento, empero, estaba falto de una dirección definida, salvo la de consumo inmediato. En última instancia, podía ser otro callejón sin salida en lo que respecta a la consecución de presupuestos estéticos más elevados, por cuanto el interés de la industria acabaría primando la repetición de fórmulas. Y, pese a los logros obtenidos, carecía de una ambición musical *per se*. En general era una música destinada, primero, a venderse bien, y segundo, a crear (o acompañar) unos determinados efectos, y su calidad podía medirse en la efectividad con la que lo conseguía. Era música *instrumentalizada*, otra herramienta para abrir las “puertas de la percepción”, parafraseando, como The Doors, a Aldous Huxley.

Varios artistas y bandas tomaron entonces la única dirección de la que no hemos hablado aún: la de la música culta. El director de la Banda Sinfónica de Albacete, que fuera también del Aula de Música del Palacio Real y arreglista del Himno Nacional de España, el coronel Francisco Grau Vergara, escribía:

A efectos de clasificación suele distinguirse en cada época una **música culta** y una **música popular**. La primera está sometida a reglas y leyes; la segunda surge de modo espontáneo del alma de las gentes. Esta música popular constituye la parte más importante del **folclore**. (Grau Vergara, 1989: 6).

Óscar Carrera ahonda un poco más en la cuestión:

Durante toda la historia ha existido una distinción clara y tajante entre la música popular y la música culta. La música “popular” la disfrutaba el pueblo llano, era de transmisión oral, sencilla en cuanto a composición y presentaba a menudo temáticas cotidianas, aunque también se dejaban ver los motivos épicos y sublimes. La música “culta” era por naturaleza pomposa y recogía, teóricamente, los avances históricos en su arte. Estaba destinada al deleite unos

pocos entendidos, de los individuos refinados. A veces, alguien tenía la arriesgada idea de aproximarlas un poco: algún compositor se dejaba influenciar por sonoridades folclóricas, o el tercer estamento tomaba prestadas melodías de las alturas o de la misa. Pero, en general, se guardaban las distancias. Al menos hasta el siglo XX. (Carrera, 2014: 11).

Aun así, la ruptura de barreras era algo que ya se había practicado con éxito en otros géneros, como explica, de nuevo, Carrera:

Por ejemplo, existe un género de música a medio camino entre lo popular y lo culto, la crema y la plebe, el intelectual y el arrabal: el jazz, que, marginalizado como una forma de expresión asociada a la raza negra, alcanzó durante los años 40 y 50 un prestigio sin par entre la comunidad bohemia, especialmente en sus variantes improvisatorias. Gracias a la labor de gigantes como Miles Davis o Sun Ra el jazz acabará por volverse más y más experimental y osado hasta el punto de fusionarse con el rock e, incluso, con el rock que ya de por sí era raro. Y esta fusión será una bomba atómica cuya explosión aún deja numerosas secuelas. (Carrera, 2014: 16).

Parecía preciso, para conseguir ese halo de respetabilidad que le faltaba al rock por mucho que sus luminarias se formaran en influyentes escuelas de arte (es el caso de Pete Townshend, de The Who, Bryan Ferry, de Roxy Music, Freddie Mercury, de Queen, o de Ron Wood, futuro *Rolling Stone*), arremeter contra esa clasificación y sus barreras, y hacer propios algunos elementos de la música “seria”. Uno de ellos era el elemento conceptual, que dotaba de cohesión a un puñado de canciones ya no sólo unidas por la secuencia ordenada en los surcos de un disco de vinilo, sino por una idea global de la que las canciones eran pequeños fragmentos o viñetas. El guitarrista de una de las bandas progresivas más celebradas de España, Max Sunyer, de Iceberg, nos lo explica más detalladamente:

Aun así, de vez en cuando, apetece hacer algo nuevo o diferente de lo habitual y algunos artistas se plantean, en algún momento de su vida, publicar un trabajo *conceptual* que defina explícitamente la idea que les obsesiona, inquieta o que pretenden comunicar. De hecho, es la forma de expresión más identificativa del artista, el parto más trabajado, la OBRA por excelencia, el reto más arriesgado. Aquí se cuidan todos los detalles: desde la música —melodías, armonías, ritmos, letras—, al orden de los temas, los enlaces entre ellos, la portada, la obra gráfica y los textos que acompañan al disco. No es que estas tareas no se hagan con los discos habituales —la mayoría de artistas se preocupan bastante de todo el proceso—; lo que sucede es que, en el caso del álbum conceptual, este procedimiento es primordial para lograr definir al máximo la idea genérica. (Sunyer, 2011: 9).

No hay un consenso a la hora de situar un primer disco conceptual. Hay quien se remonta a 1940 y menciona el trabajo de Woody Guthrie *Dust Gold Ballads*. Alberto Díaz y Xavi Martínez señalan algunos discos de Jackie Gleason y Frank Sinatra, en los que el concepto era un cierto humor o sentimiento (el amor, la melancolía) bajo el cual, supuestamente, se grababan las canciones allí reunidas. Así escribe Díaz acerca de un disco de Sinatra:

Superando el anecdótico tratamiento genérico de las obras orquestadas por Jackie Gleason, *In The Wee Small Hours* puede considerarse el primer álbum conceptual en toda regla de la historia, y no sólo en la temática narrada en sus dieciséis cortes, sino por un elaborado e innovador tratamiento que unía espíritu, atmósfera y arreglos en un *todo* tan melodramático como equilibrado. Si hasta entonces los vinilos recopilaban en sus dos caras una serie de canciones de naturaleza más o menos heterogénea, el enfoque de *In The Wee Small Hours* apostaba por ir más allá, colocando a su protagonista en una secuencia lógica de postales nocturnas y recuerdos hirientes. Los fragmentos de un corazón roto que se resiste a quebrarse del todo, musitando un mensaje tan simple (por lo universal) como bello: cuando uno es incapaz de contar ovejas y tiene a la noche como único testigo, sincerarse resulta tarea fácil. Aunque duela. Con sólo una canción escrita específicamente para este trabajo (la inicial “In The Wee Small Hours Of The Morning”), el álbum repasa una serie de standards (*sic*) de la música americana, llevándoselos de paseo noctámbulo para impregnarlos de un sentimiento acorde a las circunstancias que reinventaba sus rendiciones originales (el popular “Mood Indigo” de Duke Ellington o “What Is This Thing Called Love?” de Cole Porter son dos de sus ejemplos más destacables). Sin poder pegar ojo, el bueno de Sinatra —y nosotros junto a él— no puede quitarse de la cabeza a la mujer que ama (“I See Your Face Before Me”), manifiesta retóricamente su voluntad de volver a intentarlo (“I’ll Be Around”) y se resiste a arrojar la toalla abogando por una victoria pírrica (“Can’t We Be Friends”) que no sólo no llegará jamás sino que le dejará marcado de por vida (“Glad To Be Unhappy”). Y todo ello, de un modo tan elegante y esperanzador que no puedes evitar sentir compasión por el pobre diablo. Un sentimiento de lo más familiar, ¿no os parece? (Díaz, 2011: 12-13).

A finales de los cincuenta, el productor y compositor Joe Meek pareció impregnarse del ambiente de carrera espacial tan propio de la Guerra Fría y dejó volar su imaginación en un proyecto que, a pesar de ser publicado parcialmente en 1960, no vio la luz al completo hasta 1991. *I Hear a New World: An Outer Space Music Fantasy* by Joe Meek no es seguramente una piedra de toque para el rock progresivo, pero sí supuso una desprejuiciada incursión en ambientes pretendidamente fantásticos a base de música *skiffle*, surf y electrónica, junto a mucha experimentación prestada de las vanguardias, como el uso de cintas aceleradas o de pianos desafinados a conciencia.

The Beach Boys facturaron en 1963 un álbum enteramente dedicado a los coches (*Little Deuce Coupe*), aunque su principal contribución a nuestra historia se debe a *Pet Sounds* (1966), más que nada por su revolucionaria y compleja producción, y por el efecto que causó en la carrera de The Beatles. En efecto, el cuarteto de Liverpool ya había

empezado a salirse tímidamente por la tangente con *Rubber Soul* (1965), pero, tras la escucha del trabajo de los americanos, el objetivo fue igualarlo o, incluso, superarlo. *Revolver* (1966) obedeció a nuevos planteamientos, mucho más arriesgados y en consonancia con lo que se gestaba en los ambientes más avanzados o psicodélicos. Incluso fuera de los márgenes del rock:

(...) Paul McCartney había estado examinando *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, con su estratificación electrónica de las voces, y *Kontakte*, con sus modelos remolineantes de bucles de cinta. A petición suya, los ingenieros de los Estudios Abbey Road introdujeron efectos similares en la canción «Tomorrow Never Knows» («Mañana nunca sabe»). A modo de agradecimiento, los Beatles pusieron el rostro de Stockhausen en la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, entre otros muchos retratos recortados de diversos inconformistas y héroes contraculturales. El año siguiente, para el Álbum Blanco, John Lennon y Yoko Ono crearon el collage de cinta «Revolution 9» en el que, durante una fracción de segundo, pueden oírse los acordes finales de la Séptima Sinfonía de Sibelius. (Ross, 2009: 582-583).

No adelantemos acontecimientos. Tras la entrada en escena o confirmación de las propuestas de The Mothers of Invention, Jimi Hendrix, The Velvet Underground o Cream, con su acentuada estética irreverente, rupturista o técnica según el caso, The Beatles editaron el que para muchos es el disco definitivo del rock, catalogaciones aparte: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), que suele entenderse como obra conceptual más por lo acabado del producto que por una idea unificadora (que en este caso era la de interpretar las canciones de una banda ficticia, la del Sargento Pimienta). Disco que confirmó la preeminencia del LP sobre el formato single y que sancionó la psicodelia y el espíritu investigador debido a la enorme popularidad del grupo, influyendo en el posterior éxito del debut de Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), grabado casi simultáneamente; en los siguientes proyectos de otras estrellas como The Rolling Stones o The Who, con desiguales resultados —para los Stones, *Their Satanic Majesties Request* (1967) fue un paso en falso que corrigieron pronto; para los Who, el tercer disco del grupo, *The Who Sell Out* (1967), fue un precedente para el mítico *Tommy* (1969), epítome junto a *The Wall* (1979) del álbum conceptual—; y, más al hilo de nuestro relato, en la incipiente y posterior escena progresiva.

Los efectos no se hicieron esperar. La discográfica Deram, orgullosa propietaria de novísimos equipos de grabación por entonces, propuso a The Moody Blues la creación de un disco híbrido de rock y música clásica. El producto resultante fue *Days of Future Passed* (1967), que suele ser citado como el primer disco de rock progresivo o sinfónico (aunque hay que matizar que poco antes otra banda, Procol Harum, lanza el famoso single "A Whiter Shade of Pale", con su melodía robada a Bach; quizá comienza aquí, pues, una serie de distinciones entre subgéneros. En el caso concreto del rock sinfónico, se trataría de rock más o menos mezclado con música clásica o que hace uso de orquestas o instrumentos más comunes en ellas que en bandas de rock).

Para 1968 la psicodelia estaba en pleno apogeo; sin embargo, las cosas han evolucionado lo suficiente como para que pueda hablarse de cierto estancamiento de ideas, o de muda de objetivos, hacia lo que, en breve, podremos llamar rock progresivo. Un ejemplo de todo ello puede ser el disco *In-A-Gadda-Da-Vida* (1968), de Iron Butterfly, cuyo extenso tema título (17 minutos) se sitúa equidistante entre credenciales psicodélicas, naciente progresividad y futuro rock duro. Jordi Sierra i Fabra lo cuenta todo en su *Historia de la música rock* (1978):

El sicodelismo, según Pink Floyd, murió a mitad de 1968, fecha en que el cuarteto se considera liberalizado (*sic*) de toda etiqueta coincidiendo con la publicación de "A saucerful of secrets", el segundo álbum y primero sin Syd Barrett (aunque interviene en un tema que ya estaba grabado anteriormente). A pesar de ello, Pink Floyd y Soft Machine son todavía las bandas del underground londinense, las primeras en romper una serie de barreras. En 1969 los Floyd graban su sensacional "Ummagumma", en junio el disco en vivo y en julio-agosto el disco en estudio. Y en setiembre, aún registran la banda sonora de "More", su primera experiencia fílmica. La clave de su avance está, sin embargo, en el doble "Ummagumma", y a juicio de los expertos en la mitad grabada en vivo, donde el sonido del cuarteto se dimensionaliza al máximo adquiriendo cotas de singular infinitud.

El Londres sicodélico, de todos modos, anda tan revuelto como el Londres beat. Están sucediendo demasiadas cosas por debajo del brillo de las canciones de éxito y el frescor de los hits y las modas. Al otro lado del Atlántico, San Francisco por un lado, y toda la industria americana por el otro, obran como un imán fulgurante que parece atraerlo todo. Y allí están además los motores de la música del futuro.

Iron Butterfly logrará que "In-a-gadda-da-vida" quede colocado como segundo mejor álbum del año, por detrás del vendaval "Hair", y es que "In-a-gadda-da-vida" supuso demasiado hasta para 1969, y en todo el mundo. Fue el "disco del año", si bien tras él, Iron Butterfly nunca volvió a encontrar la vena. En este aspecto los grandes son los ya conocidos Doors y los nuevos: Crosby, Stills, Nash & Young (de hecho en 1969 sólo existen los tres primeros, ya que Young se uniría en el 70), Chicago Transit Authority, Santana, Led Zeppelin, Blood, Sweat & Tears, Creedence Clearwater Revival y Santana. La América del 69 fue de ellos, y también el comienzo y parte de la nueva década. (Sierra i Fabra, 1978: 28-29).

Puede mencionarse también el papel seminal de Arthur Brown, y su banda y disco *The Crazy World of Arthur Brown* (1968), en el paso de la psicodelia hacia otros derroteros (en este caso, más relacionados con lo que se denominó *shock-rock*, luego cultivado por artistas como Alice Cooper o Kiss, aunque Brown ha colaborado en varios proyectos progresivos, junto a Hawkwind o Alan Parsons Project, por ejemplo), pero quizá sea el momento de detenernos en las constantes del inminente rock progresivo — de las que ya hemos mencionado algunas— y en las bandas que, con su trabajo creativo, definieron precisamente *qué* es el rock progresivo.

Para empezar, no siempre se llamó así, ni agrupaba a artistas afines. De nuevo Sierra i Fabra:

El año 1970 fue una completa prolongación de 1969, si bien en él hallamos más un momento de reafirmación y auge vanguardista, que no un estallido innovador como había sido el período anterior. El "underground" ya es la "moda" internacional, aunque pronto se buscarán términos menos comerciales para definir el espíritu de la música de la nueva década. Se habló primero de "Música progresiva" y por fin de simple vanguardismo. Lo cierto es que en los primeros compases, la inflación acabó siendo abusiva y demencial. Todo aquel que se salía de lo normal, hacía "música progresiva". Malos músicos que buscaban algo para darse a conocer se acogieron a la fórmula diciendo que ellos eran innovadores, buscadores de sonidos. Durante unos meses no les fue mal a algunos, pero una vez más se impuso el sentido común. No faltó quien se hizo rico con un disco afortunado o quien se aprovechó del desconcierto provocado por el movimiento inflacionista, pero al final quedaron, como siempre, los válidos, los que aportaban algo. En países como España, sin una consistente historia rock, se comenzaron a editar discos de los artistas que, en muchos casos, llevaban ya años siendo importantes a nivel internacional. La etiqueta de "progresivos" abarcó a la mayoría, y si bien sirvió para, al menos, lograr que se editaran sus discos, ello creó un absoluto despiste en cuanto al papel de cada uno. Simplemente, eran "underground" todos, desde Mayall hasta Clapton. El género era lo de menos. (Sierra i Fabra, 1978: 55).

3.4. La difícil definición (intensiva) del rock progresivo

Carlos Romeo señala en su libro (Romeo, 1999: 379) que el rock progresivo es un "género que ha recibido muy diversos nombres desde su aparición: música underground, progresiva, art-rock, rock sinfónico y últimamente prog-rock."

Antonio José Barroso Rivera abunda en detalles en su *Enciclopedia de la música progresiva en España* (2007):

A preguntas complejas como esta, nos hemos enfrentado los aficionados a este tipo de música, cuando hablamos con algún conocido y le comentamos nuestra afición, nos suelen decir: ¿Qué es *Música Progresiva*?, ¿Qué grupos hay?... y algunas interrogantes más, que nos ponen en apuros, sin que podamos explicar en pocas palabras, algo que nuestro interlocutor entienda fácilmente. Entonces decimos, pues —*Música Progresiva*—, es lo que hacen grupos como: **Genesis**, **Yes**... Nuestro interlocutor parece entender, pero, —supongo— que para sus adentros, piensa: ¿Quiénes son esos grupos?

Acotar el término *Música Progresiva*, (*sic*) se me antoja hartó difícil, pues, (*sic*) dentro de esa expresión cabrían multitud de definiciones válidas, y todas ellas tendrían razón, o podrían darnos una idea aproximada, de lo que tratamos de saber.

Ahora bien, si intentamos explicar qué es *Rock Progresivo*, quizás podamos acotar definiciones, y dejar definido algo más.

A mi entender, *Rock Progresivo*, (*sic*) es aquella música rock — evolucionada del rock, y la psicodelia—, que combina elementos teatrales en sus letras y textos, donde bien puede tener cabida un tema dedicado a la literatura de Tolkien, referencias a los trabajos de Julio Verne (*sic*), a un hecho cotidiano... pero todo ello conceptualizado, lleno de matices, de lírica... dejando entrever algo más que una simple canción rock de 3 min. de duración. La música también es distinta, pues, a instrumentos peculiares como flauta, mellotrón, órgano hammond, cello... se le une, (*sic*) el tipo de composición que busca —la mayoría de las veces— abarrocamiento en sus formas, alargamiento de las composiciones... Hay temas que incluso duran todo un LP o CD, es decir 30, 40 min. de duración.

En cuanto a los diseños de portadas, tampoco son como la de los discos de pop, rock, jazz... se cuidan los detalles, se trata de hacer un compendio de la música contenida en el soporte de que se trate, bien sea LP, CD, K7... Para ello, existen portadistas de gran categoría tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Bien, hemos tratado de explicar lo que significa, o puede significar *Música Progresiva*; puede que algo quede, pero de verdad, ¿pensamos que lo han entendido los demás...? (Barroso Rivera, 2007: 19).

Jaume Carreras, que prefiere el término *rock sinfónico*, asegura en el primer capítulo de una *Historia del Rock Sinfónico* (2012) que:

Antes de nacer, el rock sinfónico ya existía en sus partes, cuya suma haría del género una ecléctica y aparentemente imposible mezcla de sonidos lejanos entre sí. Como frase que se va escribiendo palabra por palabra hasta alcanzar un sentido al reunirse todas ellas y disponerse en el correcto orden, el rock sinfónico se fue fabricando con el tiempo, sonido a sonido, hasta llegar a tener su propio lenguaje, síntesis de muchos otros lenguajes. Más allá de ser otro de tantos experimentos puramente musicales, el nuevo género afloró con una clara vocación holística, de experiencia sensorial completa, que buscaba alejarse de los devaneos más populares. Por ello cautivó a un público más interesado, al menos en sus inicios, en esa experiencia vital como revulsivo a las convenciones sociales de la época, que en la experiencia sonora en sí misma.

(...)

Como hemos visto, el rock sinfónico, (*sic*) se *nutre* o más bien *devora* todo lo que a su alrededor le hace ser más libre y avanzar hacia nuevas formas de comunicación sensitiva. Es portadora de una herencia, o de varias herencias, a las que luego estamparía su propio sello de identidad. Para ello viaja indistintamente hacia el pasado y el futuro; se mueve por todo el espacio geográfico; explora el universo conocido y por conocer, el exterior y el interior. No tiene problemas en la fusión, en la mezcla, y eso es lo que le hizo ser un género distinto, una *posibilidad* de continuación de la música culta, pero con vocación de llegar a un mayor público. Sin duda, el rock sinfónico es, por encima de todo, y en los términos que usaba el pintor ruso y precursor de la abstracción Wassily Kandisky, «hijo de su tiempo», y es como tal que debemos considerarlo y entenderlo. Las huellas que ha dejado en la cultura musical occidental son importantes, aunque

no se revelen lo suficientemente reconocidas o valoradas. Desde el *heavy metal* hasta la música *dance* más actual llevan algo de ese género en sus entrañas, ese género que es visto por algunos, desde los albores del siglo XXI, con nostalgia. (Carreras, 2012: 17-34).

Óscar Carrera aporta unas cuantas definiciones muy útiles para deslindar unos géneros de otros, y así habla de: *Psicodelia* (que relaciona con el misticismo y las drogas); *Krautrock* (rock progresivo alemán); *R.I.O.* (siglas de *Rock In Opposition*; rock muy experimental y vanguardista, alejado explícitamente de lo comercial); *Escena de Canterbury* (zona británica donde el progresivo se mezcló con la psicodelia y el jazz); *Jazz-Rock o Jazz-Fusión* (donde el jazz resulta más prominente que el rock); *Space Rock* (psicodelia y progresivo con temáticas de ciencia-ficción); *Rock Sinfónico* (especialmente centrado en lo orquestal y/o clásico), y *Art Rock* (que se define, de forma un tanto vaga, como "rock con pretensiones artísticas"), además de, por supuesto, el *Rock Progresivo*:

Aquel rock que tanto en lo temático (mitología, espiritualismo...) como en la métrica, la composición, las influencias (música clásica, vanguardismo...) y, sobre todo, el formato de la música (largas piezas que rompen frontalmente con el formato canción) supera en ambiciones al rock clásico. (Carrera, 2014: 19-20).

3.5. Hacia una definición extensiva: nómina de bandas de rock progresivo

Ésos son los parámetros en los que se van a mover los artistas a los que se les suele etiquetar como practicantes de rock progresivo. Algunos de ellos, los más exitosos, y de los que hablaremos brevemente más adelante, son los que van a definir con su obra el estilo, y a proporcionarle unas connotaciones, no siempre positivas.

Sierra i Fabra se posiciona: "Tanto Yes como Génesis son dos sueños hechos realidad, la vanguardia sónica de los 70 con las dos mejores bandas surgidas en esta década." (Sierra i Fabra, 1978: 98).

Carlos Romeo habla de la mayor influencia de formaciones como Genesis, Yes, EL&P, Camel o King Crimson frente a otras con menor éxito comercial, pero de similar calidad, como Van der Graaf Generator, Magma o Gentle Giant, y de cómo la escena británica (la más llamativamente poblada de bandas progresivas influyentes) estaba dominada por grupos como The Moody Blues, The Nice, Genesis, Yes y King Crimson, separando de ellos a otros como Jethro Tull, Pink Floyd o Hawkwind (López Navarro, 2009), también importantes pero no exactamente practicantes de rock sinfónico o progresivo. (Romeo, 1999: 380-383).

Christian Aguilera deja claro ya en el subtítulo de su *Historia del Rock Sinfónico* cuáles son, a su juicio, los nombres clave del progresivo (británico): Pink Floyd, Genesis,

Yes, Marillion, Camel y King Crimson, aunque dedica un capítulo de su libro a Emerson, Lake & Palmer y The Nice en calidad de precursores, y otro a artistas importantes que, más que progresivos, han "flirteado" (por utilizar el mismo término) con el género: The Alan Parsons Project, Rush, Mike Oldfield, Supertramp y Jethro Tull (Aguilera, 2012). La inclusión de Marillion en ese selecto grupo nos llama la atención, por ser un exponente de lo que se denominó *neo-progresivo*; es decir, Marillion no "pertenece" generacionalmente a los años setenta, sino a los ochenta, tiempos poco propicios (comercialmente) para el género.

Por su parte, Óscar Carrera, en un capítulo llamado "Los gigantes del progresivo clásico LXXX", nos cuenta azares de algunos de esos "gigantes" en la década posterior a la de su apogeo, siendo éstos Utopia, Pink Floyd, Yes, Genesis, King Crimson, Jethro Tull y Asia ("súper-grupo" compuesto por músicos de Yes, Emerson, Lake & Palmer, King Crimson, UK y The Buggles), aunque esta clasificación excluye a los grupos sin actividad en los ochenta; antes, durante varios capítulos centrados en los setenta, ha dado también título de gigantes a Gentle Giant, Van der Graaf Generator, Barclay James Harvest, Emerson, Lake & Palmer, Caravan, Mike Oldfield, Hawkwind y Supertramp. (Carrera, 2014: 153-292).

En cuanto a revistas musicales, la histórica *Popular 1*, en activo desde 1973, publicó un número especial con motivo de su vigésimo quinto aniversario en el que, hablando de la década que la vio nacer, mencionaba a Pink Floyd, Yes, Emerson, Lake & Palmer, Rick Wakeman (teclista de Yes), King Crimson, Genesis y Jethro Tull como máximos representantes del "sinfonismo". Hablando de su desigual fortuna en la década posterior, se destacaba a Peter Gabriel (ex-cantante de Genesis), Genesis, Yes, Mike Oldfield, Pink Floyd, Emerson, Lake & Powell (sin Palmer), Marillion y King Crimson. En el apartado de los noventa no se habla de ningún artista como "progresivo", pero se menciona a Rush, Primus, Tool, Monster Magnet y Man or Astro-man?, grupos todos con algo (poco o mucho, según el caso) del estilo en su propuesta. Por último, se incluyen en un CD recopilatorio de canciones importantes para la revista dos temas, uno de Hawkwind y otro de Marillion, aunque se señala que la selección está realizada exclusivamente entre el catálogo del sello discográfico EMI. (Planes, 1999).

La revista *Heavy Rock*, pese a estar especializada en otros géneros, también se ha acercado al progresivo en forma de monográficos. En uno de ellos, llamado "Pioneros", en el correspondiente apartado dedicado al "rock progresivo - sinfónico", considera como tales a Emerson, Lake & Palmer, Caravan, Jethro Tull, Rush, Camel, King Crimson y Yes (Carnes, 2003). Más tarde, dedica todo un monográfico (y lo titula así) a los "Eternos sinfónicos", teniendo en portada a la banda que protagonizó, a nivel de ventas, el resurgir del género (fusionándolo con el *metal*) a partir de los noventa: Dream Theater. Dividido por décadas, subgéneros y geografías, se destaca de los setenta a Pink Floyd, Genesis, King Crimson, Yes o Rush; de los ochenta, a Queensrÿche, Marillion, Fates Warning y Asia; de los noventa, y con todo lujo de detalles, a Dream Theater (incluso se abunda en proyectos paralelos de sus miembros en solitario), y en menor medida a Symphony X, Pain of Salvation y Threshold. Se centra después en subgéneros relacionados con el *metal*

extremo y el rock alternativo (se destaca a Death y Tool, respectivamente), y revisa de forma más general las escenas española e italiana, acentuando de nuevo la relación con los sonidos más "duros", como corresponde a su línea editorial. Posee, al final, una "discografía seleccionada", algo menos afectada por la injerencia metálica. Los discos elegidos corresponden a King Crimson, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull, Yes, Genesis, Pink Floyd, Supertramp, Rush, Asia, Marillion, Queensrÿche y Dream Theater, en lo que consideramos una línea cronológica útil para adentrarse en el rock progresivo clásico primero, mediante algunos de sus trabajos más reconocidos, y en su vertiente posterior condicionada por su fusión con el pop/rock de consumo mayoritario, y sobre todo el *hard rock* y el *heavy metal* (Alonso, 2007). Justo a continuación publica otro monográfico, esta vez centrado en los años setenta, y en el correspondiente apartado dedicado al rock sinfónico-progresivo se destaca a Jethro Tull, Pink Floyd y Rush. (Carnes, 2007).

Por último, la revista *Batería total*, versión española de la eminente *Modern Drummer Magazine* estadounidense (sin duda la más influyente revista sobre el mundo de la percusión) editó en 2007 un número centrado en el rock progresivo; en él, y tras un texto que aseguraba que "[e]l rock progresivo es el niño prodigio de la psicodelia y de la música clásica de los setenta", se destacaba a Emerson, Lake & Palmer, Kansas y Rush, aunque debe tenerse en cuenta que la selección de artistas y discos del artículo, ofrecida como guía de escucha (muy completa por otra parte), pasa por el filtro de la interpretación al instrumento protagonista de sus páginas. (Budofsky, 2007). Más adelante, en el mismo número, se forma una "mesa redonda" en la que tres importantes bateristas centrados en el progresivo dan su opinión acerca de las bandas más reputadas y (sobre todo) los bateristas de esas bandas. Los participantes pertenecen a las bandas Symphony X, The Dillinger Escape Plan, Coheed And Cambria y Spock's Beard, y los nombres que mencionan son demasiados (y demasiado repetidos ya) para incluirlos aquí. (Micallef, 2007). Consideramos pertinente la inclusión de esta revista en nuestro trabajo, ya que pone de manifiesto la importancia de la técnica en la interpretación de este género musical; todos los artistas de los que hablan son percusionistas excelentemente dotados y bandas practicantes de música de muy alto nivel técnico, no sólo en el apartado de la percusión. Esto es algo particularmente apreciado en el rock progresivo y en sus diferentes subgéneros.

3.6. Las principales escenas del rock progresivo

En cuanto a las escenas, resulta redundante resaltar la prominencia británica, que incluso tuvo una sub-escena en la zona de Canterbury, más derivada hacia el jazz y la psicodelia, y con grupos como Caravan, Soft Machine y Camel. El fenómeno progresivo tuvo también predicamento al otro lado del Atlántico, con bandas importantes como Kansas o Styx en los Estados Unidos (aunque en ambos casos con una querencia por el rock melódico, de tipo corporativo, que las sitúa a medio camino entre géneros), o Saga y por supuesto Rush, más proclives las dos al rock duro, en Canadá. De Sudamérica destacan la escena experimental brasileña, con el movimiento *Tropicalia* y bandas como

Os Mutantes, la argentina, conocida como "rock nacional", y que en sus primeros momentos tuvo bandas progresivas como los pioneros Almendra, y la denominada "Fusión latinoamericana", que era, como su nombre indica, transnacional, pero arraigó con más fuerza en Chile, y su máximo exponente pueden ser Los Jaivas (Carrera, 2014: 297-299).

En la Europa continental el progresivo se mezcló, en determinados países, con pequeños pero fuertes rasgos locales. Así, en Francia, la banda Magma creó su propio subgénero, el *zeuhl*, palabra de un idioma inventado por ellos mismos, y al que no tardaron en adscribirse otras formaciones de menor éxito. En Alemania, el *Krautrock*, con sus ritmos mecánicos y su aspereza electrónica, aglutinó a una serie de grupos muy originales e influyentes, incluso fuera de sus fronteras, como Faust, Tangerine Dream, Neu!, Amon Düül II (Gonzalo, 2008), Can, Popol Vuh, Cluster o los muy exitosos Kraftwerk (Cope, 1995). En Italia el progresivo adoptó formas más clásicas y melódicas, y quizá la banda más importante en este sentido fue Premiata Forneria Marconi.

En España, la revista *Heavy Rock* (Alonso, 2007) destaca las escenas de Andalucía (en la fusión con el flamenco, con protagonismo indiscutible de Triana a nivel de ventas), Catalunya (se puede destacar a Máquina!, entre otros muchos más centrados en el jazz) y Euskadi (donde predomina el elemento folk y sobresalen Errobi o Itoiz), a las que Barroso (2007: 19-21) añade Madrid, o más concretamente la actividad de los sellos *Movieplay-Gong* (con fichajes como Granada y los sevillanos Goma) y *Chapa Discos* (con Asfalto, Bloque o los primeros Ñu). Ajeno por completo a toda escena o corriente se encontraba el dúo Vainica Doble, auténtica curiosidad que no hemos podido evitar mencionar por lo original de su propuesta (Márquez, 1983).

Tras el "telón de acero" hubo también rock progresivo, pese a la resistencia institucional inicial a semejantes manifestaciones de decadencia occidental. Es difícil hablar de una escena diferenciada, pero en general las bandas progresivas rusas, entre las que destacan Time Machine y Aquarium, prestaban una atención primordial a la melodía y los arreglos tomados de la música clásica, cuya condición "oficial" había hecho que fuera enseñada con especial intensidad en los años de escuela. Precisamente esta semejanza o punto común con la música sancionada por el partido ayudó a que algunas de estas bandas tuvieran más tarde una gran repercusión, si bien dentro de los once husos horarios que comprendía el país, y que el género fuera observado con mayor benevolencia por la autoridad, o incluso admiración por el público. Era una música culta, o la vertiente más culta del rock, en una apreciación que coincidía bastante con el sentir de muchos occidentales. Toda esta situación puede ilustrarse con el siguiente texto del crítico soviético Artemy Troitsky:

In 1972 my old friend Sasha Kostenko (from Prague days) and I began operating the first discotheque in Moscow (at least I didn't know of any others). For 15 roubles we rented a PA from musicians we knew and transported it to a café at Moscow University, where we would spin discs all evening. We were paid

40 roubles for our efforts, which barely covered our expenses (if you include the wine we drank at the control board). The discotheque was atypical by international standards. The first hour was dedicated to listening; that is, I played music by 'serious' groups like Jethro Tull, Pink Floyd, King Crimson and talked about their histories. (By the way, that's how my mission as rock critic began. One evening some people from a monthly youth magazine visited the discotheque, listened to my 'lecture' and proposed that I write articles for them. The first, on Deep Purple, appeared in early 1975.) After the 'listening' hour, people spent the next three expressing themselves on the dance floor. A few years later there were dozens of discotheques in Moscow, and in some of them there was no dancing at all—people just listened and learned... which was understandable, since the press waged a campaign of silence against rock music and the public had to get by mainly on rumours. One such rumour is alive to this day, namely that The Beatles played in the Soviet Union at the airport in Moscow during a stopover on their way home from Japan, and that this incident was the inspiration for their song 'Back In The USSR'.

After The Beatles broke up, hard rock bands like Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath, Uriah Heep and Grand Funk were the provisional favourites among Soviet rock fans. The female minority and those drawn to softer music preferred Carlos Santana, Cat Stevens and Elton John. The more enlightened crowd was digging Pink Floyd, King Crimson and Yes.

In the early seventies rock was discovered by part of the respectable public, the so-called creative intelligentsia. The rock opera 'Jesus Christ Superstar' was a great revelation for them. They couldn't handle rock's bastard beat until they heard it covered with a veneer of symphonic instrumentation and packaged in pompous arias and overtures. To be honest, the rockers themselves were genuinely overjoyed. They loved their music, but had somehow succumbed to the idea of that it was outside the realm of 'real art', and deep in their hearts felt not only like outlaws, but even a little like 'moral defects'. In the USSR the prestige of classical music is ingrained at every turn, starting in childhood, and thus from even the most fanatic rock loyalists one might hear confessions to the effect that "Of course Bach and Beethoven, that's lofty stuff and super... it's sad that for some reason I don't like that music..." Accordingly, it became popular to defend lowly rock by citing records like 'Pictures At An Exhibition' by ELP and 'operas' like 'Jesus Christ Superstar' and arguing that rock could prepare young people to appreciate the great classical heritage.

Gradually rock began to change from an isolated 'ghetto' into something more prestigious. The first musician in Moscow who sensed this and found the courage to take a step from the comparatively safe world of jazz towards the rock reservation was Alexey Kozlov. At the end of 1972 he joined forces with a group of underground rockers and formed Arsenal, a group complete with brass section, several singers and a repertoire of songs from Blood Sweat & Tears, Chicago and almost the entire 'Jesus Christ Superstar'. Kozlov introduced the idea of 'cultured' rock to the sizeable intellectual audience. Arsenal's first concert, not surprisingly, took place in Moscow's experimental Taganka theatre. One of the group's vocalists was an Iranian and, unlike the majority of singers, he sang in English with good pronunciation. (Troitsky, 1987: 32-33).

Y en el lejano oriente tenemos la escena nipona, con elementos psicodélicos, *kraut* y "espaciales", más la influencia del teatro experimental japonés, de la que se ocupó Cope

(2007) en la continuación de su clásico *Krautrock sampler* (1995), *Japrock sampler*, y de la que podemos mencionar a Far East Family Band.

En lo referente a las portadas de discos, que mencionaba antes Barroso, la revista *Heavy Rock* destaca, en su citado monográfico, la influencia del surrealismo en los artistas del género, y concretamente la de Salvador Dalí (que, por cierto, publicó una "ópera-rock" progresiva en un disco triple: *Être Dieu: Opéra-Poème, Audiovisuel Et Catharre En Six Parties*, 1984). Los artistas reseñados son Hugh Syme (Rush, Queensrÿche), H.R. Giger (Emerson, Lake & Palmer), Dave McKean (Dali's Dilemma), Máximo Romero (Triana), Roger Dean (Asia, Yes) y Patrick Woodroffe (Genesis, Pallas). (Alonso, 2007: 63). En un número de *Ruta 66* de 2013, y con motivo de la muerte de Storm Thorgerson, que junto a Aubrey Powell fuera responsable del mítico estudio de diseño Hipgnosis, se admira el trabajo realizado para Pink Floyd, Peter Gabriel o Genesis, junto a otros menos relacionados con el progresivo, como Black Sabbath o Led Zeppelin. (Valiño y Beteta, 2013). A continuación se entrevista y repasa la obra de Ernie Cefalu, autor de portadas para Black Sabbath o The Rolling Stones, además de Iron Butterfly, de más interés para este trabajo. (Martos, 2013: 49-52).

3.7. Evoluciones posteriores

Tras el estallido del punk en 1976 y 1977, la mayoría de las bandas progresivas en activo tuvo que reconsiderar sus propuestas. Las nuevas consignas eran energía, violencia, ruido. Algunos se deslizaron al pop comercial; muy pocos eran demasiado importantes para resultar afectados; otros comenzaron un proceso de cambio enriquecedor desde el punto de vista creativo, y a la larga la mayoría acabó siendo presa, en cierto sentido, de su propio legado de los setenta, enfrentándose a ello mediante la repetición de viejas fórmulas, la edición de innumerables documentos relacionados con aquella época o la resistencia a interpretar ese mismo material, cuando no simplemente cesando su actividad. Sin embargo, tras la primera oleada punk (con grupos muy meritorios que iban bastante más allá de unos pocos acordes, como Television, reconectaban con el legado de bandas clásicas como The Who, en el caso de The Jam, o apuntaban saludablemente a otros géneros, como la *world music* en el caso de The Clash y su interés en el *reggae*) se conformó lo que hoy conocemos como *postpunk*, con bandas originales, como Public Image Ltd. (en la que militaba John Lydon, el ex cantante de Sex Pistols, que ahora daba salida a otras inquietudes y reconocía influencias poco antes inconfesables, como las de Can o Van der Graaf Generator), Pere Ubu, Devo, Joy Division, Throbbing Gristle o Talking Heads (éstos últimos, junto a Devo, producidos por Brian Eno); o la llamada *new wave*, de la que saldrían artistas de gran éxito y considerable interés como Frankie Goes to Hollywood (apoyados en su debut discográfico por músicos de Yes y Jethro Tull), Gary Numan, U2 (otro grupo producido por Eno), Bauhaus, The Police (con dos de sus integrantes provenientes de grupos progresivos y Sting de una banda de jazz-rock), The Buggles (con miembros pertenecientes también a Yes y posteriormente Asia), Wham!, Ultravox! (Eno otra vez a

la producción), Japan (cuyo cantante ha colaborado con Robert Fripp, de King Crimson, mientras que el teclista Richard Barbieri es actualmente miembro de Porcupine Tree), The Cult o Eurythmics, y subgéneros como el *synthpop*, el *rock industrial*, el *rock gótico* o aquello que se vino a denominar los "nuevos románticos" (Reynolds, 2005).

La figura de Brian Eno, tan presente en esta época, es muy interesante. Para una mayor comprensión de su papel y relación con la *new wave* recomendamos la lectura del libro sobre Roxy Music escrito por Ramón de España (1982). A Eno corresponde buena parte de la responsabilidad a la hora de usar fundamentos minimalistas en un contexto pop; su influencia ha sido enorme, pese a no ser propiamente una "estrella". Ross nos lo explica:

Eno adquirió celebridad pop alrededor de 1971, cuando tocó los teclados y diseñó los efectos sonoros para la banda de rock culto Roxy Music, que saltó al estrellato gracias a la canción «Virginia Plain». Efectos de fase reichianos aparecen en el segundo disco de Roxy Music, *For Your Pleasure (Para tu placer)*, otro derrapaje del minimalismo hacia el pop. Eno se separó del grupo para hacerse un solista, una superestrella de la producción discográfica, un empresario discográfico, un teórico del sonido y un compositor por libre. Bajo la influencia de los minimalistas, difundió el género de música «ambiente»: música que flota en el filo de la consciencia del oyente, ingrávida y prístina. (Ross, 2009: 627).

La suerte de todas estas bandas fue muy dispar y no es nuestra labor comentarla, pero sí es preciso señalar que con su actividad temprana crearon un nuevo escenario de posibilidades para la experimentación dentro de la música rock o pop. La inspiración para muchas de estas formaciones provenía de lugares por los que el progresivo clásico, de acento marcadamente británico, no se había detenido lo suficiente, como el rock primario de los cincuenta, la música vanguardista contemporánea —"Los modelos procesuales de Steve Reich se infiltran en discos que se encaraman a lo más alto de las listas de bandas como Talking Heads y U2", señala Ross (2009)—, el *reggae*, el *krautrock*, la vertiente contracultural americana de los sesenta (como The Stooges, Frank Zappa, MC5, Captain Beefheart o The Velvet Underground), y los trabajos más experimentales de David Bowie (en especial, los producidos por Brian Eno) y Roxy Music (con o sin Brian Eno). Poco o nada que ver con la música clásica, el jazz anterior al *free jazz* o el *swinging London*, pero un camino igualmente válido para encontrar fórmulas creativas. Algunos de estos músicos persiguieron un (otro) ideal de progresión, perdiendo el favor del público mayoritario al abandonar terreno conocido, pero ganando una sólida reputación; otros, más veteranos, también seguían contribuyendo en otras líneas de investigación, como Peter Hammill, líder de Van der Graaf Generator, que antes del punk había adelantado mucho de su estética de "caos ordenado" tanto con su banda como en su carrera en solitario, los inclasificables The Residents y su compromiso absoluto con la vanguardia más radical mediante su discográfica, Ralph Records, o los miembros de The Velvet Underground, con sus carreras individuales y desiguales, pero siempre interesantes. La muy difusa línea continuó hasta la aparición de bandas como Sonic Youth, Dinosaur Jr., Pixies o Swans,

que con su propuesta ruidista aglutinaron el trabajo de sus mayores y prepararon el camino para la escena alternativa de los noventa, centrada principalmente en Seattle, y denominada *grunge*. Pero esa es otra historia.

La del rock progresivo, como etiqueta comercial, no acabó con el punk. Tras el impacto inicial, jóvenes bandas reivindicaron el trabajo de algunos de los (por entonces recientemente) llamados *dinosaurios* del rock. Ellos a su vez recibieron el nombre de *neo-progresivos*, pues añadían al bagaje heredado planteamientos de la época que les había tocado vivir. El papel protagonista de Marillion en los ochenta parece indiscutible para todas las fuentes consultadas, si bien Romeo (1999: 386) considera que su éxito fue posible "gracias al público *heavy*, relativamente poco crítico", y que otros grupos (en concreto IQ) fueron más interesantes. La fusión con sonoridades más fuertes, quizá por la coincidencia en el tiempo con el éxito de la *New Wave of British Heavy Metal* (con grupos como Iron Maiden, que asimismo confesaba la influencia de Genesis o Jethro Tull y se considera hoy una banda de *metal progresivo*) fue algo muy común, y formaciones como Queensrÿche, Fates Warning o en menor medida Asia (a pesar de que sus miembros originales ya eran veteranos del progresivo clásico) mostraron el camino, que a la postre sería el gran revulsivo económico para el género. En consecuencia, algunos, como Pendragon, se acercaron al *metal* mucho más tarde. Aguilera (2012: 289) habla de una "segunda oleada del neo-rock progresivo", ya en la siguiente década, de la que destaca a Arena.

Igualmente prominente resulta el papel de Dream Theater para los noventa (Navarro, 2004), con algunos de sus miembros envueltos en una serie de proyectos de auténtico lujo, de entre los que destaca Liquid Tension Experiment, con el bajista Tony Levin (de King Crimson y Peter Gabriel) y orientado a la improvisación instrumental. Es un tiempo de consolidación de la escena del *metal progresivo*, con grupos como Symphony X, enormemente técnicos, mezclando las esencias clásicas de los setenta con la música *heavy* prototípica de los ochenta (Metallica sería la referencia para Dream Theater), o llevándolo más allá, como Cynic, los suecos Meshuggah o Death (introduciendo el jazz o el *metal extremo*), aunque ninguno alcanzó el nivel de ventas de la banda neoyorquina. Fueron años de expansión o resurgimiento de lo progresivo en todo el mundo, si bien a un nivel independiente en la mayoría de los casos.

Otra formación importante surgida en esta época es Spock's Beard, de intenciones claramente clásicas desde su primer lanzamiento (*The Light*, 1995). Con tres de las canciones por encima del cuarto de hora y arreglos y métricas tomados del progresivo más prototípico (Budoksky, 2007), surge la cuestión de la originalidad, a pesar de ser un disco lleno de composiciones meritorias. Carlos Romeo reflexionó sobre todo ello a finales de la década:

En los años 90, desde el ámbito de la independencia, se está produciendo un resurgir de esta música en todas sus vertientes y estilos, fuera de lo que es el mercado discográfico mayoritario y apoyado por medios de difusión alternativos,

tales como programas de radio de orientación no comercial y fanzines; tanto es así, que en la actualidad hay más grupos de rock progresivo funcionando en el mundo que los que hubo en su primera época dorada. Algunos países, como los escandinavos o Italia, son más activos que otros y se está generando un amplio movimiento asociativo en alguno de ellos. En el caso de España no existe, y es muy difícil que se genere en un futuro, una infraestructura mínima para esta música, tan exigente para público e intérpretes. A ese respecto, el rock progresivo se encuentra aquí en inferioridad de condiciones con respecto a otras músicas minoritarias, debido al rechazo frontal y acrítico de los comentaristas de la prensa pop o rock, totalmente impregnados por los argumentos críticos con los que se proveyó la prensa especializada británica tras la eclosión del punk, satanizando esta música, convirtiéndola en el epítome de lo peor, símbolo meridiano de todo aquello que debe ser evitado. Esto ha favorecido a la industria, necesitada de productos de consumo masivo e instantáneo que, gracias a la venta de miles de unidades en pocas semanas, sean capaces de generar beneficios inmediatos, en lugar de procurar un fondo de catálogo artísticamente aceptable y que fuera una gran fuente de ventas a largo plazo.

A pesar de su expansión actual, el gran peligro que corre el rock progresivo en los años 90 es el convertirse en el exponente de un mero «revivalismo». Es por ello alarmante observar la cantidad de grupos que hacen música al estilo de Genesis, Yes, EL&P, Camel, el llamado Sonido Canterbury y King Crimson, entre otros. Frente a esta revisión fanática, obsesiva en cierto grado, existe otra actitud posible, que es tomar la música de estos grupos como referencia válida de trabajo y no como un ejemplo que se deba imitar. (...)

Para evitar la repetición, la consecución de una música realmente progresiva precisa asumir riesgos, hecho que, por otro lado, todo grupo interesado en la creación debería intentar plantearse. (...)

(...)

(...), el rock progresivo en sus orígenes fue un fenómeno anglosajón (también con notables excepciones). Pero en los 90, es obvio para cualquier analista que la práctica del rock progresivo es un fenómeno universalizado. (...)

(...) Hoy, en los 90, estamos en una situación tal que podemos conocer, porque es asequible o hay medios para hacerlo accesible, todo tipo de trabajo realizado por los músicos desde cualquier ámbito de la música. Y la música creativa existe, ciertamente. Aunque haya que buscarla fuera de los círculos propiciados por las grandes empresas. Hay que buscar duro, olvidarse de los medios de comunicación de masas, de la televisión, de casi toda la programación de radio, de casi toda la prensa, de casi todos los comercios; pero está ahí, esperándonos, demostrándonos que la vida es más rica de lo que podríamos imaginar.

(...)

En resumen, se puede trabajar partiendo del respeto y estudio del pasado, el cual ha de ser superado mediante el conocimiento y la práctica de nuevas formas de interpretación e instrumentación; con atención a la propia herencia cultural de cada pueblo; sin dejar de lado toda la riqueza que las demás culturas, y no sólo la anglosajona, nos ofrecen. En realidad es volver a la esencia creativa del final de los años 60 y comienzos de los 70, en un punto en que la industria aún no había instrumentalizado, en el grado superlativo actual, la música en detrimento de la expresión del arte.

(...)

Desde los años 80 el estado de cosas creado por la presión de los medios —con la irresponsable y vergonzosa connivencia de las televisiones públicas— y la industria ha impedido que cualquier música creativa acceda al mercado mayoritario. En la era de la comunicación la calidad media de la oferta cultural se redujo al chabacano y vulgar mínimo común denominador de la época presente.

(...)

Los años 90 constituyen la segunda edad de oro del rock progresivo, mantenido al margen de la industria mayoritaria por sellos independientes y medios de difusión alternativos. En la actualidad hay más personas dedicadas al rock progresivo que durante la primera mitad de los años 70, gracias a la incorporación de toda una nueva generación a estas lides. Muchos de estos grupos toman como referencia a las bandas históricas, pero otros también están luchando y consiguiendo un estilo personal. Además hay músicos de la generación anterior que han vuelto de sus cuarteles de invierno, en vista de que el panorama es algo más acogedor; otros en realidad nunca se fueron. (Romeo, 1999: 379-387).

Puede que Romeo no tuviera en cuenta, cuando hablaba de la situación en los noventa de los sellos importantes y sus bandas, casos como los de Primus, Tool o Radiohead; los primeros declarados entusiastas de Rush pero con claras influencias de los Residents; los segundos dueños de una propuesta absolutamente personal, pese a poseer reconocibles esencias de Pink Floyd o King Crimson; y los terceros unos investigadores natos de las posibilidades del estudio y de la música, que han mezclado la experimentación de los Pink Floyd más electrónicos con el pop épico de U2, el *krautrock*, la música *indie* y cualquier otro elemento que les sirva para ser únicamente ellos mismos. Todos han conseguido buenas (incluso impresionantes) ventas.

3.8. El rock progresivo hoy en día

En cuanto al siglo XXI, no tiene mucho sentido hablar de décadas desde que Internet se impuso de forma tan arrolladora; no existe una escena física como tal, sino demasiados subgéneros o tendencias para poder sintetizarlos aquí. Con todo, merece la pena destacar a ciertas bandas, representativas de diferentes posicionamientos ante el rock progresivo. Así, tenemos a otra súper banda, Transatlantic, empeñada en recuperar la herencia de los setenta y en menor medida de los sesenta en forma de extensísimos temas (alguno en concreto sobrepasa los 77 minutos), llenos de detalles individuales y guiños más o menos evidentes al pasado glorioso del rock progresivo (Aguilera, 2012: 341-343). Sus integrantes provienen de The Flower Kings, Spock's Beard, Dream Theater y Marillion, grupos todos importantes, como ya sabemos (los primeros, The Flower Kings, son probablemente la banda sueca más exitosa en la actualidad, y su propuesta puede catalogarse sin demasiados problemas como "retro", o clásica).

Otro proyecto con nombre relativo al desplazamiento es Trans-Siberian Orchestra, practicantes de un *heavy metal* de carácter épico y lleno de influencias de la música clásica. Sus obras discográficas son "óperas-rock" pensadas para su cuidadosa puesta en escena con todo lujo de medios, y por lo tanto lo teatral es un elemento indispensable en su música, que ha encontrado una calurosa acogida en directo (Martínez, 2011: 188-190).

El colmo de lo conceptual quizá se lo lleve Coheed And Cambria, cuya obra discográfica al completo sigue una misma línea temática, que tiene origen en un cómic de ciencia ficción creado por el líder de la banda (Díaz, 2011: 195-196). Tienen además la particularidad de mezclar el rock progresivo con el *nu-metal*, enésima variante del género, y con el punk, e incluso se advierten influencias de Queen (Budofsky, 2007).

Mastodon son más difícilmente catalogables como progresivos, pero la sofisticación de su música y la querencia por lo conceptual (Martínez, 2011: 212-213), además de homenajes explícitos (concretamente a Genesis) les acercan al estilo. The Mars Volta también ha mezclado el progresivo con el punk, pero además con la música latina y el free jazz, y en sus discos se pueden encontrar influencias de *hardcore*, Santana, King Crimson, Miles Davis, Led Zeppelin y un uso personalísimo de la electrónica.

Por último, Porcupine Tree, una de las bandas más interesantes en activo, comenzó en los noventa como una renovación de la psicodelia, y con Pink Floyd o King Crimson como referentes, pero también con Radiohead o la música electrónica británica de los noventa, ha dado forma a una discografía ejemplar en cuanto a la búsqueda de posibilidades musicales, sin perjuicio de acercarse a los sonidos de bandas de *metal extremo* en algunos trabajos (Martínez, 2011: 229-230).

3.9. Algunos nombres propios

Atendiendo a lo que se ha expuesto en las anteriores páginas podemos arriesgarnos a reseñar muy brevemente algunos de los nombres más reconocidos y comunes, teniendo en cuenta que existen pocos estudios fuera del periodismo cultural:

Genesis, una de las bandas imprescindibles a la hora de hablar del rock progresivo "clásico" (el de los años setenta, como hemos visto), tuvo a partir de su segundo disco (*Trespass*, 1970) y hasta la marcha del guitarrista Steve Hackett (1977) un apego total a las formas que hoy conocemos como progresivas, con complicados pasajes instrumentales, letras extrañas, largos temas con muy distintas partes entre sí, discos conceptuales, alguno doble, y evidentes acercamientos al jazz-rock y la música clásica. Después, como vimos anteriormente, se acercaron cada vez más al pop de consumo mayoritario, sin abandonar del todo el género en incursiones aisladas (Dodd, 2007). En la actualidad no se encuentran en activo.

Pink Floyd, sin discusión la banda comercialmente más exitosa de todas las que aquí aparecen, abandonó poco a poco la psicodelia de sus inicios para convertirse en una

fuerza de la experimentación electrónica (Leduc, 1973). El álbum *The Dark Side of the Moon* (1973) supuso una confirmación a todos los niveles del proceso (Abellán, 2008), y fue el primero de una serie de trabajos conceptuales de diversas temáticas que culminó en el que sería, a la postre, el disco más vendido de la década: *The Wall* (1979). Después, y tras cambios en su formación, la banda se reciclaría en una suerte de pop épico algo más accesible. Actualmente se espera la edición de su décimo quinto álbum, tras un lapso de veinte años sin material nuevo.

Rush, banda canadiense (y por tanto la gran intrusa en un género tan dominado por las bandas británicas), evolucionó desde el rock duro de sus inicios hasta una concepción clásica del progresivo muy deudora de los nombres clásicos (Rush comenzó a editar discos algo más tarde que los otros grupos que aquí vemos, en 1974, cuando ya eran nombres consagrados) pero siempre mezclada con la potencia (y la depuradísima técnica interpretativa). Más tarde asimilaron influencias pop, *reggae* y *postpunk* (concretamente, la referencia era The Police) y triunfaron por todo lo alto con el disco *Moving Pictures* (1981), con el que se convirtieron en un modelo de adaptación a los nuevos tiempos para las bandas calificadas como *neo-progresivas*, además de para el próximo *metal progresivo* (García, 2011). Rush es una banda en activo en la actualidad, y su prestigio no ha dejado de crecer hasta convertirse en una especie de "banda de culto mayoritaria", que gusta a públicos no necesariamente afines al rock progresivo (Peart, 1980, 1984, 1988, 2003).

Yes, para muchos el epítome del rock progresivo, comenzó ya siendo una banda que mezclaba la psicodelia con el incipiente progresivo. A partir de la entrada del guitarrista Steve Howe para su tercer disco (*The Yes Album*, 1971) y hasta *Going for the One* (1977) dieron rienda suelta a sus ambiciones artísticas sin medida, que les llevó a editar álbumes con una amplia representación de sus capacidades individuales, conceptuales, de formato doble e incluso triple, con largos temas de alrededor de veinte minutos, acercamientos a la música de vanguardia de autores como Stockhausen y experimentos con métricas o tempo realmente inusuales, todo ello envuelto en la confusa lírica espiritual de su cantante Jon Anderson. Después, tras el advenimiento del *punk* y la caída en desgracia del género, se vieron obligados a reconducirse hacia sonoridades más amables, hasta editar en 1983 el que sería su trabajo más vendido, el orientado al A.O.R. *90125* (Planas, 1999). Tras ello, y sin conseguir repetir ese éxito, la carrera de este grupo ha continuado hasta hoy, reproduciendo los parámetros estéticos de su época clásica y cambiando constantemente su alineación (Paraíso, 2013).

Jethro Tull, con más cambios aún en su formación, comenzó su andadura con una personalísima combinación de rock, folk, blues, jazz y cada vez más elementos progresivos, que cristalizaron en el LP (y canción) *Thick as a Brick* (1972), uno de los trabajos más queridos por los aficionados al género. Aunque con el tiempo variaron la importancia o cantidad de los elementos de su particular mezcla, nunca abandonaron por completo los complejos arreglos y desarrollos instrumentales que a toda buena banda progresiva se les presupone (García, 2013), si bien siempre con una querencia por el formato acústico muy característica, como también lo es el uso extensivo de la flauta, de

la que Ian Anderson, motor principal de la banda, es todo un referente (McIver, 2013). El propio Anderson está inmerso en su carrera en solitario y no parece probable ninguna futura actividad bajo el nombre de Jethro Tull.

King Crimson también ha sufrido a lo largo de su historia numerosos cambios en su formación. El guitarrista Robert Fripp permanece inalterable desde el comienzo como principal responsable de un catálogo nunca fácil, pese a que su disco de debut *In the Court of the Crimson King* (1969) es considerado por muchos como el trabajo fundacional del género, un clásico instantáneo que se convirtió en referencia inmediata para los grupos que entonces practicaban un estilo de música más experimental. El propio Fripp considera que King Crimson nunca fue un grupo progresivo, y es cierto que la banda no ha editado álbumes conceptuales ni dobles, la longitud de sus temas es más corta en comparación con otras bandas de su tiempo y estilo y no hay una especial atención al papel individual de sus miembros en forma de solos instrumentales (Romeo, 1999). Lo que diferencia a King Crimson de sus coetáneos es su interés en la improvisación como elemento de creación y su incansable voluntad de cambio, que les llevó a terrenos, a priori, muy alejados del rock progresivo, como el pop de sonoridad *New Wave*, la música ambiental (es destacable la relación musical de Fripp con el creador de la música *ambient*, Brian Eno, ex Roxy Music y productor de numerosos artistas de éxito como David Bowie o U2) o el *rock industrial*, y a interrumpir su actividad cuando Fripp consideraba que no se estaban asumiendo verdaderos riesgos; lo cual, según lo que expondré más adelante, puede ser lo verdaderamente *progresivo*. En la actualidad King Crimson está preparando un nuevo disco y su vuelta a los escenarios, con una formación de septeto que incluye, entre otros músicos (y por supuesto Fripp), a tres bateristas.

Emerson, Lake & Palmer, súper grupo formado por miembros provenientes de The Nice, King Crimson, The Crazy World of Arthur Brown y Atomic Rooster, concibió el progresivo como un escaparate para las desmesuradas dotes interpretativas de Keith Emerson y Carl Palmer, teclista y baterista respectivamente, equilibrado mediante el acercamiento más orientado al formato de canción pop de Greg Lake, cantante, bajista y ocasional guitarrista. Desde su primer disco (el homónimo *Emerson, Lake & Palmer*, 1970) hasta su primera disolución a finales de los setenta, debida a tensiones internas, fueron un referente para la música más técnica e inspirada directamente por la música clásica y contemporánea (versionando en numerosas ocasiones piezas de Bartók, Bach, Mussorgsky, Copland, Ginastera, Parry, Prokofiev, Rodrigo, Janáček, Gulda o Tchaikovsky), y en menor medida por el jazz. En los ochenta algunos de sus miembros se unieron junto a otros músicos intentando reproducir el éxito de antaño, pero éste no llegó, ni siquiera cuando en los noventa protagonizaron un regreso con la formación original, editando dos álbumes de estudio y realizando varias giras (Ryle, 2005), que han continuado hasta hace poco. En la actualidad, Emerson y Lake se encuentran girando y grabando juntos, mientras que Palmer está ocupado con la otra súper banda en la que ingresó en los ochenta, Asia. El grupo como tal se encuentra, pues, inactivo.

3.10. Discusión y análisis final

Si queremos hacer una interpretación global de los resultados en relación con la bibliografía consultada, podemos decir sin temor a equivocarnos que la unión de la década de los setenta y en menor medida las islas británicas actúa como un poderoso polo magnético a la hora de abordar y definir el género del rock progresivo. La impronta creada por los citados grupos, y en menor medida por muchos otros, con sus respectivas diferencias y tendencias, se ha revelado sumamente duradera, ya sea en forma de tótem referencial al que rendir pleitesía o de "zona prohibida", a la que no hay que acercarse. "Lo progresivo" es lo que estas bandas hicieron, y lo que se parece a lo que hicieron, sin tener en cuenta el espíritu investigador o rupturista que esas bandas desplegaron en un momento en el que, por otra parte, la industria encontraba un público receptivo a estas propuestas. Así, en la actualidad, cuando un grupo decide incluir en un tema un sintetizador Moog, por poner un ejemplo, se acepta sin más que se trata de una influencia progresiva, debido al extensivo uso que Keith Emerson o Rick Wakeman hicieron de ese instrumento. Y pocas veces se cae en la cuenta de que esta práctica es hasta cierto punto una repetición ceremonial, muy alejada de la voluntad de cambio que animaba a estos músicos, y que dio al rock su carácter *progresivo*. Buena parte de las bandas que hoy en día expanden la paleta de lo posible en la música rock no tienen a menudo la etiqueta progresiva, tan anti-comercial, cosa que es de lo más lógica si pensamos en la economía de mercado en la que vivimos, donde el producto cultural es tratado de manera idéntica a un desodorante, o cualquier otro producto disponible en un comercio mayorista. Lo progresivo no vende, o no vende tanto como los artistas o ídolos pop de más rabiosa actualidad, salvo las excepciones oportunas, en forma de sellos más o menos independientes ya consolidados y unos pocos privilegiados, que más que otra cosa viven, en diversas formas, de la explotación del pasado.

Por otro lado, también hay artistas progresivos, y denominados como tales, que continúan trabajando con la vista más puesta en el futuro que en el pasado. Aunque lo cierto es que el propio término "progresivo" no es ya garante de nada, salvo de los rasgos más evidentes que quedaron sancionados en los setenta: temas largos, unidad conceptual a veces, buenos ejecutantes, arreglos muy complejos, métricas irregulares, una cierta ampulosidad en el sonido, quizá algún elemento teatral...; nada malo, por supuesto. Y de muy gozosa escucha en numerosas ocasiones, añadimos.

Existen ciertos artistas (pensamos de nuevo en David Bowie o Frank Zappa) que han perseguido una voluntad experimental a lo largo de su carrera, y no sólo en los setenta. Se han mantenido al margen de la temible etiqueta, sin embargo, pese a compartir muchas de las características de las que aquí se habla. Pero esto puede obedecer precisamente a esa búsqueda incesante, que también les ha llevado, por ejemplo, al pop mayoritario o el rock duro. En un caso más o menos opuesto, a mediados de los setenta se formó un súper-grupo más: Bad Company. En sus filas, entre otros grandes músicos, se encontraba un ex King Crimson. Sin embargo, en la discografía de Bad Company no puede encontrarse la más mínima traza de rock progresivo..., pese a ser una pieza clave en el paso de un rock duro clásico al rock melódico y corporativo que haría furor en la década siguiente, con la

llamada *power ballad* como principal aportación y reclamo. ¿Qué es más *progresivo*, lo "progresivo" o lo que *progres*a? Es una cuestión interesante a la que responderemos más tarde.

El rock progresivo se ha impuesto no obstante, si bien como estética de uso — incluso desechable—. Ha encontrado acomodo en otras músicas, pervive mezclado con géneros de todo tipo. La desprejuiciada situación actual, propia de la sociedad en la era de la comunicación global en red y el pastiche postmoderno, hace posible que su especial sabor continúe alterando o añadiendo matices a lo que se cuece en la música, sea esta creativa o no. Hemos visto fusiones de todo tipo que lo demuestran. Pero es la labor de las bandas inquietas de cualquier época (se les llame progresivas o no) la que ha dado al rock todo lo que no encuentra fácil acomodo en las explicaciones sociológicas consabidas, que lo reducen a una variable casi previsible en el curso de la Historia. Todo lo que el rock pueda tener de prestigioso ante el observador externo interesado en la creación es producto de esa búsqueda del arte por el arte, que lo equipara (o lo intenta) al Arte.

4. Conclusiones

Partimos del paradigma reduccionista de que hay grupos que se adentran por nuevos caminos y luego otros que emplean su talento melódico para crear grandes obras cuando esos caminos ya son una institución sin riesgos, y que ninguno de los dos tipos es mejor o peor, sino simplemente distintas vías que se pueden tomar. (CARRERA, 2014: 15).

El trabajo de los artistas progresivos supone un volumen considerable en los anales de la música rock, atendiendo a la segunda definición que de "progresivo" nos daba el diccionario; lo que no podemos asegurar es que sea una música más perfecta, o que haya conseguido un nivel de perfección —sea lo que sea eso— mayor que el de otros géneros. Este pequeño trabajo no intenta demostrar la superioridad, como Søren Kierkegaard intentara con el *Don Juan* de Mozart, de un género musical por encima de los demás.

A nuestro alcance sí está, sin embargo, intentar responder a la pregunta antes formulada y reflexionar sobre la naturaleza de doble vertiente del progresivo: existe un rock progresivo en cuanto a la forma, y existe un rock progresivo en cuanto al fondo, si entendemos por forma precisamente la forma que adoptó la música progresiva en sus primeros años y por fondo el espíritu innovador que prendió a finales de los sesenta y principios de los setenta entre tantas mentes inquietas. Quizá un lingüista podría hablar de rock progresivo sintáctico y semántico, respectivamente. No son necesariamente incompatibles, y muchos pensarán que hubo un tiempo ideal en el que ambas facetas convivían de forma virtuosa, aunque, como ya apuntó Sierra i Fabra (1978) lo más probable es que algunos de los que estaban en la escena progresiva facturaran ese tipo de música por motivos comerciales al menos en la misma medida en que lo hacían por gusto.

De igual modo, otros tantos estarán seguros de que todo lo que se ha llamado o parece "progresivo" tras 1977 ha sido en realidad un engaño de la industria musical, un producto más, pero aburrido y cargante hasta lo indecible, y que lo realmente creativo estaba en otra parte. Algo de todo esto es verdad, qué duda cabe, pero nosotros creemos que ambas vertientes, de forma y fondo, se dieron y se dan siempre, tanto en la música rock como en cualquier otra imaginable, a veces coincidiendo y a veces no, y que no hay nada intrínsecamente malo en ninguna de ellas. No tiene sentido, pues, ensalzar una postura y condenar la contraria; no son realmente opuestas. Como tampoco lo tiene preguntarse si tal grupo o disco es o no progresivo para dictaminar su calidad; ni la consecución de un sonido determinado aceptado como clásico, progresivo, retro o como se quiera llamar, ni la persecución de ideales creativos absolutamente innovadores son garantía alguna de que lo que allí ocurra sea bueno o malo. Eso queda, como siempre, a la elección de cada uno.

Por mi parte, puedo decir que elegí este tema porque adoro el rock progresivo, en cualquiera de sus facetas. Por supuesto hay grupos que me gustan más que otros. Muchos me parecen francamente malos. Unos pocos discos me parecen sublimes. Pero no puedo

evitar contemplar con simpatía a quien, emulando a sus héroes de la infancia a tal o cual instrumento, o decidido a expresarse con voz única e irrepetible, escoge un camino siempre difícil de expresión, máxime en la penosa situación actual de la industria musical. ¿Y Queen, mi banda favorita? ¿Es una banda progresiva, bajo algún concepto? Si hay una cosa que tengo clara a estas alturas es que eso es algo que no me importa lo más mínimo.

Permítaseme acabar con las siguientes palabras de Walter Benjamin a propósito de Marcel Proust y su amor por el lenguaje recargado (algo que podemos aplicar sin demasiados miramientos a las coordenadas del rock progresivo) en una suerte de circularidad, muy útil para acabar este trabajo y darle una mayor uniformidad, tal y como algunos de los más grandes artistas aquí tratados hicieron en sus propios y revolucionarios discos:

(...) ¡Qué ingenioso era en las dificultades! Muy entrada ya la noche se presenta en casa de la princesa Clermont-Tonnerre y condiciona quedarse a que le traigan de su casa un medicamento. Y envía al ayuda de cámara, dándole una larga descripción de los alrededores y de la casa. Por último: "No podrá Ud. equivocarse. Es la única ventana en el boulevard Haussmann en la que todavía hay luz encendida." Pero lo único que no le dice es el número. Si intentamos averiguar en una ciudad extraña la dirección de un bordel y recibimos una información por demás prolija, todo menos la calle y el número de la casa, entenderemos el amor de Proust por el ceremonial, su veneración por Saint-Simon, y (no precisamente en último término) su francesismo intransigente. ¿No es la quintaesencia de la experiencia: experimentar lo sumamente difícil que resulta experimentar mucho de lo que en apariencia podría decirse en pocas palabras? Sólo que esas palabras pertenecen a una jerga fija según una casta y clase y los que están fuera de éstas no pueden entenderlas. (Benjamin, 1929: 15).

5. Bibliografía

5.1. De carácter teórico-metodológico (fuentes secundarias)

AZCONA, J. M.

(2005): *Historia del mundo actual. (1945-2005)*. Madrid, Editorial Universitas, S. A.

BENJAMIN, W.

(1929): "Una imagen de Proust". *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Ed. Taurus.

(1936): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Ed. Taurus.

GRAU VERGARA, F.

(1989): *Música*. Madrid, Santillana, S.A.

JUDT, T.

(2005): *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid, Ed. Taurus.

KIERKEGAARD, S.

(1969): "Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical". *Estudios estéticos I: El erotismo musical*. Madrid, Ediciones Guadarrama.

LAZO, C.M. (Coord.)

(2010): *El EEES y el Proyecto Final en los Grados de Comunicación*. Madrid, Fragua.

MUÑOZ MOLINA, A.

(2014): "Poética de la tecnología". *Babelia*, núm. 1.162, 1 MAR 2014: 3.

NUTTALL, J.

(1968): *Las culturas de posguerra*. Barcelona, MacGibbon and Kee.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

(2014): *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión corregida, pendiente de edición.

RODRÍGUEZ PASTORIZA, F.

(2006): *Periodismo cultural*. Madrid, Editorial Síntesis.

SCHULTZ, U.

(1988): *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*. Múnich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck).

5.2.General: textos sobre pop y rock

BRONSON, M.

(1993): *Sting*. Zaragoza, Exley Publications.

BUCKLEY, D.

(1999): *David Bowie, una extraña fascinación*. Barcelona, Ediciones B.

CHAMP, H.

(2004): *Los 100 discos más vendidos de los 70*. Madrid, Amber Books Ltd.

DÍAZ, A. y MARTÍNEZ, X.

(2011): *Discos conceptuales*. Barcelona, Lenoir Ediciones, S.L.

ESPAÑA, R. d.

(1982): *Roxy Music*. Madrid, Ediciones Júcar.

FERNÁNDEZ SERRATO, J. C.

(2014): *Una dominante en la comunicación de masas postmoderna: archicultura pop en la cultura del espectáculo*. Pendiente de edición.

FRITH, S.

(1987): "Hacia una estética de la música popular". *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid, Ed. Trotta, 2001.

FRITH, S.; STRAW, W. y STREET, J. (eds.)

(2001): *La otra historia del rock*. Barcelona, Robinbook, 2006.

GUNN, J. y JENKINS, J.

(1995): *Queen*. Madrid, Sidwick & Jackson Limited.

HEWITT, P.

(2013): *Bowie. Vida y discografía*. Barcelona, Art Blume, S.L.

MARTOS, S.

(2013): "Ernie Cefalu: Cuando un disco no solo era música". *Ruta 66*, n° 307: 49-52.

O'MAHONY, J.

(1993): *Elton John*. Zaragoza, Exley Publications.

PLANES, J.

(1999): "25° Aniversario". *Popular I Rock 'n' roll Magazine (Especial)*, n° 197: 4-45.

POLIZZOTTI, M.

(2006): *Highway 61 Revisited*. Continuum International Publishing Group.

REYNOLDS, S.

(2005): *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.

ROSS, A.

(2009): *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, Editorial Seix Barral.

SANDFORD, C.

(2005): *Bowie. Amando al extraterrestre*. Barcelona, T & B Editores.

SCHMITT, U.

(1988): "Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock". En: SCHULTZ, 1988: 73-94.

SIERRA I FABRA, J.

(1978): *Historia de la música rock. Volumen II (Del "Underground" al "Glam Rock")*. Barcelona, Música de nuestro tiempo.

(1994): "La gran historia de nuestro tiempo". *Los grandes del rock*. Barcelona, Ediciones Orbis.

SUTCLIFFE, P.

(2006): *Message in a box: the complete recordings*. Hamburgo, earBooks.

TROITSKY, A.

(1987): *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia*. Londres, Omnibus Press (A Division of Book Sales Limited).

5.3. Específica: rock progresivo

ABELLÁN, J.

(2008): "La apoteosis de 5 años de experimentación". *This is Rock*, n° 46: 24-35.

AGUILERA, C.

(2012): *Historia del Rock Sinfónico. Un viaje musical por el mundo de la bandas británicas (Pink Floyd, Genesis, Yes, Marillion, Camel, King Crimson...)*. Madrid, T & B Editores.

ALONSO, P.

(2007): *Heavy Rock (Especial). ¡Eternos sinfónicos!*, n° 95.

BARROSO RIVERA, A. J.

(2007): *Enciclopedia de la música progresiva en España (2002, y aún... una Odisea)*. Castellar de la Frontera, Castellarte, S.L.

BONET, M.

(1991): *Genesis*. Barcelona, Salvat editores, S.A.

BUDOFISKY, A.

(2007): "Rock progresivo". *Batería total*, n° 99: 38-42.

CARNES, J.L.

(2003): "Rock progresivo - sinfónico". *Heavy Rock (Especial)*, n° 77: 50-51.

(2007): "Rock sinfónico-progresivo". *Heavy Rock (Especial)*, n° 96: 33-40.

CARRERA, O.

(2014): *Malas hierbas. Historia del rock experimental (1959-1979)*. Madrid, T & B Editores.

CARRERAS, J.

(2012): "Capítulo 1. Mitos y Leyendas del Rock Sinfónico". En AGUILERA, 2012: 17-34.

COPE, J.

(1995): *Krautrock sampler: One Head's Guide to the Great Kosmische Musik - 1968 Onwards*. Head Heritage.

(2007): *Japrocksampler: How the Post-war Japanese Blew Their Minds on Rock 'n' Roll*. Bloomsbury Publishing.

CROWE, C.; WELCH, C. y MARTIN, B.

(2002): *In a Word: Yes*. Burbank, Elektra Entertainment & Rhino Entertainment Company.

DISTER, A.

(1975): *Frank Zappa y The Mothers of Invention*. Madrid, Editions Albin Michel.

DODD, P. (Ed.)

(2007): *Genesis. El libro de las revelaciones*. Barcelona, Global Rhythm Press S.L.

GARCÍA, F.

(2011): "Rush. The Moving Pictures". *This is Rock*, n° 79: 26-37.

(2013): "Jethro Tull. Viaje Al Progresivo Desde El Blues." *This is Rock*, n° 113: 28-39.

GONZALO, J.

(2008): "Amon Düül II. Siempre es otoño en Baviera". *Ruta 66*, n° 245: 54-57.

LEDUC, J.M.

(1973): *Pink Floyd*. Madrid, Editions Albin Michel.

LÓPEZ NAVARRO, I.

(2009): "Hawkwind. Big-bang anarquista de intensidad magmática". *Ruta 66*, n° 256: 72-75.

MÁRQUEZ, F.

(1983): *Vainica Doble*. Madrid, Ediciones Júcar.

MCIVER, J.

(2013): *Jethro Tull. Around the World Live*. Eagle Rock Entertainment.

MICALLEF, K.

(2007): "Mesa redonda. Rock progresivo". *Batería total*, n° 99: 66-72.

NAVARRO, F.

(2004): "Dream Theater". *Popular I Rock 'n' roll Magazine*, n° 366, 38-44.

PARAÍSO, V.

(2013): *Yes. Más allá del abismo*. Madrid, T & B Editores.

PEART, N.

(1980): "A Rush Newsreel". *Exit Stage Left*. Anthem Entertainment.

(1984): "Pressure Lines". *Grace Under Pressure Tour*. Anthem Entertainment.

(1988): "Fireworks. The making of "Hold Your Fire"". *A Show of Hands*. Anthem Entertainment.

(2003): "Flying down to Rio, leaving vapor trails behind". *Rush in Rio*. Anthem Entertainment.

PLANAS, J.

(1999): "Informe: Yes, treinta años del mejor progresivo". *World Music*, n° 23: 36-41.

ROMEO, C.

(1999): *King Crimson*. Madrid, Ediciones Cátedra.

RYLE, N.

(2005): "Beyond the beginning" y "A time and a place". *Beyond the Beginning*. Sanctuary Visual Entertainment.

SUNYER, M.

(2011): "Prólogo". En: DÍAZ, MARTÍNEZ, 2011: 9-10.

VALIÑO, X. y BETETA, M.

(2013): "Hipgnosis: La cara oculta de un colectivo genial". *Ruta 66*, n° 307: 44-48.

ANEXO I: RELACIÓN DE DOCUMENTOS AUDIOVISUALES DE INTERÉS

· Discos.

13TH FLOOR ELEVATORS, THE

(1966): *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators*. International Artists.

(1967): *Easter Everywhere*. International Artists.

(1969): *Bull of the Woods*. International Artists.

ALMENDRA

(1969): *Almendra*. RCA Vik.

(1970): *Almendra II*. RCA Vik.

(1980): *El valle interior*. Independiente.

AMON DÜÜL II

(1969): *Phallus Dei*. Repertoire.

(1970): *Yeti*. Liberty Records/Repertoire Records.

(1971): *Tanz der Lemminge*. United Artists Records.

(1974): *Hijack*. Nova.

ANDERSON, IAN

(1983): *Walk into Light*. Chrysalis.

(1995): *Divinities: Twelve Dances with God*. EMI.

(2000): *The Secret Language of Birds*. Fuel 2000.

(2003): *Rupi's Dance*. RandM Records.

(2012): *TAAB2*. Chrysalis/EMI Records.

(2014): *Homo Erraticus*. Kscope.

ANDERSON, JON

(1976): *Olias of Sunhollow*. Atlantic.

(1980): *Song of Seven*. Atlantic.

(1982): *Animation*. Polydor.

(1985): *3 Ships*. Elektra.

(1988): *In the City of Angels*. Columbia.

(1994): *Deseo*. Windham Hill Records.

(1995): *Angels Embrace*. Higher Octave Music, Inc.

(1996): *Toltec*. Windham Hill Records.

(1997): *The Promise Ring*. OM Town.

(2011): *Survival & Other Stories*. Gonzo/Voiceprint.

AQUARIUM

(1983): *Radio Africa*. Melodiya.

ARENA

(1995): *Songs from the Lion's Cage*. Griffin Records.

(1996): *Pride*. SPV.

(1998): *The Visitor*. Verglas Music.

(2000): *Immortal?* Verglas Music.

(2003): *Contagion*.

(2005): *Pepper's Ghost*. Inside Out Music.

ASFALTO

(1979): *¡¡Ahora!!* Chapa.

ASIA

(1982): *Asia*. Geffen.

(1983): *Alpha*. Geffen.

(1985): *Astra*. Geffen.

(1992): *Aqua*. Inside Out Music.

(1994): *Aria*. Inside Out Music.

(1996): *Arena*. Inside Out Music.

(2000): *Rare*. Resurgence.

(2000): *Aura*. Recognition.

(2004): *Silent Nation*. Inside Out Music.

(2008): *Phoenix*. Frontiers.

(2010): *Omega*. Frontiers.

(2012): *XXX*. Frontiers.

(2014): *Gravitas*. Frontiers.

ATOMIC ROOSTER

(1970): *Atomic Rooster*. B&C.

(1970): *Death Walks Behind You*. B&C.

(1971): *In Hearing of*. Pegasus.

(1972): *Made in England*. Dawn.

(1980): *Atomic Rooster*. EMI.

(1983): *Headline News*. Towerbell Records.

BAD COMPANY

(1974): *Bad Company*. Island.

(1975): *Straight Shooter*. Island.

(1977): *Burnin' Sky*. Island.

(1979): *Desolation Angels*. Swan Song.

(1982): *Rough Diamonds*. Swan Song Records.

(1986): *Fame And Fortune*. Atlantic.

(1990): *Holy Water*. Atco Records.

(1992): *Here Comes Trouble*. Atco Records.

(1995): *Company of Strangers*. East West.

BARCLAY JAMES HARVEST

(1970): *Barclay James Harvest*. Harvest.

(1971): *Once Again*. Harvest.

(1975): *Time Honoured Ghosts*. Polydor.

(1977): *Gone to Earth*. Polydor.

(1983): *Ring of Changes*. Polydor.

(1987): *Face to Face*. Polydor.

BAUHAUS

(1980): *In the Flat Field*. 4AD.

(1981): *Mask*. Beggars Banquet.

(1982): *The Sky's Gone Out*. Beggars Banquet.

(2008): *Go Away White*. Bauhaus Music/Cooking Vinyl.

BEACH BOYS, THE

(1963): *Surfin' USA*. Capitol.

(1963): *Surfer Girl*. Capitol.

(1963): *Little Deuce Coupe*. Capitol.

(1965): *Today!* Capitol.

(1966): *Pet Sounds*. Capitol.

- (1967): *Smiley Smile*. Brother/Capitol.
- (1968): *Friends*. Capitol.
- (1969): *20/20*. Capitol.
- (1971): *Surf's Up*. Brother/Reprise.
- (1977): *Love You*. Brother.
- (1978): *M.I.U. Album*. Brother/Reprise.
- (1985): *The Beach Boys*. Brother/Caribou/CBS.
- (1989): *Still Cruisin'*. Capitol.
- (1992): *Summer in Paradise*. Brother.

BEATLES, THE

- (1963): *With the Beatles*. Parlophone.
- (1964): *Beatles for Sale*. Parlophone.
- (1965): *Rubber Soul*. Parlophone.
- (1966): *Revolver*. Parlophone.
- (1967): *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone.
- (1968): *The Beatles*. Apple.
- (1969): *Yellow Submarine*. Apple.
- (1969): *Abbey Road*. Apple.
- (1970): *Let It Be*. Apple.

BLACK SABBATH

- (1970): *Black Sabbath*. Vertigo.
- (1970): *Paranoid*. Vertigo.
- (1971): *Master of Reality*. Vertigo.
- (1972): *Vol. 4*. Vertigo.
- (1973): *Sabbath Bloody Sabbath*. Vertigo.
- (1975): *Sabotage*. Vertigo.
- (1976): *Technical Ecstasy*. Vertigo.
- (1978): *Never Say Die!* Vertigo.
- (1980): *Heaven and Hell*. Vertigo.
- (1981): *Mob Rules*. Vertigo.
- (1983): *Born Again*. Vertigo.

- (1986): *Seventh Star*. Vertigo.
(1987): *The Eternal Idol*. Vertigo.
(1989): *Headless Cross*. I.R.S.
(1990): *Tyr*. I.R.S.
(1995): *Forbidden*. I.R.S.
(2013): *13*. Vertigo.

BLOOD, SWEAT & TEARS

- (1968): *Child is Father to the Man*. Columbia.
(1969): *Blood, Sweat & Tears*. Columbia.
(1970): *Blood, Sweat & Tears 3*. Columbia.
(1972): *New Blood*. Columbia.
(1973): *No Sweat*. Columbia.
(1974): *Mirror Image*. Columbia.
(1976): *More Than Ever*. Columbia.
(1980): *Nuclear Blues*. MCA.

BLOQUE

- (1978): *Bloque*. Chapa.
(1979): *Hombre, tierra y alma*. Chapa.
(1980): *El hijo del alba*. Chapa.
(1981): *Música para la libertad*. Chapa.

BLOSSOM TOES

- (1967): *We Are Ever So Clean*. Marmalade/Polydor.
(1969): *If Only For A Moment*. Marmalade.

BONZO DOG DOODAH BAND

- (1967): *Gorilla*. Liberty Records.

BOWIE, DAVID

- (1967): *David Bowie*. Deram.
(1969): *Space Oddity*. Philips/Mercury.
(1971): *Hunky Dory*. RCA.
(1972): *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. RCA.
(1973): *Aladdin Sane*. RCA.

(1973): *Pin Ups*. RCA.
(1974): *Diamond Dogs*. RCA.
(1975): *Young Americans*. RCA.
(1976): *Station to Station*. RCA.
(1977): *Low*. RCA.
(1977): “*Heroes*”. RCA.
(1979): *Lodger*. RCA.
(1980): *Scary Monsters (and Super Creeps)*. RCA.
(1983): *Let’s Dance*. EMI.
(1984): *Tonight*. EMI.
(1987): *Never Let Me Down*. EMI.
(1993): *Black Tie White Noise*. Arista/BMG.
(1995): *Outside*. RCA.
(1997): *Earthling*. RCA.
(2002): *Heathen*. Columbia.
(2013): *The Next Day*. Columbia.

BUGGLES, THE

(1980): *The Age of Plastic*. Island.
(1981): *Adventures in Modern Recording*. Carrere Polydor.

BYRDS, THE

(1965): *Mr. Tambourine Man*. Columbia.
(1965): *Turn! Turn! Turn!* Columbia.
(1966): *Fifth Dimension*. Columbia.
(1967): *Younger Than Yesterday*. Columbia.
(1968): *The Notorious Byrd Brothers*. Columbia.
(1969): *Dr. Byrds & Mr. Hyde*. Columbia.
(1969): *Ballad of Easy Rider*. Columbia.
(1971): *Byrdsmaniax*. Columbia.

CAMEL

(1973): *Camel*. MCA.
(1974): *Mirage*. Gama/Deram.

(1975): *The Snow Goose*. Gama/Decca.
(1976): *Moonmadness*. Gama/Decca.
(1977): *Rain Dances*. Gama/Decca.
(1978): *Breathless*. Gama/Decca.
(1979): *I Can See Your House from Here*. Gama/Decca.
(1981): *Nude*. Gama/Decca.
(1982): *The Single Factor*. Gama/Decca.
(1984): *Stationary Traveller*. Decca.
(1991): *Dust and Dreams*. Camel Productions.
(1996): *Harbour of Tears*. Camel Productions.
(1999): *Rajaz*. Camel Productions.
(2002): *A Nod and a Wink*. Camel Productions.

CAN

(1969): *Monster Movie*. United Artists.
(1971): *Tago Mago*. United Artists.
(1972): *Ege Bamyasi*. United Artists.
(1973): *Future Days*. United Artists.
(1974): *Soon Over Babaluma*. United Artists.
(1975): *Landed*. Virgin.
(1976): *Flow Motion*. Harvest, Virgin.
(1977): *Saw Delight*. Harvest, Virgin.
(1978): *Out of Reach*. Harvest.
(1989): *Rite Time*. Mute.

CAPTAIN BEEFHEART

(1972): *The Spotlight Kid*. Reprise.

CARAVAN

(1968): *Caravan*. Decca.
(1970): *If I Could Do It All Over Again, I'd Do It All Over You*. Decca.
(1971): *In the Land of Grey and Pink*. Deram Records.
(1972): *Waterloo Lily*. Decca.
(1975): *Cunning Stunts*. Decca.

- (1976): *Blind Dog at St. Dunstans*. BTM.
(1977): *Better by Far*. Arista.
(1982): *Back to Front*. Kingdom Records.
(1995): *The Battle of Hastings*. Castle.
(1998): *Ether Way*. Hux.

CHICAGO

- (1970): *Chicago*. Columbia.
(1971): *Chicago III*. Columbia.
(1973): *Chicago VI*. Columbia.
(1974): *Chicago VII*. Columbia.
(1975): *Chicago VIII*. Columbia.
(1976): *Chicago X*. Columbia.
(1979): *Chicago XIII*. Columbia.
(1980): *Chicago XIV*. Columbia.
(1982): *Chicago 16*. Full Moon/Warner Bros.
(1988): *Chicago 19*. Full Moon/Reprise.
(1995): *Night & Day: Big Band*. Giant.
(2006): *Chicago XXX*. Rhino.
(2008): *Chicago XXXII: Stone of Sisyphus*. Rhino.
(2014): *Chicago XXXVI: Now*. Chicago Records II.

CLASH, THE

- (1977): *The Clash*. CBS.
(1979): *London Calling*. CBS.
(1980): *Sandinista!* CBS.
(1982): *Combat Rock*. CBS.
(1985): *Cut the Crap*. Epic.

CLUSTER

- (1971): *Cluster*. Philips.
(1972): *Cluster II*. Brain.
(1974): *Zuckerzeit*. Brain.
(1976): *Soweisoso*. Sky Records.

(1995): *One Hour*. Gyroscope.

COHEED AND CAMBRIA

(2002): *The Second Stage Turbine Blade*. Equal Vision.

(2003): *In Keeping Secrets of Silent Earth: 3*. Equal Vision.

(2005): *Good Apollo, I'm Burning Star IV, Volume One: From Fear Through the Eyes of Madness*. Columbia.

(2007): *Good Apollo, I'm Burning Star IV, Volume Two: No World for Tomorrow*. Columbia.

(2010): *Year of the Black Rainbow*. Columbia.

(2012): *The Aftermath: Ascension*. Hundred Handed/Everything Evil.

(2013): *The Aftermath: Descension*. Hundred Handed/Everything Evil.

COLLINS, PHIL

(1981): *Face Value*. Virgin.

(1985): *No Jacket Required*. Virgin.

(1996): *Dance into the Light*. Atlantic.

COOPER, ALICE

(1969): *Pretties for You*. Straight.

(1970): *Easy Action*. Straight.

(1971): *Love It to Death*. Straight, Warner Bros.

(1971): *Killer*. Warner Bros.

(1972): *School's Out*. Warner Bros.

(1975): *Welcome to My Nightmare*. Atlantic.

(1976): *Alice Cooper Goes to Hell*. Warner Bros.

(1977): *Lace and Whiskey*. Warner Bros.

(1978): *From the Inside*. Warner Bros.

(1980): *Flush the Fashion*. Warner Bros.

(1982): *Zipper Catches Skin*. Warner Bros.

(1983): *DaDa*. Warner Bros.

(1986): *Constrictor*. MCA.

(1987): *Raise Your Fist and Yell*. MCA.

(1991): *Hey Stoopid*. Epic.

(1994): *The Last Temptation*. Epic.

- (2000): *Brutal Planet*. Spitfire.
(2001): *Dragontown*. Spitfire.
(2008): *Along Came a Spider*. Steamhammer.
(2011): *Welcome 2 My Nightmare*. UMe.

COUNTRY JOE & THE FISH

- (1967): *Electric Music for the Mind and Body*. Vanguard.
(1967): “*I-Feel-Like-I’m-Fixin’-To-Die*”. Vanguard.
(1977): *Reunion*. Fantasy Records.

CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN, THE

- (1968): *The Crazy World of Arthur Brown*. Track/Atlantic.

CREAM

- (1966): *Fresh Cream*. Reaction.
(1967): *Disraeli Gears*. Reaction/Atco/Polydor.
(1968): *Wheels of Fire*. Polydor.

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL

- (1968): *Creedence Clearwater Revival*. Fantasy.
(1970): *Pendulum*. Fantasy.
(1972): *Mardi Gras*. Fantasy.

CULT, THE

- (1984): *Dreamtime*. Beggars Banquet.
(1985): *Love*. Beggars Banquet/Sire.
(1987): *Electric*. Beggars Banquet/Sire.
(1989): *Sonic Temple*. Beggars Banquet/Sire.
(1991): *Ceremony*. Beggars Banquet/Sire.
(1994): *The Cult*. Beggars Banquet/Sire.
(2012): *Choice of Weapon*. Cooking Vinyl.

CYNIC

- (1993): *Focus*. Roadrunner.
(2008): *Traced in Air*. Season of Mist.
(2014): *Kindly Bent to Free Us*. Season of Mist.

DALÍ, SALVADOR

(1984): *Être Dieu: Opéra-Poème, Audiovisuel Et Catharre en Six Parties*.
Editorial Méditerranée/Eurostar.

DALI'S DILEMMA

(1999): *(Manifesto for Futurism)*. Magna Carta.

DAVIS, MILES

(1951): *The New Sounds*. Prestige.

(1954): *Miles Davis Quartet*. Prestige.

(1955): *The Musings of Miles*. Prestige.

(1955): *Blue Moods*. Debut.

(1956): *Miles*. Prestige.

(1959): *Kind of Blue*. Columbia.

(1960): *Sketches of Spain*. Columbia.

(1961): *Steamin' with The Miles Davis Quintet*. Prestige.

(1965): *E.S.P.* Columbia.

(1967): *Nefertiti*. Columbia.

(1968): *Miles in the Sky*. Columbia.

(1969): *In a Silent Way*. Columbia.

(1970): *Bitches Brew*. Columbia.

(1972): *On the Corner*. Columbia.

(1974): *Big Fun*. Columbia.

(1974): *Get Up with It*. Columbia.

(1976): *Water Babies*. Columbia/Legacy.

(1981): *The Man with the Horn*. Columbia.

(1984): *Decoy*. Columbia.

(1985): *You're Under Arrest*. Columbia.

(1986): *Tutu*. Warner Bros.

(1989): *Aura*. Columbia.

(1992): *Doo-Bop*. Warner Bros.

DEATH

(1987): *Scream Bloody Gore*. Combat.

(1988): *Leprosy*. Combat, Relapse.

- (1990): *Spiritual Healing*. Combat.
- (1991): *Human*. Relativity, Relapse.
- (1993): *Individual Thought Patterns*. Relativity, Relapse.
- (1995): *Symbolic*. Roadrunner.
- (1998): *The Sound of Perseverance*. Nuclear Blast.

DEEP PURPLE

- (1968): *Shades of Deep Purple*. Parlophone.
- (1968): *The Book of Taliesyn*. Harvest.
- (1969): *Deep Purple*. Harvest.
- (1970): *Deep Purple in Rock*. Harvest.
- (1971): *Fireball*. Harvest.
- (1972): *Machine Head*. Purple/EMI.
- (1973): *Who Do We Think We Are*. EMI/Purple.
- (1974): *Burn*. EMI/Purple.
- (1974): *Stormbringer*. EMI/Purple.
- (1975): *Come Taste the Band*. EMI/Purple.
- (1984): *Perfect Strangers*. Polydor.
- (1987): *The House of Blue Light*. Polydor.
- (1990): *Slaves and Masters*. BMG/RCA.
- (1993): *The Battle Rages On...* RCA.
- (1996): *Purpendicular*. BMG.
- (1998): *Abandon*. EMI.
- (2003): *Bananas*. EMI.
- (2005): *Rapture of the Deep*. Edel.
- (2013): *NOW What?!* earMusic.

DEVO

- (1978): *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!* Warner Bros.
- (1980): *Freedom of Choice*. Warner Bros.
- (1981): *New Traditionalists*. Warner Bros.
- (1982): *Oh, No! It's Devo*. Warner Bros.
- (1984): *Shout*. Warner Bros/Virgin.

(1988): *Total Devo*. Enigma/Restless Records.

(1990): *Smooth Noodle Maps*. Enigma.

(2010): *Something for Everybody*. Warner Bros.

DILLINGER ESCAPE PLAN, THE

(1999): *Calculating Infinity*. Hydra Head Records.

(2004): *Miss Machine*. Relapse.

(2007): *Ire Works*. Relapse.

(2010): *Option Paralysis*. Season of Mist.

DINOSAUR JR.

(1985): *Dinosaur*. Homestead Records.

(1987): *You're Living All Over Me*. SST.

(2009): *Farm*. Jagjaguwar.

(2012): *I Bet on Sky*. Jagjaguwar.

DONOVAN

(1965): *What's Bin Did and What's Bin Hid*. PYE.

(1966): *Sunshine Superman*. Epic.

(1967): *Mellow Yellow*. Epic.

(1967): *A Gift from A Flower to a Garden*. Epic.

(1967): *Wear Your Love Like Heaven*. Epic.

(1967): *For Little Ones*. Epic.

(1968): *The Hurdy Gurdy Man*. Epic.

(1969): *Barabajagal*. Epic.

(1971): *H.M.S. Donovan*. Dawn.

(1973): *Cosmic Wheels*. Dawn.

(1974): *Essence to Essence*. Dawn.

(1976): *Slow Down World*. Dawn.

(1980): *Neutronica*. Dawn.

(1998): *Sutras*. Dawn.

(2004): *Beat Café*. Appleseed Recordings.

DOORS, THE

(1967): *The Doors*. Elektra.

- (1967): *Strange Days*. Elektra.
- (1968): *Waiting for the Sun*. Elektra/Asylum.
- (1969): *The Soft Parade*. Elektra.
- (1970): *Morrison Hotel*. Elektra.
- (1971): *L.A. Woman*. Elektra.
- (1972): *Full Circle*. Elektra.
- (1978): *An American Prayer*. Elektra/Asylum.

DREAM THEATER

- (1989): *When Dream and Day Unite*. Mechanic/MCA.
- (1992): *Images and Words*. Atco.
- (1994): *Awake*. East West.
- (1997): *Falling into Infinity*. East West.
- (1999): *Metropolis Pt. 2: Scenes from a Memory*. Elektra.
- (2002): *Six Degrees of Inner Turbulence*. Elektra.
- (2003): *Train of Thought*. Elektra.
- (2005): *Octavarium*. Atlantic.
- (2007): *Systematic Chaos*. Roadrunner.
- (2009): *Black Clouds & Silver Linings*. Roadrunner.
- (2011): *A Dramatic Turn of Events*. Roadrunner.
- (2013): *Dream Theater*. Roadrunner.

DYLAN, BOB

- (1962): *Bob Dylan*. Columbia.
- (1963): *The Freewheelin' Bob Dylan*. Columbia.
- (1964): *The Times They Are a-Changin'*. Columbia.
- (1964): *Another Side of Bob Dylan*. Columbia.
- (1965): *Bringing It All Back Home*. Columbia.
- (1965): *Highway 61 Revisited*. Columbia.
- (1966): *Blonde on Blonde*. Columbia.
- (1967): *John Wesley Harding*. Columbia.
- (1970): *New Morning*. Columbia.
- (1975): *Blood on the Tracks*. Columbia.

- (1976): *Desire*. Columbia.
- (1978): *Street Legal*. Columbia.
- (1979): *Slow Train Coming*. Columbia.
- (1981): *Shot of Love*. Columbia.
- (1985): *Empire Burlesque*. Columbia.
- (1986): *Knocked Out Loaded*. Columbia.
- (1990): *Under the Red Sky*. Columbia.
- (1997): *Time Out of Mind*. Columbia.
- (2006): *Modern Times*. Columbia.
- (2009): *Together Through Life*. Columbia.

EMERSON, LAKE & PALMER

- (1970): *Emerson Lake & Palmer*. Manticore.
- (1971): *Tarkus*. Island.
- (1972): *Trilogy*. Island.
- (1973): *Brain Salad Surgery*. Manticore.
- (1977): *Works Volume 1*. Atlantic.
- (1977): *Works Volume 2*. Atlantic.
- (1978): *Love Beach*. Atlantic.
- (1992): *Black Moon*. Victory Music.

EMERSON, LAKE & POWELL

- (1986): *Emerson, Lake & Powell*. Polydor.

ENO, BRIAN

- (1974): *Here Come the Warm Jets*. Island.
- (1974): *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*. Island.
- (1975): *Another Green World*. Island.
- (1975): *Discreet Music*. EG.
- (1977): *Before and After Science*. Polydor.
- (1978): *Ambient 1: Music for Airports*. EG/Polydor.
- (1978): *Music for Films*. EG.
- (1982): *Ambient 4: On Land*. EG.
- (1992): *Nerve Net*. All Saints Records.

(1992): *The Shutov Assembly*. Warner.

(1993): *Neroli*. All Saints Records.

(2003): *January 07003: Bell Studies for the Clock of the Long Now*. Opal.

(2005): *Another Day on Earth*. Hannibal.

ERROBI

(1979): *Ametsaren Bidea*. Xoxoa.

EURYTHMICS

(1981): *In the Garden*. RCA Records.

(1983): *Sweet Dreams (Are Made of This)*. RCA Records.

(1983): *Touch*. RCA Records.

(1985): *Be Yourself Tonight*. RCA Records.

(1987): *Savage*. RCA Records.

EVERLY BROTHERS, THE

(1958): *The Everly Brothers*. Cadence.

(1960): *A Date with The Everly Brothers*. Warner Bros.

(1961): *Both Sides of an Evening*. Warner Bros.

(1964): *Gone, Gone, Gone*. Warner Bros.

(1966): *In Our Image*. Warner Bros.

(1966): *Two Yanks in England*. Warner Bros.

(1967): *The Everly Brothers Sing*. Warner Bros.

(1984): *EB 84*. Mercury.

FAR EAST FAMILY BAND

(1976): *Parallel World*. Nippon Columbia.

FATES WARNING

(1984): *Night on Bröcken*. Metal Blade.

(1985): *The Spectre Within*. Metal Blade.

(1986): *Awaken the Guardian*. Metal Blade.

(1988): *No Exit*. Metal Blade.

(1989): *Perfect Symmetry*. Metal Blade.

(1991): *Parallels*. Metal Blade.

(1997): *A Pleasant Shade of Grey*. Metal Blade.

- (2000): *Disconnected*. Metal Blade.
(2004): *FWX*. Metal Blade.
(2013): *Darkness in a Different Light*. Inside Out.

FAUST

- (1971): *Faust*. Polydor.
(1972): *Faust So Far*. Polydor.
(1973): *The Faust Tapes*. Virgin.
(1973): *Faust IV*. Virgin.
(1997): *Faust Wakes Nosferatu*. Klangbad.
(1999): *Ravvivando*. Klangbad.
(2011): *Something Dirty*. Bureau B.

FERRY, BRYAN

- (1973): *These Foolish Things*. Virgin.
(1974): *Another Time, Another Place*. Islands Records.
(1976): *Let's Stick Together*. E.G.
(1977): *In Your Mind*. E.G.
(1978): *The Bride Stripped Bare*. E.G.
(1985): *Boys and Girls*. E.G.
(1987): *Bête Noire*. Virgin.
(1993): *Taxi*. Virgin/Reprise.
(1994): *Mamouna*. Virgin.
(1999): *As Time Goes By*. Virgin.
(2002): *Frantic*. Virgin.
(2007): *Dylanesque*. Virgin.
(2010): *Olympia*. Virgin.

FLOWER KINGS, THE

- (1995): *Back in the World of Adventures*. Inside Out.
(1996): *Retropolis*. Inside Out.
(1997): *Stardust We Are*. Inside Out.
(1999): *Flower Power*. Inside Out.
(2000): *Space Revolver*. Century Media.

- (2001): *The Rainmaker*. Inside Out.
(2002): *Unfold the Future*. Inside Out.
(2004): *Adam & Eve*. Inside Out.
(2007): *The Sum of No Evil*. Inside Out.

FRANKIE GOES TO HOLLYWOOD

- (1984): *Welcome to the Pleasuredome*. ZTT.
(1986): *Liverpool*. ZTT.

FRIPP, ROBERT

- (1979): *Exposure*. Polydor, E.G.
(1980): *God Save the Queen/Under Heavy Manners*. Polydor/E.G.
(1981): *The League of Gentlemen*. E.G.
(1998): *The Gates of Paradise*. Discipline.

GABRIEL, PETER

- (1977): *Peter Gabriel*. Charisma.
(1978): *Peter Gabriel*. Charisma.
(1980): *Peter Gabriel*. Charisma.
(1982): *Peter Gabriel*. Charisma.
(1992): *Us*. Real World.
(2002): *Up*. Virgin.

GENESIS

- (1969): *From Genesis to Revelation*. Decca Records.
(1970): *Trespass*. Charisma/Virgin.
(1971): *Nursery Cryme*. Charisma.
(1972): *Foxtrot*. Charisma.
(1973): *Selling England by the Pound*. Charisma.
(1974): *The Lamb Lies Down on Broadway*. Charisma/Atco.
(1976): *A Trick of the Tail*. Charisma/Atco.
(1976): *Wind & Wuthering*. Charisma/Atco.
(1980): *Duke*. Charisma.
(1981): *Abacab*. Charisma.
(1983): *Genesis*. Charisma.

(1986): *Invisible Touch*. Charisma/Virgin.

GENTLE GIANT

(1970): *Gentle Giant*. Vertigo.

(1971): *Acquiring the Taste*. Vertigo.

(1972): *Three Friends*. Vertigo.

(1972): *Octopus*. Vertigo.

(1973): *In a Glass House*. Vertigo/WWA.

(1974): *The Power and The Glory*. Vertigo/WWA.

(1975): *Free Hand*. Chrysalis.

(1976): *Interview*. Chrysalis.

(1977): *The Missing Piece*. Chrysalis.

(1980): *Civilian*. Chrysalis.

GLEASON, JACKIE

(1955): *Music for Lovers Only*. Capitol.

(1955): *Music to Make You Misty*. Capitol.

(1955): *Music to Remember Her*. Capitol.

(1956): *Music to Change Her Mind*. Capitol.

(1957): *Music for the Love Hours*. Capitol.

GODZ, THE

(1966): *Contact High wit da Godz*. ESP-Disk.

(1967): *Godz 2*. ESP-Disk.

GOMA

(1975): *14 de abril*. Movieplay-Gong.

GRANADA

(1975): *Hablo de una tierra*. Movieplay-Gong.

(1976): *España, año 75*. Movieplay-Gong.

(1978): *Valle del Pas*. Movieplay-Gong.

GRAND FUNK RAILROAD

(1969): *On Time*. Capitol.

(1969): *Grand Funk*. Capitol.

(1970): *Closer to Home*. Capitol.

- (1971): *Survival*. Capitol.
(1971): *E Pluribus Funk*. Capitol.
(1972): *Phoenix*. Capitol.
(1973): *We're An American Band*. Capitol.
(1974): *Shinin' On*. Capitol.
(1976): *Born to Die*. Capitol.
(1976): *Good Singin', Good Playin'*. MCA.
(1981): *Grand Funk Lives*. Full Moon.

GUTHRIE, WOODY

- (1940): *Dust Gold Ballads*. RCA Victor.

HACKETT, STEVE

- (1975): *Voyage of the Acolyte*. Charisma.
(1978): *Please Don't Touch!* Charisma.
(1980): *Defector*. Charisma Records.
(1982): *Highly Strung*. Charisma Records.
(1984): *Till We Have Faces*. Start Records, Ltd./Lamborghini Records.
(1988): *Momentum*. Start records, Ltd.
(1993): *Guitar Noir*. Camino Records.
(2000): *Feedback 86*. Camino Records.
(2005): *Metamorpheus*. Camino Records.
(2009): *Out of the Tunnel's Mouth*. Wolfwork/EAR Music.

HAMMILL, PETER

- (1971): *Fool's Mate*. Charisma.
(1973): *Chameleon in the Shadow of the Night*. Charisma.
(1974): *The Silent Corner and the Empty Stage*. Charisma.
(1974): *In Camera*. Charisma.
(1975): *Nadir's Big Chance*. Charisma.
(1977): *Over*. Charisma.
(1978): *The Future Now*. Charisma.
(1980): *A Black Box*. S-Type Records.
(1982): *Enter K*. Naive Records.

(1983): *Loops and Reels*. Sofa Sound.
(1986): *Skin*. Foundry.
(1986): *And Close As This*. Virgin Records.
(1988): *In a Foreign Town*. Enigma.
(1990): *Out of Water*. Enigma.
(1992): *Fireships*. Fie!
(1993): *The Noise*. Fie!
(1994): *Roaring Forties*. Fie!
(1998): *This*. Fie!
(2000): *None of the Above*. Fie!
(2002): *Clutch*. Fie!
(2004): *Incoherence*. Fie!
(2006): *Singularity*. Fie!
(2009): *Thin Air*. Fie!

HAWKWIND

(1970): *Hawkwind*. Liberty.
(1971): *X In Search of Space*. United Artists.
(1972): *Doremi Fasol Latido*. United Artists.
(1974): *Hall of the Mountain Grill*. United Artists.
(1975): *Warrior on the Edge of Time*. United Artists.
(1976): *Astounding Sounds, Amazing Music*. Charisma Records.
(1977): *Quark, Strangeness and Charm*. Charisma.
(1979): *PXR5*. Charisma Records.
(1980): *Levitation*. Bronze Records.
(1981): *Sonic Attack*. RCA/Active.
(1982): *Choose Your Masques*. RCA/Active.
(1985): *The Chronicle of the Black Sword*. Flicknife Records Griffin Music.
(1988): *The Xenon Codex*. GWR.
(1990): *Space Bandits*. GWR.
(1993): *It Is the Business of the Future to Be Dangerous*. Essential Records.
(1995): *Alien 4*. Emergency Broadcast System Records.

(1997): *Distant Horizons*. Emergency Broadcast System Records.

(2005): *Take Me to Your Leader*. Voiceprint Records.

(2010): *Blood of the Earth*. Eastworld.

(2012): *Onward*. Eastworld.

HENDRIX, JIMI

(1967): *Are You Experienced*. Track.

(1967): *Axis: Bold as Love*. Track/Barclay/Polydor/Reprise/MCA.

(1968): *Electric Ladyland*. Reprise/Track/Barclay/Polydor.

(1971): *The Cry of Love*. Reprise/Track/Barclay/Polydor.

(1972): *War Heroes*. Polydor.

(1980): *Nine to the Universe*. Polydor/Reprise.

(1997): *First Rays of the New Rising Sun*. Experience Hendrix, L.L.C./MCA.

(2013): *People, Hell and Angels*. Legacy.

HOWE, STEVE

(1975): *Beginnings*. Atlantic.

(1979): *The Steve Howe Album*. Atlantic.

(1991): *Turbulence*. Relativity.

(1993): *The Grand Scheme of Things*. Relativity.

(1998): *Quantum Guitar*. Voiceprint.

(1999): *Portraits of Bob Dylan*. Eagle.

(2001): *Natural Timbre*. Eagle.

(2002): *Skyline*. Inside Out Music.

(2005): *Spectrum*. Inside Out Music.

ICEBERG

(1975): *Tutankhamon*. Bocaccio/Cfe.

(1976): *Coses nostres*. Bocaccio/Cfe.

(1977): *Sentiments*. Bocaccio/Cfe.

(1979): *Arc-en-ciel*. Bocaccio/Cfe.

IQ

(1983): *Tales from the Lush Attic*. Samurai.

(1985): *The Wake*. Samurai/SPV.

- (1987): *Nomzamo*. Vertigo.
- (1989): *Are You Sitting Comfortably?* Squawk Records/Vertigo.
- (1993): *Ever*. Giant Electric Pea.
- (2004): *Dark Matter*. Giant Electric Pea.
- (2009): *Frequency*. Inside Out.
- (2014): *The Road of Bones*. Giant Electric Pea.

IRON BUTTERFLY

- (1968): *Heavy*. Atco.
- (1968): *In-A-Gadda-Da-Vida*. Atco.
- (1969): *Ball*. Atco.
- (1970): *Metamorphosis*. Atco.
- (1975): *Scorching Beauty*. MCA.
- (1975): *Sun and Steel*. MCA.

IRON MAIDEN

- (1980): *Iron Maiden*. EMI.
- (1981): *Killers*. EMI.
- (1982): *The Number of the Beast*. EMI.
- (1983): *Piece of Mind*. EMI.
- (1984): *Powerslave*. EMI.
- (1986): *Somewhere in Time*. EMI.
- (1988): *Seventh Son of a Seventh Son*. EMI.
- (1990): *No Prayer for the Dying*. EMI.
- (1995): *The X Factor*. EMI.
- (2000): *Brave New World*. EMI.
- (2003): *Dance of Death*. EMI.
- (2010): *The Final Frontier*. EMI.

ITOIZ

- (1978): *Itoiz*. Xoxoa.
- (1980): *Ezekiel*. Xoxoa.

JAIVAS, LOS

- (1971): *El Volantín*. RCA.

- (1973): *La Ventana*. IRT.
- (1975): *Los Jaivas*. EMI Odeón Argentina.
- (1977): *Canción del Sur*. EMI Odeón Argentina.
- (1981): *Alturas de Macchu Picchu*. SYM Chile.
- (1989): *Si Tú No Estás*. CBS Chile.
- (1995): *Hijos de la Tierra*. Sony Music Columbia.
- (1999): *Obras Sinfónicas Vol. 1 - Mamalluca: Las Estrellas Bajan A La Tierra*. Sony Music Columbia.

JAM, THE

- (1977): *In the City*. Polydor.
- (1977): *This Is the Modern World*. Polydor.
- (1978): *All Mod Cons*. Polydor.
- (1979): *Setting Sons*. Polydor.
- (1980): *Sound Affects*. Polydor.
- (1982): *The Gift*. Polydor.

JAPAN

- (1978): *Adolescent Sex*. Hansa.
- (1978): *Obscure Alternatives*. Hansa.
- (1979): *Quiet Life*. Hansa.
- (1980): *Gentlemen Take Polaroids*. Virgin Records.
- (1981): *Tin Drum*. Virgin Records.

JEFFERSON AIRPLANE

- (1967): *Surrealistic Pillow*. RCA Victor.
- (1967): *After Bathing at Baxter's*. RCA Victor.
- (1969): *Volunteers*. RCA Victor.
- (1971): *Bark*. Grunt.
- (1989): *Jefferson Airplane*. Epic.

JETHRO TULL

- (1968): *This Was*. Island/Reprise.
- (1969): *Stand Up*. Island/Reprise.
- (1971): *Aqualung*. Chrysalis/Reprise.

- (1972): *Thick as a Brick*. Chrysalis/Reprise.
- (1973): *A Passion Play*. Chrysalis.
- (1975): *Minstrel in the Gallery*. Chrysalis.
- (1977): *Songs from the Wood*. Chrysalis.
- (1978): *Heavy Horses*. Chrysalis.
- (1979): *Stormwatch*. Chrysalis.
- (1980): *A*. Chrysalis.
- (1987): *Crest of a Knave*. Chrysalis.
- (1995): *Roots to Branches*. Chrysalis.

JOHN, ELTON

- (1969): *Empty Sky*. DJM.
- (1970): *Elton John*. DJM.
- (1970): *Tumbleweed Connection*. DJM.
- (1971): *Madman Across the Water*. Uni/DJM.
- (1972): *Honky Château*. DJM.
- (1973): *Goodbye Yellow Brick Road*. DJM.
- (1975): *Captain Fantastic and the Brown Dirt Cowboy*. DJM.
- (1975): *Rock of the Westies*. DJM.
- (1979): *Victim of Love*. The Rocket Record Company.
- (1980): *21 at 33*. MCA, Rocket.
- (1982): *Jump Out!* Rocket.
- (1985): *Ice on Fire*. Rocket.
- (1986): *Leather Jackets*. Rocket.
- (1992): *The One*. Rocket.
- (1995): *Made in England*. Rocket.
- (2006): *The Captain & The Kid*. Interscope/Mercury.

JOY DIVISION

- (1979): *Unknown Pleasures*. Factory.
- (1980): *Closer*. Factory.

KANSAS

- (1974): *Kansas*. Kirshner.

- (1975): *Song of America*. Kirshner.
(1975): *Masque*. Kirshner.
(1976): *Leftoverture*. Kirshner.
(1977): *Point of Know Return*. Kirshner.
(1979): *Monolith*. Kirshner.
(1980): *Audio-Visions*. Kirshner.
(1982): *Vinyl Confessions*. Kirshner.
(1986): *Power*. MCA.
(1988): *In the Spirit of Things*. MCA.

KING CRIMSON

- (1969): *In the Court of the Crimson King*. Island.
(1970): *In the Wake of Poseidon*. Island.
(1970): *Lizard*. Island.
(1971): *Islands*. Island.
(1973): *Lark' Tongues in Aspic*. Island.
(1974): *Starless and Bible Black*. Island.
(1974): *Red*. Island.
(1981): *Discipline*. E.G.
(1982): *Beat*. E.G.
(1984): *Three of a Perfect Pair*. E.G.
(1995): *Thrak*. Virgin.
(2000): *The ConstruKction of Light*. Virgin.
(2003): *The Power to Believe*. Sanctuary.

KISS

- (1974): *Kiss*. Casablanca.
(1976): *Destroyer*. Casablanca.
(1977): *Love Gun*. Casablanca.
(1979): *Dinasty*. Casablanca.
(1981): *Music From the Elder*. Casablanca.
(1982): *Creatures of the Night*. Casablanca.
(1987): *Crazy Nights*. Mercury.

(1992): *Revenge*. Mercury.

(1998): *Psycho Circus*. Mercury.

KRAFTWERK

(1970): *Kraftwerk*. Philips.

(1972): *Kraftwerk 2*. Philips/Vertigo.

(1973): *Ralph und Florian*. Philips/Vertigo.

(1974): *Autobahn*. Philips/Vertigo.

(1975): *Radio-Activity*. Kling Klang.

(1977): *Trans Europa Express*. Kling Klang.

(1978): *The Man-Machine*. Kling Klang/EMI Electrola.

(1981): *Computer World*. Kling Klang/EMI Electrola/Warner Bros.

(1986): *Electric Café*. Kling Klang/EMI/Warner Bros.

LAKE, GREG

(1981): *Greg Lake*. Chrysalis.

(1983): *Manoeuvres*. Chrysalis.

LED ZEPPELIN

(1969): *Led Zeppelin*. Atlantic.

(1969): *Led Zeppelin II*. Atlantic.

(1970): *Led Zeppelin III*. Atlantic.

(1971): *Led Zeppelin IV*. Atlantic.

(1973): *Houses of the Holy*. Atlantic.

(1975): *Physical Graffiti*. Swan Song.

(1976): *Presence*. Swan Song.

(1979): *In Through the Out Door*. Swan Song.

(1982): *Coda*. Swan Song.

LENNON, JOHN

(1971): *Imagine*. Apple.

(1973): *Mind Games*. Apple.

LEVIN, TONY

(1995): *World Diary*. Papa Bear Records.

(2000): *Waters of Eden*. Narada.

(2002): *Pieces of the Sun*. Narada.

(2006): *Resonator*. Narada.

(2007): *Stick Man*. Lazy Bones Recordings.

LIQUID TENSION EXPERIMENT

(1998): *Liquid Tension Experiment*. Magna Carta.

(1999): *Liquid Tension Experiment 2*. Magna Carta.

LITTLE RICHARD

(1957): *Here's Little Richard*. Specialty Records.

(1960): *Pray Along with Little Richard*. End.

(1970): *The Rill Thing*. Reprise.

(1986): *Lifetime Friend*. Warner Bros.

LYDON, JOHN

(1997): *Psycho's Path*. Virgin.

MAGMA

(1970): *Magma*. Philips.

(1971): *1001° Centigrades*. Philips.

(1973): *Mëcanik Dëstruktív Kömmandöh*. A&M.

(1974): *Köhntarkösz*. Vertigo, A&M.

(1976): *Üdü Wüdü*. Seventh.

(1978): *Attahk*. Tomato.

(2004): *K.A.* Seventh Records.

(2009): *Ëmëhntëhtt-Ré*. Seventh Records.

MAN OR ASTRO-MAN?

(1999): *EEVIAC Operational Index and Reference Guide, Including Other Modern Computational Devices*. Touch and Go Records.

(2000): *A Spectrum of Infinite Scale*. Touch and Go Records.

MÁQUINA!

(1970): *Why?* Diábolo-Als 4 Vents.

MARILLION

(1983): *Script for a Jester's Tear*. EMI.

(1984): *Fugazi*. EMI.

- (1985): *Misplaced Childhood*. EMI.
- (1987): *Clutching at Straws*. EMI.
- (1989): *Seasons End*. EMI.
- (1994): *Brave*. EMI.
- (1995): *Afraid of Sunlight*. EMI.
- (1997): *This Strange Engine*. Castle Communications.
- (1998): *Radiation*. Castle Communications.
- (1999): *marillion.com*. Castle Communications.
- (2001): *Anoraknophobia*. Liberty Records.
- (2004): *Marbles*. Intact Records.
- (2008): *Happiness Is the Road*. Intact Records/EMI.
- (2012): *Sounds That Can't Be Made*. Ear Music.

MARS VOLTA, THE

- (2003): *De-Loused in the Comatorium*. Gold Standard Laboratories/Universal Records.
- (2005): *Frances the Mute*. Gold Standards Laboratories/Universal/Strummer.
- (2006): *Amputecture*. Gold Standards Laboratories/Universal Records.
- (2008): *The Bedlam in Goliath*. Universal Motown Records/Gold Standard Laboratories.
- (2009): *Octahedron*. Warner Bros./Mercury.
- (2012): *Noctourniquet*. Warner Bros./Sargent House.

MASTODON

- (2002): *Remission*. Relapse.
- (2004): *Leviathan*. Relapse.
- (2006): *Blood Mountain*. Warner Bros./Relapse.
- (2009): *Crack the Sky*. Reprise.
- (2014): *Once More 'Round the Sun*. Reprise.

MC5

- (1970): *Back in the USA*. Atlantic.

MEEK, JOE

- (1991): *I Hear a New World: An Outer Space Music Fantasy by Joe Meek*. Triumph/RPM Records.

MESHUGGAH

- (1991): *Contradictions Collapse*. Nuclear Blast.
- (1995): *Destroy Erase Improve*. Nuclear Blast.
- (1998): *Chaosphere*. Nuclear Blast.
- (2002): *Nothing*. Nuclear Blast.
- (2005): *Catch Thirtythree*. Nuclear Blast.
- (2008): *obZen*. Nuclear Blast.
- (2012): *Koloss*. Nuclear Blast.

METALLICA

- (1983): *Kill'Em All*. Megaforce.
- (1984): *Ride the Lightning*. Megaforce.
- (1986): *Master of Puppets*. Elektra/Asylum.
- (1988): *...And Justice for All*. Elektra.
- (1991): *Metallica*. Elektra.
- (1996): *Load*. Elektra/Vertigo.
- (1997): *Reload*. Elektra/Vertigo.
- (2003): *St. Anger*. Elektra/Vertigo.
- (2008): *Death Magnetic*. Warner Bros./Vertigo.

MOBY GRAPE

- (1967): *Moby Grape*. Columbia.
- (1968): *Wow/Grape Jam*. Columbia.

MONSTER MAGNET

- (1991): *Spine of God*. Caroline Records/Glitterhouse Records.
- (1993): *Superjudge*. A&M.
- (1995): *Dopes to Infinity*. A&M.
- (1998): *Powertrip*. A&M.
- (2004): *Monolithic Baby!* SPV.
- (2007): *4-Way Diablo*. SPV.
- (2013): *Last Patrol*. Napalm Records.

MOODY BLUES, THE

- (1965): *The Magnificent Moodies*. Decca Records.

- (1967): *Days of Future Passed*. Deram Records.
- (1968): *In Search of the Lost Chord*. Deram Records.
- (1969): *On the Threshold of a Dream*. Deram Records.
- (1969): *To Our Children's Children's Children*. Threshold Records.
- (1970): *A Question of Balance*. Threshold Records.
- (1971): *Every Good Boy Deserves Favour*. Threshold Records.
- (1972): *Seventh Sojourn*. Threshold Records.
- (1978): *Octave*. Decca Records.
- (1981): *Long Distance Voyager*. Threshold Records.
- (1983): *The Present*. Threshold Records.
- (1986): *The Other Side of Life*. Polydor Records.
- (1988): *Sur La Mer*. Polydor Records.
- (1991): *Keys of the Kingdom*. Polydor Records.
- (1999): *Strange Times*. Universal Records.

MUTANTES, OS

- (1968): *Os Mutantes*. Polydor/Universal Records.
- (1969): *Mutantes*. Polydor/Universal Records.
- (1970): *A Divina Comedia ou Ando Meio Desligado*. Polydor/Universal Records.

NEU!

- (1972): *Neu!* United Artists Records.
- (1973): *Neu! 2*. Brain/United Artists.
- (1975): *Neu! '75*. Brain/United Artists.

NICE, THE

- (1968): *The Thoughts of Emerlist Davjack*. Immediate.
- (1968): *Ars Longa Vita Brevis*. Immediate.
- (1969): *Nice*. Immediate.
- (1970): *Five Bridges*. Charisma.

NUMAN, GARY

- (1979): *The Pleasure Principle*. Beggars Banquet.
- (1980): *Telekon*. Beggars Banquet.

- (1981): *Dance*. Beggars Banquet.
- (1982): *I, Assassin*. Beggars Banquet.
- (1983): *Warriors*. Beggars Banquet.
- (1984): *Berserker*. Numa Records.
- (1985): *The Fury*. Numa Records.
- (1986): *Strange Charm*. Numa.
- (1988): *Metal Rhythm*. IRS/Illegal.
- (1991): *Outland*. IRS/EMI.
- (1994): *Sacrifice*. Numa.
- (1997): *Exile*. Eagle.
- (2000): *Pure*. Eagle.
- (2006): *Jagged*. Cooking Vinyl.
- (2011): *Dead Son Rising*. Mortal Records.
- (2013): *Splinter (Songs from a Broken Mind)*. Mortal/Cooking Vinyl.

ÑU

- (1978): *Cuentos de Ayer y de Hoy*. Chapa-Zafiro.
- (1979): *A Golpe De Látigo*. Chapa-Zafiro.

OLDFIELD, MIKE

- (1973): *Tubular Bells*. Virgin.
- (1974): *Hergest Ridge*. Virgin.
- (1975): *Ommadawn*. Virgin.
- (1978): *Incantations*. Virgin.
- (1979): *Platinum*. Virgin.
- (1980): *QE2*. Virgin.
- (1982): *Five Miles Out*. Virgin/Epic.
- (1983): *Crises*. Virgin.
- (1987): *Islands*. Virgin.
- (1989): *Earth Moving*. Virgin.
- (1990): *Amarok*. Virgin.
- (1992): *Tubular Bells II*. WEA.
- (1994): *The Songs of Distant Earth*. Reprise/Warner.

- (1996): *Voyager*. Warner.
- (1998): *Tubular Bells III*. Warner.
- (1999): *Guitars*. Warner.
- (1999): *The Millennium Bell*. Warner.
- (2002): *Tr3s Lunas*. Warner.
- (2005): *Light + Shade*. Mercury.
- (2008): *Music of the Spheres*. Mercury.

PAIN OF SALVATION

- (1997): *Entropia*. Avalon.
- (1998): *One Hour by the Concrete Lake*. Avalon.
- (2000): *The Perfect Element, Part I*. Inside Out.
- (2002): *Remedy Lane*. Inside Out.
- (2004): *BE*. Inside Out.
- (2007): *Scarsick*. Inside Out.
- (2010): *Road Salt One*. Inside Out.
- (2011): *Road Salt Two*. Inside Out.

PALLAS

- (1984): *The Sentinel*. Harvest Records.
- (2001): *The Cross & the Crucible*. Inside Out.
- (2005): *The Dreams of Men*. Inside Out.
- (2011): *XXV*. Music Theories Recordings.

PARSONS PROJECT, THE ALAN

- (1976): *Tales of Mystery and Imagination*. Charisma.
- (1977): *I Robot*. Arista.
- (1978): *Pyramid*. Arista.
- (1979): *Eve*. Arista.
- (1980): *The Turn of a Friendly Card*. Arista.
- (1982): *Eye in the Sky*. Arista.
- (1984): *Ammonia Avenue*. Arista.
- (1984): *Vulture Culture*. Arista.
- (1985): *Stereotomy*. Arista.

(1987): *Gaudi*. Arista.

PENDRAGON

(2008): *Pure*. Madfish.

(2011): *Passion*. Madfish.

PERE UBU

(1978): *The Modern Dance*. Blank.

(1978): *Dub Housing*. Chrysalis Records.

(1979): *New Picnic Time*. Chrysalis Records.

(1980): *The Art of Walking*. Rough Trade.

(1982): *Song of the Bailing Man*. Rough Trade.

(1988): *The Tenement Year*. Fontana.

(1989): *Cloudland*. Fontana.

(1991): *Worlds in Collision*. Fontana.

(1995): *Ray Gun Suitcase*. Tim/Kerr.

(2006): *Why I Hate Women*. Glitterhouse.

(2013): *Lady from Shanghai*. Fire.

PINK FLOYD

(1967): *The Piper at the Gates of Dawn*. EMI/Columbia.

(1968): *A Saucerful of Secrets*. EMI/Columbia.

(1969): *Ummagumma*. Harvest.

(1970): *Atom Heart Mother*. Harvest/EMI.

(1971): *Meddle*. Harvest/EMI.

(1973): *The Dark Side of the Moon*. Harvest/Capitol.

(1975): *Wish You Were Here*. Harvest.

(1977): *Animals*. Harvest/EMI.

(1979): *The Wall*. Harvest/EMI.

(1983): *The Final Cut*. Harvest.

(1987): *A Momentary Lapse of Reason*. EMI/Columbia.

(1994): *The Division Bell*. EMI.

PIXIES

(1988): *Surfer Rosa*. 4AD.

- (1989): *Doolittle*. 4AD.
(1990): *Bossanova*. 4AD.
(1991): *Trompe le Monde*. 4AD.

POLICE, THE

- (1978): *Outlandos d'Amour*. A&M.
(1979): *Reggatta de Blanc*. A&M.
(1980): *Zenyatta Mondatta*. A&M.
(1981): *Ghost in the Machine*. A&M.
(1983): *Synchronicity*. A&M.

POPOL VUH

- (1970): *Affenstunde*. Liberty.
(1971): *In der Gärten Pharaos*. Pilz.
(1973): *Seligpreisung*. Kosmische.
(1974): *Einsjäger und Siebenjäger*. Kosmische.
(1975): *Das Hohelied Salomos*. United Artists.
(1978): *Brüder des Schattens - Söhne des Lichts*. Brain Records.
(1983): *Agape · Agape / Love · Love*. Uniton.

PORCUPINE TREE

- (1992): *On the Sunday of Life*. Delerium.
(1993): *Up the Downstair*. Delerium.
(1995): *The Sky Moves Sideways*. Delerium.
(1996): *Signify*. Delerium.
(1999): *Stupid Dream*. Kscope.
(2000): *Lightbulb Sun*. Snapper.
(2002): *In Absentia*. Lava.
(2005): *Deadwing*. Lava.
(2007): *Fear of a Blank Planet*. Roadrunner.
(2009): *The Incident*. Roadrunner/Victor.

PREMIATA FORNERIA MARCONI

- (1972): *Storia di un minuto*. Numero Uno.
(1972): *Per un amico*. Numero Uno.

- (1974): *L'isola di niente*. Numero Uno.
- (1977): *Jet Lag*. Asylum Records/Manticore Records.
- (2005): *Dracula Opera Rock*. RCA/BMG.

PRESLEY, ELVIS

- (1969): *From Elvis in Memphis*. RCA.
- (1972): *He Touched Me*. RCA.
- (1975): *Promised Land*. RCA.
- (1977): *Moody Blue*. RCA.

PRETTY THINGS, THE

- (1965): *Get the Picture?* Fontana.
- (1968): *S. F. Sorrow*. Columbia.
- (1972): *Freeway Madness*. Warner Bros.
- (1974): *Silk Torpedo*. Swan Song Records.
- (1999): *... Rage Before Beauty*. Snapper Music.

PRIMUS

- (1990): *Frizzle Fry*. Caroline.
- (1991): *Sailing the Seas of Cheese*. Interscope.
- (1993): *Pork Soda*. Interscope.
- (1995): *Tales from the Punchbowl*. Interscope.
- (1997): *Brown Album*. Interscope.
- (1999): *Antipop*. Interscope.

PROCOL HARUM

- (1967): *Procol Harum*. Regal Zonophone.
- (1968): *Shine On Brightly*. Regal Zonophone.
- (1969): *A Salty Dog*. Regal Zonophone.
- (1970): *Home*. Regal Zonophone.
- (1971): *Broken Barricades*. A&M.
- (1973): *Grand Hotel*. Chrysalis.
- (1974): *Exotic Birds and Fruit*. Chrysalis.
- (1975): *Procol's Ninth*. Chrysalis.
- (1977): *Something Magic*. Chrysalis.

(1991): *The Prodigal Stranger*. Zoo Entertainment.

(2003): *The Well's on Fire*. Eagle Records.

PUBLIC IMAGE LTD

(1978): *Public Image: First Issue*. Virgin.

(1979): *Metal Box*. Virgin.

(1981): *The Flowers of Romance*. Virgin.

(1986): *Album*. Virgin/Elektra.

(1987): *Happy?* Virgin.

(1989): *9*. Virgin.

(1992): *That What Is Not*. Virgin.

QUEEN

(1973): *Queen*. Parlophone.

(1974): *Queen II*. Parlophone.

(1974): *Sheer Heart Attack*. Parlophone.

(1975): *A Night at the Opera*. Parlophone.

(1976): *A Day at the Races*. Parlophone.

(1977): *News of the World*. Parlophone.

(1978): *Jazz*. Parlophone.

(1980): *The Game*. Parlophone.

(1980): *Flash Gordon*. Parlophone.

(1982): *Hot Space*. Parlophone.

(1984): *The Works*. Parlophone.

(1986): *A Kind of Magic*. EMI.

(1989): *The Miracle*. EMI.

(1991): *Innuendo*. EMI.

(1995): *Made in Heaven*. EMI.

QUEENSRÛCHE

(1984): *The Warning*. EMI America.

(1986): *Rage for Order*. EMI America.

(1988): *Operation: Mindcrime*. EMI America.

(1990): *Empire*. EMI.

- (1994): *Promised Land*. EMI.
- (1997): *Hear in the Now Frontier*. EMI.
- (1999): *Q2K*. Atlantic.
- (2003): *Tribe*. Sanctuary.
- (2006): *Operation: Mindcrime II*. Rhino Entertainment.
- (2007): *Take Cover*. Rhino.
- (2009): *American Soldier*. ATCO/Rhino.

RADIOHEAD

- (1995): *The Bends*. Parlophone/Capitol.
- (1997): *OK Computer*. EMI.
- (2000): *Kid A*. Parlophone/Capitol.
- (2001): *Amnesiac*. Parlophone.
- (2003): *Hail to the Thief*. Parlophone.
- (2007): *In Rainbows*. Self-released.
- (2011): *The King of Limbs*. Self-released.

RED KRAYOLA, THE

- (1967): *The Parable of Arable Land*. International Artists.
- (1968): *God Bless The Red Krayola and All Who Sail With It*. International Artists.
- (1979): *Soldier-Talk*. Radar.
- (1995): *Coconut Hotel*. Drag City.
- (1999): *Fingerpainting*. Drag City.

RESIDENTS, THE

- (1974): *Meet The Residents*. Ralph Records.
- (1976): *The Third Reich 'n Roll*. Ralph Records.
- (1977): *Fingerprince*. Ralph Records.
- (1978): *Not Available*. Ralph Records.
- (1979): *Eskimo*. Ralph Records.
- (1980): *Commercial Album*. Ralph Records.
- (1981): *Mark of the Mole*. East Side Digital.
- (1982): *The Tunes of Two Cities*. Ralph Records.

- (1984): *George & James*. Ralph Records.
- (1985): *The Big Bubble: Part Four of the Mole Trilogy*. Ralph Records.
- (1988): *God in Three Persons*. Rykodisc.
- (1989): *The King & Eye*. Rykodisc.
- (1990): *Freak Show*. The Voyager Company.
- (1992): *Our Finest Flowers*. Ralph Records.
- (1998): *Wormwood: Curious Stories from the Bible*. Ralph Records.
- (2002): *Demons Dance Alone*. Ralph Records.
- (2005): *Animal Lover*. Mute.
- (2006): *Tweedles*. Mute.
- (2007): *The Voice of Midnight*. Mute.
- (2008): *The Bunny Boy*. Ralph Records.

ROLLING STONES, THE

- (1966): *Aftermath*. Decca.
- (1967): *Between the Buttons*. Decca.
- (1967): *Their Satanic Majesties Request*. Decca.
- (1969): *Let It Bleed*. Decca.
- (1972): *Exile on Main St.* Rolling Stones.
- (1973): *Goats Head Soup*. Rolling Stones.
- (1978): *Some Girls*. Rolling Stones.
- (1983): *Undercover*. Rolling Stones.
- (1994): *Voodoo Lounge*. Virgin.
- (1997): *Bridges to Babylon*. Virgin.
- (2005): *A Bigger Bang*. Virgin/Rolling Stones.

ROXY MUSIC

- (1972): *Roxy Music*. Island/Polydor.
- (1973): *For Your Pleasure*. Island/Polydor.
- (1973): *Stranded*. Island/Polydor.
- (1974): *Country Life*. Island/Polydor.
- (1975): *Siren*. Island.
- (1979): *Manifesto*. E.G./Polydor/Atco.

(1980): *Flesh + Blood*. E.G.

(1982): *Avalon*. Warner Bros./E.G.

RUSH

(1974): *Rush*. Moon.

(1975): *Fly by Night*. Anthem.

(1975): *Caress of Steel*. Anthem.

(1976): *2112*. Anthem.

(1977): *A Farewell to Kings*. Anthem.

(1978): *Hemispheres*. Anthem.

(1980): *Permanent Waves*. Anthem.

(1981): *Moving Pictures*. Anthem.

(1982): *Signals*. Anthem.

(1984): *Grace Under Pressure*. Anthem.

(1985): *Power Windows*. Anthem.

(1987): *Hold Your Fire*. Anthem.

(1989): *Presto*. Anthem.

(1991): *Roll the Bones*. Anthem.

(1993): *Counterparts*. Anthem.

(1996): *Test for Echo*. Anthem.

(2002): *Vapor Trails*. Anthem.

(2007): *Snakes & Arrows*. Anthem.

(2012): *Clockwork Angels*. Anthem.

RUTHERFORD, MIKE

(1980): *Smallcreep's Day*. Charisma.

(1982): *Acting Very Strange*. WEA.

(1988): *Living Years*. WEA.

(1995): *Beggar on a Beach of Gold*. Virgin.

(1999): *M6*. Virgin.

(2011): *The Road*. Sony Music.

SAGA

(1978): *Saga*. Polydor/Portrait.

(1979): *Images At Twilight*. Portrait.
(1980): *Silent Knight*. Portrait.
(1981): *Worlds Apart*. Portrait.
(1983): *Heads Or Tales*. Portrait.
(1993): *The Security of Illusion*. Bonaire.
(1994): *Steel Umbrellas*. Polydor/Steamhammer Records.
(1997): *Pleasure & the Pain*. Polydor/Steamhammer Records.
(1999): *Full Circle*. SPV GmbH/Steamhammer Records.
(2001): *House of Cards*. SPV GmbH/Steamhammer Records.
(2003): *Marathon*. SPV GmbH/Steamhammer Records.
(2004): *Network*. SPV/Steamhammer/Inside Out Music.
(2006): *Trust*. Inside Out Music/SPV GmbH.
(2007): *10,000 Days*. Inside Out Music/SPV GmbH.
(2009): *The Human Condition*. Inside Out Music/SPV GmbH.
(2014): *Sagacity*. earMUSIC.

SANTANA, CARLOS

(1969): *Santana*. Columbia.
(1970): *Abraxas*. CBS.
(1971): *Santana III*. Columbia.
(1972): *Caravanserai*. Columbia.
(1973): *Welcome*. Columbia.
(1974): *Borboletta*. CBS.
(1976): *Amigos*. Columbia.
(1977): *Festival*. Columbia.
(1977): *Moonflower*. Columbia.
(1978): *Inner Secrets*. Columbia.
(1979): *Marathon*. Columbia.
(1981): *Zebop!* Columbia.
(1982): *Shangó*. Columbia.
(1985): *Beyond Appearances*. Columbia.
(1987): *Freedom*. Columbia.

- (1990): *Spirits Dancing in the Flesh*. Columbia.
- (1992): *Milagro*. Polydor.
- (1999): *Supernatural*. Arista.
- (2002): *Shaman*. Arista.
- (2010): *Guitar Heaven: The Greatest Guitar Classics of All Time*. Arista.
- (2012): *Shape Shifter*. Starfaith.
- (2014): *Corazón*. RCA/Sony Latin Iberia.

SEX PISTOLS

- (1977): *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Virgin.

SINATRA, FRANK

- (1946): *The Voice of Frank Sinatra*. Columbia.
- (1949): *Frankly Sentimental*. Columbia.
- (1950): *Dedicated To You*. Columbia.
- (1950): *Sing And Dance With Frank Sinatra*. Columbia.
- (1954): *Songs for Young Lovers*. Capitol.
- (1955): *In the Wee Small Hours*. Capitol.
- (1956): *Songs for Swingin' Lovers*. Capitol.
- (1957): *Close to You*. Capitol.
- (1957): *Where Are You?* Capitol.
- (1958): *Come Fly With Me*. Capitol.
- (1958): *Frank Sinatra Sings for Only the Lonely*. Capitol.
- (1961): *I Remember Tommy*. Reprise Records.
- (1962): *Point Of No Return*. Capitol.
- (1962): *Sinatra Sings Great Songs From Great Britain*. Reprise Records.
- (1962): *All Alone*. Reprise Records.
- (1965): *Septembers of My Years*. Reprise Records.
- (1968): *Cycles*. Reprise Records.
- (1969): *My Way*. Reprise Records.
- (1969): *A Man Alone*. Reprise Records.
- (1980): *Trilogy*. Reprise Records.

SOFT MACHINE, THE

(1968): *The Soft Machine*. ABC Probe.
(1969): *Volume Two*. Probe.
(1970): *Third*. CBS.
(1971): *Fourth*. CBS.
(1972): *Fifth*. CBS.
(1973): *Six*. CBS.
(1975): *Bundles*. Harvest.
(1976): *Softs*. Harvest.
(1981): *Land of Cockayne*. EMI.

SONIC YOUTH

(1982): *Sonic Youth*. Neutral.
(1983): *Confusion Is Sex*. Neutral.
(1985): *Bad Moon Rising*. Homestead.
(1986): *EVOL*. SST.
(1987): *Sister*. SST.
(1988): *Daydream Nation*. Enigma.
(1992): *Dirty*. DGC.
(1994): *Experimental Jet Set, Trash and No Star*. DGC.
(1995): *Washing Machine*. DGC.
(1999): *SYR4: Goodbye 20th Century*. SYR.
(2000): *NYC Ghosts & Flowers*. DGC.
(2006): *Rather Ripped*. Geffen/Interscope.
(2008): *SYR7: J'Accuse Ted Hughes*. SYR.

SPOCK'S BEARD

(1995): *The Light*. Metal Blade.
(1996): *Beware of Darkness*. Metal Blade.
(1998): *The Kindness of Strangers*. Giant Electric Pea.
(1999): *Day for Night*. Metal Blade.
(2000): *V*. Inside Out Music.
(2002): *Snow*. Inside Out Music.
(2003): *Feel Euphoria*. Inside Out Music.

(2005): *Octane*. Inside Out Music.

(2010): *X*. Mascot.

(2013): *Brief Nocturnes and Dreamless Sleep*. Inside Out Music.

STEVENS, CAT

(1967): *Matthew & Son*. Deram Records.

(1967): *New Masters*. Deram Records.

(1970): *Mona Bone Jackson*. Island.

(1970): *Tea for the Tillerman*. Island.

(1971): *Teaser and the Firecat*. Island.

(1972): *Catch Bull at Four*. Island.

(1973): *Foreigner*. Island.

(1974): *Buddha and the Chocolate Box*. Island.

(1975): *Numbers*. Island.

(1977): *Izitso*. Island.

(1978): *Back to Earth*. Island.

STING

(1985): *The Dream of the Blue Turtles*. A&M.

(1987): *...Nothing Like the Sun*. A&M.

(1991): *The Soul Cages*. A&M.

(1996): *Mercury Falling*. A&M.

(1999): *Brand New Day*. A&M.

(2003): *Sacred Love*. A&M.

(2006): *Songs from the Labyrinth*. Deutsche Grammophon.

(2013): *The Last Ship*. Cherrytree · A&M.

STOOGES, THE

(1969): *The Stooges*. Elektra.

(1970): *Fun House*. Elektra.

(1973): *Raw Power*. Columbia.

STYX

(1972): *Styx*. Wooden Nickel.

(1974): *Man of Miracles*. Wooden Nickel.

- (1975): *Equinox*. A&M.
(1976): *Crystal Ball*. A&M.
(1977): *The Grand Illusion*. A&M.
(1978): *Pieces of Eight*. A&M.
(1979): *Cornerstone*. A&M.
(1981): *Paradise Theatre*. A&M.
(1983): *Killroy Was Here*. A&M.
(1990): *Edge of the Century*. A&M.
(1999): *Brave New World*. CMC International.
(2003): *Cyclorama*. Sanctuary/CMC International.

SUPERTRAMP

- (1970): *Supertramp*. A&M Records.
(1971): *Indelibly Stamped*. A&M Records.
(1974): *Crime of the Century*. A&M Records.
(1975): *Crisis? What Crisis?* A&M Records.
(1977): *Even in the Quietest Moments...* A&M Records.
(1979): *Breakfast in America*. A&M Records.
(1985): *Brother Where You Bound*. A&M Records.
(1997): *Some Things Never Change*. Chrysalis.
(2002): *Slow Motion*. EMI.

SWANS

- (1983): *Filth*. Neutral.
(1984): *Cop*. K. 422.
(1986): *Greed*. K. 422.
(1986): *Holy Money*. K. 422.
(1987): *Children of God*. Caroline.
(1991): *White Light from the Mouth of Infinity*. Young God.
(1992): *Love of Life*. Young God.
(1995): *The Great Annihilator*. Young God.
(1996): *Soundtracks for the Blind*. Young God.
(2010): *My Father Will Guide Me up a Rope to the Sky*. Young God.

(2012): *The Seer*. Young God.

(2014): *To Be Kind*. Young God/Mute.

SYMPHONY X

(1994): *Symphony X*. Zero.

(1995): *The Damnation Game*. Zero.

(1997): *The Divine Wings of Tragedy*. Zero.

(1998): *Twilight in Olympus*. Zero.

(2000): *V: The New Mythology Suite*. Inside Out.

(2002): *The Odyssey*. Inside Out.

(2007): *Paradise Lost*. Inside Out.

(2011): *Iconoclast*. Nuclear Blast.

TALKING HEADS

(1977): *Talking Heads: 77*. Sire.

(1978): *More Songs About Buildings and Food*. Sire.

(1979): *Fear of Music*. Sire.

(1980): *Remain in Light*. Sire.

(1983): *Speaking in Tongues*. Sire.

(1985): *Little Creatures*. Warner Bros.

TANGERINE DREAM

(1970): *Electronic Meditation*. Ohr.

(1971): *Alpha Centauri*. Ohr.

(1972): *Zeit*. Ohr.

(1973): *Atem*. Ohr.

(1974): *Phaedra*. Virgin.

(1975): *Rubycon*. Virgin.

(1976): *Stratosfear*. Virgin.

(1978): *Cyclone*. Virgin.

(1979): *Force Majeure*. Virgin.

(1980): *Tangram*. Virgin.

(1986): *Underwater Sunlight*. Jive.

(1987): *Tyger*. Jive.

- (1988): *Optical Race*. Private Music.
- (1989): *Lily on the Beach*. Private Music.
- (1992): *Rockoon*. Miramar.
- (1994): *Turn of the Tides*. Miramar.
- (1995): *Tiranny of Beauty*. Virgin.
- (2007): *Madcap's Flaming Beauty*. Voiceprint.

TELEVISION

- (1977): *Marquee Moon*. Elektra.
- (1978): *Adventure*. Elektra.

THRESHOLD

- (1993): *Wounded Land*. Giant Electric Pea.
- (1994): *Psychedelicatessen*. Giant Electric Pea.
- (1997): *Extinct Instinct*. Giant Electric Pea.
- (1998): *Clone*. Giant Electric Pea.
- (2001): *Hypothetical*. Inside Out Music.
- (2002): *Critical Mass*. Inside Out Music.
- (2004): *Subsurface*. Inside Out Music.
- (2007): *Dead Reckoning*. Nuclear Blast.
- (2012): *March of Progress*. Nuclear Blast.

THROBBING GRISTLE

- (1978): *D.o.A: The Third and Final Report of Throbbing Gristle*. Industrial.
- (1979): *20 Jazz Funk Greats*. Industrial.
- (2007): *Part Two: The Endless Not*. Mute.

TOOL

- (1993): *Undertow*. Zoo Entertainment.
- (1996): *Ænima*. Zoo Entertainment.
- (2001): *Lateralus*. Volcano Entertainment.
- (2006): *10,000 Days*. Volcano Entertainment.

TRANSATLANTIC

- (2000): *SMPTe*. Metal Blade Records/Inside Out Music.
- (2001): *Bridge Across Forever*. Metal Blade Records.

(2009): *The Whirlwind*. Metal Blade Records/Inside Out Music.

(2014): *Kaleidoscope*. Inside Out Music.

TRANS-SIBERIAN ORCHESTRA

(1996): *Christmas Eve and Other Stories*. Lava Records.

(1998): *The Christmas Attic*. Lava Records.

(2000): *Beethoven's Last Night*. Warner Music Group/Atlantic Records.

(2004): *The Lost Christmas Eve*. Lava/Atlantic Records.

(2009): *Night Castle*. Lava.

TRIANA

(1975): *El patio*. Movieplay-Gong.

(1977): *Hijos del agobio*. Movieplay-Gong.

(1979): *Sombra y luz*. Movieplay-Gong.

(1980): *Un encuentro*. Movieplay.

(1997): *Un jardín eléctrico*. Omni.

U2

(1980): *Boy*. Island.

(1981): *October*. Island.

(1983): *War*. Island.

(1984): *The Unforgettable Fire*. Island.

(1987): *The Joshua Tree*. Island.

(1991): *Achtung Baby*. Island.

(1993): *Zooropa*. Island.

(1997): *Pop*. Island.

(2004): *How to Dismantle an Atomic Bomb*. Island.

(2009): *No Line on the Horizon*. Mercury, Island.

UK

(1978): *U.K.* E.G.

(1979): *Easy Money*. E.G./Polydor.

ULTRAVOX!

(1977): *Ultravox!* Island.

(1977): *Ha!-Ha!-Ha!* Island.

URIAH HEEP

- (1970): *...Very 'Eavy ...Very 'Umble*. Vertigo.
- (1971): *Salisbury*. Vertigo.
- (1971): *Look at Yourself*. Bronze.
- (1972): *Demons and Wizards*. Bronze.
- (1972): *The Magician's Birthday*. Bronze.
- (1973): *Sweet Freedom*. Bronze.
- (1974): *Wonderworld*. Bronze.
- (1975): *Return to Fantasy*. Bronze.
- (1976): *High and Mighty*. Bronze.
- (1977): *Firefly*. Bronze.
- (1977): *Innocent Victim*. Bronze.
- (1978): *Fallen Angel*. Bronze.
- (1980): *Conquest*. Bronze.
- (1982): *Abominog*. Bronze.
- (1983): *Head First*. Bronze.
- (1985): *Equator*. Portrait.
- (1989): *Raging Silence*. Lynx Records.
- (1991): *Different World*. Legacy Records Ltd.
- (1995): *Sea of Light*. Castle Records.
- (1998): *Sonic Origami*. Eagle Records.
- (2008): *Wake the Sleeper*. Sanctuary Records/Universal Music.
- (2009): *Celebration*. Sanctuary Records/Universal Music.
- (2011): *Into the Wild*. Frontiers.
- (2014): *Outsider*. Frontiers.

UTOPIA

- (1974): *Todd Rundgren's Utopia*. Bearsville.
- (1977): *Ra*. Bearsville.
- (1977): *Oops! Wrong Planet*. Bearsville.
- (1979): *Adventures in Utopia*. Bearsville.
- (1982): *Swing to the Right*. Bearsville.

(1984): *Oblivion*. Passport.

(1985): *POV*. Passport.

VAINICA DOBLE

(1972): *Vainica Doble*. Opalo.

(1973): *Heliotropo*. Ariola.

(1976): *Contracorriente*. Movieplay-Gong.

(1980): *El eslabón perdido*. Guimbarda.

(1981): *El tigre del Guadarrama*. Guimbarda.

(1984): *Taquicardia*. Nuevos medios.

(1997): *Carbono 14*. Mercury-Polygram.

VAN DER GRAAF GENERATOR

(1969): *The Aerosol Grey Machine*. Mercury Records.

(1970): *The Least We Can Do Is Wave to Each Other*. Charisma.

(1970): *H to He, Who am the Only One*. Charisma.

(1971): *Pawn Hearts*. Charisma.

(1975): *Godbluff*. Charisma.

(1976): *Still Life*. Charisma.

(1976): *World Record*. Charisma/Virgin Records.

(2005): *Present*. Charisma.

(2008): *Trisector*. Virgin/EMI.

(2011): *A Grounding in Numbers*. Esoteric.

(2012): *ALT*. Esoteric.

VELVET UNDERGROUND, THE

(1967): *The Velvet Underground & Nico*. Verve.

(1968): *White Light/White Heat*. Verve.

(1973): *Squeeze*. Polydor.

WAKEMAN, RICK

(1973): *The Six Wives of Henry VIII*. A&M.

(1975): *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table*. A&M.

(1976): *No Earthly Connection*. A&M.

(1977): *Rick Wakeman's Criminal Record*. A&M.
(1979): *Rhapsodies*. A&M.
(1981): *1984*. Charisma.
(1982): *Rock 'n' Roll Prophet*. Moon Records.
(1983): *Cost of Living*. Charisma.
(1985): *Silent Nights*. President.
(1987): *The Family Album*. President.
(1988): *Time Machine*. President.
(1995): *The Seven Wonders of the World*. President.
(1999): *Return to the Centre of the Earth*. EMI Classics.
(2003): *Out There*. Music Fusion.

WHAM!

(1983): *Fantastic*. Innervision/Columbia.

WHO, THE

(1965): *My Generation*. Brunswick.
(1966): *A Quick One*. Reaction/Polydor.
(1967): *The Who Sell Out*. Track/Decca.
(1969): *Tommy*. Polydor/Track/Decca/MCA.
(1971): *Who's Next*. Track/Decca.
(1973): *Quadrophenia*. Track/MCA.
(1978): *Who Are You*. Polydor/MCA.
(1981): *Face Dances*. Polydor/Warner Bros.
(1982): *It's Hard*. Polydor/Warner Bros.
(2006): *Endless Wire*. Polydor/Universal Republic.

YES

(1969): *Yes*. Atlantic.
(1970): *Time and a Word*. Atlantic.
(1971): *The Yes Album*. Atlantic.
(1971): *Fragile*. Atlantic.
(1972): *Close to the Edge*. Atlantic.
(1973): *Tales from Topographic Oceans*. Atlantic.

(1974): *Relayer*. Atlantic.
(1977): *Going for the One*. Atlantic.
(1978): *Tormato*. Atlantic.
(1980): *Drama*. Atlantic.
(1983): *90125*. Atco.
(1991): *Union*. Arista.
(1994): *Talk*. Victory.
(1997): *Open Your Eyes*. Eagle/Beyond.
(1999): *The Ladder*. Eagle/Beyond.
(2001): *Magnification*. Eagle/Beyond.
(2011): *Fly from Here*. Frontiers.
(2014): *Heaven & Earth*. Frontiers.

ZAPPA, FRANK

(1966): *Freak Out!* Verve.
(1967): *Absolutely Free*. Verve.
(1967): *Lumpy Gravy*. Capitol.
(1968): *We're only in It for the Money*. Verve.
(1969): *Hot Rats*. Bizarre/Reprise.
(1970): *Chunga's Revenge*. Bizarre/Reprise.
(1972): *The Grand Wazoo*. Bizarre/Reprise.
(1974): *Apostrophe (')*. DiscReet.
(1976): *Zoot Allures*. Warner Bros.
(1978): *Studio Tan*. DiscReet.
(1979): *Sheik Yerbouti*. Zappa Records.
(1979): *Orchestral Favorites*. DiscReet.
(1979): *Joe's Garage*. Zappa Records.
(1981): *Shut Up 'n Play Yer Guitar*. Barking Pumpkin.
(1983): *The Man from Utopia*. Barking Pumpkin.
(1984): *Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger*. Angel.
(1984): *Francesco Zappa*. Barking Pumpkin.
(1986): *Jazz from Hell*. Barking Pumpkin.

(1988): *Guitar*. Barking Pumpkin.
(1993): *The Yellow Shark*. Barking Pumpkin.
(1994): *Civilization Phaze III*. Barking Pumpkin.
(1996): *Läther*. Rykodisc.
(1999): *EIHN (Everything Is Healing Nicely)*. UMRK.
(2004): *QuAUDIOPHILIAc*. Barking Pumpkin.
(2006): *Trance-Fusion*. Zappa.
(2008): *One Shot Deal*. Zappa.
(2010): *Congress Shall Make No Law...Zappa Records*.
(2011): *Feeding the Monkeys At Ma Maison*. Zappa Records.

· DVD.

BOWIE, DAVID

(2002): *best of bowie*. EMI.

DAVIS, MILES

(2004): *Miles Electric: a different kind of blue*. Eagle Vision.

EMERSON, LAKE & PALMER

(1970): *Pictures at an Exhibition*. Classic Pictures.

(1991): *Live at the Royal Albert Hall*. Sanctuary Visual Entertainment.

(2005): *Beyond the Beginning*. Sanctuary Visual Entertainment.

FERRY, BRYAN

(2013): *Live in Lyon. Nuits de Fourvière*. Eagle Vision.

GENESIS

(1987): *Live at Wembley Stadium*. Virgin Records.

(2001): *The Genesis Songbook*. Eagle Vision.

(2004): *The Video Show*. EMI/Virgin.

(2007): *Live*. Crime Crow Productions.

(2008): *When In Rome 2007*. Virgin.

JETHRO TULL

(1970): *Nothing is Easy: live at the Isle of Wight 1970*. Eagle Rock Entertainment.

(1994): *A New Day Yesterday. The 25th Anniversary Collection*. Chrysalis.

- (2002): *Living With The Past*. Eagle Vision.
- (2003): *Live At Montreux 2003*. Eagle Vision.
- (2008): *Jack In The Green*. Eagle Vision.
- (2009): *Live at AVO Session Basel*. earMUSIC.
- (2013): *Around the World Live*. Eagle Vision.

KING CRIMSON

- (1999): *deja VROOOM*. Discipline Global Mobile.

LENNON AND THE PLASTIC ONO BAND, JOHN

- (1988): *Sweet Toronto*. Gravity.

PINK FLOYD

- (1971): *Live at Pompeii. The Director's Cut*. Universal.
- (1982): *The Wall*. Green Ray.

ROXY MUSIC

- (2007): *The Thrill of It All. A Visual History 1972 - 1982*. Virgin.

RUSH

- (2003): *Rush in Rio*. Anthem/Sanctuary Visual Entertainment.
- (2005): *R30*. Anthem/Sanctuary Visual Entertainment.
- (2006): *Replay X3*. Mercury/Anthem.

U2

- (1981): *Frisco Out of Control*. Headliner.
- (1993): *ZOO TV Live from Sydney*. Island.
- (2005): *Vertigo 2005//U2 Live from Chicago*. Island.

VARIOS ARTISTAS

- (1969): *The Woodstock Diaries*. Gravity.

YES

- (1979): *Live in Philadelphia 1979*. Sanctuary Visual Entertainment.
- (1996): *Keys to Ascension*. MAWA Film & Media.
- (2003): *Yesspeak*. Classic Pictures.
- (2006): *Yes*. Classic Artists.

· Blu-ray

QUEEN

(2011): *Days Of Our Lives*. Universal/Island.

RUSH

(2013): *Clockwork Angels Tour*. Anthem/ZOË.

ANEXO II: *PROGROCKSAMPLER*

El trabajo de fin de grado incluye un CD destinado a acompañar e ilustrar de manera más eficaz su contenido, que se detalla a continuación:

| CANCIÓN | ARTISTA | DURACIÓN | ÁLBUM | AÑO | PERSONAL |
|--------------------------------|------------------------|----------|--------------------------------------|------|--|
| The Barbarian | Emerson, Lake & Palmer | 4:28 | <i>Emerson, Lake & Palmer</i> | 1970 | Keith Emerson - teclista Greg Lake - bajo, guitarra y voz Carl Palmer - batería |
| The Musical Box | Genesis | 10:30 | <i>Nursery Cryme</i> | 1971 | Tony Banks - teclados Phil Collins - batería Peter Gabriel - voz y flauta Steve Hackett - guitarra Mike Rutherford - bajo |
| Wond'ring Aloud | Jethro Tull | 1:53 | <i>Aqualung</i> | 1971 | Ian Anderson - voz, flauta, guitarra acústica Martin Barre - guitarra Clive Bunker - percusión John Evan - piano y teclados Jeffrey Hammond - bajo |
| The Sheltering Sky | King Crimson | 8:22 | <i>Discipline</i> | 1981 | Adrian Belew - guitarra y voz Bill Bruford - batería y percusión Robert Fripp - guitarra Tony Levin - Chapman stick y bajo |
| Dogs | Pink Floyd | 17:05 | <i>Animals</i> | 1977 | David Gilmour - guitarra y voz Nick Mason - batería Roger Waters - bajo y voz Richard Wright - teclados |
| YYZ | Rush | 4:26 | <i>Moving Pictures</i> | 1981 | Geddy Lee - bajo, voz, teclados Alex Lifeson - guitarra Neil Peart - batería |
| Ritual (Nous sommes du soleil) | Yes | 21:33 | <i>Tales from Topographic Oceans</i> | 1973 | Jon Anderson - voz Steve Howe - guitarra Chris Squire - bajo Rick Wakeman - teclados Alan White - batería |

Asimismo, está a disposición del interesado otra selección, mucho más completa, en Spotify. Para acceder a ella sólo es necesario descargar Spotify de manera gratuita y teclear "Forma y fondo en el rock progresivo" en el buscador. En el improbable caso de que hubiera otra lista de reproducción con el mismo nombre bastaría con seleccionar la de Antonio Guerrero.