

ENTREVISTA

ADRIAN IAIES

Por Carlos Sampayo

Fotografía Juan P. Vittori

"SI PENSÁS EL JAZZ COMO UN SONIDO ESPECÍFICO, CIERTOS ENLACES DE ACORDES, DETERMINADOS GIROS MELÓDICOS, LA BATERÍA HACIENDO CHIN-CHINCHICHIN, ENTONCES ESTÁS PERDIDO: O SONÁS COMO LOS AMERICANOS O NO ES JAZZ. YO PREFIERO PENSAR EN EL JAZZ COMO UN CIERTO MOOD, UN CONCEPTO, CASI UNA ACTITUD IDEOLÓGICA SOBRE CÓMO ENCARAR LA MÚSICA QUE PRETENDO TOCAR; CONVERTIR ESO EN UNA HERRAMIENTA DE BÚSQUEDA. PERO SÓLO PODEMOS INTENTAR CONSTRUIR UN LENGUAJE PROPIO HURGANDO EN LO QUE NOS HACE DIFERENTES DE LOS AMERICANOS Y/O EUROPEOS".

adrián iaies

PIANISTA
QUE HABLA DE
PIANISTAS

Conocí a Adrián Iaies por Marcelo Cohen. Nos encontramos en Minton's, la que a mi juicio es la mejor tienda de discos de jazz del mundo (1).

Adrián nació el 4 de noviembre de 1960 en Buenos Aires. Estudió piano con Silvia Golber quien en vez de empezar por Bach, lo orientó hacia Bela Bartók, haciéndole improvisar sobre *Mikrokosmos*. También estudió con Hugo Aisemberg, que en la actualidad conduce un grupo en Italia, especializado en Piazzolla: Novitango. Pero, según cree (y sabe él mismo), su profesor más importante fue Manolo Juárez. Estuvo bajo su tutela entre los 15 y los 22 años. Con Juárez estudió composición y orquestación. Previamente había estudiado armonía y contrapunto con Jacobo Fischer, un alumno de Rimsky Korsakov. Adrián confiesa que su educación jazzística proviene de los discos ("de los que afané como loco"), aunque tomó clases con Edgardo Beilin, un egresado de Berklee.

En medio de la entrevista, a raíz de que me gustó un trabajo suyo, en piano solo, me dijo "espero, sinceramente, poder hacer algún día un disco de piano solo con versiones de dos o tres minutos por tema. No busques más ejemplos: estoy pensando en *Afternoon in Paris* de John Lewis". En octubre Adrián Iaies estará en España para algunas actuaciones y la grabación de un CD con repertorio de tangos para el sello Ensayo.



Las preguntas y respuestas fluyeron tranquilas y naturales y, a veces no hubo preguntas. He tratado de armar las conversaciones como una sola entrevista, pero es mentira. Comenzó hablándome de Ahmad Jamal, Cedar Walton, Tommy Flanagan y Kenny Barron a raíz de una pregunta que le había hecho fuera de contexto:

-Respecto a Jamal, me resultó muy interesante una vez que leí una nota sobre Jarrett donde contaba que en una cena con Peacock y DeJohnette, cuando decidieron armar el trío, los tres coincidieron en su debilidad por Ahmad. De las cosas recientes, a mí me encanta el disco de Verve del 92 en vivo en París (tocan *Caravan*, *Easy Living*, etc.). Siempre me gustó cierto *mix* perfecto entre pasajes muy libres y otros con arreglos bastante ajustados que el tipo lograba y, creo, que en ese sentido, el disco doble de Cross Country con los conciertos del 58 y el 61 debía ser casi futurista para la época. Con Walton, es probable que no sea tan "poético" pero tiene una gama de recursos inacabables para la onda "set-de-trío-en-un-bolicho"; o sea, difícil que haga una introducción como la de Jarrett en *My funny Valentine* (en *Still Live*) pero te asegura una noche entretenida. Flanagan, dicho un poco en serio y un poco en joda, pudo remontar su carrera después del solo patético de *Giant Steps* cuando seguramente más de uno se habría metido debajo de la cama por el resto de sus días.

Barron es uno de mis preferidos. Es verdad que repite mucho ciertos *yeites* pero, hoy por hoy, me parece el ejemplo perfecto de lo que debe ser un pianista profesional. Toca baladas, acompaña perfecto, se mete en cosas mas *hardbopperas* y de repente puede tocar algo latino. Es muy flexible y cuando la situación lo exige (es decir, los músicos con los que toca) es un verdadero artista. Hablo concretamente de *People Time* y de *Wanton Spirit* dos discos de cabecera. *Wanton Spirit* es, para mí, un ejemplo perfecto de la dimensión de un artista. Me refiero a Haden y Roy Haynes ¿Te fijaste cómo lo obligan a tocar distinto y a "salirse del libreto"? Yo creo que uno está sentido al piano en ese momento y debe pensar: ¿Alguna vez voy a poder contar nuevamente con esta sección rítmica?

- ¿Empezaste por el piano? Cuéntame un poco de tu génesis musical y también de tu encuentro con el jazz, o sea, del encuentro de tu oído con el jazz.

-Sí, no sólo empecé por el piano sino que además nunca tuve la curiosidad de saber cómo se ve el mundo desde atrás de una batería o un contrabajo, aun cuando desde chico viví en una casa con sala de ensayo e instrumentos. El piano tiene magnetismo para mí. Mi madre fue pianista clásica, es decir, dio conciertos y esas cosas y yo aprendí a leer música antes de poder leer el diario. Estudié clásico hasta los 16 ó 17 años. Tuve buenos profesores como ya te dije. Pero quien me cambió la cabeza fue Manolo Juárez. Estudié composición y orquestación con él desde los 15 hasta los 22 (con intervalos). Fue clave porque Manolo siempre estuvo al mango (2) con los dos mundos: la música erudita y la popular. Yo iba a verlo tocar a finales de los 70 con Chango Farías Gómez, Dino Saluzzi, Da-

niel Homer, etc., en bolichitos donde hacía unas deformidades con la música de Atahualpa Yupanqui, del "Cuchi" Leguizamón, y otros. Mi primer encuentro con el jazz fue, obviamente, a través de Bill Evans. Yo venía de tocar Chopin, Debussy, Liszt y Schumann, y Evans era como el eslabón natural. Me fascinó. Transcribía sus solos y, sobre todo, siempre me llamó la atención cómo podía ser tan profundo, tan original y, a la vez, tan "de libro". Digo, todo lo que Evans tocaba era analizable, entendible y muy didáctico. ¿Cómo podía hacer solos tan originales sobre standards tan sencillos (pelotudos (3) si se quiere)? De todas formas, en Buenos Aires era la época de la plata dulce (4) y empezaron a llegar muchos discos importados de lo que en ese momento estaba de moda, es decir, el jazz rock y aledaños. Enseguida me enganché con Corea y Return to Forever, el disco con Stan Getz, los dúos con Burton, el dúo con Hancock, etc. Corea me parece un grande. Al igual que Herbie parece estar muy pendiente del negocio y la gran empresa en la que se ha transformado pero ha hecho verdaderas obras de arte (*Inner Space*, los tríos con Haynes, cuándo no; *Three Quartets*; etc.).

- En tu época, ¿Todavía se oía a los pianistas clásicos? Hablo de Earl Hines, Teddy Wilson, Mary Lou Williams, Nat Cole, Billy Kyle. Te lo pregunto porque fueron los pianistas con que se formó mi generación.

- Para ser sincero, los de mi generación probablemente no habíamos ni siquiera oído hablar de algunos de los pianistas que nombras. Siento que en Argentina ha habido cierto corte entre generaciones de músicos. Los mayores se han quedado en el tiempo y casi no han ido mas allá de Peterson, y los mas jóvenes no hemos hurgado lo suficiente. A Hines y a Cole, igual que a Billy Taylor, los escuché de mayor y creo que si los hubiera escuchado a los 18 ó 19 no les habría podido sacar tanto jugo.

- El bebop abrió las perspectivas. Tristano las abrió más. Parece que Evans las sintetizó (eso dicen los entendidos) ¿Te imaginás viviendo en esa época, absorbiendo a Bud Powell y Monk, pero también a Tristano?

-La verdad es que me cuesta imaginármelo. Creo que había como cierto entorno, digamos, político y social que hoy desapareció. O sea, Evans (blanco) tocando con negros (las anécdotas de la autobiografía de Miles al respecto son deliciosas); negros tocando en boliches para blancos, el papel clave de la droga, la aparición del pop y la necesidad de diferenciarse. O sea, y corregíme si estoy diciendo una burrada, me parece que aun a pesar de los propios músicos en ciertos casos, la música y la búsqueda estética estaba condimentada con cuestiones ideológicas o, al menos, extramusicales. Hoy todo es distinto. Más sencillo en algunos aspectos y mucho más enquistado (5) en otros, al menos en lo que respecta a la búsqueda de un lenguaje diferente, de un discurso expresivo que sea auténtico pero, a la vez, original. Me parece que en eso anda Brad Mehldau, que parte de Jarrett pero tomándolo como parte de la tra-

dición. Por otro lado, me parece que era un mundo más sencillo. Cada cual sabía lo que tenía que hacer y no tenía muchas alternativas para distraerse o perder el tiempo. ¿Cuánta energía creativa podía permitirte acumular el escuchar una noche a Coltrane, y otra a Miles, y otra a Evans, y luego a Blakey? Guillermo (de Minton's) siempre dice que después del 60 no se grabó nada realmente trascendente. Yo creo que exagera pero en un punto lo asocio con lo que vos decís en tu libro respecto a que el 59 y el 60 (6) fueron los mejores años para el jazz y me parece pertinente. Hoy en día, un músico que se está preparando para el mundo del jazz abre un *Jazz Times* o *Cuadernos de Jazz* y se encuentra con 100 ó 200 discos nuevos por mes, que en gran parte, no aportan nada nuevo. ¿Está este mundo *fashion*, fácil y comfortable preparado para engendrar un Mingus, un Ornette, un Herbie Nichols?. No sé si soy más o menos claro. Desde siempre pensé y no creo que cambie, que los músicos no somos buenos analistas, o al menos, explicadores del fenómeno musical.

Sí me parece que el jazz se ha vuelto otra cosa. Algo así como un ejercito de salvación que alberga músicas que no entran en ningún otro lado. Antes uno sabía qué era jazz y qué no lo era. Actualmente uno puede encontrar reseñas de discos de Piazzolla en revistas de jazz (nada tan anti-jazz como el concepto piazzoliano, lo cual no quiere decir que su música no me guste). No olvides que yo entré al jazz de la mano de Evans que ya se había tomado el trabajo de hacer la síntesis por mí. Por otro lado, y no sé si estoy cometiendo una herejía, yo no pongo en estadios similares a Monk y a Powell. Monk ha sido decisivo para todos nosotros en un punto en el cual si Powell también lo fue, yo no me di cuenta. (Quizá me este sucediendo lo que te pasó a ti cuando eras joven, con Duke).

- La pregunta era porque ahora parece no haber más conflicto. La supuesta madurez del jazz ha establecido una convivencia y una indiferencia. Un tipo como Dave McKenna, por ejemplo, a la vez que tristaniano y stride

-Sí claro. Pero la no existencia de McKenna solo habría sido trascendente para él y sus seres queridos. Me parece que el mundo se ha vuelto así, comfortable, indiferente, negociador, y, seguramente pocos movimientos como el jazz han podido reflejar de una manera tan diáfana el estado de las cosas.

- Háblame de Jarrett.

-Creo que Jarrett ha operado en los 70 de una manera similar al Evans de los 60. Es asombrosamente didáctico. El sonido del trío es una marca registrada. ¿Cuánto vale eso? Lo encontrás con más o menos camuflaje en el sonido de los Hersch, Mehldau, Laverne, Petrucciani, Carrothers, Charlap, Marc Copland, etc. Fijate que Jarrett logra esa *trademark* sin trabajar sobre rearmonizaciones o modificaciones sustanciales de standards (como, por ejemplo, hace Kenny Werner). O sea, creo que Jarrett nos trae nuevamente a la memoria el elemento clave de esta música: la melodía. Jarrett tiene un respeto por la melodía, una conciencia de que ahí está la "hoja de ruta"

tan clara como uno puede encontrarla en Lester Young o en Miles o en Konitz.

Del quí (7) me gusta casi todo: el grupo americano (*Shades*), el grupo europeo (*Belonging* es un discazo). Las cosas de piano solo (*Facing You* aún más que el supercelebrado *Koln Concert*). No me gusta cuando se mete con la música clásica y otros inventos raros. Yo he escuchado muchos músicos criticarlo de una manera grotesca. Hay en Jarrett cierto *easy sound* que engaña; o los *intelectualosos* que dicen que todo lo que toca ya lo tocó Bley (es obvio que debe haber influencias y admiraciones mutuas). Creo que Jarrett acercó al jazz a gente que no era del palo y eso no me parece mal. Creo que es un gran artista, que sabe venderse bien, cuida su imagen y tiene una perfecta idea de cómo suena de una manera objetiva (algo así como si a la vez estuviese tocando y escuchándose desde la platea). Pero cuando se tiene que poner salvaje no queda nada: para más datos, su trabajo en el cuarteto de Charles Lloyd.

Por último, estoy totalmente de acuerdo con Jarrett respecto a que la música de Miles en la época en que él tocó en el grupo era una mierda.

-Últimamente el jazz está en una época de resumen. En ella conviven "situaciones" como Brad Mehldau, Bill Carrothers y Jessica Williams, pianistas muy diferentes entre sí. Esto traduciría evoluciones paralelas, aunque no estoy seguro. ¿Cómo se siente un pianista de la periferia frente a esta avalancha fundamentalmente discográfica?

-Bien, yo haría una distinción: me parece que, cada vez más, se visualizan dos situaciones posibles. Por un lado, aquellos músicos que tratan de decir algo nuevo y aquellos que buscan formas novedosas para un discurso expresivo que ya es parte de *The Tradicion*. Cuando pienso en Mehldau, Carrothers, Iverson, Goldings, incluso Marc Copland, creo que se trata de tipos que parten de Jarrett y, en menor medida de Paul Bley, es decir, los toman como parte de la tradición. Lo que están diciendo no es nuevo pero es novedosa la forma. Me parece que es indefectible que esto suceda en la medida en que la búsqueda de un espacio propio se base en la interpretación de standards. Por otro lado te encontrás con músicos como Mathew Shipp o Frank Kimbrough o, saliéndome de las 88 teclas, Dave Douglas e incluso lo último de Dave Holland, buscando un camino diferente. Yo no incluiría a Jessica Williams en ninguna de estas dos vertientes. Me gusta, creo que representa el ideal de belleza clásica en lo que tiene que ver con la interpretación pianística. Digo y yo siempre bromeo con lo mismo: si uno pudiese tocar con la elegancia y el *charme* de Hank Jones no andaría metiéndose en líos de discursos expresivos novedosos y búsquedas raras. Con respecto a la cuestión "periférica", una vez hablaba con un saxofonista que vive en Nueva York. El tipo no tenía idea de quién era Martial Solal y no había visto nunca a Bergonzi a pesar de que era saxofonista. O sea, lo que quiero decir es que con la meneada cuestión de la globalización, paradójicamente, el más neoyorquino de los jazzmen puede sentirse periférico. De todas formas, es obvio que siempre un porteño será mas periférico que los demás.

Aunque, a cambio, es probable que uno tenga la *chance* de llamar la atención de quienes manejan este *business* a través del uso de un lenguaje musical que les resulte un tanto exótico. Con esta avalancha de la que tú hablas creo que el desafío es, cada vez más, encontrar un discurso expresivo que nos represente individualmente. Decir algo personal de una manera personal, forma y contenido personal (nadie habló tan claramente del equilibrio entre forma y contenido como Stravinsky en su *Poética musical*). Quizás ahora está todo más exacerbado pero, en definitiva, pienso que el punto siempre fue el mismo: encontrar una voz propia, eso es lo máximo: Rollins, Coltrane, Getz, Gordon, Jarrett, etc. El otro día estaba escuchando *Moodology*. Lindísimo; pero cómo hace el pobre Garzone para sacarse de encima a Rollins y Coltrane.

- ¿Cómo serían las cosas de poder dialogar cada tanto con uno de esos pianistas?

-Charlar cada tanto con algunos de estos músicos quizá me serviría para romper con ciertos prejuicios y complejos que, como buen pianista tercermundista que uno es, necesariamente se tienen. Por otro lado, y no pretendo ser original con lo que voy a decir, nada me divierte y me apasiona tanto como poder dialogar sobre música con buenos músicos. En términos técnicos, es obvio que yo disfrutaría si simplemente pudiese tomar un par de clases con cualquiera de ellos pero, fuera de eso, creo que nuestras realidades son tan opuestas que mientras ellos se preocupan respecto a cuántos días de descanso van a tener entre un *show* en Japón y otro en París yo tengo que pelear con el dueño de un local para que me afine el piano o me pague un seguro que cubra el cachet de mis músicos si esa noche vinieron a escucharnos 10 personas.

-Tu música está impregnada de tango. ¿Crees que es definitivo, que tu evolución será a partir de esta impregnación?

-Yo encuentro elementos de música típicamente francesa en los viejos discos de Martial Solal del 53 (Vogue), y también en los últimos; o sea, es evidente que Solal creció en ese medio. Bueno, yo crecí en medio del tango y, tú sabes bien, no se puede ser indiferente a eso. De todas formas, yo soy una especie de asno respecto al tango. En un hipotético *blindfold test* podría acertar un 75 u 80% de los músicos de jazz que me hagas escuchar, en el género tanguero, mi porcentaje seguramente bajaría al 20 ó 25%. Tampoco comulgo con ciertos códigos de los tangueros: la rutina, el poco apego al estudio de muchos de ellos, la obsesión por confiar más en la partitura que en el músico con el que se está tocando, el tocar siempre lo mismo de la misma manera. En un punto lo entiendo. El músico de tango ha vivido del *for export*, o sea, lo que el gringo (8) quiere escuchar un millón y medio de veces *La Cumparsita* o *Canaro en París*. A esta altura ya habrás advertido que mi obsesión pasa por encontrar un sonido lo más personal posible, una cédula de identidad. Para mí, ahí está el fin de toda búsqueda expresiva; bien, el tango me parece un punto de partida bárbaro porque necesariamente me sitúa en un lugar de partida distin-

to al de la mayoría de los músicos que estuvimos mencionando. Para usar tus palabras, hay como una impregnación de origen. Ojo, con ese punto de partida, con esa base, también podés decir una cosa que sea una bosta (9), es decir, tratar de usar el tango como materia prima para un desarrollo jazzístico te pone todo el tiempo al borde de la caricatura, la *machietta*, el ridículo. Si escuchás la versión de *A Nightingale Sang in Berkeley Square* de Bill Carrothers (en el disco a dúo con Bill Stewart) te lleva a pasear a un lugar muy diferente de, por ejemplo, la versión de Bill Mays en el Maybeck y, sin embargo, ambas están exentas de riesgo. Alcanza con lo sean interesantes (y suenan increíbles). No podés hacer lo mismo con *La casita de mis viejos* porque el material no es tan, por decirlo de alguna manera, aséptico. De todos modos, me interesan algunas otras temáticas que tienen que ver con la música popular argentina. Hay mucho para aprovechar en el folclore y también en tipos como Luis Alberto Spinetta (10), de cuya primera etapa soy un verdadero fan. Y con el trío estamos tocando un arreglo que hice de un tema de Fito Páez. Contestando a tu pregunta, creo que sólo es definitivo aquello que ya fue. Mis manos han tocado tango y esa impregnación es una marca de por vida. Nadie puede eliminar a Brahms de las manos de Mehldau porque creció con eso y se advierte todo el tiempo en lo que toca. El futuro siempre es incierto. Prefiero medir mi evolución en términos de "esta semana toqué un poco mejor que la anterior".

- Hazme un resumen de pianistas argentinos, con las valoraciones del caso.

- La Argentina dio muy buenos pianistas y prácticamente no tiene productores artísticos. Esto lo digo porque los buenos músicos en la Argentina graban muy poco o nada y eso es un obstáculo para el desarrollo de un estilo y de un trabajo. "El" pianista por excelencia es Horacio Salgán. Tiene ese "misterio" en el fraseo que identifica a los mejores y una visión orquestal del piano fenomenal. Mirá, el tipo sigue tocando arreglos que hizo en los 50 y, ya sea que toque con orquesta, con el Quinteto Real (una especie de V.S.O.P. del tango) o en Dúo con Ubaldo de Lío, los contracantos y los apoyos rítmicos se escuchan siempre. ¿Sabés cuantos discos se consiguen del Quinteto Real en CD? Solamente dos. Salgán tiene 84 años. Adolfo Abalos (también con ochenta y pico de años acaba de grabar su primer disco como solista). Es el padre de la zamba y la chacarera instrumental.

Otro tanto sucede con Manolo Juárez, que es un emblema de la música popular argentina y con Eduardo Lagos. De Osvaldo Tarantino sólo se consigue un CD que está super bien tocado pero suena como el culo. Imposible conseguir algo de Dante Amicarelli que suene bien. Esos son mis preferidos. Dentro del terreno estrictamente jazzístico, me encanta Baby López Furst. Tiene un toque elegante y gran profundidad en el fraseo y también me gusta Horacio Larumbe (una especie de Tete Montoliu, obviamente lo digo por la similitud de estilo y por el virtuosismo y no por el hecho de que ambos sean ciegos). Bueno, Larumbe casi no grabó nada. Recientemente apa-



recieron algunas grabaciones de Enrique Villegas. Entre los más jóvenes está Edgardo Beilín (pero creo que ya no está tocando) Ernesto Jodos y Guillermo Romero, un pianista con mucho oficio. El "Mono" Fontana, super talentoso, actualmente no toca el piano, está más en los teclados y los sonidos.

- ¿Y otros músicos argentinos?

- Con la muerte de Piazzolla el lugar de referente indiscutido, por trascendencia internacional, queda para Dino Saluzzi. A mí me gusta Gustavo Bergalli (trompeta) que está radicado en Suecia y que ha tenido un *approach piola* con el tango. Está muy bien lo de Pablo Aslán (contrabajo) con su Trio Avanzado (grabó un CD con Tomas Chapin y Ethan Iverson en vivo en la Knitting Factory), él está radicado en Nueva York, igual que Diego Urcola. De los que viven en Argentina, yo siento una especial admiración por Néstor Marconi, un bandoneonista tremendo al igual que Julio Pane. Un tipo siempre vigente y que ha sido una influencia fuerte para mí es Rodolfo Mederos, también bandoneonista. El Terceto, liderado por Norberto Minichilo (batería) suena fenómeno, muy original, mezclando Monk con Jobim con chacareras, etc. Un par de guitarristas bárbaros como Guillermo Bazzola y Ernesto Snajer y caños (11) como Ricardo Cavalli o Rodrigo Domínguez.

- ¿Piensas que el jazz argentino permanecerá en la periferia para siempre o, como ocurre en Europa, se generarán lenguajes propios que tendrán impregnación en otros lados?

- No quiero que esto suene pesimista pero, a diferencia de Europa que desde el principio ha contado con una suerte de mestizaje producto del cruce entre músicos europeos y americanos que andaban de gira, en Argentina eso no ha sucedido. Es común encontrarte con tipos en Buenos Aires tocando a la manera de tal o cual. Si pensás el jazz como un sonido específico, ciertos enlaces de acordes, determinados giros melódicos, la batería haciendo chin-chinchichin, entonces estás perdido: o sonás como los americanos o no es jazz. Yo prefiero pensar en el jazz como un cierto *mood*, un concepto, casi una actitud ideológica sobre cómo encarar la música que pretendo tocar; convertir eso en una herramienta de búsqueda. Pero sólo podemos intentar construir un lenguaje propio hurgando en lo que nos hace diferentes de los americanos y/o europeos.

Un buen ejemplo son los brasileños: Gismonti, Hermeto, Caetano, etc. Ellos tienen una música propia con tanta personalidad y sustancia que ha marcado a los propios estadounidenses (estoy pensando en Getz, Corea, Metheny, Shorter y otros). Concretamente, busquemos cosas para decir pintando nuestra propia aldea y que el jazz nos proporcione la forma más adecuada para transmitir esos contenidos.

Notas

- (1) Para quien quiera visitarla, la dirección es Cabildo 2280. Galería Río de la Plata, Buenos Aires.
- (2) En profundidad.
- (3) Gilipollas.
- (4) Plata dulce o dinero fácil. Término con que en Argentina se designa a un período de la dictadura militar (1976 - 1983).
- (5) Enfollonado, confuso.
- (6) *Memorias de un ladrón de discos*, Carlos Sampayo. Grupo Editorial Norma 1999.
- (7) Menda, tipo.
- (8) Extranjero.
- (9) Excremento.
- (10) Cantante, compositor e instrumentista de matriz rock que comenzó a tocar a finales de los años 60.
- (11) Saxos.



DISCOGRAFÍA:

CON TOUCH

1992: *La lluvia es sagrada* (Harakiri Records)

ADRIAN IAIES TRÍO

1998: *Nostalgias y otros vicios* (Acqua Records)

1999: *Las Tardecitas de Minton's* (Acqua Records)

ADRIAN IAIES, PIANO SOLO

2000: *Una módica plenitud* (Acqua Records)