

Texto del booklet del disco compacto grabado por Víctor Rondón en 2003 y editado en 2004

*Ychepe flauta.*

## Música para flauta dulce colonial americana de los siglos XVI al XVIII

### **Panorama histórico de la flauta dulce en América**

La flauta dulce llega al Nuevo Mundo a comienzos del siglo XVI en manos de soldados y misioneros, siendo en el ámbito de la evangelización indígena en donde encontramos las menciones más frecuentes tanto como instrumento de apoyo al canto catequético, como medio instrumental en sustitución del órgano para sustentar el repertorio polifónico en iglesias iberoamericanas en diferentes latitudes del continente. Los concilios y sinodos novohispanos de ese siglo convierten en constituciones y acuerdos tal estrategia y así, en los territorios de la corona portuguesa y española, niños y jóvenes indígenas junto con aprender los primeros rudimentos de la fe católica fueron adiestrados a leer, a escribir, a cantar y a tañer flautas, entre otros instrumentos.

Testimonios de la adquisición de conjuntos de flautas para iglesias indígenas podemos encontrar durante la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII en territorios tan diversos como la selva brasileña y guatemalteca, los valles y sierras de Córdoba y Santa Fe, la cordillera andina o el desierto de Atacama, por citar sólo algunos ejemplos. En Chile a mediados del siglo XVI los cronistas españoles Góngora Marmolejo y Mariño de Lobera dan cuenta de como el soldado español Pedro de Miranda, capturado por indígenas de Copiapó, salva su vida y la de sus compañeros a cambio de enseñar a tañer la flauta dulce a sus captores. Garcilaso de la Vega a comienzos del siglo XVII recuerda a un grupo de indígenas peruanos que en 1560 podían tocar en flautas dulces cualquier pieza polifónica que se les pusiese por delante; poco más tarde el mestizo Felipe Guaman Poma de Ayala incluye un par de grabados que incluye un grupo de flautistas dulces de iglesia.

Hacia mediados del siglo XVII las menciones sobre el instrumento van desapareciendo o haciéndose cada vez más genéricas y no es sino hasta mediados del siglo XVIII que volvemos a constatar la presencia del instrumento, ahora como resto material y repertorio específico, como sucede en las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos, en el actual oriente boliviano. Naturalmente durante este siglo y medio el instrumento experimenta variadas transformaciones y adaptaciones que terminan por subsumirlo en la variada familia de las flautas autóctonas americanas, como sucede especialmente en el área andina, tal como lo ha establecido H. Stobart al señalar como la flauta dulce en la época de la primera evangelización se sincretiza con los *pinkuyos*. Así, el instrumento va a asumir una morfología, uso y estética tan interesante como diferente respecto del panorama que en este registro recogemos de manera complementaria.

### **Algunas interrogantes**

Llama la atención que los testimonios dejados principalmente por misioneros jesuitas sobre la actividad musical entre sus indios catecúmenos, a menudo dan cuenta de la construcción de instrumentos con maderas nativas. Una interrogante que surge en forma inmediata es qué resultados acústicos relativos a la afinación, al temperamento y al pitch habrá resultado de tales intentos y cómo ellos habrán influido en los resultados musicales, toda vez que

sabemos que la construcción de instrumentos es un arte extremadamente difícil y refinado. Sabemos también que entre los parámetros musicales que fueron incorporados a la cultura sonora de los habitantes del Nuevo Mundo los conceptos de armonía, y consecuentemente la interválica en que se ésta se basa, constituía una experiencia inédita para los músicos americanos y no tenemos una idea cierta de como la enfrentaron y resolvieron. Y este asunto no es menor, especialmente en el repertorio para conjunto de flautas, ya sea de carácter homofónico o polifónico.

Otro tema del cual al presente sólo podemos especular es el que se refiere a la articulación y manera de soplar de los flautistas americanos de entonces, cuestión en la que indudablemente incidieron las diversas fonéticas de los idiomas autóctonos de los músicos y la pericia como maestros de los misioneros que los instruyeron. Sin embargo a la luz del repertorio que hemos explorado para este registro resulta claro que, al igual que en la práctica de otros instrumentos coloniales en manos indígenas como por ejemplo del violín, las digitaciones demandadas tanto para el repertorio de conjunto de estilo renacentista como el solista de estilo barroco, fueron las fundamentales y se adaptaban a la tonalidad en la que estaban construidos las flautas. Así, por ejemplo una obra en sol probablemente requería una flauta en esa tonalidad, pues de lo contrario se hubiera producido una dificultad adicional, cuestión que la didáctica musical misionera evitó siempre cuidadosamente. Sobre los modelos de los instrumentos no existe tampoco certeza alguna, pero basados en datos históricos generales imaginamos que el instrumentario más tempranos traído por soldados y religiosos ibéricos sin duda recibió influencia italiana, así como las flautas más tardías, aportadas por jesuitas suizos, austríacos y alemanes, probablemente tuvieron la influencia de constructores teutones.

En el ámbito de los procesos que dieron origen tanto a la práctica como al repertorio para el instrumento, hemos trabajado con los conceptos de ‘divinización’ y ‘contrafacta’. El primero, si bien tiene un significado muy acotado para referir el antiguo procedimiento europeo de mudar el sentido y temática de los textos literarios sin variar la métrica ni la rima, ha sido ampliado a la función y contexto de los repertorios que si en en Viejo Mundo eran de cuño mundano, en nuestras latitudes tuvieron un uso con propósitos tanto culturales como catequéticos. El segundo mantiene el sentido tradicional del concepto en tanto reelaboración de materiales musicales paradigmáticos para la constitución una nueva obra.

### **Comentarios al repertorio**

El repertorio incluido en el presente registro está constituido por siete unidades articuladas a través de los procesos de ‘divinización’ y ‘contrafacta’, ordenadas cronológicamente en orden decreciente a través de los 27 traks.

Las dos primeras unidades son obras del italiano Arcangelo Corelli (1686-1739) el op. 3 n° 1 y op. 5 n° 4 respectivamente, y constituyen los modelos o paradigmas sobre los que se basa la tercera unidad (Sonata II a 2) proveniente del repertorio instrumental de las misiones jesuitas de Chiquitos, ubicadas en el actual oriente boliviano y que en la época formaban parte de la célebre Provincia Jesuitica del Paraguay. La relación puede contatarse comparando los materiales de los traks 1 y 10, 6 y 11, 3 y 12, 4 y 13 que evidencian diferentes grados de identidad de los materiales musicales, todos en la tonalidad de fa mayor. La obra del maestro italiano fue bien conocida y difundida en el Nuevo Mundo y aún a comienzos

del siglo XIX algunos de sus opus son listados dentro del repertorio eclesiástico sudamericano. Entre las piezas que conforman las tres primeras unidades, sólo la segunda (Op. 5, N° 4) conoció una edición para flauta dulce, pues originalmente fue escrita para violín que es el instrumento para el que fueron concebidas también la ‘sonata da chiesa inicial’ y la pieza chiquitana que es realidad una trio sonata y así ha sido abordada.

La cuarta unidad ‘Ychepe flauta’ proviene también del repertorio misional chiquitano y constituye la única pieza original conocida hasta ahora en América escrita especialmente para el instrumento. El material original conservado en el Archivo Musical de Chiquitos corresponde a violín 1, flauta 1 y bajo continuo. Otras versiones registradas han contemplado sólo la reconstrucción del violín 2, asumiendo que la especificación de violín 1 lo implicaba. Siguiendo esta misma lógica en esta versión hemos procedido de la misma manera con la parte de flauta 2. La tonalidad de la obra está en sol mayor, sin embargo la parte de flauta conservada aparece escrita en do mayor, lo que sugiere la utilización de un instrumento transpositor que en este caso sería una flauta en sol; procediendo de esta manera la digitación de esa parte resulta muy sencilla, cuestión que parece consistente con las prevenciones que los músicos misioneros tomaban para facilitar la práctica musical de sus neófitos. La función de la pieza permite adscribir su forma al de una ‘pastoreta’ de navidad con un primer movimiento sólo para cuerdas cuya factura y estilo permiten relacionarla con las obras del jesuita Domenico Zípoli (1688-1726) que sirvió a la provincia del Paraguay desde Córdoba y cuya obra tuvo amplia difusión en toda la provincia. Los tres movimientos restantes pudieron haber sido de la mano de cualquiera de los misioneros músicos que actuaron en esos pueblos misionales, no descartándose la posibilidad que algunos de ellos recogiese incluso la inspiración de algún músico indígena.

La quinta unidad está constituida por la ‘Canzona’ anónima cuzqueña, cuyo original no incluye título, autor, año ni orgánico. Se trata de apuntes compositivos, con muchas correcciones y enmiendas (lo que sugiere que no es una copia sino un intento de producción local), para dos instrumentos melódicos (probablemente bajones o violas da gamba) y acompañamiento. Aunque el manuscrito puede datar de una fecha aproximada al 1700 creemos que su material musical se relaciona con formas instrumentales de mediados del siglo XVII.

La sexta unidad está compuesta por siete piezas provenientes del repertorio de San Miguel Acatán, Guatemala, específicamente de un manuscrito en cuya portada se lee *Libro de sancta olaya puyumatlan / Este libro de canto hizo yo franco de leon maestro deste pueblo de sancta olaya hizelo en el año de mill y quinientos y ochenta y dos años*. Se trata de un libro de ministriles (músicos instrumentistas) al parecer copiadas por manos indígenas y que contiene, entre otras muchas piezas, estas que hemos seleccionado por su factura de tipo instrumental. Tenemos noticias que la catedral guatemalteca poseía desde mediados del siglo XVI una ‘caja de flautas grandes’, que era uno de los tipos de agrupación o ‘consort’ de flautas dulces que por esa época se utilizaba en Europa y América, atendiendo no sólo a su tamaño sino más bien a su tesitura. El tipo de escritura de las obras incluidas comprende desde sencillas piezas homofónicas a cuatro voces hasta elaboradas piezas polifónicas a seis voces. La mayoría de las obras acusa una clara proveniencia europea, sin embargo resulta interesante advertir que así como los títulos en idiomas europeos aparecen deformados, también las relaciones polifónicas aparecen extrañamente dispuestas en conducciones paralelas y cadencias que

suenan duras e indefinidas al carecer del intervalo de tercera. Un caso muy evidente de contrafacta o relectura de piezas europeas según la estética y sensibilidad indiana lo constituye la pieza ‘Tanquimipres’, que no es otra que la conocida ‘Tant que vivray’ de Claudin de Sermissy (1490-1562).

La séptima y última unidad la componen dos versiones glosadas sobre canciones ibéricas del siglo XVI cuyo uso se ha documentado en el Nuevo Mundo. La primera de ellas ‘Cata el lobo do va Juanica’, es mencionada en crónicas chilenas de mediados del siglo XVI con ocasión de que un grupo de familias españolas que deseaban navegar de vuelta a su patria con las riquezas obtenidas en los primeros años de la conquista, son engañados por el propio Pedro de Valdivia quien ordena zarpar la nave de noche y les abandona en la playa. Al percatarse de esta intención, uno de ellos de oficio soldado y trompetista, tocó con su instrumento la mencionada ‘Cata el lobo do va, Juanica’ con lo que la afligida situación de los timados se resolvió en agrídulces risas. En esta versión hemos utilizado el escueto tema de la pieza tomado de F. de Salinas (*De musica libri septem*, Salamanca 1577) del que hemos inferido un bajo sobre el cual discurre el acompañamiento en vihuela, y las glosas correspondientes. La segunda pieza ‘Venid a suspirar’ es una canción secular contenida en dos cancioneros portugueses renacentistas, el de Elbas y el de Belém. En este último se encuentra el texto siguiente

*Venid a suspirar al verde prado  
conmigo zagaleja y [vos] pastores,  
pues muero sin morir de mal damores*

que el Jesuita Anchieta -que evangelizó en Brasil durante el siglo XVI- divinizó, conservando la métrica y rima de la siguiente manera:

*Venid a suspirar con Jesús amado,  
los que queréis gozar de sus amores,  
pues muere por dar vida a pecadores.*

En el mismo cancionero de Belém se encuentra la homónima cantiga a tres voces, de la cual hemos tomado la línea melódica principal para adaptar una glosa al estilo de la época.

Anchieta, como tantos otros misioneros jesuitas y de otras órdenes también, utilizaron la música, la danza y el teatro para apoyar la catequesis indígena. Abundan documentos que dan cuenta de la figura de misioneros que flauta en mano convocaban y atraían a los naturales para instruirlos en la nueva fe. Esa imagen sonora es la que cierra este fonograma.

## **El proyecto**

El presente registro constituye una aproximación tanto a la música para flauta dulce, como a los procesos y los contextos que dieron origen a su repertorio y práctica en el Nuevo Mundo a lo largo del período colonial. La idea se originó hace casi dos décadas, cuando nos preguntábamos dónde estaba la música instrumental colonial en general (en esa época no nos podíamos plantear ni cómo anhelo el poder ubicar el repertorio colonial para un instrumento en particular!). Al no obtener una respuesta segura la interrogante se convirtió en un propósito, que afortunada e impensadamente fue compartida por varios otros intérpretes y musicólogos del continente. Sólo en los últimos años, y a medida que la

investigación sobre nuestro patrimonio musical colonial progresaba, nos planteamos aumentar la exigencia, planteándonos ahora ubicar el repertorio específico para la flauta dulce. Aunque estamos concientes que el objetivo no ha sido del todo conseguido, hoy día ya contamos con elementos suficientes para realizar esta primera aproximación (ya a principios del siglo XVIII flautistas como Quantz también reconocían que no habiendo música específica para el instrumento había que inventar adaptar repertorio hechando mano a lo que estuviera disponible). Mas este propósito no hubiera podido materializarse a no mediar la colaboración de varios colegas y amigos que nos han apoyado de cerca y de lejos. Entre los primeros se cuentan mis compañeros del Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago de Chile y mi colega Sergio Candia, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quienes han puesto a nuestra disposición no sólo su talento y experiencia, sino también su tiempo e incluso sus materiales e instrumentos. Entre los segundos está Bernardo Illari, quien no sólo ha compartido el interés por el tema general, sino que ha evidenciado su disimulada relación de larga data con el instrumento, materializada en sugerencias, datos, intuiciones y por supuesto en transcripciones.

La decisión de hacer ahora el intento obedece finalmente a otras dos aspectos. Por un lado este año 2004 se cumple medio siglo desde la irrupción pública del primer grupo de música antigua en Chile, nucleado fundamentalmente alrededor de la flauta dulce. Por otro, el tema que ha convocado el ‘Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología, que bianualmente antecede al Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana Misiones de Chiquitos’, se refiere al problema de la interpretación histórica y artística del repertorio colonial iberoamericano. Con ambos eventos, el remoto y el actual, nos encontramos concernidos directamente por diversas circunstancias. Este disco, en consecuencia, pretende constituir tanto un homenaje como una contribución.

V. R.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Budasz Rogerio** “O Cancioneiro Ibérico em José de Anchieta - Um Enfoque Musicológico”, Sao Paulo, Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Musicologia, 1996.

**Castagna, Paulo.** “El canto de órgano en las casas y aldeas jesuíticas brasileñas en los siglos XVI y XVII”, ponencia presentada al Simposio Internacional de Musicología *¿Existe la Música Misional?*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 8-9 de mayo de 1998, inédito.

**Góngora Marmolejo, Alonso de** *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*, Biblioteca de Autores Españoles, CXXXI, *Crónicas del Reino de Chile*, Madrid, Atlas, 1960.

**Garcilaso de la Vega, Inca** *Comentarios reales de los incas*, Lisboa, 1609. (Carlos Aranibar, editor, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., 1995).

**Guaman Poma de Ayala, Felipe.** *Nueva Coronica y buen gobierno*, 1615. (Franklin Pease, transcriptor, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980).

**Hunt, Edgar** *The Recorder and its Music*, Eulenburg, Londres, 1977.

**Mariño de Lobera, Pedro** *Crónica del Reino de Chile...reducido a nuevo método por el padre Bartolomé de Escobar de la Compañía de Jesús*, Biblioteca de Autores Españoles, CXXXI, *Crónicas del Reino de Chile*, Madrid, Atlas, 1960.

**Rondón Víctor** “Berichte zur Situation der Blockflöte: Chile”, *Blockflötenmusik aus aller Welt. 10. Internationales Blockflötensymposium ERTA Congress 2002*, (Heppenheim, 27 al 29 de septiembre 2002). Inédito.

**Stevenson, Robert** *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington D.C., Organization of American States, 1970.

**Stobart, Henry** “The llama’s flute: musical misunderstandings in the Andes”, *Early Music*, 1996, 24 (3): 471-482.

## FICHA TÉCNICA

### Las flautas

- a. Consort modelo C. Rafi (siglo XVI), diapason 494 Hz: soprano en G, tenor en C, tenor en C, bajo en F. Francesco Li Virghi, Italia.
- b. Soprano en Do, diapason 415 Hz, modelo barroco temprano, siglo XVII. Andreas Schwob, Suiza
- c. Soprano en Do, diapason 415 Hz, modelo Ganassi, Italia, siglo XVI. Andreas Schwob, Suiza.
- d. Alto en Fa, diapason 415 Hz, modelo Bressan, Inglaterra, siglo XVII-XVIII. Stephan Blezinger, Alemania.
- e. Alto en Sol, diapason 415 Hz, modelo Hotteterre, Francia, siglos XVII-XVIII. Francesco Li Virghi, Italia.
- f. Alto en Sol, diapason 440 Hz, modelo Ganassi, Italia, siglo XVI – Jorge Montero, Chile.
- g. Alto en Sol, diapason 440 Hz, modelo Ganassi, Italia, siglo XVI. Roberto Holz, Brasil.
- h. Alto en Fa, diapason 440 Hz, modelo Ganassi, Italia, siglo XVI. Andreas Schwob, Suiza.

### Los intérpretes

Víctor Rondón (flauta dulce): 1 - 7 / d, c, a y g.

*La Compañía de Céfiro* (flautas dulces)

Sergio Candia, (director): 4 – 5 – 6 / e, b y a.

Juan Pablo Marzolo: 6/a y h.

Elke Zeiner: 6/a y f.

*Syntagma Musicum (USACH)*

Miguel Aliaga (viola da gamba bajo y soprano): 1 - 4

Julio Aravena (viola da gamba bajo): 1 – 3 – 4

Hernán Muñoz (violín barroco): 1 – 3 – 4

Alejandro Reyes (Director, clavecín): 1 – 3 – 4

*Otros instrumentistas*

Gina Allende (viola da gamba soprano): 6 (track 25)

Florencia Bardavid (viola da gamba alto): 6 (track 25)

Franco Bonino (fagot barroco): 1 – 3 – 4

Camilo Brandi (espineta): 5

Cristián Gutierrez (guitarra barroca): 7 (track 26)

Jasmine Lemus (contrabajo): 1 – 4

Humberto Orellana (viola da gamba): 6 (track 25)

Bárbara Perelman (clavecín): 2

*Las transcripciones y adaptaciones*

Bernardo Illari: 4 y 5

Víctor Rondón: 3, 6 y 7.

Grabado en noviembre de 2003 en el Aula Magna de la Universidad de Santiago de Chile.

Técnico de Grabación y Edición: Julio Aravena

Este disco fue financiado por FONDART, Ministerio de Educación, Chile,  
a través del Proyecto 5603 “Divinización y contrafacta”.

Ychepe flauta.  
Música para flauta dulce colonial americana  
de los siglos XVI al XVIII

- Víctor Rondón (flauta dulce)
- Syntagma Musicum USACH (dir. Alejandro Reyes)
  - La Compañía del Céfiro (dir. Sergio Candia)
  - Solistas invitados en instrumentos originales

|  |  |                          |            |  |
|--|--|--------------------------|------------|--|
| Arcangelo Corelli (1686-1739)                |  |                          |            |  |
| 1.   | SONATA DA CHIESA OP. 3, N° 1             | <i>Grave</i>             | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">01</span> 1:33  |
|  |  | <i>Allegro</i>           | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">02</span> 1:17  |
|  |  | <i>Vivace</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">03</span> 2:02  |
|  |  | <i>Allegro</i>           | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">04</span> 1:05  |
| Arcangelo Corelli (1686-1739)                |  |                          |            |  |
| 2.   | SONATA PARA FLAUTA Y B.C.<br>OP. 5, N° 4 | <i>Adagio</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">05</span> 1:49  |
|  |  | <i>Allegro</i>           | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">06</span> 2:21  |
|  |  | <i>Vivace</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">07</span> 1:10  |
|  |  | <i>Lento</i>             | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">08</span> 2:08  |
|  |  | <i>Allegro</i>           | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">09</span> 2:36  |
| Anónimo misional de Chiquitos ca. 1750       |  |                          |            |  |
| 3.   | SONATA II a 2                            | <i>Adagio</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">10</span> 1: 17 |
|  |  | <i>Allegro</i>           | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">11</span> 1: 39 |
|  |  | <i>Minuet</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">12</span> 1: 42 |
|  |  | <i>Presto</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">13</span> 1: 14 |
| Anónimo misional de Chiquitos ca. 1750       |  |                          |            |  |
| 4.   | YCHEPE FLAUTA                            | <i>Adagio</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">14</span> 1: 08 |
|  |  | <i>Allegro</i>           | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">15</span> 2: 04 |
|  |  | <i>Vivace</i>            | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">16</span> 2: 02 |
|  |  | <i>Allegro</i>           | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">17</span> 3: 14 |
| Anónimo del Cuzco ca. 1700                   |  |                          |            |  |
| 5.   | CANZONA A DOS CON<br>ACOMPÑAMIENTO       |                          | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">18</span> 2: 40 |
| Ministriles anónimos de Guatemala, 1583      |  |                          |            |  |
| 6.   | SUITE DE PIEZAS PARA CONJUNTO            | <i>Sorsayal</i>          | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">19</span> 0: 51 |
|  |  | <i>Pabanilla</i>         | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">20</span> 1: 49 |
|  |  | <i>Acorranaternum</i>    | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">21</span> 0: 31 |
|  |  | <i>Tanquimipres</i>      | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">22</span> 1: 20 |
|  |  | <i>De navidad</i>        | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">23</span> 1: 43 |
|  |  | [ <i>Ricercare a 4</i> ] | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">24</span> 1: 57 |
|  |  | [ <i>Ricercare a 6</i> ] | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">25</span> 1: 33 |
| Anónimos hispano/chileno/brasileño, ca. 1550 |  |                          |            |  |
| 7.   | DOS TEMAS GLOSADOS                       | <i>Cata el lobo</i>      | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">26</span> 2: 31 |
|  |  | <i>Venid a suspirar</i>  | track      | <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">27</span> 1: 34 |
|  |  |                          | Total time | 47: 02   |