

LES PARTITURES DELS MESTRES DE CAPELLA DE LA CATEDRAL DE GIRONA DEL S. XVIII

JAUME PINYOL I BALASCH*

El present treball és un dels fruits d'un projecte iniciat el març de 1999 pels professors Jaume Pinyol i Albert Bosch, per tal de catalogar, digitalitzar i estudiar la música composta pels mestres de capella gironins del s. XVIII i que es conserva a l'arxiu del Capítol de la catedral de Girona. Durant el s. XVIII Girona és una capital regional que viu marcada per dos fets militars, un a l'inici del segle, la guerra de successió de 1700-1714 precedida pel setge de 1695, i l'altre al final, els setges i les destruccions napoleòniques de 1808-1814, catàstrofes de dimensions inesperades.

Durant aquest llarg segle la catedral era l'única institució gironina amb un cos de músics estable i amb interpretacions regulars de música. L'arxiu catedralici conserva del període que va del 1690, inici de l'activitat del mestre Gaz, fins a 1815, jubilació del mestre Compta, 341 partitures compostes pels mestres de capella de la catedral, en un notable estat de conservació i que aquest projecte pretén estudiar i documentar.

ORÍGENS I EVOLUCIÓ DE LES CAPELLES MUSICALS MEDIEVALS:

Els orígens llunyans de les capelles musicals els trobem a l'època carolíngia, com un mitjà d'unificar la gran diversitat de cultures bàrbares i romanes mitjançant la utilització del cant gregorià com a únic cant litúrgic.

* Catedràtic Pre-logse de Geografia i Història. jpinol@pie.xtec.es

Aquestes capelles, imperials primer, reials més tard, s'implantaren dins les abadies i les catedrals durant el romànic. Quan amb el gòtic aparegui el gran canvi musical que portarà a l'*ars nova*, aquestes capelles s'especialitzen i algunes arriben a disposar d'importants efectius econòmics i musicals. Diversos desordres eclesiàstics en general i d'aquestes capelles en particular, van potenciar durant el s. XVI la reforma protestant primer, seguida després per la contrareforma catòlica, concretada en el concili de Trent, on els pares conciliars van considerar els particularismes religiosos com a una de les causes de les corrupteles eclesiàstiques. En un afany per evitar-los, el concili va fixar de manera molt precisa tant els continguts doctrinals com les normes litúrgiques –universals– de manera que la nova cara de l'església fos el més homogènia possible. La voluntat de fomentar els actes exteriors de pietat popular, que trobarem en els pares conciliars, pretenia diverses finalitats: continuar els nombrosos actes de pietat pública medieval, reconduint-los quan fos necessari, gràcies a la presència d'un nou tipus de sacerdot, culte, format als seminaris de les ciutats i visitat sovint pel bisbe corresponent.

A nivell popular aquesta pietat es basava en dos eixos complementaris: d'una banda remarcava la salvació personal, obviant la temàtica medieval de la salvació comunitària, i de l'altra oferia l'aprofundiment dels nous continguts religiosos amb la revitalització dels actes de pietat públics. Per reforçar el primer punt van aparèixer el catecisme oficial, seguit aviat per adaptacions regionals, la pràctica privada de determinats sagraments, com la confessió i la missa, el rosari, els exercicis espirituals, etcètera. Per reforçar els actes pietosos públics van fomentar-se les processons, el culte als sants, els aplecs i tota mena de trobades religioses. D'aquesta manera es va aconseguir un cert equilibri entre l'exercici d'una pietat privada i l'expressió pública d'aquesta pietat, sense que l'individualisme religiós, ni el seu corol·lari, el localisme, amenacés seriosament l'edifici sorgit de Trent durant segles.

La força de la centralització eclesiàstica pot constatar-se en la forma com les particularitats regionals i locals va ser reduïdes al mínim: el llatí com a llengua exclusiva de la litúrgia, el ritual litúrgic idèntic arreu, jerarquia eclesiàstica homogènia, dret canònic d'abast universal, etcètera. En aquest context de rigidesa formal i interiorització religiosa, el perill de separació entre una jerarquia eclesiàstica amb molta formació religiosa i una població analfabeta incapaç d'entendre les complexitats del missatge religiós, va ser conjurat mitjançant els moviments de pietat popular, moviments que satisfien les necessitats de viure públicament les creences privades i que alhora donaven sortida

a les vivències religioses regionals i locals. La música va jugar un nou paper amb múltiples funcions noves: memorització dels nous textos pietosos, conformació d'un nou tipus de sensibilitat, dignificació de la jerarquia catedralícia que envoltava el bisbe, etcètera. Això és el barroc. El rígid ceremonial litúrgic amb textos llatins fixos i comuns va evitar el provincialisme litúrgic i va obligar els compositors a superar-se en la recerca de formes musicals noves per a texts ja musicats anteriorment. Totes les misses utilitzaven els mateixos textos, fos la gran missa de pontifical o bé fos la senzilla missa privada d'un convent o d'una capella. El que les diferenciava era la forma externa de celebrar-les. La música per això era molt important com a element diferenciador. I les necessitats diferenciadores van portar al conreu de formes musicals religioses no gregorianes, que representen les particularitats religioses regionals i locals, a la recerca de satisfer les necessitats religioses dels grups populars sense entrar en conflicte amb les directrius jeràrquiques. És en aquest context que apareixen les capelles de música catedralícies.

Si el desenvolupament del concili de Trent va ser complicat, l'aplicació de les seves disposicions ho va ser molt més. Només cal ressenyar l'embranchida inicial, que correspon al darrer terç del s. XVII, va restar aturada sota Urbà VIII (1623-44) per raons polítiques, i no serà fins el segon terç del s. XVII quan, acabada ja la guerra dels trenta anys, hi haurà una nova revifada reformadora sota Innocenci X (1644-55).

LA CAPELLA DE MÚSICA GIRONINA

És en aquest context i l'any 1630 que va establir-se una nova forma de capella musical, que els textos contemporanis designen com a nova. Anteriorment ja n'existia una, citada ja al s. XIII, que incloïa també escolans, però les reformes de 1630 seran més importants en respondre a criteris litúrgics nous, i en aportar consegüentment majors capitals per al seu funcionament, al costat d'uns estatuts precisos, especificant deures i obligacions dels seus membres i arbitrants els mitjans per resoldre conflictes interns. Des d'aquesta data la seva composició serà de 4 nois d'edat anterior al canvi de veu i de 12 adults que sovint eren clergues o s'estaven preparant per ser-ho i que tenien la condició personal de beneficiats. Aquesta composició també evolucionarà, i el 1799 la capella estava composta pel mestre de capella; 19 adults, dels quals 5 eren laics; un organista, que era alhora fuster i que sabia arreglar l'orgue, i 4

escolans de cor. Per comparació, la capella reial de Madrid comptava el 1701 en total 43 membres, data que permetrà d'entendre la importància de la capella gironina.

El funcionament intern de la capella estava regulat per estatuts; els primers són de 1630, estatuts que seran modificats diverses vegades, el 1682, el 1725 i el 1735, i on entre altres punts es regulava l'assistència als llocs d'actuació, la puntualitat, les bones maneres de comportar-se i els ingressos per assistència als actes programats, així com de les sancions pecuniàries per als que no les seguissin. L'economia de la capella estava basada en els rèdits de diversos beneficis catedralicis. Amb el pas dels anys i segons les necessitats del moment es van reconvertir diversos beneficis i el seu contingut econòmic es va aplicar a la capella de música. Els adults cobraven un sou fix més diversos incentius en funció de les actuacions suplementàries realitzades. Els escolans en principi no cobraven, però eren mantinguts, vestits i calçats, i aprenien l'ofici de músic i una certa cultura general, i residien a les habitacions conservades encara avui dins el campanar. La capella generava beneficis, però no sabem si eren habituals o només eventuais. De fet, quan Gaz es va jubilar el 1711 se li va concedir una pensió de 60 lliures anyals amb un percentatge sobre els beneficis de la capella.

La capella estava dividida en instrumentistes i cantants. Sovint els càrrecs eren intercanviables, de manera que un instrumentista podia actuar com a cantant i a l'inrevés. Ara bé, no podem saber ara per ara si aquest fet era sovintejat o bé era una excepció. En la documentació conservada sobre oposicions s'exigeix als participants que ultra el domini de l'instrument per al qual opositen, coneguin bé el cant pla (el gregorià) i el cant figurat (la resta), fet que corrobora l'afirmació anterior.

El càrrec més important de la capella era el del seu director o mestre. Era triat per oposició, i votat pels membres del Capítol que assistien a l'exercici pràctic, presidit pel bisbe i que havien de seguir un ritual molt precís. El nom i els anys d'actuació dels diferents mestres consten en el quadre final. Cal assenyalar que en la primera meitat del segle els mestres de capella es jubilaran aquí, mentre que després de Gònima la plaça de la seu gironina serà de promoció envers altres places econòmicament més ben dotades o bé amb millors condicions de treball. Així, Jaume Badius va estar a Còrdova i Juncà provenia de Toledo quan va arribar a Girona.

Conservem el llibre de registre dels escolans des del 1690, acabat, tot i importants buits, vers el 1960, però les indicacions que ens dona sobre l'edat

i les circumstàncies personals dels escolans són escasses. Només hi consta la data d'ingrés i sovint la de sortida, així com el poble d'on provenien. En períodes determinats el Capítol va necessitar més instrumentistes, i els va contractar entre els músics de fora de Girona.

LES PARTITURES DEL S. XVIII (1690- CA.1815)

No existeix cap catàleg amb les partitures musicals que conté l'arxiu gironí. Entre 1957-1971 Mn. Colomer va ordenar alfabèticament i numerar correlativament les partitures existents en aquell moment, que va embolcallar amb paper translúcid de ceba, i alhora va anar redactant una fitxa elemental per a cada peça, fitxes que es conserven a l'arxiu en un ordre aleatori dins d'uns fitxers metàl·lics. La conservació de les partitures és en general bona, amb determinades excepcions: les peces més utilitzades al llarg dels anys són les que es conserven més deteriorades, si no és que existeixin còpies posteriors. La majoria de les partitures podem considerar-les com a originals. D'altres ens han arribat en còpies fetes posteriorment. D'altres tenen fulls originals i còpies. Una part de l'arxiu catedralici es conserva a la Biblioteca de Catalunya a Barcelona, pel fet que Joan Carreras i Dagàs (Girona 1828- La Bisbal 1900), laic i mestre de la capella gironina entre 1851-1860, va reunir un notable arxiu de partitures antigues, que foren ofertes primer al British Museum i més tard adquirides, després de llargues negociacions, per la Diputació de Barcelona el 1892, i que són la base de la secció musical de l'esmentada biblioteca.

No s'han digitalitzat en aquest projecte, i per tant tampoc no s'han catalogat, les obres copiades d'altres compositors diferents dels mestres de capella gironins i que consten dins l'arxiu. Possiblement servissin com a exercicis d'estudi o bé per ser executades en determinades circumstàncies. Hi ha una part significativa de composicions incompletes, algunes que només es conserven en part molt petita. En conjunt, però, cal considerar que la riquesa documental és molt elevada, i el seu estat de conservació és prou digne. Fins que no s'hagi pogut estudiar el conjunt de les partitures conservades, no podem valorar quin és el valor artístic del conjunt. De tota manera sembla clar, a hores d'ara, que el nivell musical del conjunt és força elevat, i que hi ha peces molt destacables.

Els instruments que apareixen en aquestes partitures són molt variats,

com correspon a una capella rica: coneixem l'existència de dos orgues fixes i un de portàtil dins la catedral, i a les partícels apareixen xeremies, sacabutxs, violins, violes (anomenades *violettas*) violoncel·ls, oboès, fagots, trompes i flautes. Com és usual, els instruments de baix continu no estan indicats, però per altres indicis sabem que existien l'arpa (Milans era arpista), el llaüt baixó, el clavicèmbal (Gas en va deixar un en el seu testament). Avançant-se al que disposarà la carta pastoral de Benet XIV *Annus qui* (1749) on es prohibeixen trompetes i percussió dins els temples, a Girona no hem trobat cap partitura destinada a aquest instruments.

L'ESCRITORI MUSICAL.

Fins ara totes les obres digitalitzades estan escrites damunt de fulls de paper solts. N'existeixen, si més no, tres més escrites en format de llibre relligat. Atès que a Girona hi havia un molí paperer actiu durant el s. XVIII podem suposar que el paper utilitzat provenia de l'esmentat molí. El paper és sovint gruixut, però altres vegades, sense que se'n pugui esbrinar la causa, és molt fi. En alguns casos la tinta és molt corrosiva, ultrapassa el paper i dificulta la lectura del revers, també escrit. Fins al final del s. XVIII no trobem paper amb marques d'aigua. Abans d'aquesta data se'n troba alguna molt esparsa. Els fulls no estan tallats, semblen provenir d'un sedàs que no devia ser perfectament quadrat, ja que els marges de moltes fulles no són exactament paral·lels. En molts dels casos els fulls són plegats per la meitat i escrits com si fos a les cares oposades d'un mateix full. L'espai no escrit que quedava a l'interior dels plecs ha estat aprofitat en algunes ocasions per part dels escolans típics primers per escriure-hi gargots diversos i dibuixos i frases que ens permeten endinsar-nos més en el seu món diari. Les obres conservades són en la seva immensa majoria partícels destinades als solistes vocals i instrumentals. Excepcionalment trobem alguna partitura de direcció. Els estatuts de 1735 estableixen que els mestres de capella no podran endur-se en acabar la seva activitat més que els esborranys de les obres compostes durant la seva actuació a Girona. L'explicació d'aquesta absència podria estar en el fet que les esmentades partitures haguessin desaparegut durant algun període de dificultats per a la capella de música al llarg del s. XIX, quan amb les reformes liberals durant la guerra carlina els arxius catedralicis van canviar de lloc, o bé en altres moments. Costa d'imaginar que els mestres de capella no complissin

amb els estatuts i dispersessin el patrimoni musical catedralici. Però cal afegir, tot seguit, que tampoc no s'han trobat obres dels organistes de la catedral, excepte un petit llibret manuscrit on hi ha les melodies més habituals dins les celebracions litúrgiques. Caldrà més investigacions per aclarir aquests punts.

Sobre els instruments d'escriptura no s'han trobat indicis concloents. La tinta utilitzada és la normal de l'època, sèpia fosc. En determinats moments els escriptors utilitzen tinta altament penetrant, talment que només en agafar els fulls escrits, en salten parts minúscules. Tampoc no hi ha cap indicatiu sobre el tipus de ploma utilitzada.

Podem deduir com es traçaven les línies dels pentagrames per diferents proves conservades. Hem de pensar concretament en corrons, segurament de fusta, tallats amb quatre o cinc pentagrames de cinc línies cadascun, que prèviament tintats, potser amb pinzell, eren desplaçats amb traç ferm, d'esquerra a dreta damunt dels fulls per omplir, de manera que podem observar que a l'inici del desplaçament les ratlles són lleugerament més gruixudes, senyal del primer contacte de la tinta amb el paper, i que acaben amb un format més prim. La cal·ligrafia conservada és prou entenedora. Menció a part mereixen les incorreccions ortogràfiques en un moment en què la grafia del castellà no estava encara institucionalitzada. Hi ha, però, en diverses ocasions la mateixa paraula escrita amb grafia diversa dins una mateixa partícula, fet que fa suposar que els coneixements ortogràfics no eren els mateixos per a tots els escriptors i que el nivell de formació era diferent.

Desconeixem qui eren els autors dels textos utilitzats, si eren els mateixos mestres de capella o bé altres. Tampoc no sabem qui eren els escriptors, però a manca d'altres indicis, cal pensar, pel tipus d'escriptura musical utilitzada, que eren persones musicalment molt cultes, i podem creure que eren els músics adults de la capella.

LA LLENGUA DE LES COMPOSICIONS:

Tres són les llengües utilitzades a les partitures del present estudi: llatí, castellà i català. El llatí, per als cants litúrgics o bé per a alguns dels paralitúrgics. El castellà, per a la resta. I el català, que és el més marginal, comença a aparèixer a finals del s. XVIII, concretament en uns goigs dedicats a sant Tomàs d'Aquino del mestre Balius, que porten el número de registre B- 83 i són datats el 1781. Aquesta partitura té la portada i l'encapçalament en cas-

tellà, però el text és en català. La dedicació a sant Tomàs permet suposar que es tracta d'una composició destinada al convent dels dominics o bé al col·legi dels jesuïtes. Anteriorment existeixen anotacions a les portades de les partitures escrites en català, però cal pensar que són fetes anys després de la composició de la partitura, quan algun cantaire les hauria afegit per facilitar-ne l'arxiu o bé el seu ús al llarg del calendari. A partir d'aquest moment apareixen altres peces en català, però sempre són destinades a actes pietosos, mai litúrgics. Així trobem goigs, rosaris, parenostres, etcètera. Tot i això, la utilització del català és l'excepció, però mostra que la llengua era no només utilitzada en àmbits cultes i políticament conscients, sinó que ho era dins un àmbit aparentment aliè als canvis. Què ha canviat respecte dels antecessors de Balius? Crec que la presència del conjunt de canvis que coneixem amb el nom d'Il·lustració pot ajudar a entendre les raons del canvi.

El registre lingüístic del castellà utilitzat és d'un nivell molt alt i mereixeria un estudi particular. Els textos utilitzats per Gaz són d'una complicació tècnica notable. Utilitzen imatges rebuscades, molt pròpies del barroc més ple, un vocabulari escollit, generalment amb mètrica, i aparentment li agrada el conceptisme. Hom podria pensar que, amb el pas del temps, i en avançar el segle, baixaria el nivell d'abstracció i s'utilitzaria un vocabulari més popular. Sense poder-ho afirmar taxativament, les prospeccions fetes en els textos d'obres posteriors no permeten aventurar aquesta hipòtesi.

TIPOLOGIA DE LES COMPOSICIONS:

La immensa majoria de les partitures correspon a música vocal, malgrat sis peces curtes per a instruments de corda, segurament per a exercici dels escolans i un llibret per a acompanyament d'orgue. Curiosament, no es conserva cap obra per a orgue solista.

La present agrupació recull la majoria de les peces existents. En un primer apartat es recullen les peces en llatí destinades a la litúrgia pròpiament dita, mentre que la resta agrupa quatre dels principals tipus de composicions d'acord amb el títol que porten en l'encapçalament. Quan una peça no porta encapçalament o bé, com passa en els motets i *villancicos*, aquest ha estat modificat per circumstàncies diverses amb el pas dels anys, hem respectat la darrera de les modificacions, sense entrar a discutir altes criteris. Això implica que més endavant pugui discutir-se l'atribució d'alguna de les peces aquí

incloses, sense però que això alteri significativament el conjunt.

1- Textos litúrgics:

Sobta la pobresa numèrica de peces litúrgiques conservades. Tot i que són importants, no són pas majoria, només 105 sobre 341, el 30,8%. Dels mestres de capella estudiats qui percentualment més composicions ens ha llegat dins aquest àmbit és Badius, amb gairebé 62% de les seves 21 obres conservades. Qui en té menys és Compta, amb només un 10,5%. La resta de mestres de capella oscil·len entre el 30 i 40%. No hi ha cap condicionant històric que expliqui aquestes desproporcions. Cal pensar que el sistema personal utilitzat per cadascun dels mestres de capella determinaria si calia compondre peces noves per a cada ocasió o bé utilitzar el repertori disponible a l'arxiu catedralici. De misses musicades n'hi ha 16, un esquitit 4,7% sobre el total, i de rèquiems, només dos. De responsoris n'hi ha força, i trobem alguns salms, alguna antífona, però gairebé cap composició del propi del temps, ni graduals, ni introïts, ni ofertoris. La litúrgia d'Advent és desconeguda, per Nadal només trobem *villancicos* i la litúrgia de Pasqua no existeix. En canvi la litúrgia de la Setmana Santa està força ben representada, principalment a base de les Lamentacions.

Diverses causes podrien permetre explicar aquestes desproporcions:

- Ultra el cas esmentat més amunt del Sr. Joan Carreras, caldria establir si s'han perdut altres composicions. És remarcable el cas del mestre Tomàs Milans, de qui tot i els 19 anys de servei a la catedral només ens resten 8 peces. Es possible que altres arxius conservin les peces que ben segur aquí manquen.
- La raó principal em sembla que podria ser la divisió de funcions dins la música, sorgida de Trent, que en fixar estrictament la litúrgia en llengua llatina i el cant gregorià que l'acompanya, reserva la música figurada per a les llengües populars. Que aquest equilibri ja no es respectava entre nosaltres al s. XVIII queda clar quan en les ordinacions de 1725 s'indica que a l'ofertori es cantaven *villancicos*, així com a les lletanies. Altres indicacions a les portades dels motets i *villancicos* indiquen que hi havia preocupació per fer entenedors als creients els textos llatins de la litúrgia, que simplement eren recitats en veu baixa pel celebrant, mentre la capella cantava en castellà.

2- *Villancicos*:

Aquesta forma molt difosa de poesia musicada en llengua castellana, amb alternança variada de tornada i cobla, està molt ben representada a l'arxiu. De Gaz en resten 10 (21,7% del total de les seves obres), de Gònima només un, fet curiós que pot fer suposar que hauria d'haver-n'hi més, atesos

els 39 anys que va exercir a Girona. Juncà, amb 7 composicions (13%), barreja ja els temes barrocs amb temes nadalencs, tema que serà exclusiu dels *villancicos* gironins des d'aquesta data. Els *villancicos* de Compta tornen a ser nombrosos, però alguns d'ells presenten la característica que són burlescos, és a dir, nadales amb acudits poc lluïts que es devien cantar en acabar la tercera missa de la nit de Nadal a la catedral enmig de celebracions poc contingudes.

3- Motets:

Aquesta composició de text llatí i acompanyada generalment només pel baix continu és molt abundosa a Gònima, 38 composicions, el 53% de la seva obra conservada. Només un cop hi afegeix un acompanyament instrumental, i algunes vegades utilitza el castellà. De Gaz només se'n conserven pròpiament dos, mentre que Juncà en té 12, el 22%. De Balius i Pons no se'n conserva cap, mentre que Arquimbau n'ha deixat 4, un 11%, i Compta 5, que representen el 6,5% de la seva obra conservada.

4 Goigs:

Potser és el tipus més modern de la pietat popular. De la seva (re)aparició amb Gònima, del qual només se'n conserva un, fins a Compta, que dedica el 45% de les obres conservades a aquesta forma, hi ha tota una evolució, les causes de la qual no podem encara establir. Possiblement siguin aquestes composicions, de caràcter molt proper a la pietat popular, les que ens permeten de percebre els canvis operats dins la societat gironina durant aquest segle: passar des d'una pietat relativament elitista, amb un llenguatge castellà profundament abarrocat, a un tipus de composició curta, multiforme i dedicada a tota mena de sants, i feta en sèrie, on damunt d'una base orquestral repetida múltiples cops, Compta escriu uns textos adaptats a les particularitats d'un sant, una santa o bé una advocació mariana. Si de l'anàlisi superficial dels textos passem al de les melodies, anàlisi igualment superficial, veurem com amb el pas dels anys apareix un virtuosisme i una teatralitat musical, amb recursos melòdics de nivell popular, que fan pensar en unes ànsies d'apropament a la mentalitat popular, ànsia deguda possiblement a l'aparició d'una cultura que podia fer la competència a la cultura predominant controlada per l'església. Ens referim a la II-lustració

5- Oratoris:

Juntament amb els goigs, són les peces més novedoses que es generitzen a les darreries del segle XVIII, propiciades pel creixement d'un gust burgès que utilitza novament models italians i que al s. XVIII no tracta ja de temes bíblics sinó de diferents aspectes de la vida dels sants, com és el cas de

sant Tomàs (7), de la Verge del Dolors (6) i un dedicat a sant Francesc de Paula i l'altre a sant Narcís. Consta que el 1727 es va imprimir a Girona un *drama por música, cántico sacro*, que va representar-se aquell any al col·legi dels jesuïtes a Girona, escrit pel mestre de capella Thomàs Milans. Del mestre Milans l'arxiu no conserva cap oratori. Sí, en canvi, que en conserva de Juncà, qui, amb nou, és qui n'ha deixat més; Balius i Arquimbau n'han deixat tres cadascun i de Pons només se n'ha conservat un. En total, setze peces. Són composicions generalment llargues, narratives i sovint amb finalitats didàctiques que a manca de moment d'altres notícies, hem d'assimilar a un espectacle religiós celebrat en dates determinades i possiblement per encàrrec d'institucions religioses, ordes o confraries.

ANNEX:

Anys d'activitat a Girona dels mestres de capella del s. XVIII

La cronologia d'aquesta llista està extreta de l'obra de F. Civil, afegint-hi els números de registre incorporats per Mn. Colomer en la seva ordenació de les partitures, i sumant-les al final. Hi manquen alguns mestres de capella que van passar només setmanes en el càrrec.

mestre	núm. registre partitures	total partitures
Gaz 16.7.1690-12.12.1711	14-59	46
Gaudí 6.2. 1714 - 27.10.1714	1	1
Milans 27.10.1714- 7.8.1733	18-24bis	8
Gònima 5.10.1735-3.1.1774	66-137	72
Juncà 4.1.1774-16.12.1780	12-65	54
Balius 9.2.1781-25.6.1785	82-102	21
Arquimbau 4.7.1785 - 7.12.1790	25-62	48
Pons 31.3.1791 - ?	48-61	14
Compta 17.3.1794 - 1815 1820	171-247	77
		341