

ELLINGTON UNDER GLASS Integral Ball Proves Versatility of Crown Hall

ELLINGTON BAJO EL CRISTAL El baile anual demuestra la versatilidad del Crown Hall

Jan Frohburg

Boletín Académico.
Revista de investigación y arquitectura
contemporánea.
Escola Técnica Superior de Arquitectura.
Universidade da Coruña.
ISSN 0213-3474
eISSN 2173-6723
<http://revistas.udc.es/index.php/BAC>
Número 9 (2019) | Páginas 45-68
DOI: <https://doi.org/10.17979/bac.2019.9.0.4582>
Fecha de recepción 09/10/2018
Fecha de aceptación 14/05/2019

Este trabajo está autorizado por una
Licencia de Atribución de Bienes
Comunes Creativos (CC) 3.0

Abstract

In November 1957 Mies van der Rohe's Crown Hall at IIT broke with convention when it became the venue for a jazz concert by Duke Ellington and his orchestra. This extraordinary event is reconstructed based on personal recollections, campus newspapers and other archival material. In the context of architectural pedagogy Crown Hall is appreciated as a supreme expression of Mies's architectural philosophy, both for its spatial openness and its spiritual character. Here, influences from Mies's own evolution as an architect intersected with developments in modern music and performance art it inspired. Parallels are uncovered between Ellington's jazz and Mies's steel and glass architecture, both distinctly American idioms that characterise post-war modernity. The Ellington concert at Crown Hall presented the perfect synthesis of people, space, light, music and nature. At the same time it attested to the disruptive potential that exists in jazz and modern architecture alike.

Resumen

En noviembre de 1957, el Crown Hall de Mies van der Rohe en el IIT rompió convenciones cuando se convirtió en el escenario de un concierto de jazz de Duke Ellington y su orquesta. Este acontecimiento extraordinario se ha reconstruido en base a recuerdos personales, periódicos universitarios y otros materiales de archivo. En el contexto de la pedagogía de arquitectura, el Crown Hall es entendido como una expresión suprema de la filosofía arquitectónica de Mies, tanto por su apertura espacial como por su carácter espiritual. Aquí, las influencias de la evolución del propio Mies como arquitecto se cruzaron con la evolución de la música y el rendimiento del arte moderno que esta inspiró. Existen paralelismos entre el jazz de Ellington y la arquitectura de acero y vidrio de Mies, ambas expresiones típicamente americanas que caracterizan la modernidad de postguerra. El concierto de Ellington en el Crown Hall presenta la confluencia perfecta de las personas, el espacio, la luz, la música y la naturaleza, al mismo tiempo que atestigua el potencial disruptivo que existe en el jazz y la arquitectura moderna.

Keywords

Mies van der Rohe,
Duke Ellington, Modern
Architecture, jazz, Chicago

Palabras clave

Mies van der Rohe, Duke
Ellington, arquitectura
moderna, jazz, Chicago

01. Edbrooke and Burnham
architects, *The Mecca, Chicago,*
1893; advertisement.

01. Edbrooke y Burnham
arquitectos, *The Mecca, Chicago,*
1893.; anuncio.



Ellington under Glass

Architecture schools have a long tradition of hosting spectacular parties, and in 1957 the Department of Architecture at the Illinois Institute of Technology (IIT) with Ludwig Mies van der Rohe as its director hosted what today is considered a “legendary” event.¹

In 1956 it fell to a group of non-fraternity students to organize the highly anticipated Integral Ball, or I-Ball for short, IIT’s annual student dance. Chicago architect John Vinci, a freshman at the time and prominently involved in staging the event, remembered the organizing committee as “radical” but “neither pretentious [n]or publicity seekers.”² Rather than spending their \$2,000 budget on renting an extravagant ballroom in a hotel downtown they convinced the architecture department to let them use the recently completed Crown Hall.³ The yearbook recorded the students’ sceptical reaction: “Have a major dance on campus –In Crown Hall? It’ll never go over. Who wants to come down to school for a major dance? It’s always been downtown, we can’t change now.”⁴ Others were open to change. “Proponents of this location point out the low rental price of the hall, the inherent adaptability of the building

Ellington Bajo el Cristal

Las escuelas de arquitectura tienen una larga tradición de celebrar fiestas espectaculares, y en 1957 el Departamento de Arquitectura en el Instituto de Tecnología de Illinois (IIT) con Ludwig Mies van der Rohe como su director organizó lo que hoy se considera un evento “legendario”.¹

En 1956 les tocó a un grupo de estudiantes de fuera de la fraternidad organizar el tan esperado Baile Anual del IIT. El arquitecto de Chicago, John Vinci, en su primer año de universidad y muy involucrado en la organización del evento, calificó al comité organizador como “radical” pero “no buscadores de publicidad ni pretenciosos.”² En lugar de gastar su presupuesto de \$ 2,000 en el alquiler de un extravagante salón de baile en un hotel del centro, convenció al departamento de arquitectura para dejarles usar el Crown Hall, que había sido recientemente finalizado.³ El anuario registró una reacción escéptica: “los estudiantes quieren un gran baile en el campus –En el Crown Hall? Nunca funcionará. ¿Quién va a querer venir a la escuela para un baile tan importante? Siempre ha sido en el centro, no podemos cambiar ahora.”⁴ Otros estaban abiertos al cambio. “Los defensores esta ubicación señalan el bajo precio del alquiler de la sala, la adaptabilidad inherente del edificio para

to dancing, and the physical beauty of the structure,” student reporter Bill Arleigh countered, and he continued, “One of the small drawbacks seems to be the lack of any places upon which to lean while enjoying a highball—a small objection when you stop to consider that there will be no highballs, and therefore, no need to lean.”⁵ With concerns over reduced turnout due to the unconventional venue, the organising committee wanted to book a big name band. Eventually, they wrote to Duke Ellington, “with apparently little confidence that he would accept,” and he agreed to play—for \$5,000.⁶ “His music,” Arleigh hoped, “may produce the intoxication otherwise unobtainable.”⁷—The fact that IIT had banned all alcohol on its campus must seem ironic in the context of Crown Hall, designed by an architect readily associated with spirits and hard liquor. Two of Mies’s most remarkable designs were made for two of the leading distillers in the world at the time, the Canadian firm of Josef E. Seagram & Sons and Cuban-based Bacardi. On the other hand, Mies was also known to insist on the purity of design, distinguishing clearly between cocktail and construction: “Architecture is not a Martini.”⁸

Completed in 1956, S. R. Crown Hall certainly was the most distinguished building on the Mies-designed IIT campus.⁹ Poignantly, building Crown Hall forced the demolition of the Mecca Flats apartment complex, built in 1892 and one of the last and certainly most characterful remnants of a once vibrant urban community (Fig. 01).¹⁰ During the rapid expansion of Chicago’s population in the 1910s the Near South Side became a predominantly African-American neighbourhood, expanding on the already existing Black Belt along the railway corridor west of State Street. An African-American business and retail centre emerged adjacent to the original Armour (after 1940: IIT) campus. The area offered a dynamic nightlife and was home to Chicago’s leading jazz clubs. The Great Depression brought the neighbourhood down, and under the label of slum

el baile, y la belleza física de la estructura,” respondía el estudiante de periodismo Bill Arleigh, y continuaba: “Uno de los pequeños inconvenientes parece ser la falta de lugares en los que apoyarse mientras se disfruta de un vaso de whisky—una pequeña objeción teniendo en cuenta que no habrá whisky, y por lo tanto, que no hay necesidad de apoyarse.”⁵ Con la preocupación por la participación reducida debido al lugar poco convencional, el comité organizador quería reservar una gran banda de renombre. Con el tiempo, escribieron a Duke Ellington, “aparentemente con poca confianza de que aceptaría”, pero al final accedió a tocar por \$5.000.⁶ “Su música”, comentaba Arleigh, “puede producir la intoxicación imposible de obtener de otro modo.”⁷—El hecho de que el IIT había prohibido todo el alcohol en su campus parecerá irónico en el contexto de Crown Hall, diseñado por un arquitecto fácilmente asociable a las bebidas alcohólicas y licores fuertes. Dos de los diseños más notables de Mies se hicieron para dos de las principales destilerías del mundo en ese momento, la empresa canadiense de Josef E. Seagram & Sons y Bacardi, de Cuba. Por otro lado, Mies también era conocido por insistir en la pureza del diseño, distinguiendo claramente entre cócteles y construcción: “La arquitectura no es un Martini”.⁸

Terminado en 1956, el Crown Hall sin duda era el edificio más distinguido en el campus IIT de los diseñados por Mies.⁹ Tristemente, el edificio obligó a la demolición del complejo de apartamentos Meca Pisos, construido en 1892 y uno de los últimos remanentes con más personalidad de una comunidad urbana, en algún momento vibrante (Fig. 01).¹⁰ Durante la rápida expansión de la población de Chicago en la década de 1910, la zona de South Side se convirtió en un barrio predominantemente afroamericano, expandiéndose por el Cinturón Negro ya existente a lo largo del corredor ferroviario al oeste de State Street. Un negocio de venta al por menor llevado por afroamericanos se construyó adyacente a la estructura original de la escuela (después de 1940: IIT). La zona ofrecía una vida nocturna dinámica y fue el hogar de los principales clubes de jazz de Chicago. La Gran Depresión afectó mucho al barrio y, bajo el pretexto de la eliminación de arrabales,

clearance and redevelopment IIT's expanding white middle-class campus gradually displaced a largely poor and predominantly African-American population (Fig. 02).¹¹ As pianist, bandleader and composer Ellington artfully compelled his listeners to feel the pain and celebrate the triumphs in African-American culture and humanity at large. Individual accomplishment allowed him to transcend the enforced boundaries of class and race.¹² IIT, as Armour College before it, pursued a policy of racial inclusion. Its failure to embrace, rather than jettison, the social conditions in its neighbourhood can only be judged, as architectural historian Detlef Mertins reminded us, against the "complexities, ambiguities and uncertainties of the historical situation."¹³ In the context of the 1957 Civil Rights Act the issue of racial injustice must have been on everyone's mind. The record is mute on whether the students who proposed to book Ellington were aware of the neighbourhood's history steeped in jazz or whether Mies cared about the urban impact of his campus design. "[Race] just wasn't something that was important to Mies, so it didn't come up," remembered David Sharpe, an African-American architect and student of Mies.¹⁴

Mies wanted Crown Hall to "be the home of ideas and adventures."¹⁵ Crown Hall, the supreme realisation of an architectural ideal, was at once flexible and uplifting, generously spacious and serenely elegant (Fig. 03). For Mies it was "the clearest structure we have done, the best to express our philosophy."¹⁶ In essence, Crown Hall was a "single large room" which Mies believed to be "the most economical and most practical way of building today" because it accommodated different uses, changing over time (and without the need of costly remodelling).¹⁷ Of Crown Hall Mies said, "This building could be a nightclub on Saturday night and a garage on Sunday morning."¹⁸ Indeed, on Saturday, 9 November 1957 Crown Hall "became a ballroom to rival the best in the

hizo que el campus del IIT (blanco de clase media) desplazase gradualmente a una gran parte de la población pobre y predominantemente afroamericana (Fig. 02).¹¹ Como pianista, director y compositor, Ellington obligaba ingeniosamente a sus oyentes a sentir el dolor y celebrar los triunfos en la cultura y las personas afroamericanas en general. Este logro individual le permitió trascender los límites de clase y raza.¹² El IIT, como antes lo había hecho el Armour college, aplicó una política de inclusión racial. La incapacidad de aceptar, en lugar de tirar por la borda, las condiciones sociales de un barrio sólo puede ser juzgada, como el historiador de la arquitectura Detlef Mertins ha recordado, en contra de las "complejidades, ambigüedades e incertidumbres de la situación histórica".¹³ En el contexto de la Ley de Derechos Civiles de 1957, el tema de la injusticia racial debe haber estado en la mente de todos. El registro no determina si los estudiantes que propusieron contratar a Ellington estaban al tanto de la historia del barrio impregnado de jazz, o si Mies se preocupaba por el impacto urbano de su diseño de campus. "La raza no era algo que era importante para Mies, por lo que no salió el tema", recuerda David Sharpe, un arquitecto y estudiante de Mies afroamericano.¹⁴

Mies quería que el Crown Hall "fuese un hogar para ideas y aventuras."¹⁵ El Crown Hall, la suprema realización de un ideal de arquitectura, era a la vez flexible y elevado, generosamente amplio y de una serenidad elegante (Fig. 03). Para Mies era "la estructura más clara que hemos hecho, la mejor forma de expresar nuestra filosofía".¹⁶ En esencia, Crown Hall era un "gran habitación única", que Mies creía "la forma más económica y más práctica de la construcción de hoy en día", ya que se acomoda a diferentes usos, y puede ser cambiada con el tiempo (sin la necesidad de costosas remodelaciones).¹⁷ Mies dijo del Crown Hall: "Este edificio podría ser un club nocturno en la noche del sábado y un garaje el domingo por la mañana."¹⁸ De hecho, el sábado 9 de noviembre de 1957 el Crown Hall "se convirtió en un salón de baile para competir con los



Fig. 02. Mecca tenants attending meeting to protest eviction, 1950.

Fig. 03. Ludwig Mies van der Rohe, S.R. Crown Hall, IIT, Chicago, 1956; interior.

Fig. 02. Los inquilinos de Mecca que asisten a la reunión en protesta por el desalojo de 1950.

Fig. 03. Ludwig Mies van der Rohe, SR Crown Hall, IIT, Chicago, 1956; interior.



city,” the 1958 Illinois Tech yearbook emphatically recalled.¹⁹ Yet even in this architecturally extraordinary venue the conventions of polite society were upheld (Fig. 04). “Traditionally, the I-Ball is Tech’s formal dance,” the campus newspaper wrote, implying ball gowns and tuxedos, but it assured its readers, “as in the past, dark business suits will also be appropriate.”²⁰ The ball adhered to tradition and formality. There were guests of honour and

mejores de la ciudad”, como el anuario Illinois Tech de 1958 enfáticamente recordaba.¹⁹ Sin embargo, incluso en este lugar arquitectónicamente extraordinario, había ciertas convenciones (Fig. 04). “Tradicionalmente, el I-Ball es una danza formal”, escribía el periódico del campus, lo que implica vestidos de fiesta y trajes de etiqueta, pero aseguraba a sus lectores que “como en el pasado, los trajes de negocios oscuros también serán adecuados.”²⁰ El baile se ajustó a la tradición y a la formalidad. Hubo invitados

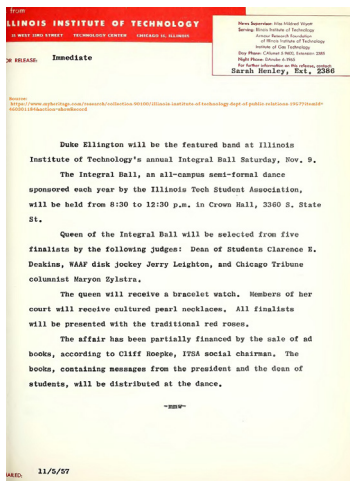


Fig. 04. Invitation to the Integral Ball, 1957.

Fig. 05. IIT Press Release announcing Duke Ellington, 1957.

Fig. 04. Invitación a the Integral Ball, 1957.

Fig. 05. IIT comunicado de prensa anunciando Duke Ellington, 1957.

a reception line.²¹ A queen of the ball was to be elected (Fig. 05). Official chaperones supervised the event which would end shortly after midnight. Bids admitting two people to the 1957 I-Ball cost \$4.00, and an estimated 450 were sold in total.²² Much needed additional funds were to be raised through the sale of ad books, but this plan failed.²³

A sizeable crowd attended the event, and the yearbook proudly noted, “We took a chance –and nine hundred smiling faces proved we weren’t wrong.”²⁴ Everyone joined in, “not just those who are usually considered the party set, but your lab partner, the secretaries, the Greeks, the streetcar riders, the dorm-dwellers –all, from students and white collar girls to faculty and administrative heads,” the campus newspaper reported (Fig. 06).²⁵ Miss Roberta Brast was named the I-Ball queen, and her court was selected “on the basis of beauty, personality, poise, and social grace.”²⁶ The event was considered a “social success”. –“Integral Ball Proves Versatility of Crown,” the headline of the campus newspaper read.²⁷ Evidently, Crown Hall was a more than adequate venue, and Vinci was struck by the immediacy of the experience. “You walked in the 34th Street entrance, and you were right on the dance floor, in front of the bandstand” (Fig. 07).²⁸ Vinci together with his first-year classmates David Norris, Phil Zielinski and Sharpe supported the choice of Crown Hall as the venue for the ball and volunteered to build the bandstand. From Vinci’s father, a building contractor, they borrowed scaffolding and rough formwork boards (usually used for the casting of concrete foundations), covered everything in sheets of plywood and painted it white.²⁹ The rather primitive stage stood at the northern end of what they called “the core,” the central space of the building. With two or three levels, it was about five feet tall, “almost as high as the eight-foot oak partitions in the middle of the room,” Vinci remembered.³⁰ The band had to climb a ladder to get on stage. Jacques Brownson,

de honor y una línea de recepción.²¹ Una reina del baile debía ser elegida (Fig. 05). Acompañantes oficiales supervisaban el evento, que terminaría poco después de la medianoche. Las entradas para dos personas a la 1957-Ball costaban \$ 4.00, y se estima que se vendieron 450 en total.²² Los fondos adicionales necesarios debían ser recaudados a través de la venta de libros de anuncios, pero este plan fracasó.²³

Una multitud considerable concurrió al evento, y el anuario señaló con orgullo: “Nos arriesgamos –y novecientas caras sonrientes demostraron que no nos salió mal.”²⁴ Todo el mundo asistió, “no sólo los que por lo general se consideran el alma de la fiesta, sino sus compañeros de laboratorio, las secretarias, los griegos, los conductores del tranvía, los de la residencia –todos, desde estudiantes y chicas de cuello blanco, a los jefes de la facultad y administrativos” informaba el periódico del campus (Fig. 06).²⁵ La señorita Roberta Brast fue nombrada la reina del baile, y fue seleccionada en base a su “belleza, personalidad, equilibrio, y gracia social”.²⁶ –El evento fue considerado un “éxito social”. “El Baile Anual demuestra la versatilidad del Crown Hall”, era el titular del periódico del campus.²⁷ Evidentemente, el Crown Hall era un lugar adecuado, y a Vinci le sorprendió la inmediatez de la experiencia. “Entrabas por la entrada que daba a la calle 34, y estabas justo en la pista de baile, frente al escenario” (Fig. 07).²⁸ Vinci, junto con sus compañeros de clase de primer año David Norris, Phil Zielinski y Sharpe apoyó la elección de Crown Hall como sede del baile y se ofreció para construir el escenario. El padre de Vinci, un empresario de la construcción, pidió prestados andamios y tableros de encofrado rugosos (normalmente utilizados para la fundición de cimientos de hormigón), cubriendo todo en láminas de madera y pintándolo de blanco.²⁹ El escenario, algo primitivo, se situaba en el extremo norte de lo que ellos llamaban “el núcleo”, el espacio central del edificio. Con dos o tres niveles, (unos cinco pies de alto) era “casi tan alto como las particiones de roble de ocho pies en el medio de la habitación”, recordó Vinci.³⁰ La banda tenía que subir por una escalera para llegar al escenario. Jacques



Fig. 06. Students dancing at the Integral Ball, 1957.

Fig. 07. Ludwig Mies van der Rohe, S.R. Crown Hall, IIT, Chicago, 1956; at night.

Fig. 06. Los estudiantes bailando en el Integral Ball, 1957.

Fig. 07. Ludwig Mies van der Rohe, SR Crown Hall, IIT, Chicago, 1956; por la noche.



Vinci's instructor that year, was not impressed. He "chastised me for building such a bandstand, saying I was endangering the orchestra," Vinci recalled. "How could I think the scaffolding would support an entire orchestra? Later he would design the Daley Center, an office building with enormous spans, but then he showed no practical sense."³¹

Ellington had played a lot of places (including university halls) since he started performing in 1923 (Fig. 08). By the early 1950s, be-bop and cool jazz overshadowed his big band style,

Brownson, profesor de Vinci ese año, no se impresionó. Él "me llamó la atención por la construcción de semejante escenario, diciendo que estaba poniendo en peligro la orquesta", recordó Vinci. "¿Cómo podría saber si el andamiaje aguantaría a toda una orquesta? Más tarde, él diseñaría el Centro Daley, un edificio de oficinas con enormes vanos, sin ningún sentido práctico".³¹

Ellington había tocado en un montón de lugares (incluyendo pasillos universitarios) desde que comenzó su carrera en 1923 (Fig. 08). A principios de la década de 1950, Be-Bop y Cool



Fig. 08. Duke Ellington playing at the Integral Ball, 1957.

Fig. 08. Duke Ellington jugar en the Integral Ball, 1957.

yet a rapturous performance at the 1956 Newport Jazz Festival launched a career revival. Still, Ellington performing at a student ball seemed incongruous, as the time of big bands had passed. After all, 1957 was the ‘Year of Elvis’: he played twenty-eight live shows in eighteen cities (and one military post) throughout the United States, Hawaii and Canada.³² His shows drew frenzied crowds everywhere. At the start of the tour on 28 March, Elvis Presley performed for 12,000 people in the International Amphitheater in Chicago. Tickets cost between \$2 and \$3.50. When a group of fans pressed up against the metal railing around the stage, thirteen girls fainted and police struggled to get them out. This would have given Brownson reason enough to be concerned.

What exactly Ellington and his band performed on the night is lost to the record. Returning to IIT in 1962, Ellington offered “sweet and soft piano –percussion sections, with intervals of muted brass and woodwind,” “subdued notes and quite drums,” interspersed with “tempered chords from stage right,” before breaking into a more up-tempo jam session.³³ The Duke Ellington Orchestra included fifteen musicians and featured notable soloists Johnny Hodges and Paul Gonsalves on saxophone. In 1957, Cat Anderson played with Ellington as the high-note trumpeter, known for his range across all registers and ability to play with great power. Some students spurred the trumpet on: “He said he was going to break the glass. And he played, and he looked around. [...] You could just see the veins on his throat,” and “the glassed bowed out because it was so loud.”³⁴ (When Ellington returned to play at IIT in 1962, the student yearbook noted “a marathon jam session climaxed by a trumpet rendition which shattered tradition and the sound barrier, as well as a few eardrums.”³⁵) But at Crown Hall, the glass did not crack.³⁶ “The glass was only a quarter inch thick, half what it is today, and the wind or sound would actually make the glass wave. So you saw reflections of the lights and the musicians in the upper,

Jazz habían eclipsado su gran estilo, sin embargo, una actuación entusiasta en el Festival de Jazz de Newport 1956 hizo renacer su carrera. Sin embargo, la participación de Ellington en un baile de estudiantes parecía incongruente. Después de todo, 1957 fue el “Año de Elvis”: tocó veintiocho conciertos en dieciocho ciudades (y un puesto militar) en todo Estados Unidos, Hawai y Canadá.³² Sus espectáculos atraían a una multitud frenética en todas partes. Al inicio de la gira el 28 de marzo, Elvis Presley tocó para 12.000 personas en el Anfiteatro Internacional en Chicago. Las entradas costaban entre \$ 2 y \$ 3,50. Cuando un grupo de fans empujaron la barandilla de metal alrededor del escenario, trece chicas se desmayaron y la policía tuvo que luchar para sacarlos. Esto habría dado a Brownson una razón suficiente para estar preocupado.

Qué tocaron exactamente Ellington y su banda esa noche se pierde en el registro. Volviendo al IIT en 1962, Ellington ofreció “suaves de piano –secciones de percusión, con intervalos de metales con sordina y de madera”, “notas tenues y bastantes tambores”, intercalados con “acordes templados desde la derecha del escenario”, antes de romper el tempo.³³ La orquesta de Duke Ellington incluía quince músicos y contó con los notables solistas Johnny Hodges y Paul Gonsalves en el saxofón. En 1957, Anderson tocó con Ellington como trompetista. Era conocido por su rango en todos los registros y la capacidad de interpretar con poderío. Algunos estudiantes animaban a la trompeta: “Dijo que iba a romper los cristales. Y tocó, y miraba a su alrededor. [...] Se podía ver las venas en su garganta, y el cristal se abombó”.³⁴ (Cuando Ellington volvió a tocar en el IIT en 1962, el anuario de los estudiantes observó “una maratónica sesión de improvisación culminó con una interpretación de trompeta que rompió la tradición y la barrera de sonido, así como un par de tímpanos.”³⁵) Pero en el Crown Hall, el vidrio no se agrieta.³⁶ “El vidrio era sólo un cuarto de pulgada de espesor, la mitad de lo que es hoy, y el viento o el sonido en realidad haría combar el vidrio. Así que se verían los reflejos de las luces y los músicos en los paneles



Fig. 09. Ludwig Mies van der Rohe, S.R. Crown Hall, IIT, Chicago, 1956; view and shadows of trees outside.

Fig. 09. Ludwig Mies van der Rohe, SR Crown Hall, IIT, Chicago, 1956; vista y las sombras de los árboles fuera.

clear panes of glass, and the reflections would move with the music.”³⁷ Inside, all light were off. Outside, the design department had placed green and blue spotlights on the grass.³⁸ Aimed at the bare branches of the various honey locust and hawthorn trees that surrounded Crown Hall the lights projected swaying shadows onto the frosted glass (Fig. 09). Vinci compared the effect to “animated drawings on Japanese paper.”³⁹ There and then, everything came together: people, space, light, music and nature. The overall effect was “mesmerizing.”⁴⁰

superiores y claraboyas, moviéndose con la música”.³⁷ En el interior, todas las luces estaban apagadas. En el exterior, el departamento de diseño había colocado focos verdes y azules en la hierba.³⁸ Dirigidas a las ramas desnudas de las acacias y árboles de espino que rodeaban el Crown Hall, las luces proyectadas balanceándose creaban sombras sobre el cristal esmerilado (Fig. 09). Vinci comparó el efecto con “dibujos animados sobre papel japonés.”³⁹ Allí y entonces, todo se juntaba: la gente, el espacio, la luz, la música y la naturaleza. El efecto general fue “fascinante”.⁴⁰

“We were anxious that night to see what Mies would say when he came into the building. Mies walked in and he stopped,” Sharpe remembered, “and he just kind of looked around. Mies wouldn’t say anything, just lit his cigar and started smoking.”⁴¹ The large, abstract space of Crown Hall with its exterior glass screen dematerialised by coloured light might have reminded Mies of an extraordinary performance space he encountered as a young architect. Mies, then in his mid-twenties, was courting his future wife, Ada Bruhn. (The I-Ball may have reminded him of that, too.) Bruhn studied dance at the Jaques-Dalcroze Institute in Hellerau, Germany’s first garden city. Its few but

“Estábamos ansiosos esa noche para ver lo que diría Mies cuando entró en el edificio. Mies entró y se detuvo”, Sharpe recordó: “y sólo miró un poco a su alrededor. Mies no dijo nada, sólo encendió su cigarro y empezó a fumar.”⁴¹ El gran espacio abstracto del Crown Hall con su pantalla de vidrio exterior desmaterializada por la luz de color podría haber recordado a Mies un espacio de actuación extraordinaria que se habría encontrado cuando era un joven arquitecto. Mies, que entonces estaba en sus veinte años, cortejaba a su futura esposa, Ada Bruhn (El I-Ball puede haberle recordado eso, también). Bruhn estudió danza en el Instituto Jaques-Dalcroze en Hellerau, primera ciudad

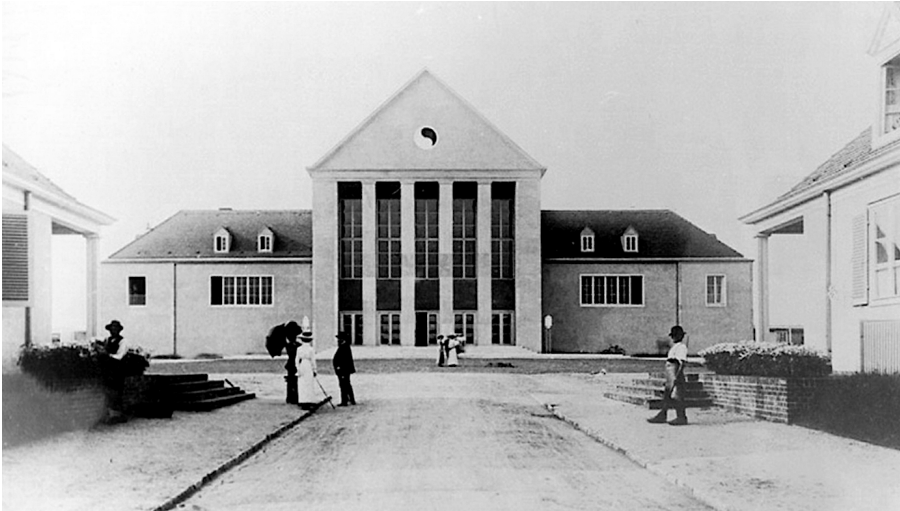


Fig. 10. Heinrich Tessenow, Festspielhaus Hellerau, c1915; main façade and entrance.



Fig. 11. Heinrich Tessenow and Adolphe Appia, Festspielhaus Hellerau, 1912; dance performance in the main auditorium.

Fig. 10. Heinrich Tessenow, Festspielhaus Hellerau, c1915; fachada principal y la entrada.

Fig. 11. Heinrich Tessenow y Adolphe Appia, Festspielhaus Hellerau, 1912; espectáculo de danza en el auditorio principal.

highly acclaimed public performances were staged in the auditorium of the Festspielhaus, designed by Heinrich Tessenow (Fig. 10). It was both teaching and performance space, and in abolishing all physical barriers that separated house and stage the Hellerau auditorium gave equal presence to actors and audience alike and thus created a truly shared experience. It was “a space that gathered all within it into an environment shaped almost entirely by light rather than substance” and, as Kathleen James-Chakraborty argued, played its architectural part in introducing modern performance art to a mass audience.⁴² Free of all decorative detail, the space was abstract, immaterial even as the enclosing surfaces were all but dissolved in light (Fig. 11). An ingenious system of indirect steerable lighting transformed the entire performance space into a constantly changing body of light, into a luminous event that engulfed audience and performers alike. This practice of merging study and leisure, physical and intellectual existence in one indeterminate space carried over to the student dance in Crown Hall and made the 1957 Integral Ball a truly modern event.

“Mies, Hilberseimer, Peterhans –they all were there, standing around. Mies was very shy. Mies thought there should have been a backdrop,” Vinci remembered, and added, “Mies liked

jardín de Alemania. Sus pocos, pero muy aclamados espectáculos públicos se llevaron a cabo en el auditorio de la Festspielhaus, diseñado por Heinrich Tessenow (Fig. 10). Era a la vez un espacio de enseñanza y rendimiento y, eliminando todas las barreras físicas que separaban la casa y el escenario del auditorio, Hellerau consiguió igualar la presencia de actores y espectadores, creando una experiencia compartida. Fue “un espacio que reunía a todos en su interior en un ambiente conformado casi en su totalidad por la luz” y, como argumentó Kathleen James-Chakraborty, jugó su papel arquitectónico relevante en introducir el arte performativo moderno a un público masivo.⁴² Libre de todo detalle decorativo, el espacio era abstracto, inmaterial, incluso (Fig. 11). Un ingenioso sistema de iluminación dirigitivo indirecto transformaba todo el espacio de actuación en un cuerpo que cambia constantemente de la luz, en un evento que envolvía al público y artistas por igual. Esta práctica de combinar estudio y ocio, existencia física e intelectual en un espacio indeterminado se trasladaron al baile en el Crown Hall y convirtió el Baile Anual de 1957 en un evento verdaderamente moderno.

“Mies, Hilberseimer, Peterhans –todos ellos estaban allí, de pie alrededor. Mies era muy tímido. Mies pensó que debería haber habido un telón de fondo,” recordaba Vinci, y agregó, “A Mies le gustan los

backdrops” (Fig. 12).⁴³ Nevertheless, cigar in hand and comfortably seated in his ample Barcelona chair, the ever-taciturn Mies “smiled his approval” (Fig. 13).⁴⁴ “After the end, Mies came to talk to us, and tell us that this was a very nice evening.”⁴⁵ The IIT students, too, seemed to have enjoyed Ellington’s performance. “Some of us went to dance, and couldn’t have asked for better dance music. Some of us went to listen, and couldn’t have asked for a better concert.”⁴⁶ The acoustics at Crown Hall must have been favourable. “I like to work in this building,” Mies once told a student audience. “There is never any disturbance in the acoustics,

telones de fondo” (Fig. 12).⁴³ Sin embargo, cigarro en mano y sentado cómodamente en su amplia silla Barcelona, el siempre taciturno Mies “esbozó su aprobación” (Fig. 13).⁴⁴ “Después del final, Mies vino a hablar con nosotros, y nos dijo que había sido una noche muy agradable”.⁴⁵ Los estudiantes del IIT, también, parecían haber disfrutado de la actuación de Ellington. “Algunos de nosotros fuimos a bailar, y no se podría haber pedido mejor música de baile. Algunos de nosotros fuimos a escuchar, y no se podría haber pedido un mejor concierto”.⁴⁶ La acústica en el Crown Hall lo favorecía. “Me gusta trabajar en este edificio,” dijo Mies al público de estudiantes, “Nunca hay ninguna perturbación en la acústica,



Fig. 12. The Duke Ellington Orchestra in Munich, 1963.



Fig. 13. Ludwig Mies van der Rohe at Crown9 Hall, IIT, Chicago, no year.

Fig. 12. La orquesta Ellington Duke en Munich, 1963.

Fig. 13. Ludwig Mies van der Rohe en el Crown Hall, IIT, Chicago, sin año.

only when the professor becomes emotional. He should not do that. Otherwise we have no disturbances.”⁴⁷ (Mies preferred to sit in silence when reviewing student projects.) According to Vinci, Ellington liked playing at Crown Hall because the acoustics were so sharp.⁴⁸ “You know,” Ellington told Mies, “the acoustics in this place are the best of any place I have ever played.”⁴⁹ –Plans to make a recording at Crown Hall, *Ellington under Glass*, were never realised.

Mies was known to appreciate art, paintings by Paul Klee in particular, but his “sensitivity to music was inversely proportional to his gift for visual form,” his biographer observed.⁵⁰ However, in and around Chicago encounters with impromptu jazz were unavoidable, and Mies may not have been as indifferent as it seemed. “I was working in his office,” remembered architect George Danforth, an accomplished pianist, IIT graduate and Mies’s first American employee, “and I said, ‘Mies, I can’t be with you tomorrow because I’ve got a concert at Ravinia’, and Mies said, ‘What is it?’ And I said, ‘It’s Benny Goodman,’ and he said, ‘Ah... Sving?’”⁵¹ On a different occasion, Mies inquired, “Why is it that you like chazz?” And Danforth replied, “Because it is so improvisational.” “Tja,” returned Mies, “but you must be careful with improvisation, no?”⁵² Chicago, of course, had a tradition of improvisation, in theatre and music, and so provided a “rare instance of white culture encountering black culture without co-opting it,” local historian Thomas Dyja found.⁵³ Mies on the other hand may have associated improvisation with arbitrariness or chaos.⁵⁴ He was one to favour order, which he understood as “the disposition of equal and unequal things, attributing to each in its place,” quoting St. Augustine.⁵⁵ Rules mattered. Architecture was no “playground.”⁵⁶ It was meant to express the essence of the epoch, not personal inclination. Constant innovation was anathema to Mies who thought it neither “necessary nor possible to invent a new architecture

sólo cuando el profesor se emociona. No debería hacer eso. En ningún otro caso tenemos perturbaciones”.⁴⁷ Mies prefería sentarse en silencio revisando los proyectos de los estudiantes. De acuerdo con Vinci, a Ellington le gustó tocar en el Crown Hall, porque la acústica era muy buena.⁴⁸ “Usted sabe,” dijo Ellington a Mies, “la acústica en este lugar es de las mejores con las que haya tocado tocado nunca.”⁴⁹ –Los planes de Ellington de realizar una grabación en el Crown Hall, *Ellington bajo el Cristal*, nunca se realizaron.

Mies es conocido por apreciar el arte, en particular, las pinturas de Paul Klee, pero su “sensibilidad a la música era inversamente proporcional a su don de visual,” observó su biógrafo.⁵⁰ Sin embargo, en los alrededores de Chicago el encuentro con el jazz improvisado era inevitable, y Mies puede no haber sido tan indiferente como parecía. “Yo estaba trabajando en su oficina,” recordó el arquitecto George Danforth, un consumado pianista, graduado en el IIT y primer empleado estadounidense de Mies, “y le dije: ‘Mies, no puedo estar contigo mañana porque tengo un concierto en Ravinia, y Mies dijo: ‘¿Quién es?’ Y dije, ‘Es Benny Goodman,’ y él dijo, ‘Ah ... ¿Sving?’”⁵¹ En otra ocasión, Mies preguntó: “¿Por qué te gusta el jazz?” Y Danforth respondió: “Porque es tan improvisado ...” “Tja,” respondió Mies, “pero hay que tener cuidado con la improvisación ¿no?”⁵² Chicago, por supuesto, tenía una tradición en la improvisación, en el teatro y la música, y por lo tanto proporcionaba un “raro ejemplo de la cultura blanca encontrándose con la cultura negra sin cooptación de ella,” opina el historiador local Thomas Dyja.⁵³ Mies, por otro lado, puede haber asociado la improvisación con la arbitrariedad o el caos.⁵⁴ Estaba de acuerdo con el orden, entendido como “la disposición de las cosas iguales y desiguales, atribuyendo a cada una en su lugar”, citando a San Agustín.⁵⁵ Las reglas importan. La arquitectura no es un “patio de recreo”.⁵⁶ Estaba destinado a expresar la esencia de la época, no su inclinación personal. La innovación constante era anatema para Mies, que pensaba que no era “necesario ni posible inventar una nueva arquitectura cada lunes por la mañana.”⁵⁷ –¿Por qué

every Monday morning.”⁵⁷ –Why then was jazz so much at home in Mies’s architecture school? As much as their individual artistic expressions differed, Mies and Ellington approached to their art, whether building or music, in fundamentally similar ways. “Jazz broke the rules of European conventions,” trumpeter and music curator Wynton Marsalis wrote, but it “created rules of its own that were so specific, so thorough and so demanding that a great art resulted.”⁵⁸ Further, Marsalis named Ellington as “one of the great musical thinkers as well as one of the great masters of musical form” and characterised his achievements in words that, very directly, could be applied to Mies as well (Figs. 14 and 15). “Genius always manifests itself through attention to fine detail. Works of great genius sound so natural they appear simple, but this is the simplicity of elimination, not the simplicity of ignorance.”⁵⁹ Mies could not have agreed more; after all, God was in the details.⁶⁰ To him, simplicity as a supreme value of architecture that was achieved only through dedicated labouring, the sustained working through the specific problem until a seemingly self-evident expression was found. “[His] art has had such universal appeal and application to the expression of modern life that it has changed the conventions of American music as well as those of the world at large,” Marsalis wrote, again referring to Ellington.⁶¹ “More than any other composer, he codified the sound of America in the 20th century.”⁶²

The impact of jazz beyond the realm of music, its “universal appeal” as an authentic expression of American culture was recognised by architects early on. Speaking about the renewal of architectural education, Bauhaus-founder Walter Gropius cited jazz as his foremost example of the innate creative forces in contemporary American society. “First, in music: jazz and swing are typical American interventions, originating from old folk-songs of the white man of this country and from negro rhythm.”⁶³ In pointing at its vernacular origins, Gropius dwelled on what Marsalis identified as the

entonces importaba tanto el jazz en la escuela de arquitectura de Mies? Por mucho que sus expresiones artísticas individuales difieran, Mies y Ellington acercaron su arte, ya sea la construcción o la música, en formas fundamentalmente similares. “El jazz rompió las reglas de convenciones europeas,” escribió el trompetista y músico Wynton Marsalis, pero “creando reglas propias que eran tan específicas, de modo minucioso y tan exigentes que dio lugar a un gran arte.”⁵⁸ Además, Marsalis nombró a Ellington como “uno de los grandes pensadores musicales, así como uno de los grandes maestros de la forma musical” y caracteriza sus logros en palabras que, de manera muy directa, podrían ser aplicados a Mies también (Figs. 14 y 15). “El genio siempre se manifiesta a través de la atención a los detalles. Las obras de los grandes genios suenan tan naturales, que parecen simples, pero esta es la simplicidad de la eliminación, no la sencillez de la ignorancia.”⁵⁹ Mies no podría haber estado más de acuerdo; después de todo, Dios estaba en los detalles.⁶⁰ Para él, la simplicidad como valor supremo de la arquitectura se logra sólo a través del trabajo dedicado, la sustentación de trabajo a través del problema específico hasta que se encuentre una expresión aparentemente evidente por sí misma. “[Su] arte ha tenido tanto atractivo universal que ha cambiado las convenciones de la música americana, así como los del mundo entero”, escribió Marsalis, refiriéndose de nuevo a Ellington.⁶¹ “Más que cualquier otro compositor, codificó el sonido de América en el siglo 20”.⁶²

El impacto de jazz más allá del ámbito de la música, su “atractivo universal” como una expresión auténtica de la cultura americana fue reconocido por los arquitectos desde el principio. Hablando sobre la renovación de la enseñanza de la arquitectura, el fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, citó el jazz como su principal ejemplo de las fuerzas creativas innatas en la sociedad americana contemporánea. “En primer lugar, la música, el jazz y el swing son intervenciones estadounidenses típicas, procedentes de antiguas canciones populares de los blancos de este país y del ritmo negro.”⁶³ Señalando sus orígenes

“noble-savage cliché,” a misconception that ignored that “the greatness of jazz lies not only in its emotion but also in its deliberate artifice.”⁶⁴ A similar observation can be made about the Mies’s use of steel construction. Together with concrete and glass it was seen as the new vernacular of an industrial age –raw, vigorous and untamed. Industrial methods of construction seemed destined for greatness, yet they lacked cultivation. Mies van der Rohe’s Concert Hall collage of 1942, conceived on the basis of a photograph of a vast airplane factory designed by American architect Albert Kahn, appeared to illustrate Mies’s fascination with skeletal steel construction and the large spans it made possible. However, to reduce this evocation of space to an effort in appropriating industrial construction would fail to acknowledge the degree of artifice Mies brought to this project and others that followed in its wake. Construction was ever only a means and never the end of Mies’s design efforts; its true value resided outside of the technological realm. For Mies, the artistic conception of space and its rational construction were inseparable.

In his appreciation of jazz Gropius continued, “Perhaps we will not call it art yet, but it has spread over the earth, influencing every one’s ear, every one’s feeling for rhythm. Imagine that one day a composer would create a powerful American symphony, using the elements of jazz and its rhythm: that would then be the artistic language understood also by the average man –not only by a clique.”⁶⁵ Ellington did just that. In all his appearances, whether in nightclubs or on university campuses, Ellington wanted to connect to his audience through his art directly. He did not link his art to a pedagogical mission. In the context of his second IIT concert, Ellington “insisted that education, as such, is not his purpose at all, even at university and public concerts. Deliberately mingling his concert appearances with club dates and dance jobs, he feels his mission is to communicate with his audience [through music], not just present art on a platter.”⁶⁶ In addition to jazz

vernáculos, Gropius significó lo que Marsalis identificó como el “cliché del noble salvaje”, una idea errónea que ignora que “la grandeza del jazz no sólo radica en su emoción, sino también en su artificio deliberado.”⁶⁴ Una observación similar puede hacerse sobre la construcción en acero de Mies. La conjunción del hormigón y vidrio fue vista como la nueva construcción vernácula de una era industrial –vigorosa y salvaje. Los métodos industriales parecían destinados para la grandeza, sin embargo, carecían de sofisticación. El collage The Concert Hall de Mies van der Rohe de 1942, concebido basándose en una fotografía de una gran fábrica de aviones diseñados por el arquitecto estadounidense Albert Kahn, apareció para ilustrar su fascinación con la construcción en acero. Sin embargo, reducir esta evocación del espacio a un esfuerzo de apropiación de la construcción industrial sería dejar de reconocer el grado de artificio que Mies trajo a este proyecto y otros que le siguieron. La construcción nunca fue sólo un medio ni tampoco el final de los esfuerzos de diseño de Mies; su verdadero valor reside fuera del ámbito tecnológico. Para Mies, la concepción artística del espacio y su construcción racional eran inseparables.

En su apreciación del jazz, Gropius continuó: “Tal vez no podamos llamarlo arte todavía, pero ya se ha extendido por la tierra, influyendo en el oído de cada uno, en cada sentido del ritmo. Imagínese que un día un compositor sea capaz de crear una poderosa sinfonía americana, usando los elementos del jazz y su ritmo: entonces el lenguaje artístico sería entendido también por el hombre medio –no sólo por una élite”.⁶⁵ Ellington fue lo que hizo. En todas sus apariciones, ya sea en clubes nocturnos o en los campus universitarios, quería conectar con su audiencia a través de su arte directamente. Él no vinculó su arte a una misión pedagógica. En el contexto de su segundo concierto en el IIT, Ellington “insiste en que la educación, como tal, no es su propósito en absoluto, ni tan siquiera en la universidad y en conciertos públicos. Deliberadamente, mezclándose con sus apariciones en conciertos en clubs de baile y puestos de trabajo, siente que su misión es la de comunicarse con su público [a través de la música], no sólo técnicamente.”⁶⁶ Además del jazz y swing como formas de

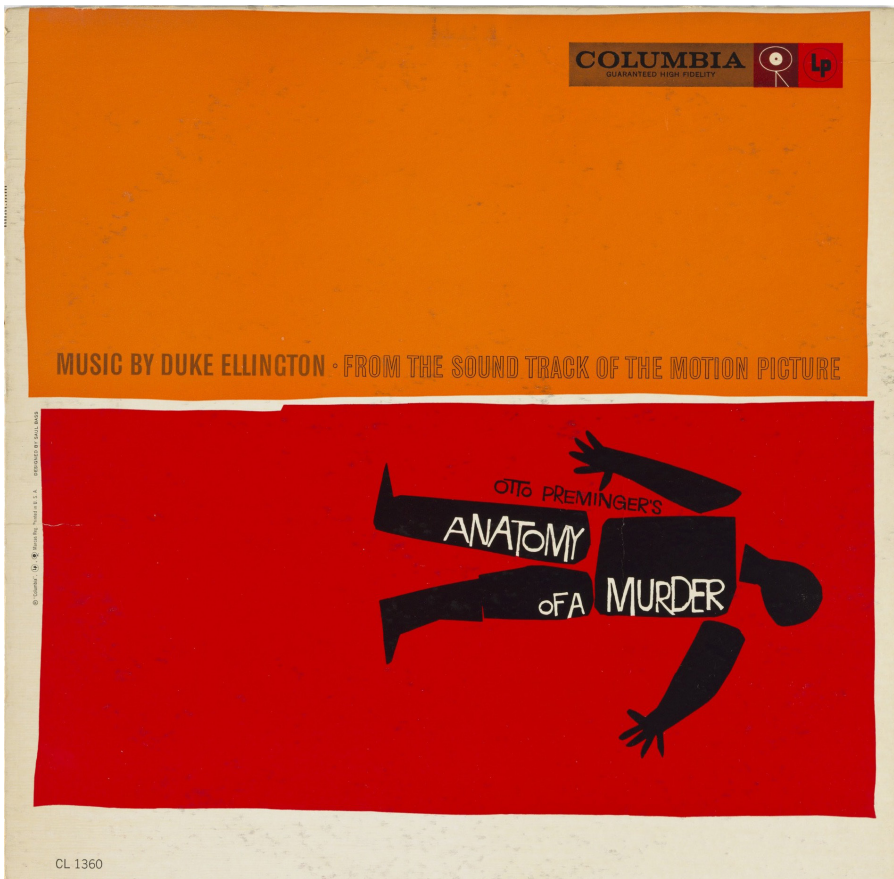
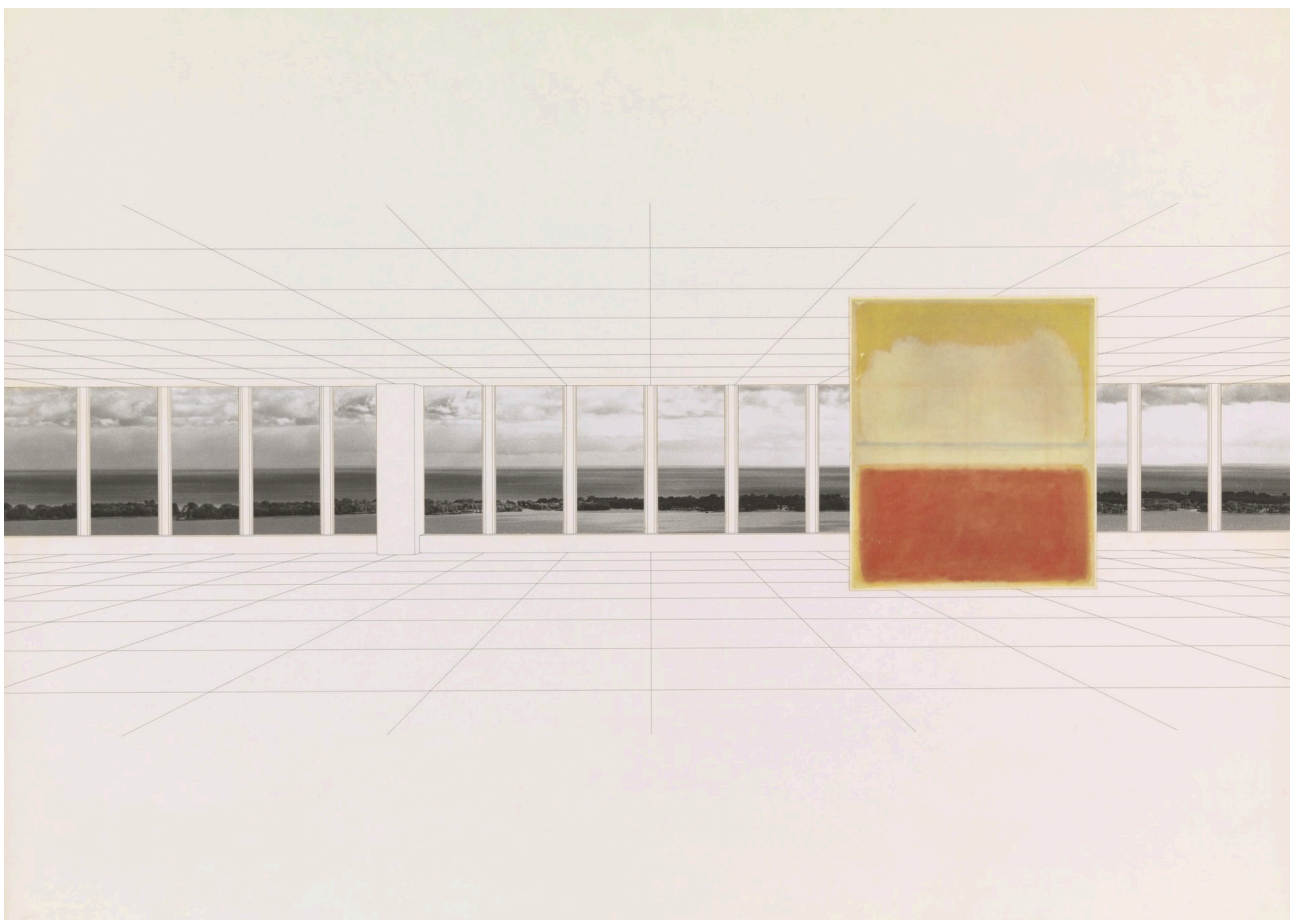


Fig. 14. Saul Bass and Duke Ellington, *Anatomy of a Murder*, 1959; album cover for Columbia Records.

Fig. 15. Ludwig Mies van der Rohe, *Georg Schaefer Museum project*, Schweinfurt, 1960–1963; interior perspective with view of site.

Fig. 14. Saul Bass y Duke Ellington, *Anatomía de un asesinato*, 1959; cubierta del álbum para Columbia Records.

Fig. 15. Ludwig Mies van der Rohe, proyecto *Georg Schäfer Museum*, Schweinfurt, 1960-1963; perspectiva interior con la vista del sitio.



and swing as distinctly American art forms, Gropius cited another. “There is Walt Disney’s animated cartoon – very specifically American.”⁶⁷ Similar observations were shared by IIT students. “It is said by some critics that Duke Ellington’s music and Walt Disney’s cartoons are the only two original art forms America has produced,” the campus newspaper wrote when announcing Ellington’s second concert at IIT. “True or not, Ellington has been acclaimed throughout the world as the creator of a new, rich, and distinctly American musical idiom.”⁶⁸

The idea of a distinctly American idiom in music resonated with the approach Mies had taken in adopting the technology of standard American steel frame construction and transforming it into an architectural expression of structure. Building with steel had held an important place in Mies’s work ever since his time with Peter Behrens in Berlin, yet the synthesis of structural system and architectural expression came to define Mies’s American oeuvre. Starting with his first realised building in America Mies was developing –architect, author and curator Phyllis Lambert called it “forging” –an architectural language of steel construction.⁶⁹ In reflecting on the technological means of construction and structural methods, Mies himself drew attention to the analogy between language and architecture, echoing considerations of jazz as a distinctly American idiom in music. “I am working on an architecture as a language, and I think you have to have a grammar in order to have a language,” Mies said in 1956, the year before the Ellington concert. “You can use it for normal purposes and you speak in prose. If you are good at that, you speak a wonderful prose, if you are really good, you can be a poet. [...] And that is the same in architecture.”⁷⁰ Ludwig Hilberseimer, Mies’s colleague at IIT and one of his closest allies, considered the “new architectural language [...] developed out of the very nature of steel” and “understandable to everyone” to be Mies’s “greatest achievement.”⁷¹

arte típicamente americano, Gropius citó otro. “También están los dibujos animados de Walt Disney –muy específicamente estadounidenses.”⁶⁷ Observaciones similares fueron compartidas por los estudiantes del IIT. “Dicen algunos críticos que la música de Duke Ellington y los dibujos animados de Walt Disney son las dos únicas formas de arte originales que ha producido América”, escribió el periódico de la universidad al anunciar el segundo concierto de Ellington en el IIT. “Cierto o no, Ellington ha sido aclamado en todo el mundo como el creador de un idioma musical nuevo, rico y típicamente americano.”⁶⁸

La idea de un lenguaje típicamente americano en la música resonó con el enfoque que Mies había propuesto al adoptar la tecnología de armazón de acero estándar americano y transformarla en una expresión arquitectónica de la estructura. La construcción en acero había ocupado un lugar importante en la obra de Mies desde su encuentro con Peter Behrens en Berlín, sin embargo, la síntesis del sistema estructural y expresión arquitectónica llegó a definir la obra americana de Mies. A partir de su primer edificio realizado en América, Mies estaba desarrollando –lo que la arquitecta y conservadora Phyllis Lambert llamó “forja” –un lenguaje arquitectónico de la construcción en acero.⁶⁹ Al reflexionar sobre los medios tecnológicos de construcción y métodos estructurales, el propio Mies llamó la atención sobre la analogía entre el lenguaje y la arquitectura, haciéndose eco de las consideraciones del jazz como lenguaje típicamente americano en la música. “Estoy trabajando en una arquitectura como un lenguaje, y creo que usted tiene que tener una gramática con el fin de tener un idioma”, dijo Mies en 1956, el año antes del concierto de Ellington. “Se puede utilizar para fines normales y hablar en prosa. Si usted es bueno en eso, se habla de una prosa maravillosa, si usted es realmente bueno, puede ser poeta. [...] Y sucede lo mismo en la arquitectura.”⁷⁰ Ludwig Hilberseimer, colega de Mies en el IIT y uno de sus aliados más cercanos, lo consideró como el “nuevo lenguaje arquitectónico [...] desarrollándose a partir de la propia naturaleza del acero” y “comprensible para todos” y como el “mayor logro” de Mies.⁷¹

Through their shared association with Apollonian harmony, architecture and music have often been linked; German philosopher Friedrich Wilhelm Joseph Schelling famously characterised architecture as frozen music, and Goethe called it “erstarrte Musik,” petrified music.⁷² It is tempting to describe the structural idea of Crown Hall in musical terms: the bass line of the steel girders overhead, the offbeat rhythm of the mullions and the contrapuntal positioning of the furniture-like timber partitions inside. Yet this would overstretch the credibility of such analogy. However, Mies’s architecture and Ellington’s jazz correspond in their sense of pause, the time or space left between respective elements. Allowing for these important silences added tension to jazz, and liveliness –just as space in architecture comes to life through its proportion and the activity within. The potential to achieve presence through silence as offered by Mies’s architecture was not lost on musicians. Addressing the convention of the Music Teachers National Association in Chicago in February of 1957, less than a year ahead of the Ellington concert, modern composer John Cage drew a comparison between the sounds not notated in written music –silence– and the openness that he observed in modern sculpture and architecture. “The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees, or grass, according to the situation.”⁷³ Both, silence and openness allowed for unexpected perceptions and new experiences. Starting in the late 1920s, Ellington challenged the typical format of popular music and expanded the limits of jazz. His band’s performances drew on a range of musical influences, from Harlem to New Orleans, and merged them into a new, inventive concept. Percy Grainger, a pianist, composer and advocate of “Free Music,” was one of the first to respectfully appreciate jazz in general and Ellington in particular. In contrast to the common perception of jazz as frivolous and improvised, Grainger recognised its seriousness, its architectural qualities. “Musically speaking, the chief characteristics of

A través de su asociación con la armonía de Apolo, la arquitectura y la música a menudo han sido relacionadas. El filósofo alemán Friedrich Schelling caracteriza la arquitectura como música congelada, y Goethe la llamó “Erstarrte Musik,” música petrificada.⁷² Es tentador describir la idea estructural de Crown Hall en términos musicales: el cordón inferior de las vigas de acero de arriba, el ritmo fuera de lo común de los montantes y el posicionamiento del contrapunto de los tabiques de madera de muebles en la parte interna. Esto podría sobrepasar la credibilidad de tal analogía. En todo caso, la arquitectura de Mies y el jazz de Ellington se corresponden en su sentido de la pausa, el tiempo o el espacio que queda entre los elementos respectivos. Estos silencios añaden tensión y vivacidad al jazz, al igual que el espacio en la arquitectura cobra vida a través de su proporción y la actividad dentro. El potencial para lograr presencia a través del silencio que ofrece la arquitectura de Mies también ocurre en la música. En la convención de la Asociación Nacional de Profesores de Música en Chicago en febrero de 1957, celebrada menos de un año antes del concierto de Ellington, el compositor moderno John Cage hizo una comparación entre los sonidos no anotados en la música escrita –silencio– y la apertura que se observa en la escultura y la arquitectura moderna. “Las casas de cristal de Mies van der Rohe reflejan su entorno, presentando las imágenes de nubes, árboles o hierba, según la situación.”⁷³ Ambos, el silencio y la apertura potencian percepciones inesperadas y nuevas experiencias. A partir de finales de 1920, Ellington desafió el formato típico de la música popular y amplió los límites del jazz. Las actuaciones de su banda se basaron en una serie de influencias musicales, desde Harlem a Nueva Orleans, y se fusionaron en un nuevo concepto. Percy Grainger, pianista, compositor y defensor de la “Música Libre”, fue uno de los primeros en apreciar el jazz con respeto en general y, en particular, el de Ellington. En contraste con la percepción común del jazz como algo frívolo e improvisado, Grainger reconoció su gravedad, sus cualidades arquitectónicas. “Musicalmente hablando, las principales características de Jazz son solidez,



Fig. 16. *Invitation to the Integral Ball, 1957.*

Fig. 16. *Invitación a la the Integral Ball, 1957.*

Jazz are solidity, robustness, refinement, sentiment, friendly warmth,” he noted.⁷⁴ Ellington’s accomplished polyphonic writing and the rhythmic accents in his performances elevated jazz from brute musical expression to vibrant art form. Raw pain yielded to spiritual force. Rather than dwelling on harmonic complexity, Ellington’s tunes were distinguished by sophisticated arrangements and by the distinctive timbre of individual performers. When reflecting on the relationship of architecture and music, Cage also thought about the spatial conditions most conducive to the performance of experimental works. He desired spaces capable of “facilitating independent action on the part of each performer” –not unlike what Ellington had pioneered with his orchestra –and he found conventional architecture to be unsuitable. “What is required perhaps is an architecture like Mies van der Rohe’s School of Architecture at the Illinois Institute of Technology,” Cage concluded.⁷⁵

These considerations may have escaped the audience at the Ellington concert in 1957. Nevertheless, this special evening was not without impact. The students saw past social decorum and conventional etiquette (Fig. 16). They took “pride in seeing a success, enjoyed by hundreds, engineered by few,” and what stayed with them was “a feeling of maybe having done something, any little thing, to keep us all from stagnating.”⁷⁶ The sense of stagnation was not unfounded, as Mies’s architecture programme was increasingly perceived as formulaic. In 1957, when asked to recommend an architectural school in the United States, prominent Midwest modern architect Alden B. Dow, a disciple of Frank Lloyd Wright, was fundamentally critical of IIT. He replied, “[...] while Mies van der Rohe’s methods are good discipline, what is really needed today in architecture is new imagination, and I am sure [one] would not find this at Illinois Tech.”⁷⁷ Dow qualified his critique a year later. “I have very little respect for the engineering methods of engineers,” he wrote. “Everything

robustez, el refinamiento, el sentimiento, la calidez amistosa”, ha apuntado.⁷⁴ La escritura polifónica consumada de Ellington y los acentos rítmicos en sus actuaciones de jazz elevaron el jazz de una expresión musical tosca a una forma artística vibrante. El crudo dolor cedió a la fuerza espiritual. En lugar de insistir en la complejidad armónica, las melodías de Ellington se distinguían por arreglos sofisticados y por el timbre distintivo de artistas individuales. Al reflexionar sobre la relación de la arquitectura y la música, Cage también pensó en las condiciones espaciales conducentes a la realización de obras experimentales. Él deseaba espacios capaces de “facilitar la acción independiente por parte de cada intérprete” –no muy diferente de lo que había sido pionero Ellington con su orquesta –y se encontró con lo inadecuado de la arquitectura convencional. “Lo que se requiere es tal vez una arquitectura como la de Escuela de Arquitectura de Mies van der Rohe en el Instituto de Tecnología de Illinois,” concluyó Cage.⁷⁵

Estas consideraciones pueden haber escapado a la audiencia en el concierto de Ellington en 1957. Sin embargo, esta noche especial no quedó sin repercusión. Los estudiantes vieron sobrepasado su decoro social y la etiqueta convencional (Fig. 16). Se llevaron el “orgullo de ver un éxito, disfrutado por cientos, diseñado por pocos”, y lo que se quedó con ellos era “una sensación de haber hecho algo, un pequeño acto, para prevenir el estancamiento.”⁷⁶ La sensación de estancamiento no era infundada, cuando el programa de arquitectura de Mies se percibe cada vez más como un formulario. En 1957, cuando se le pidió la recomendación de una escuela de arquitectura en los Estados Unidos, el prominente arquitecto del Medio Oeste, Alden B. Dow, discípulo de Frank Lloyd Wright, fue fundamentalmente crítico con el IIT. Respondió: “[...] mientras que los métodos de Mies van der Rohe son una buena disciplina, lo que realmente se necesita hoy en día en la arquitectura es una nueva imaginación, y estoy seguro de no encontrar esto en Illinois Tech.”⁷⁷ Dow continuó su crítica un año más tarde. “Tengo muy poco respeto por los métodos de ingeniería de los ingenieros”,

is related to a rule, and hence, to memory. This, I feel, is the pattern that most schools tend to follow. They just must have a rigid formula, hence in architectural schools Mies Van der Rohe [sic] is the popular teacher.”⁷⁸ (Mies retired from teaching at IIT in 1958, the same year of Dow’s critique.) It is in this context that we must understand the true importance of the 1957 Ellington concert at Crown Hall and of parties in general. At best, they not only foster social cohesion but they are also disruptive and suspend current practices. Parties conjure up a moment of renewal, and the students at IIT surely appreciated this. “Most of us did more than appreciate, we became enthused and began hoping for more. Here is the growing social life as such. It’s in those of us who aren’t afraid to take a chance on something new. It’s in those of us who go out and see, and come away convinced.”⁷⁹ It must have been a good party.

escribió. “Todo está relacionado con una regla y, por tanto, con la memoria. Esto, creo, es el patrón que la mayoría de las escuelas tienden a seguir. Ellos sólo tienen que tener una fórmula rígida, por lo tanto, en las escuelas de arquitectura, Mies Van der Rohe [sic] es el maestro popular “.⁷⁸ (Mies se retiró de la enseñanza en el IIT en 1958, el mismo año de la crítica de Dow.) Es en este contexto que debemos entender la verdadera importancia del concierto de 1957 de Ellington en el Crown Hall y de las fiestas en general. A lo sumo, no sólo fomentan la cohesión social, sino que también pueden ser disruptivas de las prácticas actuales. Las fiestas evocan un momento de renovación, y los estudiantes en el IIT sin duda apreciaron esto. “La mayoría de nosotros, más que apreciarlo, nos entusiasmó, y comenzamos a esperar más. Aquí crece la vida social como tal. En aquellos que no tenemos miedo a dar una oportunidad a algo nuevo. En aquellos que salen a ver, y vuelven convencidos.”⁷⁹ Debe de haber sido una buena fiesta.

Notes

1. John Vinci, e-mail to the author, 4 May 2015. I am grateful to John Vinci for sharing his recollections so liberally, and I also have to thank David Palmquist for sharing his expertise on Duke Ellington and his orchestra.
2. John Vinci, e-mail to the author, 4 May 2015.
3. Lynn Becker, "Of Mies and Rem," *Chicago Reader*, 25 September 2003, <https://www.chicagoreader.com/chicago/of-mies-and-rem/Content?oid=913290>.
4. "Social Activities," *Integral*, Yearbook (Chicago: Illinois Institute of Technology, 1958), 106.
5. Bill Arleigh, "Duke Ellington, Jazz Stars Planned for Ball, Concerts," *Technology News*, 64, no. 9 (18 April 1958), 1.
6. Account by David Sharpe, 2002, see "Integral Ball Invitation 1957," University Archives and Special Collections Repository, Paul V. Galvin Library, IIT, Chicago, accessed 11 September 2018, <http://findingaids.archives.iit.edu/repositories/2/resources/670#>.
7. Arleigh, "Duke Ellington, Jazz Stars Planned for Ball, Concerts," 1.
8. Ludwig Mies van der Rohe, "L'architettura non è un Martini cocktail –architecture is not a Martini cocktail," interview by Peter Carter, *Casabella*, 70, no. 741 (February 2006), 3–5.
9. For a detailed discussion of Crown Hall see Franz Schulze and Edward Windhorst, *Mies van der Rohe –a critical biography*, new and revised edition (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 304–312.
10. Daniel Bluestone, "Chicago's Mecca Flat Blues," *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 4 (December 1998), 382–403. See also Thomas Dyja, *The Third Coast – When Chicago Built the American Dream* (New York: Penguin, 2013), 3–40.
11. Detlef Mertins, *Mies* (London and New York: Phaidon, 2014), 244–257.
12. Harvey G. Cohen, *Duke Ellington's America* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).
13. Mertins, *Mies*, 255.
14. David Sharpe, quoted in Stephen Hendershot, "Making a Dream," *IIT Magazine* (winter 2008), 16.
15. Ludwig Mies van der Rohe, "Crown Hall Dedication Speech" (30 April 1956), accessed 10 September 2018, <http://miessociety.org/mies/speeches/crown-hall-dedication/>.
16. Ludwig Mies van der Rohe, quoted in Schulze and Windhorst, *Mies van der Rohe*, 311.
17. Ludwig Mies van der Rohe, speaking about the Mannheim Theatre, designed in 1952/1953, quoted in Christian Norberg-Schulz, "A Talk with Mies van der Rohe" (1958), in Fritz Neumeyer, *The Artless Word – Mies van der Rohe and the Building Art*, trans. Mark Jarzombek, (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), 339.
18. Ludwig Mies van der Rohe, quoted in Illinois Institute of Technology, "Mies meets Ellington... Again," posted 25 February 2008, <https://web.iit.edu>.

Notas

1. John Vinci, correo electrónico al autor, 4 de mayo de 2015. Agradezco a John Vinci el haber compartido sus recuerdos tan abiertamente, y también tengo que agradecer a David Palmquist el haber compartido su experiencia en Duke Ellington y su orquesta.
2. John Vinci, e-mail al autor 4 de mayo de 2015.
3. Lynn Becker, "Of Mies and Rem," *Chicago Reader*, 25 de septiembre de 2003, <https://www.chicagoreader.com/chicago/of-mies-and-rem/Content?oid=913290>.
4. "Social Activities," *Integral*, Anuario (Chicago: Instituto de Tecnología de Illinois, 1958), 106.
5. Bill Arleigh, "Duke Ellington, Jazz Stars Planned for Ball, Concerts," *Technology News*, 64, no. 9 (18 de abril 1958), 1.
6. A cuenta de David Sharpe, 2002, ver "Integral Ball Invitation 1957," University Archives and Special Collections Repository, Paul V. Galvin Library, IIT, Chicago, consultado el 11 de septiembre de 2018, <http://findingaids.archives.iit.edu/repositories/2/recursos/670#>.
7. Arleigh, "Duke Ellington, Jazz Stars Planned for Ball, Concerts," 1.
8. Ludwig Mies van der Rohe, "L'architettura Non è un cóctel de Martini -architecture is not a Martini cocktail," entrevista de Peter Carter, *Casabella*, 70, no. 741 (febrero de 2006), 3-5.
9. Para una discusión detallada de Crown Hall ver Franz Schulze y Edward Windhorst, *Mies van der Rohe –a critical biography*, una biografía crítica, nueva edición revisada (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 304-312.
10. Daniel Bluestone, "Chicago's Mecca Flat Blues," *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 4 (diciembre de 1998), 382-403. Véase también Thomas Dyja, *The Third Coast – When Chicago Built the American Dream* (New York: Penguin, 2013), 3–40.
11. Detlef Mertins, *Mies* (Londres y Nueva York: Phaidon, 2014), 244-257.
12. Harvey G. Cohen *Duke Ellington's America* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).
13. Mertins, *Mies*, 255.
14. David Sharpe, citado en Stephen Hendershot, "Making a Dream," *IIT Magazine* (invierno de 2008), 16.
15. Ludwig Mies van der Rohe, "Crown Hall Dedication Speech" (30 de abril 1956), consultado el 10 de septiembre de 2018, <http://miessociety.org/mies/speeches/crown-hall-dedication/>.
16. Ludwig Mies van der Rohe, citado en Schulze y Windhorst, *Mies van der Rohe*, 311.
17. Ludwig Mies van der Rohe, hablando sobre el teatro de Mannheim, diseñado en 1952/1953, citado en Christian Norberg-Schulz, "A Talk with Mies van der Rohe" (1958), en Fritz Neumeyer, *The Artless Word – Mies van der Rohe and the Building Art*, trad. Mark Jarzombek, (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), 339.
18. Ludwig Mies van der Rohe, citado en el Illinois Institute of Technology, "Mies meets Ellington... Again," publicada el 25 de febrero de 2008, <https://web.iit.edu/mediaroom/>

edu/mediaroom/press-releases/2008/feb/25/mies-meets-ellington-again.

19. "Social Activities," 106.
20. "Ellington Band Blows For '57 Integral Ball," *Technology News*, 63, no. 6 (1 November 1957), 1.
21. "Ellington Band Blows For '57 Integral Ball," 1.
22. "Ellington Band Blows For '57 Integral Ball," 1; Bill Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," *Technology News*, 63, no. 7 (15 November 1957), 1.
23. Arleigh, "Duke Ellington, Jazz Stars Planned for Ball, Concerts," 1; "I-Ball Money Outstanding," *Technology News*, 64, no. 9 (18 April 1958), 2.
24. "Social Activities," 106.
25. "Duke Ellington's Music, Personality Boost Tech Spirit," *Technology News*, 63, no. 7 (15 November 1957), 2.
26. Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," 1.
27. Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," 1.
28. John Vinci, quoted in Becker, "Of Mies and Rem."
29. John Vinci, e-mail to the author, 4 May 2015.
30. John Vinci, quoted in Becker, "Of Mies and Rem."
31. John Vinci, personal communication with the author, 1 May 2015 and 4 May 2015. See also Vinci, "Oral History of John Vinci," 8.
32. Alan Hanson, *Elvis '57 –The Final Fifties Tours* (Bloomington, IN: iUniverse, 2007).
33. "Duke Ellington," *Integral* (Chicago: IIT, 1963), 82.
34. David Sharpe and Peter Beltemacchi, quoted in Lynn Becker, "Mies Resurrected," accessed 9 September 2018, <http://www.lynnbecker.com/repeat/mies/miesresurrected.htm>.
35. "Duke Ellington," *Integral*, IIT Yearbook (1963), 82.
36. Some panes broke due to thermal stress. The glazing system, although aesthetically refined, was "thermally inefficient and onerous in maintenance, with breakage and reglazing a plague." – Schulze and Windhorst, *Mies van der Rohe*, 310.
37. John Vinci, quoted in Becker, "Of Mies and Rem".
38. John Vinci named photographer Aaron Siskind and sculptor Cosmo Campoli, faculty at the Institute of Design at the time, as the ones to have placed the lights. – Vinci, "Oral history of John Vinci," 7–8.
39. John Vinci, quoted in Becker, "Of Mies and Rem."
40. John Vinci, e-mail to the author, 4 May 2015.
41. David Sharpe, quoted in Becker, "Mies Resurrected."
42. Kathleen James-Chakraborty, *German Architecture for a Mass Audience* (London: Routledge, 2000), 75.
43. John Vinci, e-mail to the author, 4 May 2015. See also Vinci, "Oral history of John Vinci," 8.
44. Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," 1.
45. David Sharpe, quoted in Becker, "Mies Resurrected."

press-releases/2008/feb/25/ mies se encuentra con el ellington-de nuevo.

19. "Social Activities," 106.
20. "Ellington Band Blows For '57 Integral Ball," *Technology News*, 63, no. 6 (1 de noviembre 1957), 1.
21. "Ellington Band Blows For '57 Integral Ball," 1.
22. "Ellington Band Blows For '57 Integral Ball," 1; Bill Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," *Technology News*, 63, no. 7 (15 de noviembre 1957), 1.
23. Arleigh, "Duke Ellington, Jazz Stars Planned for Ball, Concerts," 1; "I-Ball Money Outstanding," *Technology News*, 64, no. 9 (18 de abril 1958), 2.
24. "Social Activities," 106.
25. "Duke Ellington's Music, Personality Boost Tech Spirit," *Technology News*, 63, no. 7 (15 de noviembre 1957), 2.
26. Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," 1.
27. Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," 1.
28. John Vinci, quoted in Becker, "Of Mies and Rem."
29. John Vinci, e-mail al autor 4 de mayo de 2015.
30. John Vinci, citado en Becker, "Of Mies and Rem."
31. John Vinci, comunicación personal con el autor, 1 de mayo 2015 y mayo de 2015. Véase también Vinci, "Oral History of John Vinci," 8.
32. Alan Hanson, *Elvis '57 –The Final Fifties Tours* (Bloomington, IN: iUniverse, 2007).
33. "Duke Ellington," *Integral* (Chicago: IIT, 1963), 82.
34. David Sharpe y Peter Beltemacchi, citado en Lynn Becker, "Mies Resurrected," acceso el 9 de septiembre de 2018, <http://www.lynnbecker.com/repeat/mies/miesresurrected.htm>.
35. "Duke Ellington," *Integral*, IIT Yearbook (1963), 82.
36. Algunos cristales se rompieron debido a la tensión térmica. El sistema de acristalamiento, aunque estéticamente refinado, fue "térmicamente ineficiente y oneroso en el mantenimiento, y una plaga la rotura y reposición." – Schulze y Windhorst, *Mies van der Rohe*, 310.
37. John Vinci, citado en Becker, "Of Mies and Rem".
38. John Vinci identificó al fotógrafo Aaron Siskind y al escultor Cosmo Campoli, profesores en el Instituto de Diseño en aquella época, como los que colocaron las luces. - Vinci, "Oral history of John Vinci," 7-8.
39. John Vinci, citado en Becker, "Of Mies and Rem."
40. John Vinci, e-mail al autor 4 de mayo de 2015.
41. David Sharpe, citado en Becker, "Mies Resurrected."
42. Kathleen James-Chakraborty, *German Architecture for a Mass Audience* (London: Routledge, 2000), 75.
43. John Vinci, correo electrónico al autor, 4 de mayo de 2015. Véase también Vinci, "Oral history of John Vinci," 8.
44. Arleigh, "Integral Ball Proves Versatility of Crown," 1.
45. David Sharpe, citado en Becker, "Mies Resurrected."

46. "Social Activities," 107.
47. Ludwig Mies van der Rohe (27 May 1959), "Ludwig Mies van der Rohe in conversation with H T Cadbury-Brown," *AA Files*, no. 66 (2013), 78.
48. John Vinci, personal communication with the author, 1 May 2015 and 4 May 2015.
49. Duke Ellington, quoted in Illinois Institute of Technology, "Mies meets Ellington... Again."
50. Franz Schulze, *Mies van der Rohe – a critical biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 233.
51. George Danforth, quoted in Becker, "Mies Resurrected."
52. Schulze and Windhorst, *Mies van der Rohe*, 201.
53. Dyja, *The Third Coast*, 345.
54. About architectural education Mies said, "It must lead us from chance and arbitrariness to the clear lawfulness of a spiritual order." –Ludwig Mies van der Rohe, "Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology" (20 November 1938), in Neumeier, *The Artless Word*, 316.
55. Ludwig Mies van der Rohe, foreword to Ludwig Hilberseimer, *The New City: Principles of Planning* (Chicago: Paul Theobald, 1944), xv.
56. Ludwig Mies van der Rohe, "Architecture and Technology," in Neumeier, *The Artless Word*, 324.
57. Ludwig Mies van der Rohe, "Where do we go from here?" in Neumeier, *The Artless Word*, 332.
58. Wynton Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't," *The New York Times*, Music (31 July 1998).
59. Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't."
60. "God is in the details." Posthumously attributed to Mies in Alden Whitman, "Mies van der Rohe Dies at 83; Leader of Modern Architecture," *The New York Times*, Obituaries (19 August 1969).
61. Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't."
62. Wynton Marsalis, "Ellington at 100: Reveling in Life's Majesty," *The New York Times*, Arts and Leisure (17 January 1999).
63. Walter Gropius, "Contemporary Architecture and Training the Architect," *Proceedings: Conference on Coordination in Design* (Ann Arbor: University of Michigan, 1940), typescript, Library of the Museum of Modern Art. New York, 28. Mies also attended this conference.
64. Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't."
65. Gropius, "Contemporary Architecture and Training the Architect," 28.
66. Dale Rolfsen, "Ellington Thrills Undersized Crowd; Soloists Steal Show," *Technology News*, 73, no. 4 (5 October 1962), 5.
67. Gropius also made references to literature, movie actors, even clothing, most of which were edited out in the published version of his lecture. – Walter Gropius, "Contemporary Architecture and Training the Architect," annotated typescript, Walter Gropius Papers, Houghton Library, Harvard College, Cambridge, 6.
68. "Ellington and Orchestra to Perform at First
- 46 "Social Activities," 107.
47. Ludwig Mies van der Rohe (27 de mayo 1959), "Ludwig Mies van der Rohe in conversation with H T Cadbury-Brown," *AA Files*, no. 66 (2013), 78.
48. John Vinci, comunicación personal con el autor, 1 de mayo el año 2015 y 4 de mayo de 2015.
49. Duke Ellington, citado en Illinois Institute of Technology, "Mies meets Ellington... Again."
50. Franz Schulze, *Mies van der Rohe – a critical biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 233.
51. George Danforth, citado en Becker, "Mies Resurrected."
52. Schulze y Windhorst, *Mies van der Rohe*, 201.
53. Dyja, *The Third Coast*, 345.
54. Sobre la formación del arquitecto Mies dijo, "Se debe llevar de la casualidad y la arbitrariedad a la clara legitimidad de un orden espiritual." –Ludwig Mies van der Rohe, "Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology" (20 de noviembre 1938), en Neumeier, *The Artless Word*, 316.
55. Ludwig Mies van der Rohe, prólogo a Ludwig Hilberseimer, *The New City: Principles of Planning* (Chicago: Paul Theobald, 1944), xv.
56. Ludwig Mies van der Rohe, "Architecture and Technology," en Neumeier, *The Artless Word*, 324.
57. Ludwig Mies van der Rohe, "Where do we go from here?" en Neumeier, *The Artless Word*, 332.
58. Wynton Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't," *The New York Times*, Music (31 de julio 1998).
59. Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't."
60. "God is in the details." Póstumamente atribuido a Mies en Alden Whitman, "Mies van der Rohe Dies at 83; Leader of Modern Architecture," *The New York Times*, Obituaries (19 de agosto 1969).
61. Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't."
62. Wynton Marsalis, "Ellington at 100: Reveling in Life's Majesty," *The New York Times*, Arts and Leisure (17 de enero 1999).
63. Walter Gropius, "Contemporary Architecture and Training the Architect," *Proceedings: Conference on Coordination in Design* (Ann Arbor: University of Michigan, 1940), mecanografiado, Biblioteca del Museo de Arte Moderno. Nueva York, 28. Mies también asistió a esta conferencia.
64. Marsalis, "What Jazz Is – and Isn't."
65. Gropius, "Contemporary Architecture and Training the Architect," 28.
66. Dale Rolfsen, "Ellington emociones Undersized de multitudes; Solistas Steal Show". *Technology News*, 73, no. 4 (5 de octubre 1962), 5.
67. Gropius también hizo referencias a la literatura, actores de cine, incluso la ropa, la mayoría de los cuales fueron editados en la versión publicada de su conferencia. - Walter Gropius, "Contemporary Architecture and Training the Architect," mecanografiado con anotaciones, Walter Gropius Papers, Houghton Library, Universidad de Harvard, Cambridge, 6.
68. "Ellington and Orchestra to Perform at First

Concert,” *Technology News*, 73, no. 2 (21 September 1962), 1.

69. Phyllis Lambert, “Mies Immersion: Forging a Language,” in: *Mies in America*, ed. Phyllis Lambert (New York: Harry N. Abrams, 2001), 277–330.

70. Ludwig Mies van der Rohe, *Conversations regarding the Future of Architecture*, audio recording (Louisville: Reynolds Metals Company, 1956).

71. Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe* (Chicago: Paul Theobald, 1956), 49, 60. See also Schulze and Windhorst, *Mies van der Rohe*, 213.

72. “I have found a paper of mine among some others in which I call architecture ‘petrified music.’ Really there is something in this: the tone of mind produced by architecture approaches the effect of music.” – Johann Wolfgang von Goethe, conversations with Johann Peter Eckermann, 23 March 1829.

73. John Cage, “Experimental Music,” in *Silence – Lectures and Writing* (Middleton: Wesleyan University Press, 1961), 8.

74. Percy Grainger continued, “As music it seems to me far less sensuous, passionate or abandoned than the music of many peoples.” – quoted in Ethan Hein, “Duke Ellington, Percy Grainger, and the status of jazz in the academy,” *Ethanhein.com* (posted 16 December 2017). 4.

75. John Cage, “Composition as Process: II. Indeterminacy,” in *Silence*, 39–40. For an in-depth discussion of Cage’s relationship with architecture, see Branden W. Joseph, “John Cage and the Architecture of Silence,” *October*, no. 81 (Summer 1997), 81–104.

76. “Social Activities,” 106.

77. Alden B. Dow to S. W. Peterson, 23 May 1957, Alden B. Dow Archives, Midland, MI.

78. Alden B. Dow to Donald E. MacKinnon, 12 September 1958, Alden B. Dow Archives, Midland, MI.

79. “Social Activities,” 107–108.

Concert,” *Technology News*, 73, no. 2 (21 de septiembre 1962), 1.

69. Phyllis Lambert, “Mies Immersion: Forging a Language,” en: *Mies in America*, ed. Phyllis Lambert (Nueva York: Harry N. Abrams, 2001), 277-330.

70. Ludwig Mies van der Rohe, *Conversations regarding the Future of Architecture*, la grabación de audio (Louisville: Reynolds Metals Company, 1956).

71. Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe* (Chicago: Paul Theobald, 1956), 49, 60. Véase también Schulze y Windhorst, *Mies van der Rohe*, 213.

72. “He encontrado un artículo mío entre algunos otros en los que yo llamo a la arquitectura ‘música petrificada.’ Realmente hay algo en esto: el tono de ánimo producido por la arquitectura se acerca al efecto de la música “– Johann Wolfgang von Goethe, conversaciones con Johann Peter Eckermann, 23 de Marzo 1829.

73. John Cage, “Experimental Music,” en el *Silence – Lectures and Writing* (Middleton: Wesleyan University Press, 1961), 8.

74. Percy Grainger continuó: “Como música me parece mucho menos sensual, apasionada o descuidada que la música de otra gente.” -citado en Ethan Hein, “Duke Ellington, Percy Grainger, and the status of jazz in the academy,” *Ethanhein.com* (publicada el 16 de diciembre de 2017).

75. John Cage, “Composition as Process: II. Indeterminacy,” en *Silence*, 39-40. Para una discusión en profundidad de la relación de la jaula con la arquitectura, ver Branden W. Joseph, “John Cage and the Architecture of Silence,” *October*, no. 81 (Summer 1997), 81-104.

76. “Social Activities,” 106.

77. Alden B. Dow a SW Peterson, el 23 de mayo de 1957, Alden B. Dow Archives, Midland, MI.

78. Alden B. Dow a Donald E. MacKinnon 12 de septiembre de 1958, Alden B. Dow Archivos, Midland, MI.

79. “Social Activities,” 107-108.

Source of illustrations

Fig.01. City of Chicago Archive.
Fig.02. Photo Charles Steward Jr., City of Chicago Archive.
Fig.03, 07. Photo Bill Engdahl/Hedrich Blessing, Chicago History Museum.
Fig.04, 06, 08, 16. University Archives & Special Collections, Paul V. Galvin Library. IIT Chicago.
Fig. 05. Courtesy of David Palmquist
Fig.09. Photo Ron Henderson/IIT Chicago.
Fig.10. Deutsche Fotothek.
Fig.11. Société Suisse de théâtre.
Fig.12. Photo Hans Bernhard “Schnobby”/ Wikipedia.
Fig.13. Private collection.
Fig.14. Museum of Modern Art, New York.
Fig.15. Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York.

About the author

Jan Frohburg studied, practiced and taught architecture in Germany, Great Britain, Switzerland, Ireland and the United States. His research interests include design education and the spatial expression of modernity.

Lecturer in Architecture | University of Limerick | Ireland

jan.frohburg@ul.ie

Procedencia de las ilustraciones

Fig.01. Ciudad de Chicago Archivo.
Fig.02. Foto Charles Steward Jr., Ciudad de Chicago Archivo.
Fig.03, 07. Foto Bill Engdahl / Hedrich Blessing, Chicago History Museum.
Fig. 04, 06, 08, 16. Archivos de la Universidad y colecciones especiales, Paul V. Galvin Biblioteca. IIT Chicago.
Fig.05. Cortesía de David Palmquist.
Fig.09. Foto Ron Henderson / IIT de Chicago.
Fig.10. Deutsche Fotothek.
Fig.11. Société Suisse de théâtre.
Fig.12. Foto Hans Bernhard “Schnobby” / Wikipedia.
Fig.13. Colección privada.
Fig.14. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
Fig.15. Mies van der Rohe Archivo, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Sobre el autor

Jan Frohburg ha estudiado, trabajado profesionalmente y enseñado arquitectura en Alemania, Gran Bretaña, Suiza, Irlanda y los Estados Unidos de América. Sus intereses de investigación abarcan el la educación proyectual y la expresión espacial de la modernidad.

Profesor de Arquitectura | Universidad de Limerick | Irlanda

jan.frohburg@ul.ie