

2 **Institut National des Langues et Civilisations**
3 **Orientales**

4 Département Textes, Informatique, Multilinguisme

5 **Titre du mémoire**

6 **MASTER**
7 **TRAITEMENT AUTOMATIQUE DES LANGUES**

8 *Parcours :*
9 *Ingénierie Multilingue*

10 par

11 **Martin DIGARD**

12 *Directeur de mémoire :*
13 *Damien NOUVEL*

14 *Encadrant :*
15 *Florent JACQUEMARD*

16 Année universitaire 2020-2021

TABLE DES MATIÈRES

18	Liste des figures	4
19	Liste des tableaux	5
20	Introduction générale	7
21	1 Contexte	9
22	1.1 TAL et MIR	9
23	1.2 La transcription automatique de la musique	11
24	1.3 La transcription automatique de la batterie	14
25	1.4 Les représentations de la musique	14
26	2 État de l'art	19
27	2.1 Monophonique et polyphonique	19
28	2.2 Audio vers MIDI	20
29	2.3 MIDI vers partition	21
30	2.4 Approche linéaire et approche hiérarchique	21
31	3 Méthodes	25
32	3.1 La notation de la batterie	25
33	3.2 Modélisation pour la transcription	32
34	3.3 Qparse	34
35	3.4 Les systèmes	35
36	4 Expérimentations	43
37	4.1 Le jeu de données	43
38	4.2 Analyse MIDI-Audio	45
39	4.3 Expérimentation théorique d'un système	49
40	4.4 Résultats et discussion	54
41	Conclusion générale	59
42	Bibliographie	61

LISTE DES FIGURES

44	1.1	Transcription automatique	13
45	1.2	Exemple évènements avec durée	15
46	1.3	Critère pour un évènement	16
47	1.4	Exemple évènements sans durée	16
48	1.5	Exemple de partition de piano	16
49	1.6	MusicXML	17
50	2.1	HMM	22
51	2.2	arbre_jazz	23
52	3.1	Rapport des figures de notes	26
53	3.2	Hauteur et têtes de notes	27
54	3.3	Point et liaison	28
55	3.4	Les silences	28
56	3.5	Silence joué	29
57	3.6	Équivalence	30
58	3.7	Séparation des voix	30
59	3.8	Les accents et les ghost-notes	31
60	3.9	Exemple pour les accentuations et les ghost-notes	31
61	3.10	Présentation de Qparse	34
62	3.11	Métrique	37
63	3.12	Motif 4-4 binaire	38
64	3.13	Motif 4-4 jazz	38
65	3.14	Système 4-4 afro-latin	39
66	3.15	Simplification	40
67	3.16	40
68	4.1	Batterie électronique	44
69	4.2	Partition de référence	48
70	4.3	Motifs et gammes	49
71	4.4	Partition d'un système en 4/4 binaire	50
72	4.5	Arbre de rythme — système	50
73	4.6	Arbre de rythme — voix haute	51
74	4.7	Arbre de rythme — voix basse	51
75	4.8	52
76	4.9	52
77	4.10	52
78	4.11	53

79	4.12	53
----	----------------	----

80

LISTE DES TABLEAUX

81	3.1 Pitches et instruments	32
82	3.2 Systèmes	36

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Ce mémoire de recherche, effectué en parallèle d'un stage à l'Inria dans le cadre du master de traitement automatique des langues de l'Inalco, contient une proposition originale ainsi que diverses contributions ayant toutes pour objectif d'améliorer **qparse**, un outil de transcription automatique de la musique sur sa capacité à transcrire la batterie. Nous ne parlerons donc pas directement de langues naturelles, mais de l'écriture automatique de partitions de musique à partir de données audio ou symboliques. La musique et les langues naturelles sont deux moyens que nous servent à exprimer nos ressentis sur le monde et les choses : « La musique s'écrit et se lit aussi facilement qu'on lit et écrit les paroles que nous prononçons. » [1]. Cette exercice nécessitera la manipulation d'un langage musical codifié avec une grammaire (solfège, durées, nuances, volumes) et soulèvera des problématiques concernées par les techniques du traitement automatique des langues.

L'écriture musicale offre de nombreuses possibilités pour la transcription d'un rythme donné. Le contexte musical ainsi que la lisibilité d'une partition pour un batteur entraîné conditionnent les choix d'écriture. Reconnaître la métrique principale d'un rythme, la façon de regrouper les notes par les ligatures, ou simplement décider d'un usage pour une durée parmi les différentes continuations possibles (notes pointées, liaisons, silences, etc.) constituent autant de possibilités que de difficultés.

Voici la proposition de ce mémoire ainsi que les contributions apportées lors du stage : Rédiger entièrement la liste à puce qui suit.

- Proposition principale : les systèmes (3.4, 4.3) :
Recherche de rythmes génériques en amont dans la chaîne de traitement.
⇒ L'objectif de fixer des choix le plus tôt possible afin de simplifier le reste des calculs en éliminant une partie d'entre eux. Ces choix concernent notamment la métrique et les règles de réécriture.
- Une description de la notation de la batterie (3.1)
- Une modélisation de la transcription de la batterie (3.2)
- Analyse MIDI-Audio (4.2)
- Transcription manuelle de partition 4.2
- Expérimentation théorique d'un système 4.3
- Théorie et tests unitaires pour le passage au polyphonique (4.4)

- 120 — Création de grammaires pondérées pour la batterie (4.4)
- 121 — Contributions sur la branche « distance » dans :
 - 122 — `qparselib/notes/cluster.md`
 - 123 — `qparselib/src/segment/import/` :
 - 124 `DrumCode` hpp et cpp
- 125
- 126 Au lieu du paragraphe final : Nous présenterons dans un premier temps
- 127 les parallèles entre TAL et MIR, puis les spécificités de la notation pour
- 128 la batterie.....
- 129 Nous présenterons le contexte suivi d'un état de l'art et nous définirons
- 130 de manière générale le processus de transcription automatique de la mu-
- 131 sique pour enfin étayer les méthodes utilisées pour la transcription au-
- 132 tomatique de la batterie, et nous présenterons les principales contribu-
- 133 tions apportées à l'outil `qparse`. Nous décrirons ensuite le corpus ainsi
- 134 que les différentes expérimentations menées. Nous concluerons par une
- 135 discussion sur les résultats obtenus et les pistes d'améliorations futures
- 136 à explorer.

CONTEXTE

Sommaire

1.1	TAL et MIR	9
1.2	La transcription automatique de la musique	11
1.3	La transcription automatique de la batterie	14
1.4	Les représentations de la musique	14

Introduction

La transcription automatique de la musique (AMT) est un défi ancien [2] et difficile qui n'est toujours pas résolu. Il a engendré une pluie de sous-tâches qui ont donné naissance au domaine de la recherche d'information musicale (MIR). Actuellement, de nombreux travaux de MIR font appel au traitement automatique des langues (TAL)¹.

Dans ce chapitre, nous parlerons de l'informatique musicale, nous tenterons d'établir les liens existants entre le MIR et le TAL ainsi qu'entre les notions de langage musical et langue naturelle. Nous traiterons également de l'utilité et du problème de l'AMT et de la transcription automatique de la batterie (ADT).

Enfin, nous décrirons les représentations de la musique qui sont nécessaires à la compréhension du présent travail.

1.1 TAL et MIR

L'informatique musicale² est une étude du traitement de la musique [3], en particulier des représentations musicales, de la transformée de Fourier pour la musique³, de l'analyse de la structure de la musique

1. NLP4MuSA, the 2nd Workshop on Natural Language Processing for Music and Spoken Audio, co-located with ISMIR 2021.

2. https://en.wikipedia.org/wiki/Music_informatics

3. <https://interstices.info/de-fourier-a-la-reconnaissance-musicale/>

et de la reconnaissance des accords. D'autres sujets de recherche en informatique musicale comprennent la modélisation informatique de la musique, l'analyse informatique de la musique, la reconnaissance optique de la musique, les éditeurs audio numériques, les moteurs de recherche de musique en ligne, la recherche d'informations musicales et les questions cognitives dans la musique.

Le MIR^{4 5} apparaît vers le début des années 2000 [4]. C'est une science interdisciplinaire qui fait appel à de nombreux domaines comme la musicologie, l'analyse musicale, la psychologie, les sciences de l'information, le traitement du signal et les méthodes d'apprentissage automatisé en informatique. Cette discipline récente a notamment été soutenue par de grandes compagnies du web qui veulent développer des systèmes de recommandation de musique ou des moteurs de recherche dédiés au son et à la musique.

179

Is Music a Language?



Leonard Bernstein

Norton Lectures at Harvard, 1973

« The Unanswered Question: Six Talks at Harvard »

idea of music as a kind of universal language

notion of a worldwide, « inborn musical grammar »

cf. **Noam Chomsky** « Language and Mind »

theory of innate grammatical competence

180

Aborder la musique à travers le TAL nécessite une réflexion autour de la musique en tant que langage ainsi que la possibilité de comparer ce même langage avec les langues naturelles. Quelques travaux en neurosciences ont abordé la question, notamment par observation des processus cognitifs et neuronaux que les systèmes de traitement de ces deux langages avaient en commun. Dans le travail de Poulin-Charronnat

4. <https://ismir.net/>

5. <https://ismir2021.ismir.net/>

et al. [5], la musique est reconnue comme étant un système complexe spécifique à l'être humain dont une des similitudes avec les langues naturelles est l'émergence de régularités reconnues implicitement par le système cognitif. La question de la pertinence de l'analogie entre langues naturelles et langage musical a également été soulevée à l'occasion de projets de recherche en TAL. Keller *et al.* [6] ont exploré le potentiel de ces techniques à travers les plongements de mots et le mécanisme d'attention pour la modélisation de données musicales. La question du sens d'une phrase musicale apparaît, selon eux, à la fois comme une limite et un défi majeur pour l'étude de cette analogie.

Ici, Digression sur la musicologie calculatoire vs linguistique computationnelle ?

D'autres travaux très récents, ont aussi été révélés lors de la *première conférence sur le NLP pour la musique et l'audio (NLP4MusA 2020)*. Lors de cette conférence, Jiang *et al.* [7] ont présenté leur implémentation d'un modèle de langage musical auto-attentif visant à améliorer le mécanisme d'attention par élément, déjà très largement utilisé dans les modèles de séquence modernes pour le texte et la musique.

Il semblerait que le domaine du TAL qui se rapproche le plus du MIR soit la reconnaissance de la parole. En effet, la séparation des sources ont des approches similaires dans les deux domaines. De plus, il existe un lien entre partition musicale comme manière d'écrire la musique et texte comme manière d'écrire la parole.

Similitudes :

Reconnaissance automatique de la parole :

signal \Rightarrow phonèmes \Rightarrow texte Transcription automatique de la musique :

signal \Rightarrow MIDI \Rightarrow partition Différence :

Texte (données linéaires) \neq partition (données structurées hiérarchiques)

1.2 La transcription automatique de la musique

En musique, la transcription⁶ est la pratique consistant à noter un morceau ou un son qui n'était auparavant pas noté et/ou pas populaire en tant que musique écrite, par exemple, une improvisation de jazz ou une bande sonore de jeu vidéo. Lorsqu'un musicien est chargé de créer une partition à partir d'un enregistrement et qu'il écrit les notes qui composent le morceau en notation musicale, on dit qu'il a créé une transcription musicale de cet enregistrement.

L'objectif de la transcription automatique de la musique (AMT) [8] est de convertir la performance d'un musicien en notation musicale - un peu

6. [https://en.wikipedia.org/wiki/Transcription_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Transcription_(music))

comme la conversion de la parole en texte dans le traitement du langage naturel. L'AMT a des intérêts multiples, notamment pour la transcription de solos ou encore pour la constitution de corpus musicologiques, ou encore pour l'interprétation de la musique et l'analyse du contenu musical [9]. Par exemple, un grand nombre de fichiers audio et vidéo musicaux sont disponibles sur le Web, et pour la plupart d'entre eux, il est difficile de trouver les partitions musicales correspondantes, qui sont nécessaires pour pratiquer la musique, faire des reprises et effectuer une analyse musicale détaillée. Les partitions de musique classique sont facilement accessibles et il y a peu de demandes de nouvelles transcriptions. D'un point de vue pratique, des demandes beaucoup plus commerciales et académiques sont attendues dans le domaine de la musique populaire [9]. Les modèles grammaticaux qui représentent la structure hiérarchique des séquences d'accords se sont avérés très utiles dans les analyses récentes de l'harmonie du jazz [10]. Comme déjà évoqué précédemment, il s'agit d'un problème ancien et difficile. C'est un « graal » de l'informatique musicale. En 1976, H. C. Longuet-Higgins [2] évoquait déjà la représentation musicale en arbre syntaxique dans le but d'écrire automatiquement des partitions à partir de données audio en se basant sur un mimétisme psychologique de l'approche humaine. De même pour les chercheurs en audio James A. Moorer, Martin Piszczalski et Bernard Galler qui, en 1977⁷, ont utilisé leurs connaissances en ingénierie de l'audio et du numérique pour programmer un ordinateur afin de lui faire analyser un enregistrement musical numérique de manière à détecter les lignes mélodiques, les accords et les accents rythmiques des instruments à percussion.

La tâche de transcription automatique de la musique comprend deux activités distinctes : l'analyse d'un morceau de musique et l'impression d'une partition à partir de cette analyse.

La figure 1.1 est une proposition de Benetos *et al.* [8] qui représente l'architecture générale d'un système de transcription musicale. On y observe plusieurs sous-tâches de l'AMT :

- La séparation des sources à partir de l'audio.
- Le système de transcription :
 - Cœur du système :
 - ⇒ Algorithmes de détection des multi-pitches et de suivi des notes.
 - Quatre sous-tâches optionnelles accompagnent ces algorithmes :
 - identification de l'instrument ;
 - estimation de la tonalité et de l'accord ;

7. [https://en.wikipedia.org/wiki/Transcription_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Transcription_(music))

- détection de l'apparition et du décalage ;
- estimation du tempo et du rythme.
- Apprentissage sur des modèles acoustiques et musicologiques.
- *Optionnel* : Informations fournies de manière externe, soit fournie en amont (genre, instruments,...), soit par interaction avec un utilisateur (infos sur une partition incomplète).

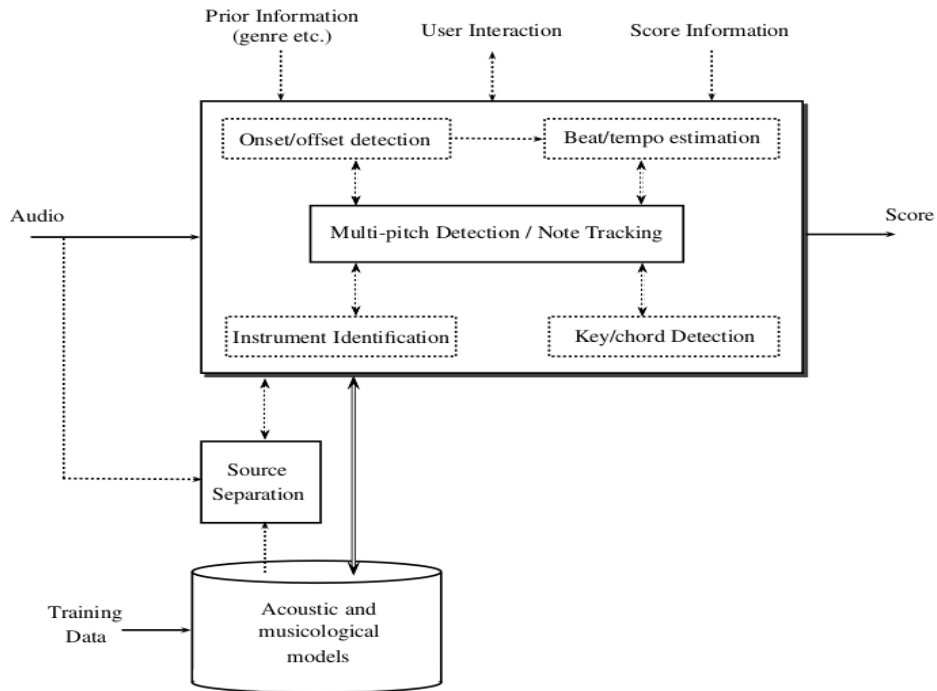


FIGURE 1.1 – Transcription automatique

Les sous-systèmes et algorithmes optionnels sont présentés à l'aide de lignes pointillées. Les doubles flèches mettent en évidence les connexions entre les systèmes qui incluent la fusion d'informations et une communication plus interactive entre les systèmes.

275 **1.3 La transcription automatique de la batterie**

276 La batterie est un instrument récent qui s'est longtemps passé de parti-
277 tion. En effet pour un batteur, la qualité de lecteur lorsqu'elle était néces-
278 saire, résidait essentiellement dans sa capacité à lire les partitions des
279 autres instrumentistes (par exemple, les grilles d'accords et la mélodie du
280 thème en jazz) afin d'improviser un accompagnement approprié que per-
281 sonne ne pouvait écrire pour lui à sa place.

282 Les partitions de batterie sont arrivées par nécessité avec la pédagogie
283 et l'émergence d'écoles de batterie partout dans le monde. Un autre fac-
284 teur qui a contribué à l'expansion des partitions de batterie est l'émer-
285 gence de la musique assistée par ordinateur (MAO). En effet, l'usage de
286 boîtes à rythmes ou de séquenceurs permettant d'expérimenter soi-même
287 l'écriture de rythmes en les écoutant mixés avec d'autres instruments sur
288 des machines a permis aux compositeurs de s'émanciper de la création
289 d'un batteur en lui fournissant une partition contenant les parties exactes
290 qu'ils voulaient entendre sur leur musique.

291 La batterie a un statut à part dans l'univers de l'AMT puisqu'il s'agit
292 d'instruments sans hauteur (du point de vue harmonique), d'événements
293 sonores auxquels une durée est rarement attribuée et de notations spéci-
294 fiques (symboles des têtes de notes).

295 Les applications de l'ADT seraient utiles dans tous les domaines musi-
296 caux contenant de la batterie dont certains manque de partitions, notam-
297 ment les musiques d'improvisation (jazz, pop) [8].

298 Mais aussi de manière plus générale dans le domaine du MIR. Si les or-
299 dinateurs étaient capables d'analyser la partie de la batterie dans la mu-
300 sique enregistrée, cela permettrait une variété de tâches de traitement de
301 la musique liées au rythme. En particulier, la détection et la classification
302 des événements sonores de la batterie par des méthodes informatiques
303 est considérée comme un problème de recherche important et stimulant
304 dans le domaine plus large de la recherche d'informations musicales [11].
305 L'ADT est un sujet de recherche crucial pour la compréhension des aspects
306 rythmiques de la musique, et a un impact potentiel sur des domaines plus
307 larges tels que l'éducation musicale et la production musicale.

308 **1.4 Les représentations de la musique**

309 **Les données audio**

310 Le fichier WAV⁸ est une instance du Resource Interchange File Format
311 (RIFF) défini par IBM et Microsoft. Le format RIFF agit comme une "en-
312 veloppe" pour divers formats de codage audio. Bien qu'un fichier WAV

8. <https://en.wikipedia.org/wiki/WAV>

puisse contenir de l'audio compressé, le format audio WAV le plus courant est l'audio non compressé au format LPCM (linear pulse-code modulation). Le LPCM est également le format de codage audio standard des CD audio, qui stockent des données audio LPCM à deux canaux échantillonnées à 44 100 Hz avec 16 bits par échantillon. Comme le LPCM n'est pas compressé et conserve tous les échantillons d'une piste audio, les utilisateurs professionnels ou les experts en audio peuvent utiliser le format WAV avec l'audio LPCM pour obtenir une qualité audio maximale.

Les données MIDI

Le MIDI⁹ (Musical Instrument Digital Interface) est une norme technique qui décrit un protocole de communication, une interface numérique et des connecteurs électriques permettant de connecter une grande variété d'instruments de musique électroniques, d'ordinateurs et d'appareils audio connexes pour jouer, éditer et enregistrer de la musique.

Les données midi sont représentées sous forme de piano-roll. Chaque points sur la figure 1.2 est appelé « évènement MIDI » :

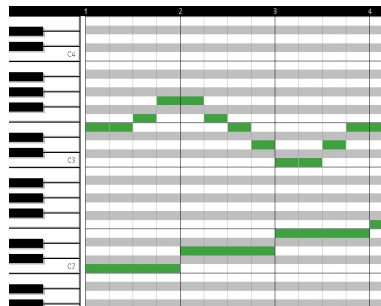


FIGURE 1.2 – Exemple évènements avec durée

Chaque évènement MIDI rassemble un ensemble d'informations sur la hauteur, la durée, le volume, etc. . . :

9. <https://en.wikipedia.org/wiki/MIDI>

Protocol	Event
Property	Value
Type	Note On/Off Event
On Tick	15812
Off Tick	15905
Duration	93
Note	45
Velocity	89
Channel	9

FIGURE 1.3 – Critère pour un évènement

332 Pour la batterie, les évènements sont considérés sans durée, nous ignore-
 333 rons donc les offsets (« Off Event »), les « Off Tick » et les « Duration ». Le
 334 *channel* ne nous sera pas utile non plus.
 335 Ici, définir *Tick* et *channel*.

336

Voici un exemple de piano-roll midi pour la batterie :



FIGURE 1.4 – Exemple évènements sans durée

337

338 On observe que toutes les durées sont identiques.

339 Les partitions



FIGURE 1.5 – Exemple de partition de piano

Une partition de musique¹⁰ est un document qui porte la représentation systématique du langage musical sous forme écrite. Cette représentation est appelée transcription et elle sert à traduire les quatre caractéristiques du son musical :

- la hauteur;
- la durée;
- l'intensité;
- le timbre.

Ainsi que de leurs combinaisons appelées à former l'ossature de l'œuvre musicale dans son déroulement temporel, à la fois :

- diachronique (succession des instants, ce qui constitue en musique la mélodie);
- et synchronique (simultanéité des sons, c'est-à-dire l'harmonie).

Le format MusicXML

MusicXML est un format de fichier basé sur XML pour représenter la notation musicale occidentale. Ce format est ouvert, entièrement documenté et peut être utilisé librement dans le cadre de l'accord de spécification finale de la communauté du W3C.

Un des avantages de ce format est qu'il peut être converti aussi bien en données MIDI qu'en partition musicale, ce qui en fait une interface homme/machine.

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8" standalone="no"?>
<!DOCTYPE score-partwise PUBLIC
  "-//Recordare//DTD MusicXML 3.1 Partwise//EN"
  "http://www.musicxml.org/dtds/partwise.dtd">
<score-partwise version="3.1">
  <part-list>
    <score-part id="P1">
      <part-name>Music</part-name>
    </score-part>
  </part-list>
  <part id="P1">
    <measure number="1">
      <attributes>
        <divisions>1</divisions>
        <key>
          <fifths>0</fifths>
        </key>
        <time>
          <beats>4</beats>
          <beat-type>4</beat-type>
        </time>
        <clef>
          <sign>G</sign>
          <line>2</line>
        </clef>
      </attributes>
      <note>
        <pitch>
          <step>C</step>
          <octave>4</octave>
        </pitch>
        <duration>4</duration>
        <type>whole</type>
      </note>
    </measure>
  </part>
</score-partwise>
```

FIGURE 1.6 – MusicXML

10. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Partition_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Partition_(musique))

360

361 Le figure 1.6 représente un do en clef de sol de la durée d'une ronde sur
362 une mesure en 4/4.

363 **Conclusion**

364 Dans ce chapitre, nous avons établi que le MIR s'intéresse de plus en plus
365 au TAL, et que, par ce biais, il y a des liens possibles entre le langage
366 musical et les langues naturelles, le plus proche étant probablement le
367 phénomène d'écriture des sons de l'un comme de l'autre.

368 Nous avons également établi que le MIR est né de l'AMT qui est un pro-
369 blème ancien et très difficile et qu'il serait toujours très utile de le ré-
370 soudre (autant pour l'AMT que pour l'ADT).

371 Et enfin, nous avons décrit les représentations de la musique nécessaires
372 à la compréhension du présent mémoire, allant du son jusqu'à l'écriture.

ÉTAT DE L'ART

Sommaire

2.1	Monophonique et polyphonique	19
2.2	Audio vers MIDI	20
2.3	MIDI vers partition	21
2.4	Approche linéaire et approche hiérarchique	21

Introduction

Dans ce chapitre, nous observerons les différentes avancées qui ont déjà eu lieu dans le domaine de la transcription automatique de la musique et de la batterie afin de situer notre démarche.

Nous aborderons le passage crucial du monophonique au polyphonique dans la transcription. Nous ferons un point sur les deux grandes parties de l'AMT de bout en bout : de l'audio vers le MIDI puis des données MIDI vers l'écriture d'une partition. Ensuite, nous discuterons des approches linéaires et des approches hiérarchiques.

2.1 Monophonique et polyphonique

Les premiers travaux ont été faits sur l'identification des instruments monophoniques¹ [8]. Actuellement, le problème de l'estimation automatique de la hauteur des signaux monophoniques peut être considéré comme résolu, mais dans la plupart des contextes musicaux, les instruments sont polyphoniques. L'estimation des hauteurs multiples (détection multi-pitches ou F0 multiples) est le problème central de la création d'un système de transcription de musique polyphonique. Il s'agit de la détection de notes qui peuvent apparaître simultanément et être produites par

1. Instruments produisant une note à la fois, ou plusieurs notes de même durée (monophonie par accord).

plusieurs instruments différents. Ce défi est donc majeur pour la batterie puisque c'est un instrument qui est lui-même constitué de plusieurs instruments (caisse-claire, grosse-caisse, cymbales, toms, etc...). Le fort degré de chevauchement entre les durées ainsi qu'entre les fréquences complique l'identification des instruments polyphoniques. Cette tâche est étroitement liée à la séparation des sources et concerne aussi la séparation des voix. Les performances des systèmes actuels ne sont pas encore suffisantes pour permettre la création d'un système automatisé capable de transcrire de la musique polyphonique sans restrictions sur le degré de polyphonie ou le type d'instrument. Cette question reste donc encore ouverte.

2.2 Audio vers MIDI

Jusqu'à aujourd'hui, les recherches se sont majoritairement concentrées sur le traitement du signal vers la génération du MIDI [12]. Cette partie englobe plusieurs sous-tâches dont la détection multi-pitches, la détection des onset et des offset, l'estimation du tempo, la quantification du rythme, la classification des genres musicaux, etc...

En ADT [11], plusieurs stratégies de répartition pré/post-processing sont possibles pour la détection multi-pitches. Entamer la détection dès le pré-processing, en supprimant les features non-pertinentes pendant la séparation des sources afin d'obtenir une meilleure détection des instruments de la batterie, est une démarche intuitive : supprimer la structure harmonique pour atténuer l'influence des instruments à hauteurs sur la détection grosse-caisse et caisse-claire en est un exemple. Mais certaines études montrent que des expériences similaires ont donné des résultats non-concluants et que la suppression des instruments à hauteurs peut avoir des effets néfastes sur les performances de l'ADT. En outre, les systèmes d'ADT basés sur des RNN ou des NMF font la séparation des sources pendant l'optimisation, ce qui réduit la nécessité de la faire pendant le pré-processing.

Pour la reconnaissance des instruments, une approche possible [13] est de mettre un modèle probabiliste dans l'étape de la classification des événements afin de classer les différents sons de la batterie. Cette méthode permet de se passer de samples audio isolés en modélisant la progression temporelle des features avec un HMM. Les features sont transformés en représentations statistiques indépendantes. L'approche AdaMa [14] est une autre approche de la même catégorie ; elle commence par une estimation initiale des sons de la batterie qui sont itérativement raffinés pour correspondre à (pour matcher) l'enregistrement visé.

2.3 MIDI vers partition

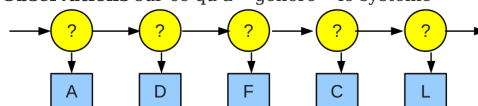
Le plus souvent, lorsque les articles abordent la transcription automatique de bout en bout (de l'audio à la partition), l'appellation « score » (*partition*) désigne un output au format Music XML, ou simplement MIDI. Par exemple, dans [9], la chaîne de traitement va jusqu'à la génération d'une séquence MIDI quantifiée qui est importée dans MuseScore pour en extraire manuellement un fichier MusicXML contenant plusieurs voix. Seuls quelques travaux récents s'intéressent de près à la création d'outils permettant la génération de partition. Le problème de la conversion d'une séquence d'événements musicaux symboliques en une partition musicale structurée est traité notamment dans [15]. Ce travail, qui vise à résoudre en une fois la quantification du rythme et la production de partition, s'appuie tout au long du processus sur des grammaires génératives qui fournissent un modèle hiérarchique *a priori* des partitions. Les expériences ont des résultats prometteurs, mais il faut relever qu'elle ont été menées avec un ensemble de données composé d'extraits monophoniques ; il reste donc à traiter le passage au polyphonique en couplant le problème de la séparation des voix avec la quantification du rythme. L'approche de [15] est fondée sur la conviction que la complexité de la structure musicale dépasse les modèles linéaires.

2.4 Approche linéaire et approche hiérarchique

Plusieurs travaux ont d'abord privilégié l'approche stochastique. Par exemple, Shibata *et al.* [9] ont utilisé le modèle de Markov caché (HMM)² pour la reconnaissance de la métrique. Les auteurs utilisent d'abord deux réseaux de neurones profonds, l'un pour la reconnaissance des pitches et l'autre pour la reconnaissance de la vélocité. Pour la dernière couche, la probabilité est obtenue par une fonction sigmoïde. Ils construisent ensuite plusieurs HMM métriques étendus pour la musique polyphonique correspondant à des métriques possibles, puis ils calculent la probabilité maximale pour chaque modèle afin d'obtenir la métrique la plus probable.

2. https://fr.wikipedia.org/wiki/Modèle_de_Markov_caché
https://en.wikipedia.org/wiki/Hidden_Markov_model

- Modèle de Markov **caché** :
 - **Hidden Markov Model (HMM) (Baum, 1965)**
 - Modélisation d'un processus stochastique « **génératif** » :
 - État du système : non connu
 - Connaissance pour chaque état des **probabilités** comme état initial, de **transition** entre états et de **génération** de symboles
 - **Observations** sur ce qu'a « généré » le système



- Applications : physique, reconnaissance de parole, traitement du langage, bio-informatique, finance, etc.

FIGURE 2.1 – HMM

472 *Source : Cours de Damien Nouvel*³

473

474 L'évaluation finale des résultats de [9] montre qu'il faut rediriger
 475 l'attention vers les valeurs des notes, la séparation des voix et d'autres
 476 éléments délicats de la partition musicale qui sont significatifs pour
 477 l'exécution de la musique. Or, même si la quantification du rythme se fait
 478 le plus souvent par la manipulation de données linéaires allant notam-
 479 ment des *real time units* (secondes) vers les *musical time units* (temps,
 480 métrique,...), de nombreux travaux suggèrent d'utiliser une approche
 481 hiérarchique puisque le langage musical est lui-même structuré.

482 En effet, l'usage d'arbres syntaxiques est idéale pour représenter le
 483 langage musical. Une méthodologie simple pour la description et l'af-
 484 fichage des structures musicales est présentée dans [16]. Les RT y
 485 sont évoqués comme permettant une cohésion complète de la notation
 486 musicale traditionnelle avec des notations plus complexes. Jacquemard
 487 *et al.* [17] propose aussi une représentation formelle du rythme, inspirée
 488 de modèles théoriques antérieurs et dont l'objectif est la réécriture de
 489 termes. Ils démontrent aussi l'application des arbres de rythmes pour
 490 les équivalences rythmiques dans [18]. La réécriture d'arbres, dans un
 491 contexte de composition assistée par ordinateur, par exemple, pourrait
 492 permettre de suggérer à un utilisateur diverses notations possibles pour
 493 une valeur rythmique, avec des complexités différentes.

494 La nécessité d'une approche hiérarchique pour la production automatique
 495 de partition est évoquée dans [15]. Les modèles de grammaire qui y sont
 496 exposés sont différents de modèles markoviens linéaires de précédents
 497 travaux.

3. <https://damien.nouvels.net/fr/enseignement>

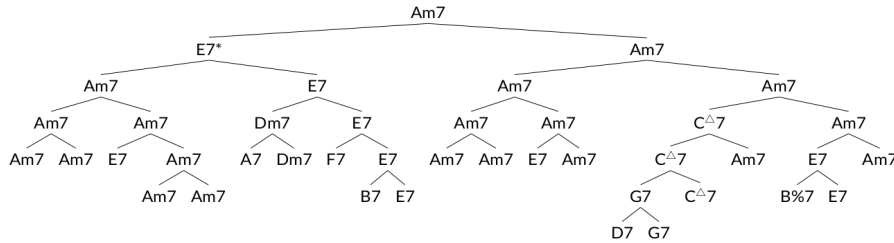
Example: Summertime

FIGURE 2.2 – arbre_jazz

*Représentation arborescente d'une grille harmonique [10]***Conclusion**

La plupart des travaux déjà existants sur l'ADT ont été énumérés par Wu *et al.* [11] qui, pour mieux comprendre la pratique des systèmes d'ADT, se concentrent sur les méthodes basées sur la factorisation matricielle non négative et celles utilisant des réseaux neuronaux récurrents. La majorité de ces recherches se concentre sur des méthodes de calcul pour la détection d'événements sonores de batterie à partir de signaux acoustiques ou sur la séparation entre les événements sonores de batterie avec ceux des autres instruments dans un orchestre ou un groupe de musique [19], ainsi que sur l'extraction de caractéristiques de bas niveau telles que la classe d'instrument et le moment de l'apparition du son. Très peu d'entre eux ont abordé la tâche de générer des partitions de batterie et, même quand le sujet est abordé, l'output final n'est souvent qu'un fichier MIDI ou MusicXML et non une partition écrite.

Il n'existe pas de formalisation de la notation de la batterie ni de réelle génération de partition finale, dont les enjeux principaux seraient :

- 1) le passage du monophonique au polyphonique, comprenant la distinction entre les sons simultanés et les flaps ou autres ornements ;
- 2) les choix d'écritures spécifiques à la batterie concernant la séparation des voix et les continuations.

518

519

MÉTHODES

520

Sommaire

521	3.1	La notation de la batterie	25
522	3.2	Modélisation pour la transcription	32
523	3.3	Qparse	34
524	3.4	Les systèmes	35

525
526
527
528

Introduction

Dans ce chapitre, nous expliquerons en détail les méthodes que nous avons employées pour l'ADT.

Pour commencer, nous exposerons une description de la notation de la batterie ainsi qu'une modélisation de celle-ci pour la représentation des données rythmiques en arbres syntaxiques. Nous poursuivrons avec une présentation de qparse¹, un outil de transcription qui est développé par Florent Jacquemard (Inria) au sein du laboratoire Cedric au CNAM.

Enfin, nous présenterons les systèmes.

3.1 La notation de la batterie

538



Une figure de note [1] de musique combine plusieurs critères² :

— Une tête de note :

Sa position sur la portée indique la hauteur de la note. La tête de note peut aussi indiquer une durée.

542

1. <https://qparse.gitlabpages.inria.fr/>

2. https://fr.wikipedia.org/wiki/Note_de_musique

- 543 — Une hampe :
 544 Indicatrice d'appartenance à une voix en fonction de sa direction
 545 et indicatrice d'une durée représentée par sa présence ou non
 546 (blanche \neq ronde)
- 547 — Un crochet : La durée d'une note est divisée par deux à chaque
 548 crochet ajouté à la hampe d'une figure de note.



FIGURE 3.1 – Rapport des figures de notes
[1]

549 La figure 3.1 montre les rapports de durée entre les figures de notes. Plus
 550 les durées sont longues, plus elles sont marquées par la tête de note (la
 551 note carrée fait deux fois la durée d'une ronde) ou la présence ou non de
 552 la hampe. À partir de la noire (3ème lignes en partant du haut), on ajoute
 553 un crochet à la hampe d'une figure de notes pour diviser sa durée par 2.
 554 Les notes à crochet (croche, double-croche, triple...) peuvent être reliées
 555 ou non par des ligatures (Voir les 4 dernière lignes de la figure 3.1).

556 Les hauteurs et les têtes de notes

557 Pour la transcription, nous proposons une notation inspirée du recueil de
 558 pièces pour batterie de J.-F. Juskowiak [20] et des méthodes de batterie
 559 Agostini [21], car nous trouvons la position des éléments cohérente et in-
 560 tuitive.

561 En effet, les hauteurs sur la portée représentent :

- 562 — La hauteur physique des instruments :
 563 La caisse claire est centrale sur la portée et sur la batterie (au
 564 niveau de la ceinture, elle conditionne l'écart entre les pédales et
 565 aussi la position de tous les instruments basiques d'une batterie).
 566 Tout ce qui en-dessous de la caisse-claire sur la portée est en
 567 dessous de la caisse-claire sur la batterie (pédales, tom basse);
 568 Tout ce qui est au-dessus de la caisse-claire sur la portée, l'est

569 aussi sur la batterie.

570

571 — La hauteur des instruments en terme de fréquences :

572 Sauf pour le charley au pied et si l'on sépare en trois groupes
573 (grosse-caisse, toms et cymbales), de bas en haut, les instruments
574 vont du plus grave au plus aigu.

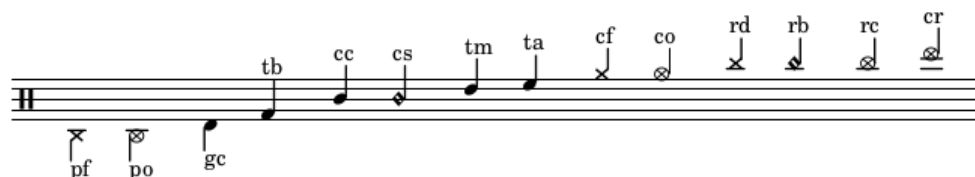


FIGURE 3.2 – Hauteur et têtes de notes

575 Les noms des instruments correspondant aux codes des notes de la figure
576 3.2 sont dans le tableau 3.1.

577 Les durées

578 Comme nous venons de la voir, la majorité des instruments de la batte-
579 rie sont représentés par les têtes des notes. Par conséquent, les symboles
580 rythmiques concernant la tête de note ne pourront pas être utilisés. Cela
581 est valable aussi pour la présence ou non de la hampe puisque ce phé-
582 nomène n'existe qu'avec les têtes de notes de type cercle-vide (opposition
583 blanche-ronde). L'usage des blanches existe dans certaines partitions de
584 batterie [22] mais cela reste dans des cas très rares. Certains logiciels per-
585 mettent de faire des blanches avec des symboles spécifiques à la batterie
586 ou aux percussions mais leur lecture reste peu aisée et leur utilisation
587 pour la batterie est rarissime.

588 La durée d'une note peut être allongée par divers symboles :

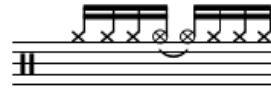
589 — Le point ;

590 — La liaison.

591 Ces symboles ne seront utiles que pour l'écriture des ouvertures de char-
592 ley. Le charley est le seul instrument de la batterie dont la durée est quan-
593 titifiée (les cymbales attrapées à la main peuvent l'être aussi mais cela est
594 très rare.)



Exemple 1



Exemple 2



Exemple 3



Exemple 4

FIGURE 3.3 – Point et liaison

595 L'écriture de la batterie doit faire ressortir la pulsation. La première chose
 596 à prendre en compte pour analyser la figure 3.3 est donc la nécessité de
 597 regrouper les notes par temps à l'aide des ligatures.

598 Exemple 1 : ouverture de charley quantifiée mais pas notes pas regrou-
 599 pées par temps.

600 Exemple 2 : Ici, la liaison permet de regrouper les notes par temps en ob-
 601 tenant le même rythme que dans l'exemple 1.

602 Exemple 3 et exemple 4 : les deux exemples sont valables mais le
 603 deuxième est le plus souvent utilisé car plus intuitif (regroupement par
 604 temps).

605 En cas de nécessité de rallonger la durée d'une note au-delà de son temps
 606 initial et si cette note correspond à une ouverture de charley, on privilé-
 607 giera la liaison.

608 Les silences

	la pause	la demi-pause	le soupir (2)	le demi-soupir	le quart de soupir	le huitième de soupir	le seizième de soupir
Silences							
Notes							
	la ronde	la blanche	la noire	la croche	la double croche	la triple croche	la quadruple croche

FIGURE 3.4 – Les silences

609 Les silences sont parfois utilisés pour quantifier les ouvertures de charley.
 610 Les fermetures du charley sont notées soit par un silence (correspondant
 611 à une fermeture de la pédale), soit par un écrasement de l'ouverture par
 612 un autre coup de charley fermé, au pied ou à la main. Physiquement, le
 613 charley est fermé par une pression du pied sur la pédale de charley. Dans
 614 les fichiers MIDI, cette pression est traduite par un charley joué au pied.
 615 Mais dans une vraie partition, cette écriture ne traduirait pas ce que le
 batteur doit penser.

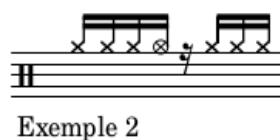
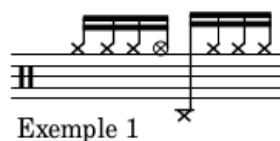


FIGURE 3.5 – Silence joué

616 L'exemple 1 de la figure 3.5 montre ce qui est écrit dans les données MIDI
 617 et l'exemple 2 montre ce que le batteur doit penser en lisant la parti-
 618 tion. Il faut aussi prendre en compte l'écriture surchargée que l'exemple 1
 619 donnerait avec une partition comprenant plusieurs voix et plusieurs ins-
 620 truments jouant simultanément.
 621 Lorsqu'une note est un charley ouvert, il faudra donc prendre en compte
 622 la note suivante pour l'écriture :
 623 - Si c'est un charley fermé joué à la main \Rightarrow la note sera cf;
 624 - Si c'est un charley fermé joué au pied \Rightarrow la note sera un silence.
 625

626 Les équivalences rythmiques

627 Pour les instruments mélodiques, la liaison et le point sont les deux seules
 628 possibilités en cas d'équivalence rythmique pour des notes dont la durée
 629 de l'une à l'autre est ininterrompue. Mais pour la batterie, à part pour
 630 les ouvertures de charley (voir section 3.1), les durées des notes n'ont pas
 631 d'importance. L'usage des silences pour combler la distance rythmique
 632 entre deux notes devient donc possible.
 633 Cela pris en compte, et étant donné que les indications de durée dans les
 634 têtes de notes sont peu recommandées (voir section 3.1), l'écriture à l'aide
 635 de silences sera privilégiée comme indication de durée sauf dans les cas
 636 où cela reste impossible. Ce choix a pour but de n'avoir qu'une manière
 637 d'écrire toutes les notes, que leurs têtes de notes soit modifiées ou non.
 638 Sur la figure 3.6, théoriquement, il faudra choisir la notation de la



FIGURE 3.6 – Équivalence

639 deuxième mesure mais dans certains contextes, pour des raisons de lisi-
 640 bilité ou de surcharge, la version sans les silences de la troisième mesure
 641 pourra être choisie.

642 Les voix

643 Les voix³ désignent les différentes parties mélodiques constituant une
 644 composition musicale et destinées à être interprétées, simultanément ou
 645 successivement, par un ou plusieurs musiciens. En batterie, une voix est
 646 l'ensemble des instruments qui, à eux seuls, constituent une phrase ryth-
 647 mique et sont regroupés à l'aide des ligatures. Plusieurs écritures étant
 648 possibles pour un même rythme, on peut regrouper les instruments de la
 649 batterie par voix. Sur une portée de batterie, il existe le plus souvent 1 ou
 650 2 voix. Sur la figure 3.7, il faudra faire un choix entre les exemples 1, 2 et
 3 qui sont trois façons d'écrire le même rythme.



FIGURE 3.7 – Séparation des voix

651
 652 Ce choix se fera en fonction des instruments joués, de la nature plus ou
 653 moins systématique de leurs phrasés, et des associations logiques entre

3. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Voix_\(polyphonie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Voix_(polyphonie))

les instruments dans la distribution des rythmes sur la batterie (voir la section 3.4).

Les accentuations et les ghost-notes

« Certaines notes dans une phrase musicale doivent, ainsi que les différentes syllabes d'un mot, être accentuées avec plus ou moins de force, porter une inflexion particulière. » [1]

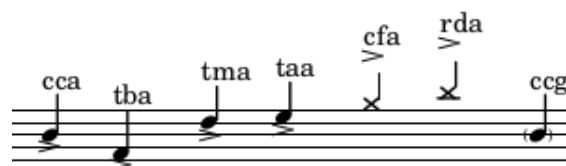


FIGURE 3.8 – Les accents et les ghost-notes

La figure 3.8 ne prend en compte que les accents que nous avons estimés nécessaires (voir la section 3.2). Les accents sont marqués par le symbole « > ». Il est positionné au-dessus des notes représentant des cymbales et en-dessous des notes représentant des toms ou la caisse-claire. Ce choix a été fait pour la partition de la figure 4.2 car elle est plus lisible ainsi, mais ces choix devront être adaptés en fonction des différents systèmes reconnus (voir la section 3.4). Par exemple, pour les systèmes jazz, les ligatures pour les toms et la caisse-claire seront dirigés vers le bas, il faudra donc mettre les symboles d'accentuation correspondants au-dessus des têtes de notes.

La dernière note de la figure 3.8 montre un exemple de ghost-notes. Le parenthésage a été choisi car il peut être utilisé sur n'importe quelle note sans changer la tête de note.

Pour les codes, on prend le code de la note et on ajoute un « a » pour un accent et un « g » pour une ghost-note. Toutes les notes de la figure 3.8 sont exposées en situation réelle dans la figure 3.9.



FIGURE 3.9 – Exemple pour les accentuations et les ghost-notes

675

676 3.2 Modélisation pour la transcription

677 Les pitches

Codes	Instruments	Pitches
cf	charley-main-fermé	22, 42
co	charley-main-ouvert	26
pf	charley-pied-fermé	44
rd	ride	51
rb	ride-cloche (bell)	53
rc	ride-crash	59
cr	crash	55
cc	caisse-claire	38, 40
cs	cross-stick	37
ta	tom-alto	48, 50
tm	tom-medium	45, 47
tb	tom-basse	43, 58
gc	grosse-caisse	36

TABLE 3.1 – Pitches et instruments

678 Il existe, pour de nombreux instruments de la batterie, plusieurs samples
 679 audio associés à des pitches. Pour cette première version, nous avons choisi
 680 de n'avoir qu'un code-instrument pour différentes variantes d'un instru-
 681 ment, c'est pourquoi certain code-instrument se voit attribuer plusieurs
 682 pitches dans le tableau 3.1.

683 Malgré le large panel de pitches disponible, il semblerait qu'aucun pitch
 684 ne désigne le charley ouvert joué au pied. Pourtant, dans la batterie mo-
 685 derne, plusieurs rythmes ne peuvent fournir le son du charley ouvert
 686 qu'avec le pied car les mains ne sont pas disponibles pour le jouer. Cela
 687 doit en partie être dû à l'utilisation des boîte à rythmes en MAO qui ne né-
 688 cessitent pas de faire des choix conditionnés par les limitations humaines
 689 (2 pieds, 2 mains, et beaucoup plus d'instruments. . .)

690 La vélocité

691 La partition de la figure 4.2 a été transcrite manuellement avec lilypond
 692 par analyse des fichiers MIDI et audio correspondants.

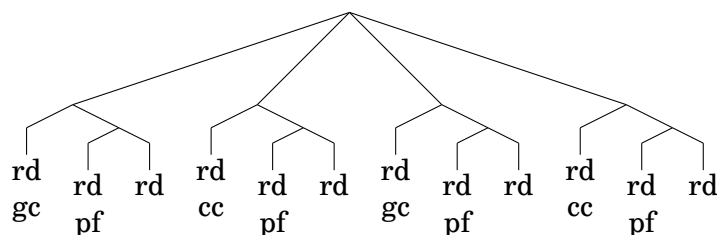
693 Cette transcription nous a mené aux observations suivantes :

- 694 — Vélocité inférieure à 40 : ghost-note ;
- 695 — Vélocité supérieure à 90 : accent ;
- 696 — Pas d'intention d'accent ni de ghost-note pour une vélocité entre 40
 697 et 89 ;

- 698 — Les accents et les ghosts-notes ne sont significatifs ni pour les ins-
 699 truments joués au pied, ni pour les cymbales crash.
 700 En effet, certaines vélocités en dessous de 40 étant détectées et ins-
 701 crites dans les données MIDI sont dues au mouvement du talon du
 702 batteur qui bat la pulsation sans particulièrement jouer le charley.
 703 Ce mouvement est perçu par le capteur de la batterie électronique
 704 mais le charley n'est pas joué.
 705 — Au final, nous avons relevé les ghost-notes et les accents pour la
 706 caisse-claire ainsi que les accents pour les toms et les cymbales
 707 rythmiques (charley et ride).

708 Les arbres de rythmes

709 Les arbres de rythmes représentent un rythme unique dont les possibi-
 710 lités de notation sur une partition sont théoriquement multiples. Voici
 711 une représentation de la figure 3.7 en arbre de rythmes avec les codes de
 chaque instrument :



712
 713 Ci-dessous, le même arbre dont les codes des instruments sont remplacés
 par leurs données MIDI respectives :



714
 715 Chacun des trois exemples de la figure 3.7 est représenté par un des deux
 716 arbres syntaxiques ci-dessus.

3.3 Qparse

La librairie Qparse⁴ implémente la quantification des rythmes basée sur des algorithmes d'analyse syntaxique pour les automates arborescents pondérés. En prenant en entrée une performance musicale symbolique (séquence de notes avec dates et durées en temps réel, typiquement un fichier MIDI), et une grammaire hors-contexte pondérée décrivant un langage de rythmes préférés, il produit une partition musicale. Plusieurs formats de sortie sont possibles, dont XML MEI. Les principaux contributeurs sont :

- Florent Jacquemard (Inria) : développeur principal.
- Francesco Foscari (PhD, CNAM) : construction de grammaire automatique à partir de corpus ; Evaluation.
- Clement Poncelet (Salzburg U.) : integration de la librairie Midifile pour les input MIDI.
- Philippe Rigaux (CNAM) : production de partition au format MEI et de modèle intermédiaire de partition en sortie.
- Masahiko Sakai (Nagoya U.) : mesure de la distance input/output pour la quantification et CMake framework ; évaluation.

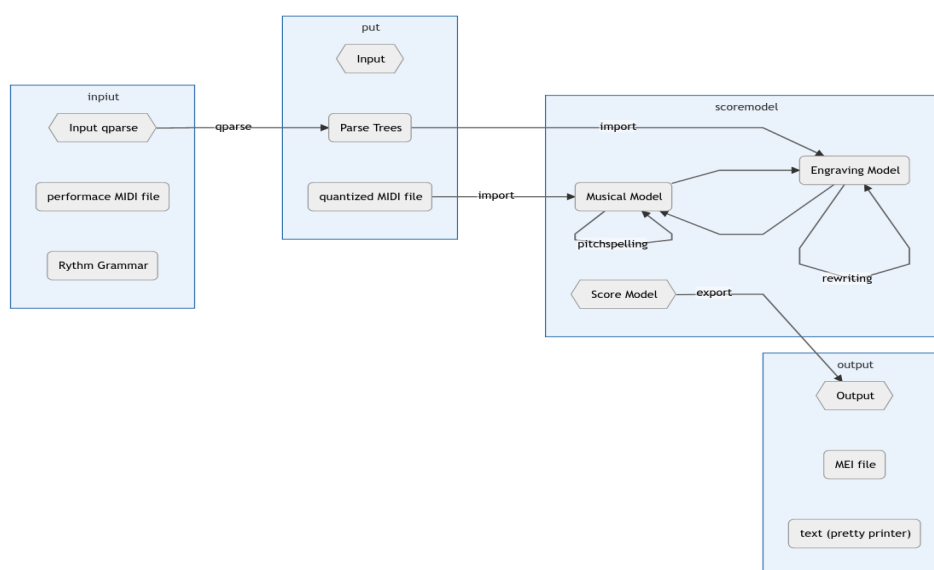


FIGURE 3.10 – Présentation de Qparse

4. <https://qparse.gitlabpages.inria.fr>

- 735 Explication des différentes étapes de la figure 3.10⁵ :
- 736 — **Input Qparse** :
 - 737 Un fichier MIDI (séquence d'événements datés (piano roll) accom-
 - 738 pagné d'un fichier contenant une grammaire pondérée);
 - 739 — **Arbre de parsing** :
 - 740 Les données MIDI sont quantifiées, les notes de dates proches sont
 - 741 alignées et les relations entre les notes sont identifiées (accords, fla,
 - 742 etc. . .); un arbre de parsing global est créé;
 - 743 — **Score Model** :
 - 744 — Les instruments sont identifiés dans scoremodel/import/ta-
 - 745 bleImporterDrum.cpp;
 - 746 — Réécriture 1 :
 - 747 séparation des voix \Rightarrow un arbre par voix \Rightarrow représentation in-
 - 748 termédiaire (RI);
 - 749 — Réécriture 2 :
 - 750 simplification de l'écriture de chaque voix dans la RI;
 - 751 — **Output** :
 - 752 export de la partition. Plusieurs formats sont possibles (xml, mei,
 - 753 lilypond, . . .).
 - 754
 - 755 Plusieurs enjeux :
 - 756 — Problème du MIDI avec Qparse :
 - 757 ON-OFF en entrée \Rightarrow 1 seul symbole en sortie.
 - 758 — Minimiser la distance entre le midi et la représentation en arbre.
 - 759 — Un des problèmes de Qparse était qu'il était limité au monopho-
 - 760 nique.
 - 761 Quelles sont les limites du monophonique?
 - 762 — Impossibilité de traiter plusieurs voix et de reconnaître les ac-
 - 763 cords.

764 3.4 Les systèmes

765 Un système est la combinaison d'un ou de plusieurs éléments qui jouent
 766 un rythme en boucle (motif) et d'un autre élément qui joue un texte
 767 rythmique variable mais en respectant les règles propres au système
 768 (gamme).

769 Définitions

770 **Système** : motif + gamme/texte

771 **Motif** : rythmes coordonnés joués avec 2 ou 3 membres en boucle (répartis

5. <https://gitlab.inria.fr/qparse/qparselib/-/tree/distance/src/scoremodel>

772 sur 1 ou 2 voix)

773 **Texte** : rythme irrégulier joué avec un seul membre sur le motif (réparti
774 sur 1 voix).

775 **Gamme** : la gamme d'un système considère l'ensemble des combinaisons
776 que le batteur pourrait rencontrer en interprétant un texte rythmique à
777 l'aide du système.

778

779 Un ensemble de systèmes comprenant leur métrique et leurs règles
780 spécifiques de réécriture sera nécessaire. Les systèmes devront être
distribués dans 4 grandes catégories :

Systèmes	Métriques	Subdivisions	Possibles	nb voix
binaires	simple	doubles-croches	triolet, sextolet	2
jazz	simple	triolet	croches et doubles-croches	2
ternaires	complexe	croches	duolets, quartelets	2
afros-cubains	simple	croches	-	3

TABLE 3.2 – Systèmes

781

782 Nous exposerons 3 systèmes afin d'illustrer les propos de cette section :

783 — 4/4 binaire

784 — 4/4 jazz

785 — 4/4 afro-cubain

786 Objectif des systèmes

787 Les systèmes devront être matchés sur l'input MIDI afin de :

788 — définir une métrique ;

789 — choisir une grammaire appropriée ;

790 — fournir les règles de réécriture (séparation des voix et simplifica-
791 tion.

792

793 La partie *motif* des systèmes sera utilisée pour la **définition des mé-**
794 **triques**. Le *motif* et la gammes des systèmes seront utilisés pour la **sé-**
795 **paration des voix**. Les règles de **simplification** (les combinaisons de
796 réécritures) seront extraites des voix séparées des systèmes.

797 Détection d'indication de mesure

798 La détection de la métrique est importante, non seulement pour connaître
799 le nombre de temps par mesure ainsi que le nombre de subdivisions pour
800 chacun de ces temps, mais aussi pour savoir comment écrire l'unité de
801 temps et ses subdivisions.



Exemple 1



Exemple 2

FIGURE 3.11 – Métrique

802 La figure 3.11 montre deux indications de mesure différentes. L'une
803 (exemple 1) est *simple* (2 temps binaires sur lesquels sont joués des trio-
804 lets), l'autre (exemple 2) est *complexe* (2 temps ternaires). Le jazz est tra-
805 ditionnellement écrit en binaire avec ou sans triolet (même si cette mu-
806 sique est dite ternaire alors que le rock ternaire sera plutôt écrit comme
807 dans l'exemple 2).

808 **Choix d'une grammaire**

809 Il faut prendre en compte l'existence potentielle de plusieurs grammaires
810 dédiées chacune à un type de contenu MIDI. Le choix d'une grammaire
811 pondérée doit être fait avant le parsing puisque Qparse prend en entrée
812 un fichier MIDI et un fichier wta (grammaire). C'est pour cette raison que
813 la métrique doit être définie avant le choix de la grammaire.

814 Pour les expériences effectuées avec le Groove MIDI Data Set, le style et
815 l'indication de mesure sont récupérables par les noms des fichiers MIDI,
816 mais il faudra par la suite les trouver automatiquement sans autres indi-
817 cations que les données MIDI elles-mêmes. Par conséquent, les motifs des
818 systèmes devront être recherchés sur l'input (*fichiers MIDI*) avant le lan-
819 cement du parsing, afin de déterminer la métrique en amont. Cette tâche
820 devra probablement être effectuée en Machine Learning.

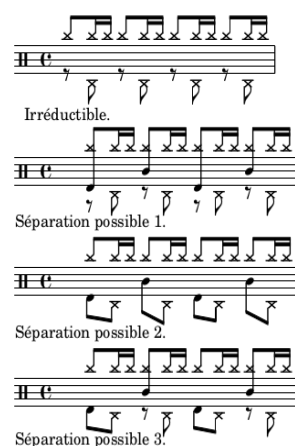
821 **Séparation des voix**

FIGURE 3.12 – Motif 4-4 binaire

822 Ici, le système est construit sur un modèle rock en 4/4 : after-beat sur les
 823 2 et 4 avec un choix de répartition des cymbales type fast-jazz. Le système
 824 est constitué par défaut du motif rd/pf/cc (voir 3.1) et d'un texte joué à la
 825 grosse-caisse. La première ligne de la figure 3.12 est appelée « Irréductible
 826 » car il n'y a pas d'autre choix pertinent pour la répartition de la ride et du
 827 charley au pied. La troisième séparation proposée est privilégiée car elle
 828 répartit selon 2 voix, une voix pour les mains (rd + cc) et une voix pour les
 829 pieds (pf + gc). Ce choix paraît plus équilibré car deux instruments sont
 830 utilisés par voix et plus logique pour le lecteur puisque les mains sont en
 haut et les pieds en bas.

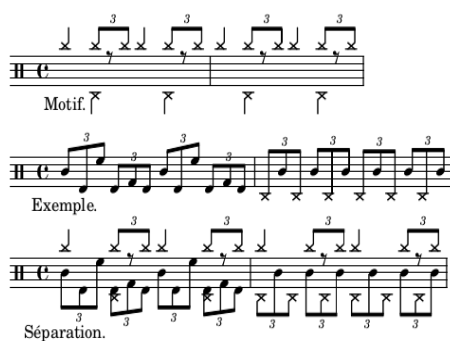


FIGURE 3.13 – Motif 4-4 jazz

831 Dans la plupart des méthodes, le charley n'est pas écrit car il est considéré
 832 comme évident en jazz traditionnel. Ce qui facilite grandement l'écriture :
 833 la ride et les crash sur la voix du haut et le reste sur la voix du bas. Ici,
 834 le parti pris est de tout écrire. Dans l'exemple ci-dessus, les mesures 1 et
 835

836 2 combinées avec le *motif* de la première ligne, sont des cas typiques de
 837 la batterie jazz. Tout mettre sur la voix haute serait surchargé. De plus,
 838 la grosse caisse entre très souvent dans le flot des combinaisons de toms
 839 et de caisse claire et son écriture séparée serait inutilement compliquée
 840 et peu intuitive pour le lecteur. Le choix de séparation sera donc de lais-
 841 ser les cymbales en haut et toms, caisse-claire, grosse-caisse et pédale de
 charley en bas.



FIGURE 3.14 – Système 4-4 afro-latin

842
 843 La figure 3.14 montre un exemple minimaliste de système afro-latin [22].
 844 Ce système doit être écrit sur trois voix car la voix centrale est souvent
 845 plus complexe qu'ici (que des noirs) et la mélanger avec le haut ou le bas
 846 serait surchargé et peu lisible.

847 **Simplification de l'écriture**

848 Les explications qui suivent seront appuyé par une expérimentation
 849 théorique dans la section 4.3.

850
 851 Les gammes qui accompagnent les motifs d'un système étayent toutes les
 852 combinaisons d'un système et elles permettent, combinées avec le motif
 853 d'un système, de définir les règles de simplification propres à celui-ci.

854
 855 Voici les différentes étapes à suivre :

- 856 — Pour chaque gamme du système, faire un arbre de rythme repré-
 857 sentant la gamme combinée avec le motif du système ;
- 858 — Pour chaque arbre de rythmes obtenus, séparer les voix et faire un
 859 arbre de rythme par voix ;
- 860 — Pour chaque voix (arbre de rythmes) obtenus, extraire tous les
 861 nœuds qui nécessitent une simplification et écrire la règle.

862
 863 Certaines précisions concernant l'extraction de ces règles sont néces-
 864 saires. Il s'agit de précisions à propos de la durée, des silences et de la
 865 présence ou non d'ouverture de charley dans les instruments joués. Nous
 866 avons discuté de ces problèmes dans le chapitre 3.

867
 868 Voici quelques règles inhérentes à la simplification de l'écriture pour
 869 la batterie :

870 Toutes les continuations (t) qui se trouvent en début de temps (figures 4.9,
 871 4.11 et 4.12) sont transformées en silences (r) sauf si la note précédente
 872 est un charley ouvert ?
 873 Même si on favorise l'usage des silences pour l'écart entre les notes
 874 n'appartenant pas au même temps, on les supprime systématiquement
 875 pour 2 notes au sein d'un même temps et favorise, une liaison si co, un
 876 point si pas co et nécessaire, un simple ajustement de la figure de note si
 suffisant.

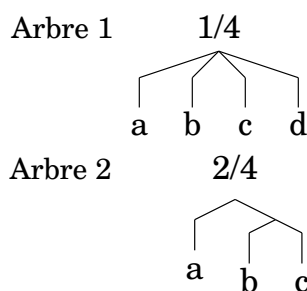


FIGURE 3.15 – Simplification

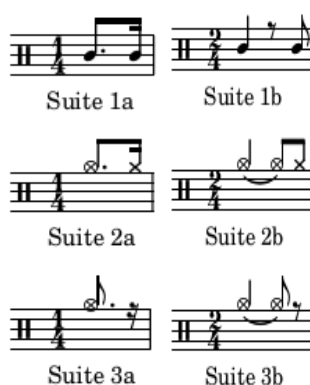


FIGURE 3.16

877
 878 Soit l'arbre 1 de la figure 3.15 dans lequel :
 879 a et d sont des instruments de la batterie (x);
 880 b et c sont des continuations (t); Pour chacune des conditions suivantes,
 881 une suite de la figure 3.16 est attribuée :
 882 — Si a n'est pas un co :
 883 ⇒ Suite 1a.
 884 — Si a est un co :
 885 — Si d est un cf :
 886 ⇒ Suite 2a.

887 — Si d est un pf :
888 ⇒ Suite 3a : d deviens un silence (r).
889
890 Soit l'arbre 2 de la figure 3.15 dans lequel :
891 a et c sont des instruments de la batterie (x);
892 b est une continuation (t); Pour chacune des conditions suivantes, une
893 suite de la figure 3.16 est attribuée :
894 — Si a n'est pas un co :
895 ⇒ Suite 1b, b devient un silence.
896 — Si a est un co :
897 — Si c est un cf :
898 ⇒ Suite 2b, b devient une liaison et c devient un cf.
899 — Si c est un pf :
900 ⇒ Suite 3b : b deviens une liaison et c devient un silence.
901
902 *Rappel :*
903 *cf = charley fermé joué à la main ;*
904 *co = charley ouvert joué à la main ;*
905 *pf = charley fermé joué au pied.*
906
907 **Problème : le cf et le co ne seront jamais sur la même voix que le**
908 **pf... Par conséquent, les règles concernant les charleys ouverts**
909 **doivent-elles être appliquées sur l'arbre de parsing de l'input?...**

910 Conclusion

911 Nous avons formalisé une notation de la batterie, modélisé cette notation
912 pour la transcription de données MIDI en partition, nous avons décrit
913 Qparse.
914 Enfin, nous avons exposé une approche de type dictionnaire (les « sys-
915 tèmes ») pour détecter une métrique, choisir une grammaire pondérée ap-
916 propriée et énoncer des règles de séparation des voix et de simplification
917 de l'écriture.

918

919

EXPÉRIMENTATIONS

920

Sommaire

921

922

923

924

925

926

927

928

4.1	Le jeu de données	43
4.2	Analyse MIDI-Audio	45
4.3	Expérimentation théorique d'un système	49
4.4	Résultats et discussion	54

929

Introduction

Dans ce chapitre, nous présenterons le jeu de données et les analyses audio-MIDI. Nous ferons ensuite l'expérimentation théorique d'un système implémentable qui devra être utilisé comme base de connaissances pour augmenter la rapidité et la qualité en sortie de Qparse. Nous présenterons ensuite les avancées réalisées dans ce travail et une réflexion sur les moyens de l'évaluer. Enfin, nous finirons par une discussion sur l'ensemble du travail réalisé.

937

4.1 Le jeu de données

Nous avons utilisé le Groove MIDI Dataset¹ [23] (GMD) qui est un jeu de données mis à disposition par Google sous la licence Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Le GMD est composé de 13,6 heures de batterie sous forme de fichiers MIDI et audio alignés. Il contient 1150 fichiers MIDI et plus de 22 000 mesures de batterie dans les styles les plus courants et avec différentes qualités de jeu. Tout le contenu a été joué par des humains sur la batterie électronique Roland TD-11 (figure 4.1).

1. <https://magenta.tensorflow.org/datasets/groove>



FIGURE 4.1 – Batterie électronique

Source : https://www.youtube.com/watch?v=BX1V_IE0g2c

946 Autres critères spécifiques au GMD :

- 947 — Toutes les performances ont été jouées au métronome et à un tempo
- 948 choisi par le batteur.
- 949 — 80% de la durée du GMD a été joué par des batteurs professionnels
- 950 qui ont pu improviser dans un large éventail de styles. Les don-
- 951 nées sont donc diversifiées en termes de styles et de qualités de jeu
- 952 (professionnel ou amateur).
- 953 — Les batteurs avaient pour instruction de jouer des séquences de
- 954 plusieurs minutes ainsi que des fills²
- 955 — Chaque performance est annotée d'un style (fourni par le batteur),
- 956 d'une métrique et d'un tempo ainsi que d'une identification ano-
- 957 nyme du batteur.
- 958 — Il a été demandé à 4 batteurs d'enregistrer le même groupe de 10
- 959 rythmes dans leurs styles respectifs. Ils sont dans les dossiers eval-
- 960 session du GMD.
- 961 — Les sorties audio synthétisées ont été alignées à 2 ms près sur leur
- 962 fichier MIDI.

963 **Format des données**

964 Le Roland TD-11 divise les données enregistrées en plusieurs pistes dis-
965 tinctes :

- 966 — une pour le tempo et l'indication de mesure ;
- 967 — une pour les changements de contrôle (position de la pédale de
- 968 charley) ;
- 969 — une pour les notes.

970

971 Les changements de contrôle sont placés sur le canal 0 et les notes sur le
972 canal 9 (qui est le canal canonique pour la batterie).

973 Pour simplifier le traitement de ces données, ces trois pistes ont été
974 fusionnées en une seule piste qui a été mise sur le canal 9.

2. Un *fill* est une séquence de relance dont la durée dépasse rarement 2 mesures. Il est souvent joué à la fin d'un cycle pour annoncer le suivant.

975

976 « Control Changes The TD-11 also records control changes speci-
 977 fying the position of the hi-hat pedal on each hit. We have preserved this
 978 information under control 4. »

979 (<https://magenta.tensorflow.org/datasets/groove>)

980 ⇒ ??? Je ne comprends pas encore comment trouver ce type d'informa-
 981 tions dans les fichiers MIDI.

982 L'utilisation de pretty_midi devient urgente !

983 4.2 Analyse MIDI-Audio

984 Ces analyses ont été faites dans le cadre de transcriptions manuelles à
 985 partir de fichiers MIDI et Audio du GMD.

986 Comparaisons de transcriptions

987 Pour les comparaisons de transcriptions, les transcriptions manuelles
 988 (TM) ont été éditées à l'aide de Lilypond³ ou MuseScore⁴ et les trans-
 989 criptions automatiques (TA) ont toutes été générées manuellement avec
 990 MuseScore.

991 Exemple d'analyse 1

Transcription manuelle ⇒ Transcription automatique



- 992 — Erreur d'indication de mesure (3/4 au lieu de 4/4);
- 993 — Les silences de la mesure 1 de la TA sont inutilement surchargés;
- 994 — La noire du temps 4 de la mesure 1 de la TM est devenue les deux
- 995 premières notes (une double-croche et une croche) d'un triolet sur
- 996 le temps 1 de la mesure 2 de la TA.

3. <http://lilypond.org/>

4. <https://musescore.com/>

997 **Exemple d'analyse 2**

Transcription manuelle \Rightarrow Transcription automatique



- 998 — Les doubles croches ont été interprétées en quintolet
 999 — La deuxième double-croche est devenue une croche.

1000

1001 **Exemple d'analyse 3**

Transcription manuelle \Rightarrow Transcription automatique



- 1002 — Les grosses-caisses, les charleys et les caisses-claires ont été décalés d'un temps vers la droite.
 1003 — Les toms basses des temps 1 et 2 de la mesure 2 de la TM ont été décalés d'une double croche vers la droite dans la TA.
 1004 — La première caisse-claire de la mesure 1 devient binaire dans la TA alors qu'elle appartenait à un triolet dans la TM.
 1005 — Le triolet de tom-basse du temps 4 de la mesure 2 de la TA n'existe pas la TM.

1009

1011 **Exemple d'analyse 4**

Transcription manuelle \Rightarrow Transcription automatique



1012

- 1013 Sur le temps 4 de la mesure 1, la deuxième croche a été transcrite d'une manière excessivement complexe!
 1014

1015 **Exemple avec des flas**

1016 Transcription manuelle



1017

1018 Transcription automatique

1019



1020

1021

- 1022 — Le premier fla est reconnu comme étant un triolet contenant une
- 1023 quadruple croche suivie d'une triple croche au lieu d'une seule note
- 1024 ornementée.
- 1025 — Le deuxième fla est reconnu comme étant un accord.
- 1026 — Les deux double en l'air sur le temps 4 de la TM sont mal quantifiée
- 1027 dans la TA.
- 1028 — La TA ne reconnaît qu'une mesure quand la TM en transcrit deux.
- 1029 En effet, la TA a divisé par deux la durée des notes afin de les faire
- 1030 tenir dans une mesure à 4 temps dont les unités de temps sont
- 1031 les noires. Par exemple, le soupir du temps 2 de la TM devient un
- 1032 demi-soupir sur le contre-temps du temps 1 dans la TA. Ou encore,
- 1033 la noire (pf, voir le tableau 3.1) sur le temps 1 de la mesure 2 de
- 1034 la TM suivie d'un demi-soupir devient une croche pointée sur le
- 1035 temps 3 de la TA.
- 1036 — Autre problème : certaines têtes de notes sont mal attribuées. Par
- 1037 exemple, le charley ouvert en l'air sur le temps 2 de la mesure 2
- 1038 de la TM devrait avoir le même symbole sur la TA. Idem pour les
- 1039 cross-sticks.

1040 **Transcription de partition**

FIGURE 4.2 – Partition de référence

1041 La figure 4.2 est la transcription manuelle des fichiers *004_jazz-*
 1042 *funk_116_beat_4-4.mid* et *004_jazz-funk_116_beat_4-4.wav* du GMD.

1043 Cette transcription a été entièrement faite avec Lilypond (voir le code
 1044 lilypond sur le git [https://github.com/MartinDigard/Stage_M2_](https://github.com/MartinDigard/Stage_M2_Inria)
 1045 [Inria](https://github.com/MartinDigard/Stage_M2_Inria)) Il s'agit d'une partition d'un 4/4 binaire dont le fichier MIDI est
 1046 annoncé dans le GMD de style «jazz-funk» probablement en raison de
 1047 la ride de type shabada rapide (le ternaire devient binaire avec la vi-
 1048 tesse) combiné avec l'after-beat de type rock (caisse-claire sur les deux
 1049 et quatre).

1050 La transcription des données audio et MIDI contenues dans ces fichiers
 1051 a permis une analyse plus approfondie des critères à relever pour chaque
 1052 évènement MIDI et de la manière de les considérer dans un objectif de
 1053 transcription en partition lisible pour un musicien (Voir la section 3.2).

4.3 Expérimentation théorique d'un système

Cette expérimentation théorique, basée sur la partition de référence de la figure 4.2, montre le procédé de création d'un *système* et des règles qui en découlent (métrique, choix de grammaire, règles de séparation des voix et de simplification de l'écriture). Le *système* devra ensuite être implémenté pour appliquer des tests qui seront effectués, dans un premier temps, sur la partition de référence.

Motifs et gammes



FIGURE 4.3 – Motifs et gammes

Motifs

À partir de la partition de référence, les deux motifs de la figure 4.3 peuvent être systématisés. Le motif 1 est joué du début jusqu'à la mesure 18 avec des variations et des fills et le motif 2 est joué de la mesure 23 à la mesure 28 avec des variations. Ces deux motifs sont très classiques et pourront être détectés dans de nombreuses performances.

Gammes

Les gammes de la figure 4.3 étayent toutes les combinaisons d'un motif en 4/4 binaires jusqu'aux doubles croches.

Les lignes 1 et 2 traitent les croches. La ligne 1 a 2 mesures dont la première ne contient que des noires et la deuxième que des croches en l'air. Ces deux possibilités sont combinées de manière circulaire dans les 3 mesures de la deuxième ligne.

Les lignes 3, 4 et 5 traitent les doubles-croches. La ligne 3 a 2 mesures

1077 dont la première ne contient que des croches et la deuxième que des
 1078 doubles-croches en l'air. Ces deux possibilités sont combinées de manière
 1079 circulaire dans les lignes 4 et 5 qui contiennent chacune 3 mesures.

1080 Systèmes — motifs et gammes combinés

1081 Pour la suite de l'expérimentation théorique, nous utiliserons le motif 1
 1082 de la figure 4.3.

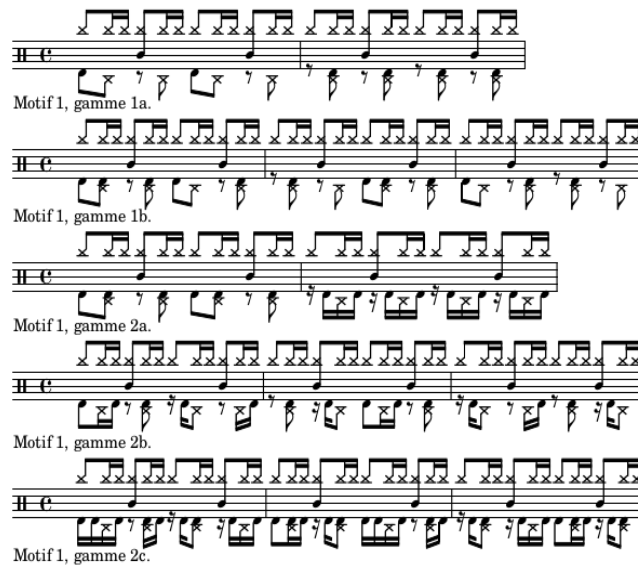


FIGURE 4.4 – Partition d'un système en 4/4 binaire

1083

1084 Représentation du système en arbres de rythmes

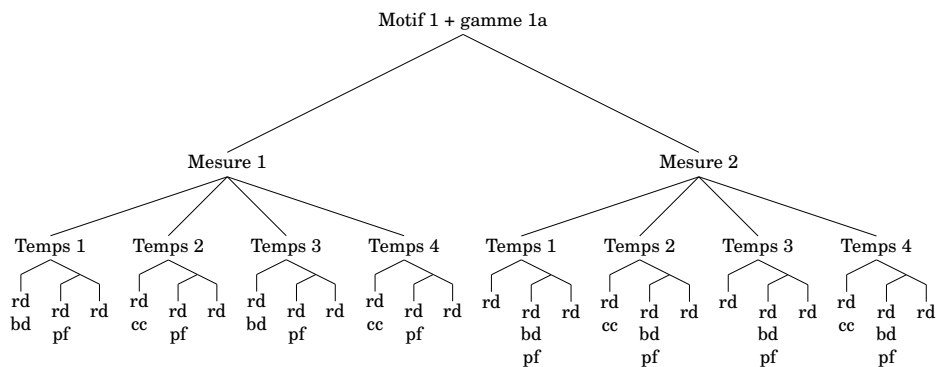


FIGURE 4.5 – Arbre de rythme — système

L’arbre de la figure 4.5 servira de base pour le suite de l’expérimentation. Comme indiqué à la racine de l’arbre, il représente la première ligne de la figure 4.4. Même si cet arbre représente parfaitement le rythme concerné, il manque des indications de notation telles que les voix spécifiques à chaque partie du rythme ainsi que les choix d’écriture pour les distances qui séparent les notes de chaque voix entre elles en termes de durée.

Réécriture — séparation des voix et simplification

La séparation des voix

Ainsi l’arbre syntaxique de départ est divisé en autant d’instruments qui le constituent et les voix seront regroupées en suivant les règles du système.

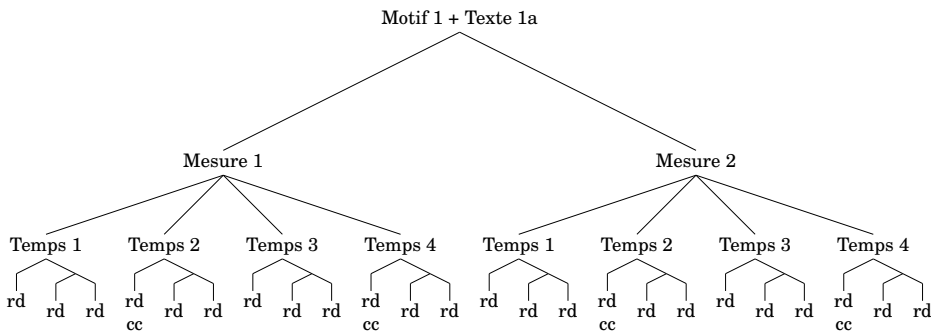


FIGURE 4.6 – Arbres de rythme — voix haute

La voix haute regroupe la ride et la caisse-claire sur les ligatures du haut.

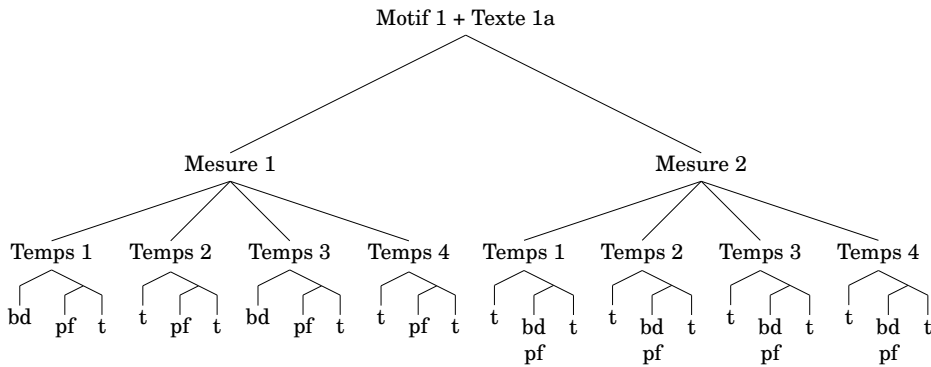


FIGURE 4.7 – Arbres de rythme — voix basse

La voix basse regroupe la grosse-caisse et le charley au pied sur les ligatures du bas.

1100 Les règles de simplifications

1101 L'objectif des règles de simplifications est de réécrire les écarts de durées
 1102 qui séparent les notes d'une manière appropriée pour la batterie et qui
 1103 soit la plus simple possible. Les ligatures relient les notes d'un temps
 1104 entre elles (rendre la pulse visuelle).

1105

1106 Pour les figures ci-dessous :

1107 — x = une note ;

1108 — r = un silence ;

1109 — t = une continuation (point ou liaison)

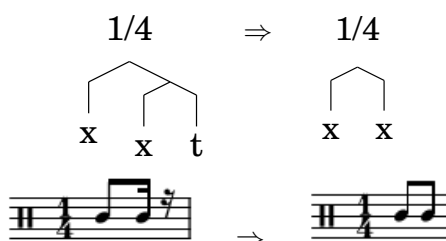


FIGURE 4.8

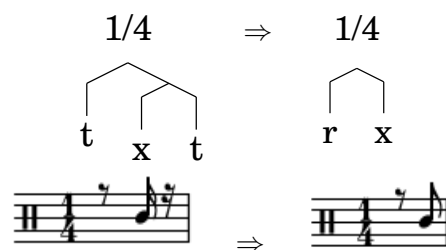


FIGURE 4.9

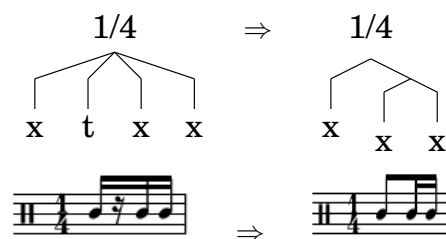


FIGURE 4.10

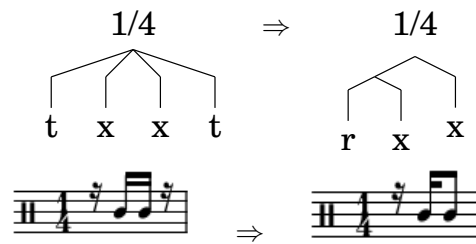


FIGURE 4.11

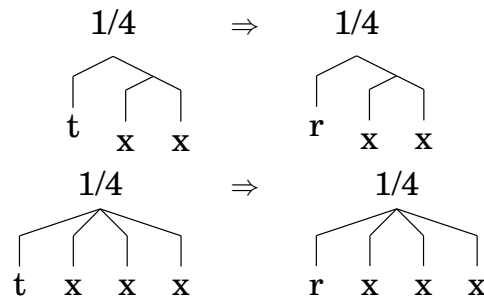


FIGURE 4.12

1110 Ces règles ont été tirées de l'ensemble des arbres du système. Les arbres
 1111 manquants seront mis en annexe.

1112

1113 Les règles remplacent par un silence les continuations (t) qui sont
 1114 au début d'un temps. Cela est valable pour ce système mais lorsqu'il y a
 1115 des ouvertures de charley, cela n'est pas toujours applicable. Ce problème
 1116 est évoqué de le chapitre 3.

1117

1118 \Rightarrow **Objectif de cette expérimentation théorique :**

1119 La méthode des *systèmes* étant basée sur une approche dictionnaire, cette
 1120 expérimentation théorique a pour but d'orienter la recherche d'autres
 1121 systèmes par observation du jeu de données et de montrer comment les
 1122 construire pour agrandir la base de connaissance de Qparse pour l'ADT.

1123 4.4 Résultats et discussion

1124 Cette section regroupe les avancées qui ont été réalisées par rapport aux
 1125 objectifs de départ ainsi qu'une réflexion sur le moyen d'évaluer les résul-
 1126 tats de l'ADT avec Qparse. Nous avons amélioré le système de quantifi-
 1127 cation de Qparse pour la batterie, notamment le passage à la polyphonie
 1128 avec les Jams. Nous avons pu obtenir des arbres de parsing correctes en
 1129 améliorant les grammaires avec des fichiers MIDI courts. Puis, une sortie
 1130 MEI a été aussi obtenue (encore à vérifier).

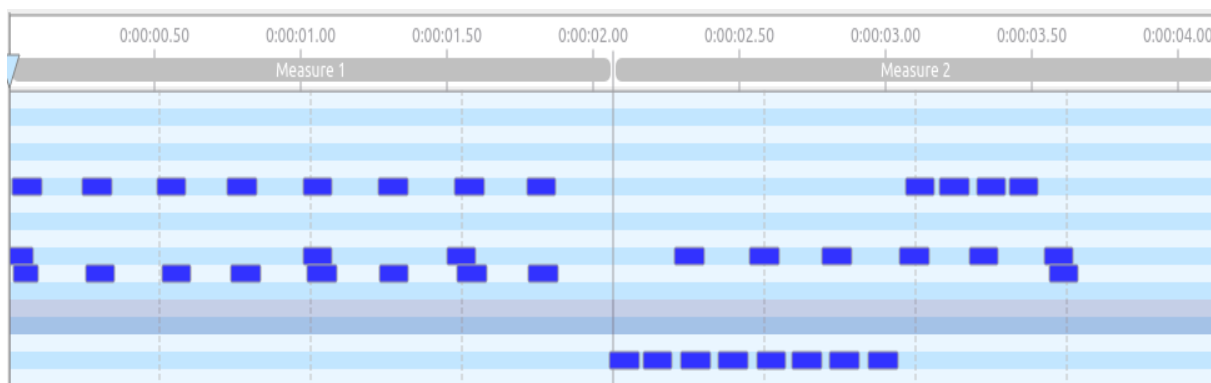
1131 Les Jams

1132 Les Jams permettent de passer du monophonique au polyphonique.

1133 Le parsing

1134 Tests effectués avec le fichier midi suivant :

1135



1136

1137

1138 Un premier test convaincant est effectué avec la grammaire sui-
 1139 vante :

1140

1141 // bar level

1142 0 -> C0 1

1143 0 -> E1 1

1144 0 -> U4(1, 1, 1, 1) 1

1145

1146 // half bar level

1147 9 -> C0 1

1148 9 -> E1 1

1149

1150 // beat level

1151 1 -> C0 1

1152 1 -> E1 1

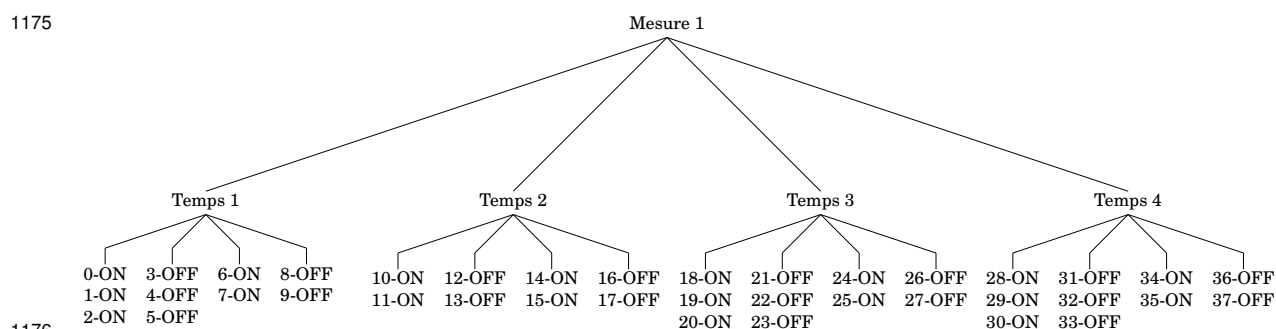
1153 1 -> T2(2, 2) 1
 1154 1 -> T4(4, 4, 4, 4) 1
 1155

1156 // croche level
 1157 2 -> C0 1
 1158 2 -> E1 1
 1159

1160 // double level
 1161 4 -> C0 1
 1162 4 -> E1 1
 1163 4 -> E2 1
 1164 4 -> T2(6, 6) 1
 1165

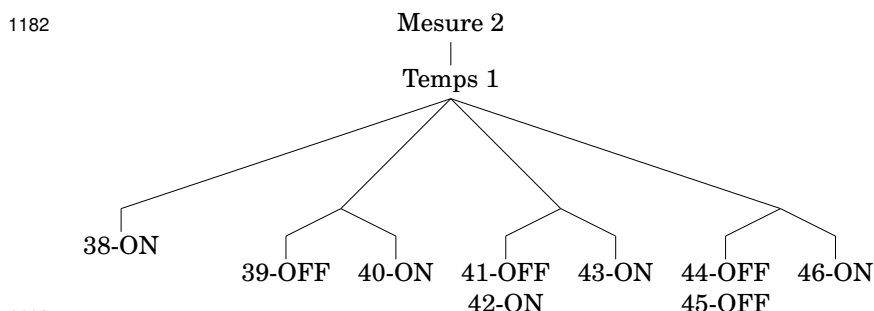
1166 // triple level
 1167 6 -> E1 1
 1168

1169 Cette grammaire sépare les ligatures par temps au niveau de la
 1170 mesure. Puis, au niveau du temps, elle autorise les divisions par deux
 1171 (croches) et par quatre (doubles-croches). Tous les poids sont réglés sur 1.
 1172 L'arbre de parsing en résultant est considéré comme « convaincant » car
 1173 il découpe correctement les mesures et les temps.
 1174



1177

1178 Les temps de la première mesure du fichier MIDI sont bien quanti-
 1179 fié mais ceux de la deuxième mesure présentent quelques défauts de
 1180 quantification visibles dès le premier temps.
 1181



1185 Les Onsets sont correctement triés au niveau des doubles croches
 1186 mais certaines doubles croches sont inutilement subdivisées en triples
 1187 croches (les 2ème, 3ème et 4ème doubles croches sur le premier temps
 1188 ci-dessus).

1189 2ème exemple :

1190 Après une augmentation du poids des triples croches dans la grammaire
 1191 (monté de 1 à 5) et une baisse de tous les autres poids (descendu de 1 à
 1192 0.5), et mis à part le troisième temps de la 2ème mesure, tous les Onsets
 1193 sont bien triés et aucuns ne sont subdivisés.
 1194

1195 Évaluation

1196 Pour l'évaluation, il aurait fallu produire un module.
 1197 L'évaluation est-elle automatique ou manuelle?
 1198 Possibilité d'un export lilypond en arbre pour comparer l'output avec la
 1199 transcription manuelle.
 1200 Possibilité de transformer lilypond(output) et lilypond(ref) en ScoreModel
 1201 ou MEI pour les comparer et faire des statistiques. Si transformés en
 1202 MEI : diffscore de Francesco. Possibilité de transformer lilypond(output)
 1203 et lilypond(ref) en MusicXML pour les comparer ou dans Music21.
 1204 L'expérimentation peut-être considérer comme une évaluation manuelle?
 1205 (magicien d'Oz)
 1206 Lilypond vers MIDI + output vers MIDI \Rightarrow Comparaison des MIDI
 1207 dumpés.
 1208

1209 Discussion

1210 Dans cette section, nous discuterons sur la pertinence de l'ensemble des
 1211 choix qui ont été faits. Nous ferons un bilan des différentes avancées qui
 1212 ont été faites ou non et nous tenterons d'en expliquer la ou les raisons.
 1213 Écrire des règles de réécriture spécifique aux charley avec un système
 1214 approprié. Le jeu de système

- 1215 — implémenter un pattern. . .
- 1216 ⇒ manque de temps ?
- 1217
- 1218 — La partie résultat est manquante car :
- 1219 ⇒ Sujet très difficile ;
- 1220 ⇒ Matcher les motifs peut être fait ultérieurement ;
- 1221 Mais ce travail aurait été indispensable pour obtenir une quan-
- 1222 tité de résultats qui justifieraient une évaluation automatique
- 1223 permettant de faire des graphiques.
- 1224
- 1225 — L'évaluation fut entièrement manuelle car :
- 1226 ⇒ Très dure automatiquement : il faut comparer 2 partitions (réf
- 1227 VS output)
- 1228 — Le ternaïre jazz (voir expérience 2)
- 1229 — Reconnaissance d'un motif sur le MIDI
- 1230 Reconnaître un motif (système) sur une mesure de l'input (un fi-
- 1231 chier midi représentant des données audios)
- 1232 ⇒ Motif (système) reconnu : true ou false
- 1233 Si true :
- 1234 - Choisir la grammaire correspondante ;
- 1235 - Parser le MIDI ;
- 1236 - Appliquer les règles de réécritures (Séparation des voix et simpli-
- 1237 fication)
- 1238 — Nous travaillerons aussi sur la détection de répétitions sur plu-
- 1239 sieurs mesures afin de pouvoir corriger des erreurs sur une des
- 1240 mesures qui aurait dû être identique aux autres mais qui présente
- 1241 des différences.
- 1242 — dans quelle catégorie mettre le shuffle ?
- 1243 Sujet passionnant mais difficile. Obtenir la totalité des critères pour le
- 1244 mémoire n'aurait pas pu être fait sans bâcler. Une base solide spécifique
- 1245 à la batterie a été générée. Elle sera un bon point de départ pour les
- 1246 travaux futurs dont plusieurs propositions sont énoncés dans le présent
- 1247 document.

CONCLUSION GÉNÉRALE

1249 Dans ce mémoire, nous avons traité de la problématique de la transcrip-
1250 tion automatique de la batterie. Son objectif était de transcrire, à partir
1251 de leur représentation symbolique MIDI, des performances de batteur de
1252 différents niveaux et dans différents styles en partitions écrites.
1253 Nous avons avancé sur le parsing des données MIDI établissant un pro-
1254 cessus de regroupement des événements MIDI qui nous a permis de faire
1255 la transition du monophonique vers le polyphonique. Une des données
1256 importante de ce processus était de différencier les nature des notes d'un
1257 accord, notamment de distinguer lorsque 2 notes constituent un *accord*
1258 ou un *fla*.
1259 Nous avons établis des *grammaires pondérées* pour le parsing qui corres-
1260 pondent respectivement à des métriques spécifiques. Celles-ci étant sélec-
1261 tionnables en amont du parsing, soit par indication des noms des fichiers
1262 MIDI, soit par reconnaissance de la métrique avec une approche diction-
1263 naire de patterns prédéfinis⁵ qu'il serait pertinent de mettre en œuvre en
1264 machine learning.
1265 Nous avons démontré que l'usage des *systèmes* élimine un grand nombre
1266 de calcul lors de la réécriture. Pour la séparation des voix grâce au motif
1267 d'un système et pour la simplification grâce aux gammes du motif d'un
1268 système. Nous avons aussi montré comment, dans des travaux futurs, un
1269 système dont le motif serait reconnu en amont dans un fichier MIDI pour-
1270 rait prédéfinir le choix d'une grammaire par la reconnaissance d'une mé-
1271 trique et ainsi améliorer le parsing et accélérer les choix ultérieurs dans
1272 la chaîne de traitement en terme de réécriture.
1273 Il sera également intéressant d'étudier comment l'utilisation de LM peut
1274 améliorer les résultats de l'AM, voir [2], et ouvrir la voie à la génération
1275 entièrement automatisée de partitions de batterie et au problème général
1276 de l'AMT de bout en bout.[8]

5. *Motifs* dans les *systèmes* de la présente proposition.

BIBLIOGRAPHIE

- 1278 [1] A. Danhauser. *Théorie de la musique*. Edition Henry Lemoine, 41
1279 rue Bayen - 75017 Paris, Édition revue et augmentée - 1996 edition,
1280 1996. – Cité pages 7, 25, 26 et 31.
- 1281 [2] H. C. Longuet-Higgins. Perception of melodies. 1976. – Cité pages 9
1282 et 12.
- 1283 [3] Meinard Müller. *Fundamentals of Music Processing*. 01 2015. – Cité
1284 page 9.
- 1285 [4] Caroline Traube. Quelle place pour la science au sein de la musico-
1286 logie aujourd’hui? *Circuit*, 24(2) :41–49, 2014. – Cité page 10.
- 1287 [5] Bénédicte Poulin-Charronnat and Pierre Perruchet. Les interactions
1288 entre les traitements de la musique et du langage. *La Lettre des*
1289 *Neurosciences*, 58 :24–26, 2018. – Cité page 11.
- 1290 [6] Mikaela Keller, Kamil Akesbi, Lorenzo Moreira, and Louis Bigo.
1291 Techniques de traitement automatique du langage naturel appli-
1292 quées aux représentations symboliques musicales. In *JIM 2021 -*
1293 *Journées d’Informatique Musicale*, Virtual, France, July 2021. –
1294 Cité page 11.
- 1295 [7] Junyan Jiang, Gus Xia, and Taylor Berg-Kirkpatrick. Discovering
1296 music relations with sequential attention. In *NLP4MUSA*, 2020. –
1297 Cité page 11.
- 1298 [8] Emmanouil Benetos, Simon Dixon, Dimitrios Giannoulis, Holger
1299 Kirchhoff, and Anssi Klapuri. Automatic music transcription : Chal-
1300 lenges and future directions. *Journal of Intelligent Information Sys-*
1301 *tems*, 41, 12 2013. – Cité pages 11, 12, 14, 19 et 59.
- 1302 [9] Kentaro Shibata, Eita Nakamura, and Kazuyoshi Yoshii. Non-local
1303 musical statistics as guides for audio-to-score piano transcription.
1304 *Information Sciences*, 566 :262–280, 2021. – Cité pages 12, 21 et 22.
- 1305 [10] Daniel Harasim, Christoph Finkensiep, Petter Ericson, Timothy J
1306 O’Donnell, and Martin Rohrmeier. The jazz harmony treebank. –
1307 Cité pages 12 et 23.
- 1308 [11] Chih-Wei Wu, Christian Dittmar, Carl Southall, Richard Vogl, Ge-
1309 rhard Widmer, Jason Hockman, Meinard Müller, and Alexander

- 1310 Lerch. A review of automatic drum transcription. *IEEE/ACM Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 26(9) :1457–
1311 1483, 2018. – Cité pages 14, 20 et 23.
- 1312
- 1313 [12] Moshekwa Malatji. Automatic music transcription for two instru-
1314 ments based variable q-transform and deep learning methods, 10
1315 2020. – Cité page 20.
- 1316 [13] Antti J. Eronen. Musical instrument recognition using ica-based
1317 transform of features and discriminatively trained hmms. *Seventh
1318 International Symposium on Signal Processing and Its Applications,
1319 2003. Proceedings.*, 2 :133–136 vol.2, 2003. – Cité page 20.
- 1320 [14] Hiroshi G. Okuno Kazuyoshi Yoshii, Masataka Goto. Automatic
1321 drum sound description for real-world music using template adap-
1322 tation and matching methods. *International Conference on Music
1323 Information Retrieval (ISMIR)*, pages 184–191, 2004. – Cité page 20.
- 1324 [15] Francesco Foscarin, Florent Jacquemard, Philippe Rigaux, and Ma-
1325 sahiko Sakai. A Parse-based Framework for Coupled Rhythm Quan-
1326 tization and Score Structuring. In *MCM 2019 - Mathematics and
1327 Computation in Music*, volume Lecture Notes in Computer Science
1328 of *Proceedings of the Seventh International Conference on Mathema-
1329 tics and Computation in Music (MCM 2019)*, Madrid, Spain, June
1330 2019. Springer. – Cité pages 21 et 22.
- 1331 [16] C. Agon, K. Haddad, and G. Assayag. Representation and rende-
1332 ring of rhythm structures. In *Proceedings of the First International
1333 Symposium on Cyber Worlds (CW'02)*, CW '02, page 109, USA, 2002.
1334 IEEE Computer Society. – Cité page 22.
- 1335 [17] Florent Jacquemard, Pierre Donat-Bouillud, and Jean Bresson. A
1336 Term Rewriting Based Structural Theory of Rhythm Notation. Re-
1337 search report, ANR-13-JS02-0004-01 - EFFICACe, March 2015. –
1338 Cité page 22.
- 1339 [18] Florent Jacquemard, Adrien Ycart, and Masahiko Sakai. Generating
1340 equivalent rhythmic notations based on rhythm tree languages. In
1341 *Third International Conference on Technologies for Music Notation
1342 and Representation (TENOR)*, Coruña, Spain, May 2017. Helena Lo-
1343 pez Palma and Mike Solomon. – Cité page 22.
- 1344 [19] R. Marxer and J. Janer. Study of regularizations and constraints in
1345 nmf-based drums monaural separation. In *International Conference
1346 on Digital Audio Effects Conference (DAFx-13)*, Maynooth, Ireland,
1347 02/09/2013 2013. – Cité page 23.
- 1348 [20] J.-F. Juskowiak. *Rythmiques binaires 2*. Alphonse Leduc, Editions
1349 Musicales, 175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris, 1989. – Cité page 26.

- 1350 [21] Dante Agostini. *Méthode de batterie, Vol. 3*. Dante Agostini, 21, rue
1351 Jean Anouilh, 77330 Ozoir-la-Ferrière, 1977. – Cité page 26.
- 1352 [22] O. Lacau J.-F. Juskowiak. *Systèmes drums n. 2*. MusicCom publica-
1353 tions, Editions Joseph BÉHAR, 61, rue du Bois des Joncs Marins -
1354 94120 Fontenay-sous-Bois, 2000. – Cité pages 27 et 39.
- 1355 [23] Jon Gillick, Adam Roberts, Jesse Engel, Douglas Eck, and David
1356 Bamman. Learning to groove with inverse sequence transforma-
1357 tions. In *International Conference on Machine Learning (ICML)*,
1358 2019. – Cité page 43.

