

НАЗВАНИЕ УЧРЕЖДЕНИЯ, В КОТОРОМ ВЫПОЛНЯЛАСЬ
ДАННАЯ ДИССЕРТАЦИОННАЯ РАБОТА

На правах рукописи
УДК 004.93

ГЛАЗЫРИН НИКОЛАЙ ЮРЬЕВИЧ

НАЗВАНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОЙ РАБОТЫ

Специальность 05.13.18 —
«Математическое моделирование, численные методы и комплексы программ»

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата физико-математических наук

Научный руководитель:
уч. степень, уч. звание
Волков М.В.

Екатеринбург – 2013

Содержание

Введение	4
0.1 Актуальность темы	4
1 Необходимые теоретические сведения	7
1.1 Звук	7
1.2 Свойства звука	8
1.3 Основные понятия из теории музыки	8
1.4 Цифровой звук	11
1.5 Свойства музыкальных звукозаписей	11
1.6 Обзор литературы	12
1.6.1 Общая схема алгоритмов распознавания аккордов	12
1.6.2 Предварительная обработка	13
1.6.3 Спектрограмма	14
1.6.4 Векторы признаков	15
1.6.5 Обработка последовательностей векторов признаков	17
1.6.6 Распознавание аккордов с использованием дополнительной информации	22
2 Оформление различных элементов	23
2.1 Форматирование текста	23
2.2 Ссылки	23
2.3 Формулы	23
2.3.1 Ненумерованные одиночные формулы	23
2.3.2 Ненумерованные многострочные формулы	24
2.3.3 Нумерованные формулы	24
3 Длинное название главы, в которой мы смотрим на примеры того, как будут верстаться изображения и списки	25
3.1 Одиночное изображение	25
3.2 Длинное название параграфа, в котором мы узнаём как сделать две картинки с общим номером и названием	25
3.3 Пример вёрстки списков	26
4 Вёрстка таблиц	27
4.1 Таблица обыкновенная	27
4.2 Параграф - два	27
4.3 Параграф с подпараграфами	27
4.3.1 Подпараграф - один	27
4.3.2 Подпараграф - два	27
Заключение	28

Список рисунков	29
Список таблиц	30
Литература	31
А Название первого приложения	37
В Очень длинное название второго приложения, в котором продемонстрирована работа с длинными таблицами	38
В.1 Подраздер приложения	38
В.2 Еще один подраздер приложения	40
В.3 Очередной подраздер приложения	40
В.4 И еще один подраздер приложения	40

Введение

Музыка является неотъемлемой составляющей жизни современного человека. Она проявляется себя в разных формах: от детских колыбельных и напевания под нос до радио и сигналов вызова сотовых телефонов. Люди таких профессий как музыкант, музыковед, музыкальный критик, диджей большую часть своей жизни уделяют музыке. Те, кто не занимается музыкой профессионально, зачастую имеют несколько любимых исполнителей и слушают музыку время от времени.

На текущий момент компьютер является основным средством для хранения и обработки музыки и любой информации о музыке, будь то ноты, биография композитора, год выпуска записи или график концертов группы. Сама по себе музыка, содержащаяся в цифровых звукозаписях, более ценна для человека, поскольку никакая информация о ней не может заменить собой её прослушивание. Вместе с тем, именно эта дополнительная информация даёт возможность ориентироваться в музыкальных коллекциях, находить новую музыку, организовывать существующие записи. В силу большей ценности музыки, зачастую звукозаписи не сопровождаются дополнительной информацией. Необходимость получения разнообразной информации о данной цифровой звукозаписи порождает множество задач, связанных с обработкой звука: идентификация композиции, нахождение разных версий одной композиции, определение заданной композиции в потоке звука с радио, поиск похожих композиций, определение мелодии композиции для последующего воспроизведения на музыкальном инструменте и другие. Эта диссертация посвящена задаче определения последовательности аккордов в звуке.

Аккорды – это основная информация, необходимая гитаристу для того, чтобы сыграть композицию. Многочисленные гитаристы-любители, не имеющие достаточно опыта или усидчивости, чтобы самостоятельно определить звучащие аккорды, смогут получить инструмент, решающий эту задачу за них. Информация о последовательности аккордов может быть использована также для индексации композиций и последующего поиска по запросу. Среди возможных сценариев такого поиска можно отметить следующие:

- поиск заимствований или разных версий одной и той же композиции;
- поиск композиций, которые могут гармонично сочетаться друг с другом.

0.1 Актуальность темы

Первые попытки обработки музыкальной информации в символьном виде были сделаны в 1950-х годах с появлением первых компьютеров. Они были связаны с автоматическим определением закономерностей в музыке и использования их для создания новых мелодий (см. [1]). Тогда же предлагается использовать компьютер для распознавания и печати нотных записей, анализа схожести различных композиций и поиска по образцу. В 1960-х годах появляются первые работы (например, [2]), связанные с анализом звукозаписей, представленных в цифровом виде. Их целью было, прежде всего, понимание того, из чего состоят воспроизводимые музыкальными инструментами звуки и как они воспринимаются человеком.

В 1975 году в [3] было положено начало новому применению компьютера к анализу цифровых музыкальных звукозаписей: распознаванию в ней отдельных нот. Этот процесс объединяют с компьютерным распознаванием нотных записей под общим названием *транскрибирование*. Здесь впервые теория музыки используется для анализа композиции не в виде нотной записи, а в том виде, в котором её воспринимает обычный слушатель – в виде звукозаписи. Несмотря на раннюю постановку и большое количество приложенных усилий, задача транскрибирования музыкальной звукозаписи не решена до сих пор.

В 1982 году компаниями Sony и Philips было запущено массовое производство компакт-дисков, на которых музыка была записана в цифровом формате. Со временем доступных в цифровом виде произведений стало на порядки больше, чем доступных нотных записей. Закономерно возрос интерес к автоматическому транскрибированию музыки. В [3] рассматривались только звукозаписи, содержащие не более двух одновременно звучащих музыкальных инструментов. В 1996 году в [4] был представлен один из первых методов, подходивших для любой полифонической цифровой аудиозаписи.

Задача определения последовательности аккордов при этом не отделялась от задачи транскрибирования. Как отмечает Т. Фуджишима в [5], в 1980-1990-х годах (например, в работе [6]) проблема распознавания аккордов в музыке решалась путём распознавания отдельных нот и их объединения в аккорды. Он же впервые предложил метод распознавания аккордов без предварительного транскрибирования звукозаписи. В [6] метод распознавания аккордов являлся частью системы для автоматического аккомпанемента выступлению живого человека.

В 2000-х годах определение аккордов окончательно выделяется в отдельную задачу. Начиная с 2008 года в рамках ежегодной кампании по оценке методов музыкального информационного поиска MIREX¹ проводятся соревнования среди алгоритмов распознавания аккордов в звуке. За это время был достигнут существенный прогресс в качестве распознавания. В 2012 году на это соревнование были выставлены более 10 алгоритмов.

В 2010-х годах появляются широко доступные программные продукты, включающие в себя такие алгоритмы. В популярном пакете для профессионального создания музыки *Ableton Live 9*² есть возможность записать аккорды или мелодию на гитаре или другом музыкальном инструменте, после чего преобразовать эту запись в нотное представление в редакторе. Приложения для смартфонов *AnySong Chord Recognition*³ и *Chord Detector*⁴ позволяют определить аккорды в звуковом файле и показывают гитарные табулатуры.

(Зачем это надо. MIR и краткая историческая справка с указанием имён, предшественники.) Разные условия при разных предназначениях. Почему машинное обучение – это плохо. Формулировка основной задачи. Краткое содержание работы. Основные результаты.

Распознавание аккордов больше всего полагается на теорию музыки. Определение тональности не помогает, т.к. много ошибок - в пределах тональности, соседи на квинтовом круге (см. 11 - All You Need Is Love). MIREX. Измерение. (12 Gool Old-Fashioned Lover Boy - пример, когда аккорд длится 1 долю, 10 - Things We Said Today - пропускаем короткие аккорды).

Обзор, введение в тему, обозначение места данной работы в мировых исследованиях и т.п.

Целью данной работы является . . .

Для достижения поставленной цели необходимо было решить следующие задачи:

1. Исследовать, разработать, вычислить и т.д. и т.п.
2. Исследовать, разработать, вычислить и т.д. и т.п.
3. Исследовать, разработать, вычислить и т.д. и т.п.

¹http://www.music-ir.org/mirex/wiki/MIREX_HOME

²См. <https://www.ableton.com/en/live/>.

³<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.musprojects.chord>

⁴<http://www.chord-detector.com/wordpress/apps/chorddetector/>

4. Исследовать, разработать, вычислить и т.д. и т.п.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Первое положение
2. Второе положение
3. Третье положение
4. Четвертое положение

Научная новизна:

1. Впервые . . .
2. Впервые . . .
3. Было выполнено оригинальное исследование . . .

Научная и практическая значимость . . .

Степень достоверности полученных результатов обеспечивается . . . Результаты находятся в соответствии с результатами, полученными другими авторами.

Апробация работы. Основные результаты работы докладывались на: перечисление основных конференций, симпозиумов и т.п.

Личный вклад. Автор принимал активное участие . . .

Публикации. Основные результаты по теме диссертации изложены в XX печатных изданиях [?, 7–10], X из которых изданы в журналах, рекомендованных ВАК [?, 7, 8], XX — в тезисах докладов [9, 10].

Объем и структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и двух приложений. Полный объем диссертации составляет XXX страница с XX рисунками и XX таблицами. Список литературы содержит XXX наименований.

Глава 1

Необходимые теоретические сведения

В этой главе даются теоретические сведения, необходимые для более точной постановки задачи.

Необходима вводная часть, аналитическая (основная) часть и выводы. Во вводной части обосновывается выбор темы с указанием актуальности и значимости вопроса, цель обзора, даются временной интервал и круг источников, тематические границы.

1.1 Звук

Большая Советская Энциклопедия определяет звук в широком смысле как колебательное движение частиц упругой среды, распространяющееся в виде волн в газообразной, жидкой или твёрдой средах. В воздухе звук передается как последовательность сгущений и разрежений. Поэтому звук можно считать непрерывной функцией $x(t)$, показывающей зависимость давления воздуха в данной точке от времени. В рамках данной работы нас будет интересовать только звук в узком смысле как явление, субъективно воспринимаемое человеком через органы слуха. Уловленные ими колебания преобразуются в нервные импульсы, которые передаются в мозг человека. Воспринимаемый человеком звук $x'(t)$ определяется как общим строением органов слуха, так и их индивидуальными особенностями для конкретного человека.

Если звук был вызван колебательным процессом с периодом T_0 и частотой $f_0 = \frac{1}{T_0}$, то полученный звуковой сигнал также будет иметь *период* T_0 и *частоту* f_0 . Будем называть такой звук *чистым тоном*. Реальные звуковые сигналы обычно вызваны множеством колебаний с различными частотами, поэтому можно говорить о *частотном спектре* звука или его *спектральной функции* $a(f)$. Это неотрицательная функция, которая показывает зависимость между частотой колебаний и интенсивностью этой частоты в данном звуковом сигнале $x(t)$. Также выделяют спектр мощности и фазовый спектр сигнала. В дальнейшем, если не оговорено иное, под спектром будет пониматься частотный спектр звукового сигнала.

Для любых существующих в природе звуковых сигналов функция $x(t)$ отлична от 0 только на некотором промежутке $[t_0, t_1]$. Поэтому любой реальный сигнал можно периодически продолжить на всю вещественную ось с периодом $\tau = t_1 - t_0$. Более того, продолженная таким образом функция $x(t)$ будет непрерывной и ограниченной. Поэтому она может быть однозначно выражена в виде ряда гармонических функций (или *гармоник*), частоты которых кратны $1/\tau$:

$$x(t) = a_0 + \sum_{k=1}^{\infty} a_k \cos(2\pi \frac{k}{\tau} t - \phi_k),$$

где a_k – амплитуда, а ϕ_k – фаза k -й гармонической функции. Значения a_k составляют спектр звукового сигнала $x(t)$. Если $x(t)$ является чистым тоном с частотой f_0 и периодом $\tau = 1/f_0$, сумма вырождается в одно слагаемое $a_{f_0} \cos(2\pi f_0 t - \phi_{f_0})$.

Звуки, издаваемые музыкальными инструментами, не являются чистыми тонами. В каждом таком звуке можно выделить *основной тон*, имеющий наиболее низкую частоту, и *обертоны*, имеющие более высокие частоты. Обертоны, у которых частоты кратны частоте основного тона, называют гармоническими. Они характерны, например, для струнных музыкальных инструментов. Обертоны с другими частотами называют негармоническими.

1.2 Свойства звука

И. В. Способин в [11] выделяет 4 основных свойства звука с точки зрения теории музыки: высота, длительность, громкость, тембр. Рассмотрим их более подробно.

Высота звука отражает субъективное восприятие человеком частоты звука. Высота звука нелинейно (но монотонно) зависит от его частоты. На основе экспериментов были предложены различные модели этой зависимости, в том числе шкала мелов и шкала барков. Более подробно эти модели описаны, например, в [12], с. 79-81. Высота звука может быть выражена с разной степенью ясности. Высота звуков, имеющих основной тон, определяется его частотой. Для остальных звуков (например, разного рода шумы, шорохи, в том числе звуки шумящих музыкальных инструментов) высота может быть неясной.

Длительность звука соответствует длительности колебаний источника звука. Она приобретает особое значение в контексте музыкального произведения, когда последовательность звуков и их продолжительность задают ритм.

Громкость звука определяется амплитудой колебаний. Но, как в случае с высотой, эта характеристика звука является субъективной. Воспринимаемая человеком громкость зависит как от амплитуды (нелинейно и монотонно), так и от высоты звука (нелинейно и немонотонно). Эти зависимости подробно описаны в [13].

Тембр или окраска звука определяется частотами и интенсивностью его обертонов, которые, в свою очередь, определяются физическими свойствами музыкального инструмента. Благодаря разнице в тембрах человек может отличать друг от друга разные музыкальные инструменты.

1.3 Основные понятия из теории музыки

Определения этого раздела даны в соответствии с [11].

Музыкальной системой называется отобранный практикой ряд звуков, которые находятся в определённых соотношениях по высоте. Музыкальная система является результатом длительно развивающейся музыкальной практики человеческого общества. Для нас наиболее привычна система, сформировавшаяся в европейской, в том числе русской классической музыке. Далее под музыкальной системой будет пониматься именно эта система.

Звукорядом называется совокупность звуков музыкальной системы, расположенных в порядке высоты (в восходящем или нисходящем направлении).

Ступенью называется звук музыкальной системы. Основные ступени соответствуют звукам, извлекаемым белыми клавишами фортепиано. Им присвоены собственные названия: *до*, *ре*, *ми*, *фа*, *соль*, *ля*, *си*. Необходимо отдельно отметить, что слово «нота» обозначает графическое изображение звука. Тем не менее, оно часто используется как синоним для понятия «звук», например, «нота *до*» в значении «звук *до*».

Строем называется совокупность постоянных отношений по высоте между звуками музыкальной системы.

Человек воспринимает звуки с частотами f_0 и $2f_0$ как очень похожие и тесно связанные друг с другом. Расстояние между такими звуками называется *октавой*. Как отмечает Д. Левитин в [14], «в основе музыки каждой из известных нам культур лежит октава $\langle \dots \rangle$ даже

некоторые животные – например, обезьяны и кошки, – воспринимают звуки, отличающиеся на октаву, как похожие».

Звукоряд делится на октавы на основе октавного сходства его звуков и отражающей это сходство повторности их названий. В свою очередь, каждая октава имеет своё название: субконтр-октава, контр-октава, большая октава, малая октава и октавы с первой по пятую.

Темперированным называется строй, который делит каждую октаву звукоряда на равные части. С начала XVIII века в европейской музыке принята двенадцатизвуковая (двенадцатиступенная) темперация, делящая октаву на 12 равных друг другу частей, называемых *полутонами*. Полутон является наименьшим расстоянием по высоте, возможным в двенадцатизвуковом темперированном строе. Он образуется между звуками любых двух соседних клавиш на фортепиано. Частоту каждой ступени звукоряда можно вычислить по формуле $f_i = f_0 \cdot 2^{i/12}$, где f_0 – частота настройки музыкальных инструментов. Обычно выбирают $f_0 = 440$ Гц и фиксируют эту частоту для звука *ля* первой октавы. Клавиатура фортепиано охватывает 88 ступеней: от *ля* субконтроктавы до ступени *до* пятой октавы. Частота, соответствующая n -й слева клавише фортепиано (отсчитывается с нуля), может быть вычислена по формуле

$$f_n = 27.5 \cdot 2^{n/12}$$

Широко используемый в настоящее время стандарт MIDI определяет 128 возможных значений для частоты звука¹. Частота, соответствующая ступени с номером n , $0 \leq n \leq 127$, может быть получена по формуле

$$f_n = 2^{\frac{n-69}{12}} \cdot 440$$

И наоборот, номер ступени может быть получен из частоты по формуле

$$n = 69 + 12 \log_2 \left(\frac{f}{440} \right) \quad (1.1)$$

Приведенные выше формулы справедливы для стандартного значения частоты настройки $f_0 = 440$ Гц. В рамках стандарта MIDI звук *ля* первой октавы соответствует 69-й ступени.

Производными называются ступени звукоряда, получаемые посредством повышения или понижения его основных ступеней. Повышение или понижение ступени называется *альтерацией*. Знаки альтерации указывают на повышение или понижение основной ступени. Для дальнейшего изложения важны знаки *диез* (#) и *бемоль* (b), обозначающие соответственно повышение и понижение на один полутон.

Интервалом называется расстояние по высоте между двумя звуками, взятыми последовательно или одновременно. В октаве заключено 8 ступеней. Соответственно, имеется 8 основных названий интервалов, отражающих их величину в ступенях. Каждое название обозначает порядковый номер второго звука интервала, как если бы от первого его звука брались все ступени до него подряд: прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава. *Обращением* интервала называется перемещение его нижнего звука на октаву вверх или верхнего звука на октаву вниз.

Созвучием называется одновременное сочетание двух и более звуков. *Аккордом* называется созвучие, состоящее не менее, чем из трёх звуков. *Гармонией* называется объединение звуков в созвучия и последовательность созвучий. Гармония формирует контекст, сопровождает мелодию, а также может объединять несколько одновременно звучащих мелодий. В свою очередь, контекст формирует у слушателя ожидание последующих событий в музыке. Композитор может как оправдывать, так и нарушать эти ожидания для большей выразительности.

Трезвучием называется аккорд, который состоит из трёх звуков, располагающихся по терциям. Мажорное трезвучие состоит из большой и малой терций (4 и 3 полутона соответственно).

¹См. <http://www.midi.org/techspecs/midituning.php/>.

Минорное трезвучие состоит из малой и большой терций. Уменьшенное трезвучие состоит из двух малых терций. Увеличенное трезвучие состоит из двух больших терций. Во всяком трезвучии, независимо от его типа, нижний звук называется *основным звуком* или *примой*, второй (по расстоянию от примы) – *терцией*, а третий – *квинтой*. *Основным* аккордом называется такое положение аккорда, в котором основной звук лежит ниже остальных его звуков. *Обращением* аккорда называется такое его положение, в котором нижним звуком является терция или квинта основного трезвучия. Обращения получаются посредством переноса звуков основного трезвучия вверх на октаву.

Септаккордом называется четырехзвучие, располагающееся по терциям. Септаккорд может быть получен из трезвучия путём добавления к нему одной терции сверху. Наиболее употребительны доминантсептаккорд (большая, малая, малая терции), уменьшенный септаккорд (малая, малая, малая терции), малый септаккорд (малая, малая, большая терции) и минорный септаккорд (малая, большая, малая терции).

Ритмом называется организованная последовательность длительностей звуков. Основные соотношения звуковых длительностей в музыке таковы, что каждая более крупная длительность относится к ближайшей более мелкой как 2 к 1. При этом нотные знаки обозначают только относительную длительность звуков, но не абсолютную. *Ритмическим рисунком* называется последовательность звуковых длительностей, взятая отдельно от высотных соотношений звуков.

Акцентом называется выделение звука посредством большей громкости (часто также длительности) по сравнению с окружающими звуками. *Метром* называется непрерывно повторяющаяся последовательность акцентируемых и неакцентируемых равнодлительных ритмических единиц (отрезков времени). Акцентируемые и неакцентируемые равнодлительные ритмические единицы времени, образующие метр, называются *метрическими долями*. Акцентируемая доля называется *тяжёлой* или *сильной*, неакцентируемая – *легкой* или *слабой*. Акценты, как правило, повторяются через одинаковое количество долей: через одну, две и т.д.

Размером в нотной записи называется метр, доля которого выражена определённой ритмической длительностью (например, четвертью ноты). Размер обозначается дробью, числитель которой говорит о количестве его долей, а знаменатель – о длительности, которая принята за долю. *Тактом* называется часть музыкального произведения, которая начинается с тяжёлой доли и заканчивается перед следующей тяжёлой долей. *Темпом* называется скорость движения, частота пульсирования метрических долей. Темп иногда указывают числом, которое обозначает количество ударов метронома в минуту.

Для музыкальной выразительности необходимо объединение нескольких звуков или созвучий в систему, основанную на определённых высотных соотношениях и связях. В таких системах есть звуки, используемые как опора (в частности для окончания мелодии). Эти звуки появляются на тяжёлой доле такта, в конце музыкальной мысли (что часто бывает на чётных тактах). Кроме того, мелодия время от времени возвращается к таким звукам. Музыкальная практика выделяет среди таких звуков один, наиболее устойчивый, который называется *тоникой*. Неустойчивыми называются звуки системы, в которых выражается незавершённость музыкальной мысли. *Тяготением* называется притяжение неустойчивого звука системы к устойчивому, отстоящему от него на секунду. *Ладом* называется система звуко-высотных связей, объединённая тоникой. Многие лады состоят из 7 звуков, но существуют лады с большим и меньшим их числом. *Тональностью* называется высотное положение лада. Название тональности состоит из обозначения тоники и обозначения лада. В двух основных ладах – мажорном и минорном – устойчивые звуки, взятые вместе, образуют соответственно мажорное и минорное трезвучия.

1.4 Цифровой звук

Звуковой сигнал $x(t)$ может быть представлен в цифровом виде при помощи операций *дискретизации* и *квантования*. Для этого с некоторой частотой ν раз в секунду измеряется амплитуда функции $x(t)$ (дискретизация), после чего каждое полученное значение $x(t_i)$ заменяется на ближайшее из заданного множества X_Q возможных значений амплитуды (квантование). Как правило, это множество содержит 2^8 , 2^{16} или 2^{24} элементов, чтобы каждое значение можно было представить целым числом байт. Частота ν часто выбирается равной 44100 Гц (по историческим причинам). При этом ν называют *частотой дискретизации*, а значения $x_Q(t_i)$ – *отсчётами* исходного сигнала $x(t)$. В соответствии с классической теоремой Котельникова, если спектр сигнала $x(t)$ ограничен сверху частотой $\nu/2$ (т.е. $a_k = 0$ для $\frac{k}{T} > \nu/2$), то исходный сигнал может быть восстановлен однозначно и без потерь по измеренным значениям $x(t_i)$. При квантовании эти значения заменяются на $x_Q(t_i)$, поэтому исходный сигнал может быть восстановлен из оцифрованного только с некоторой ошибкой, которая тем меньше, чем больше возможных значений амплитуды использовалось при квантовании. Для большинства звукозаписей эта ошибка незаметна на слух. Отметим ещё раз, что спектр любых оцифрованных звуковых сигналов ограничен.

1.5 Свойства музыкальных звукозаписей

Последовательность аккордов имеет смысл определять в звукозаписи, содержащей музыку в том или ином виде. Это может быть как студийная запись на компакт-диске, так и запись гитары через микрофон мобильного телефона. Музыкальные звукозаписи в целом обладают рядом свойств, которые нужно учитывать при определении последовательности аккордов. Каждое из них может быть выражено в большей или меньшей степени или вообще отсутствовать.

- Одновременное звучание нескольких музыкальных инструментов. При этом звуковые сигналы, издаваемые разными инструментами (и даже разными звучащими элементами одного инструмента, например, струнами) складываются. Точно так же складываются спектры этих инструментов.
- Наличие гармоник у музыкальных инструментов с ясно выраженной высотой звучания. В звучании таких инструментов можно выделить отдельную ноту. При этом наряду с частотой, соответствующей этой основной ноте, звучат другие частоты. Их звучание менее выражено, но они могут соответствовать другим ступеням музыкальной системы. Математически это означает, что если k_0 таково, что $a(k_0)$ – наибольшая из компонент спектра звучащей ноты, то существует по меньшей мере одно значение $k > k_0$ такое, что $a(k)$ существенно отлична от 0. Соотношения между парами (k_0, k) для разных k и разных k_0 (соответствующих разным нотам) во многом задают тембр музыкального инструмента.
- Наличие инструментов с невыраженной высотой звучания. К ним относятся многие ударные инструменты, в звучании которых невозможно выделить конкретную ноту. Спектр таких инструментов характеризуется большим количеством расположенных подряд существенно отличных от нуля значений, слабо отличающихся друг от друга. Иными словами, существуют такие положительные числа L и δ , что L существенно больше δ и $L < a(k) < L + \delta$ для всех k из некоторого промежутка $[k_0, k_1]$.
- Наличие ритма и метра. Сильные метрические доли обычно акцентируются ударными инструментами и началом звучания нот. Слабые метрические доли часто выделяются

ударными инструментами. Широко употребляются простые метры, где акцент делается один раз на две или три доли. Также широкоупотребителен метр, состоящий из четырёх долей с акцентом на первой и третьей, при этом акцент на первой доле чуть сильнее. Другие метры и размеры используются реже.

- Наличие лада и тональности. Они позволяют объединить в целостную композицию звуки различных музыкальных инструментов и голоса. Они накладывают ограничения на допустимые аккорды в композиции. Вместе с тем, эти ограничения не являются строгими и могут сознательно нарушаться композиторами. Кроме того, тональность может меняться на протяжении композиции, что влечёт за собой изменение набора «допустимых» аккордов.
- Наличие повторений. Как пишет Д. Левитин в [14], «музыка основана на повторениях». Одна и та же музыкальная фраза, последовательность аккордов и даже целый фрагмент композиции могут повториться в точности или с небольшими изменениями.

1.6 Обзор литературы

1.6.1 Общая схема алгоритмов распознавания аккордов

Описанные в разделе 1.5 свойства дают дополнительную информацию, которая успешно используется в различных алгоритмах распознавания аккордов. Такие алгоритмы можно представить в виде серии преобразований, каждое из которых использует одно или несколько из перечисленных свойств музыкальных звукозаписей. Эту серию можно условно разделить на три этапа, второй из которых обязательно присутствует в любом алгоритме.

Предварительная обработка

На этом этапе собирается информация, которая будет использоваться на следующем этапе: определяются моменты начала метрических долей и частота настройки музыкальных инструментов. Иногда дополнительно производится разделение звука на гармонические и перкуссионные компоненты, после чего последние удаляются из сигнала. К этому же этапу можно отнести понижение частоты дискретизации цифровой звукозаписи для ускорения вычислений на следующем этапе и преобразование стереофонических записей в монофонические.

Спектрограмма и последовательность векторов признаков

Спектрограмма показывает, как меняется распределение звуковой энергии по частотам со временем. Фактически, это матрица, состоящая из неотрицательных действительных чисел. Удобно представлять её в виде набора столбцов $C = (C_0, C_1, \dots, C_M)$, каждый из которых является спектром короткого фрагмента исходной звукозаписи. Если на предыдущем этапе были определены моменты начала метрических долей, их можно использовать для разделения композиции на фрагменты. Если была определена также частота настройки, её можно использовать для выбора частот для компонент спектрограммы. Можно предполагать, что подобранные таким образом компоненты будут оказываться в те моменты времени и на тех частотах, где сосредоточено наибольшее количество звуковой энергии.

Над спектрограммой производятся преобразования, нацеленные на подавление инструментов с неясной высотой звучания и выделение компонент, соответствующих звучащим нотам. Также на этом этапе учитывается, что человек воспринимает звуки с частотами, отличающимися на октаву, как похожие. Компоненты спектра, соответствующие одной и той

же ноте в разных октавах, комбинируются. Результатом всех преобразований является последовательность векторов признаков, в которой каждый вектор соответствует одному столбцу спектрограммы, но имеет при этом существенно меньшую размерность.

Обработка последовательности векторов признаков

Последовательность векторов признаков можно напрямую преобразовывать в последовательность аккордов, классифицируя каждый вектор как соответствующий тому или иному аккорду. Тем не менее, можно улучшить качество распознавания, используя самые высокоуровневые свойства музыкальных звукозаписей: наличие лада, тональности, повторов. Накладывая ограничения на допустимые последовательности и сочетания аккордов, они увеличивают вероятность правильно классифицировать вектор признаков.

1.6.2 Предварительная обработка

Понижение частоты дискретизации применяется во многих работах ([15], [16], [17], [18], [19], [20], [21], [22], [23], [24], [25], [26], [27], [28], [29]) для ускорения обработки файла. Как правило, частота дискретизации понижается с часто используемой 44100 Гц до 11025 Гц путем замены каждых 4 подряд идущих отсчётов $x_Q(t_i), x_Q(t_{i+1}), x_Q(t_{i+2}), x_Q(t_{i+3})$ на $x_Q(t_i)$. Вместе с тем, такое преобразование не является общепринятым. В [30], [31], [32], [33], [34] частота дискретизации звукозаписей не меняется. Общепринятым является преобразование стереофонических звукозаписей в монофонические путём взятия среднего арифметического от сигналов левого и правого каналов.

Определение моментов начала метрических долей позволяет на следующем шаге получить спектрограмму, соотносящуюся с ритмом композиции. Смена аккорда, как и любое другое событие в музыке, очень часто подчинена ритму и происходит на границе метрических долей. Кроме того, в столбцах спектрограммы, соответствующих акцентированным долям, будет более ярко выражено звучание инструментов и соответствующие им пики спектра. Моменты начала метрических долей используются как для деления звука на фрагменты, каждый из которых соответствует одной доле или её части ([35], [36], [37], [38], [28]), так и для усреднения столбцов спектрограммы, вычисленной с фиксированным шагом по времени, в пределах одной метрической доли ([16], [23], [26], [34], [39]. В [39] исследовались оба этих варианта, а также дополнительно медианная фильтрация по всем столбцам спектрограммы в пределах одной метрической доли. Наилучший результат был получен в случае усреднения столбцов спектрограммы в пределах метрической доли. В остальных случаях авторы произвольно выбирали один из вариантов использования этой информации.

Отслеживание ритма (beat detection) является одной из популярных задач музыкального информационного поиска. Новые алгоритмы появляются каждый год, но далеко не все из них применяются при распознавании аккордов. Практически все алгоритмы распознавания аккордов используют один из алгоритмов, представленных в [40], [41], [42]. Соответствующие программные модули для этих алгоритмов доступны бесплатно и удобны в подключении, что, по-видимому, является основной причиной их использования.

Отклонение частоты настройки музыкальных инструментов от стандартного значения 440 Гц может как явно определяться на данном этапе ([43], [20], [22], [27], [28], [44], так и неявно учитываться в процессе обработки спектрограммы ([16], [17], [25], [26], [32]). Основные алгоритмы для определения частоты настройки представлены в работах [45], [46], [43], [47], [48].

Разделение звука на гармонические и перкуссионные компоненты позволяет ослабить влияние музыкальных инструментов с неясной высотой звучания на спектрограмму, получаемую на следующем этапе. Аналогичные преобразования делаются на этапе преобразования спек-

трограммы в последовательность векторов признаков во многих работах. Но в [25] и [28] перкуссионные компоненты удаляются из сигнала до построения спектрограммы при помощи свободно доступной для научного использования реализации алгоритма [49].

1.6.3 Спектрограмма

Переход к частотно-временному представлению звукозаписи в виде спектрограммы является ключевым, поскольку даёт возможность работать с отдельными частотными компонентами звука. Как было отмечено выше, для этого звукозапись делится на короткие, возможно, пересекающиеся фрагменты, на каждом из которых вычисляется спектр звука.

В алгоритмах распознавания аккордов используются следующие методы получения спектра.

1. Дискретное оконное преобразование Фурье.

$$X[k] = \sum_{n=0}^{N-1} w(n)x_Q(t_n)e^{-\frac{i2\pi kn}{N}}, \quad k = 0, 1, \dots, K$$

Здесь N – размер анализируемого фрагмента звукозаписи в отсчётах, $w(n)$ – функция, отличная от нуля на некотором промежутке, не выходящем за пределы этого фрагмента – оконная функция. Прямоугольная оконная функция $w(n)$, равная 1 только на анализируемом фрагменте и 0 – вне его, получается автоматически при разделении на фрагменты исходной звукозаписи. Среди других оконных функций наиболее популярной является окно Хемминга:

$$w(n) = 0.53836 - 0.46164 \cos\left(\frac{2\pi n}{N-1}\right)$$

При использовании оконной функции результатом преобразования Фурье является не спектр исходного сигнала, а спектр его произведения с оконной функцией. Согласно свойству преобразования Фурье, этот спектр будет равен свёртке спектров исходного сигнала и оконной функции. Её выбор влияет на форму полученных искажений спектра. Более подробную информацию об эффектах от выбора оконной функции можно найти в [50], раздел 10.3.1.

Достоинствами дискретного оконного преобразования Фурье являются существование быстрых алгоритмов вычисления в определённых случаях и наличие большого количества реализаций на разных языках программирования. Вместе с тем, при использовании алгоритмов быстрого преобразования Фурье невозможно произвольным образом выбирать частоты его компонент. Это создаёт неудобства при дальнейшей обработке, поскольку невозможно точно определить количество звуковой энергии, приходящейся на частоты, соответствующие ступеням звукоряда. Дискретное оконное преобразование Фурье используется в [15], [43], [18], [20], [22], [37], [26], [27], [34].

2. Преобразование постоянного качества (constant Q преобразование).

$$X[k] = \frac{1}{N(k)} \sum_{n=0}^{N(k)-1} w(k,n)x_Q(t_n)e^{-\frac{i2\pi kn}{N(k)}}, \quad k = 0, 1, \dots, K$$

Здесь, в отличие от преобразования Фурье, размер анализируемого фрагмента и размер оконной функции зависят от номера соответствующей частотной компоненты f_k . В свою очередь, f_k можно выбрать таким образом, что каждой ступени звукоряда будет соответствовать одинаковое число частотных компонент (одна или более). Пусть b –

количество компонент в одной октаве, а f_{min} – частота наименьшей из анализируемых компонент. Тогда частота k -й компоненты задается формулой $f_k = 2^{k/b} f_{min}$. Точно так же задаются частоты для ступеней звукоряда при использовании равномерно темперированного строя, поэтому параметр f_{min} напрямую связан с частотой настройки музыкальных инструментов. Отношение $\frac{f_k}{f_{k+1}-f_k} = \frac{1}{2^{1/b}-1} = Q$ называется коэффициентом качества. При таком выборе частот Q не зависит от k . Отсюда происходит название constant-Q преобразования.

Достоинством этого преобразования является легкость дальнейшей работы со спектром, поскольку его компоненты напрямую соответствуют ступеням звукоряда. Недостатками являются большая сложность вычислений и зависимость от правильного определения частоты настройки. Более эффективный алгоритм вычисления преобразования постоянного качества, использующий результат быстрого преобразования Фурье исходного сигнала, был предложен в [51]. Преобразование постоянного качества используется в [16], [17], [21], [23], [24], [25], [31], [33], [28].

3. Гребёнка фильтров (filter bank). В цифровой обработке сигналов любое преобразование сигнала называют фильтром. Известно (см. [52], с. 424-425), что быстрое преобразование Фурье эквивалентно вполне определенной гребёнке достаточно грубых фильтров. Вместо них можно использовать любые другие фильтры, у каждого из которых центр полосы пропускания соответствует частоте одной из ступеней звукоряда, а ширина полосы пропускания достаточно мала, чтобы не охватывать частоты соседних ступеней. Эти фильтры можно подобрать так, чтобы они были менее грубыми, то есть более точно определяли количество звуковой энергии, приходящейся на их полосы пропускания. Также можно выбирать полосы пропускания фильтров в соответствии с частотами ступеней звукоряда. Недостатком данного метода является большая вычислительная сложность в сравнении с алгоритмом быстрого преобразования Фурье. Гребёнки фильтров используются в [44], [29].

1.6.4 Векторы признаков

Переход от столбцов спектрограммы к векторам признаков основан на том, что человек воспринимает звуки с частотами, отличающимися на октаву, как похожие. Эта же особенность используется композиторами, когда инструменты, звучащие в разных частотных полосах, воспроизводят одну и ту же ноту в разных октавах, или несколько голосов из разных октав составляют один аккорд. Поэтому вполне естественно просуммировать в каждом столбце спектрограммы компоненты, соответствующие одному и тому же звуку в разных октавах. Пусть спектрограмма была получена в результате преобразования постоянного качества, и b – количество частотных компонент в одной октаве в столбце C_i , что соответствует шагу в $b/12$ полутонов. Ко всем значениям $C_i[j]$, $0 \leq j < b$, прибавляются значения $C_i[j + b]$, $C_i[j + 2b]$, $C_i[j + 3b]$, ... для каждого $0 \leq i \leq M$. В результате из последовательности столбцов $\{C_i\}_{i=0}^M$ получается последовательность b -мерных хроматических векторов $\{B_i\}_{i=0}^M$.

Если при получении спектрограммы использовалось быстрое преобразование Фурье с размером фрагмента N отсчётов, то необходимо сопоставить компоненты спектра частотам звукоряда:

$$B_i[j] = \sum_{k:p[k]=j} ||C_i[k]||^2 \quad (1.2)$$

$$p[k] = \left(\text{round} \left[b \log_2 \left(\frac{k}{N} \cdot \frac{f_s}{f_0} \right) \right] \right) \bmod b$$

Эта формула применима и для спектрограммы, полученной преобразованием постоянного качества.

Векторы признаков, полученные путём объединения спектральной информации по всем октавам, носят общее название векторов хроматических признаков или *хроматических векторов*. Впервые такой процесс был предложен в [5], а соответствующие признаки получили название *профиль тональных классов* (pitch class profile).

В [17] было предложено для случая спектрограммы, полученной быстрым преобразованием Фурье, перед вычислением (1.2) заменять каждое значение $C_i[j]$ на $\prod_{m=0}^M |X(2^m \cdot j)|$, где M – параметр, регулирующий количество гармоник. Это позволяет учесть информацию о гармониках инструментов с определённой высотой звучания в векторе признаков, который был назван *расширенный профиль тональных классов* (enhanced pitch class profile).

В [43] было предложено для случая спектрограммы, полученной быстрым преобразованием Фурье, учитывать только спектральные пики (локальные максимумы в каждом столбце). Каждый из них учитывался при вычислении не одного, а нескольких компонентов вектора, с разными весами, в зависимости от разницы между частотой пика и частотой ступени звукоряда. Кроме того, чтобы учесть наличие гармоник, каждый пик с частотой f_i прибавлялся к пикам с частотами $f_i, f_i/2, f_i/3, \dots$ с соответствующими весами. Такой вектор признаков получил название *гармонический профиль тональных классов* (harmonic pitch class profile).

В [37] и [27] были предложены способы перераспределения звуковой энергии в пределах спектрограммы, полученной быстрым преобразованием Фурье, от участков с меньшим количеством энергии к участкам с большим количеством энергии. Оба предложенных способа основаны на вычислении мгновенной фазы и мгновенной частоты звука (ССЫЛКА). В [37] допускается только перемещение энергии в пределах одного столбца спектрограммы, в [27] допускается также перемещение энергии между столбцами. В полученных таким образом спектрограммах более чётко выделены горизонтальные участки с большим количеством звуковой энергии, соответствующие инструментам с определённой высотой звучания и их гармоникам.

В [26] каждый столбец C_i спектрограммы, полученной быстрым преобразованием Фурье, преобразуется аналогично (1.2) в вектор Y_i из 256 компонент, расположенных с шагом в $1/3$ полутона, что соответствует охвату в чуть более, чем 7 октав. После этого для 84 ступеней звукоряда от *ля* субконтроктавы (27.5 Гц) до *фа* третьей октавы (3322 Гц) генерируются шаблонные 256-компонентные векторы-столбцы. В каждом из них элементы, соответствующие ступени звукоряда и её гармоникам, задаются как s^{k-1} , где $s = 0.6$, а k – номер гармоники; остальные элементы равны 0. Взятые вместе, они образуют матрицу E . Далее линейным методом наименьших квадратов находится вектор x_i , минимизирующий $\|Y_i - Ex_i\|$, при условии, что все компоненты x_i неотрицательны. Полученные векторы x_i образуют новую спектрограмму с шагом по частоте в $1/3$ полутона, которая обрабатывается как если бы она была получена в результате преобразования постоянного качества. Полученный в результате хроматический вектор признаков получил название *NNLS chroma* (Non-Negative Least Squares).

Как показано в [53], воспринимаемая громкость звука приблизительно пропорциональна десятичному логарифму уровня звуковой мощности (sound power level). Мощность звука определяется как энергия, передаваемая звуковой волной через рассматриваемую поверхность в единицу времени. Спектр мощности звука показывает изменение его мощности с течением времени. Он может быть получен из частотного спектра путем возведения в квадрат каждой из его компонент. Поэтому имеет смысл перед преобразованием спектрограммы в последовательность хроматических векторов заменить каждое её значение $C_i[j]$ на $\log(\eta \cdot C_i[j] + 1)$, где η – положительная константа, которая обычно выбирается из диапазона $100 \leq \eta \leq 10000$. Тогда соотношение между разными компонентами спектрограммы будет приблизительно соответствовать соотношению между воспринимаемыми человеком уровнями громкости соответствующих частот. Полученные таким образом признаки называют *chroma-log-pitch* [44].

В [54] было предложено после логарифмирования элементов спектрограммы для каждого столбца C_i вычислять дискретное косинусное преобразование, занулять первые ξ полученных коэффициентов, после чего выполнять обратное дискретное косинусное преобразова-

ние. Похожие действия выполняются при вычислении мел-частотных кепстральных коэффициентов [55], широко используемых в распознавании речи. Из полученной спектрограммы обычным образом вычисляются хроматические векторы. Они получили название *chroma DCT-reduced log pitch* (CRP). Целью этого преобразования является повышение устойчивости хроматических векторов к изменению тембра музыкальных инструментов, прежде всего для сопоставления различных музыкальных записей. Но CRP были успешно применены к распознаванию аккордов в [33].

В [28] было предложено наряду с зависимостью человеческого восприятия громкости от звуковой мощности учитывать зависимость от частоты звука. Для этого на каждом фрагменте звукозаписи вместо частотного спектра вычисляется спектр мощности, от каждой его компоненты вычисляется десятичный логарифм, после чего к каждой компоненте применяется А-взвешивание [56].

В [57] были предложены преобразования последовательности хроматических векторов, направленные на повышение устойчивости к шумам. В последовательности полученных обычным способом хроматических векторов каждый вектор B_i заменяется на $B_i / \|B_i\|_1$, где $\|B_i\|_1 = \sum_{j=0}^b -1|B_i[j]|$. Затем производится квантование значений $B_i[j]$, $0 \leq B_i[j] \leq 1$ с порогом, величины которого расположены логарифмически. Далее вычисляется свёртка последовательности $\{B_i\}_{i=0}^M$ с окном Ханна длины $w \in \mathbb{N}$, а затем прореживание полученной последовательности по основанию d . Полученные в результате этих преобразований векторы признаков получили название *chroma energy normalized statistics* ($CENS_d^w$).

В [21], [23], [27], [28], [34], [39] строятся отдельные спектрограммы для низкочастотной и высокочастотной области спектра, граница между которыми обычно протекает в диапазоне от 200 Гц до 250 Гц. Соответственно, получается два набора хроматических векторов, используемых в дальнейшем анализе.

В [58] были предложены особые признаки, не являющиеся хроматическими. Они являются векторами в пространстве *Tonnetz* [59], [60], моделирующем взаимоотношения между степенями равномерно темперированного строя. Согласно [58], в случае равномерно темперированного строя это 6-мерное пространство. Для удобства векторы в этом пространстве нормируют так, чтобы они попадали внутрь 6-мерного эллипса с радиусами $(r_1, r_1, r_2, r_2, r_3, r_3)$. Координаты можно разделить попарно на 3 круга. Первый из них в некотором роде соответствует квинтовому кругу. В нём точки, соответствующие степеням звукоряда, расположены на окружности радиуса r_1 с шагом $5\pi/6$. Во втором круге эти точки расположены на окружности радиуса r_2 с шагом $\pi/4$, а в третьем – на окружности радиуса r_3 с шагом $\pi/3$. Их можно мыслить как круги малых и больших терций соответственно. Точка, соответствующая аккорду, имеет координаты, равные среднему арифметическому координат составляющих его нот. Любой хроматический вектор может быть легко преобразован в вектор в этом пространстве. Такие векторы признаков были использованы в [19], [61], [39], [29].

Принципиально другой подход к получению вектора признаков был предложен в [29]. Описанные выше 6-мерные признаки получаются из спектрограммы путём применения свёрточной нейронной сети [62]. При этом не применяются никакие знания о свойствах спектра или музыки. Предполагается, что нейронная сеть сама определит наиболее характерные свойства в процессе обучения.

Сравнение качества работы некоторых из описанных типов признаков в приложении к задаче распознавания аккордов было проведено в [44].

1.6.5 Обработка последовательностей векторов признаков

На этом этапе находится решение задачи распознавания аккордов в звукозаписи: последовательность векторов признаков преобразуется в последовательность аккордов с указанием моментов начала и конца их звучания. Перед вычислением спектрограммы звукозапись бы-

ла поделена на фрагменты, моменты начала и конца которых известны. Поэтому считается, что каждый из полученных векторов признаков соответствует промежутку времени между началами текущего и следующего фрагментов.

Для определения звучащего на данном фрагменте аккорда по вектору признаков необходимо классифицировать этот вектор. В рамках задачи MIREX Audio Chord Estimation 2012 выделялось 25 возможных классов: по одному классу для каждого мажорного и минорного аккордов, а также один класс для отсутствия аккорда. Многие алгоритмы также ограничиваются этим набором ([16], [17], [22], [24], [37], [31], [32], [33], [44], [28], [39], [29]). В некоторых работах выделяют также отдельные классы для доминантсептаккордов ([15], [21], [30], [23], [26], [34]), других септаккордов ([15], [26]), уменьшенных и увеличенных ([15], [18], [61], [21], [36], [23], [26], [63]) и других видов аккордов.

Классификация векторов признаков

Наиболее простой способ классификации – определение расстояния от вектора признаков до «идеальных» шаблонных векторов той же размерности, соответствующих аккордам. В качестве результата выбирается аккорд, расстояние до шаблона которого является наименьшим. Такой подход был применён в [17], [24], в одном из вариантов [44]. Мерой расстояния может выступать косинусное расстояние, евклидово расстояние, расхождение Кульбака-Лейблера и другие. Их сравнение было проведено в [24]. В качестве шаблона аккордов часто используют вектор, у которого на позициях, соответствующих входящим в аккорд нотам, стоят 1, а на остальных – 0. Например, шаблон для аккорда до-минор имеет вид (1, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 0) (при условии, что первая компонента вектора соответствует звуку *do*).

Иногда (например, в [24]) в шаблоны также включают информацию о гармонических обертонах входящих в аккорд нот. Ноты, соответствующие частотам гармонических обертонов, могут быть получены из формулы (1.1). Вклад обертона в соответствующую компоненту шаблона определялся в [43] как

$$w_{harm}(n) = s^{n-1}$$

где n – номер обертона, а $s < 1$ – параметр. Соответствующий шаблонный вектор будет иметь компоненты со значениями, отличными от 0 и 1.

Для повышения устойчивости к шумам к последовательности векторов признаков можно предварительно применить скользящий медианный фильтр или фильтр скользящего среднего, как в [17], [24]. Достоинством такого способа классификации является лёгкость добавления новых типов распознаваемых аккордов. Для этого требуется всего лишь добавить новые шаблоны.

В [37] было предложено использовать более сильный алгоритм классификации на основе метода опорных векторов. Помимо текущего вектора признаков этот алгоритм позволяет учитывать также признаки на предыдущем или на следующем фрагменте звукозаписи, а также попарные произведения компонент вектора признаков.

Скрытые марковские модели

Скрытые марковские модели (СММ) [64] стали основой многих алгоритмов распознавания аккордов. В отличие от описанных выше алгоритмов, они позволяют в явном виде моделировать вероятность перехода между двумя заданными аккордами. Дадим формальное определение элементов СММ.

- Набор состояний модели $Q = \{Q_1, Q_2, \dots, Q_N\}$. За q_t будем обозначать состояние модели в момент времени t .
- Множество наблюдаемых символов $\Lambda = \{\lambda_1, \lambda_2, \dots, \lambda_M\}$.

- Матрица переходных вероятностей $\Omega = \{\omega_{ij}\}$, где $\omega_{ij} = P(q_t = Q_j | q_{t-1} = Q_i), 1 \leq i, j \leq N$. Если любое состояние достижимо из любого, то все ω_{ij} неотрицательны. Для всех $i, 1 \leq i \leq N$ верно $\sum_{j=1}^N \omega_{ij} = 1$
- Распределение вероятностей появления наблюдаемых символов в состоянии $Q_j, V = \{v_j(k)\}$, где $v_j(k) = P\{\lambda_k \text{ at } t | q_t = S_j\}$ при $1 \leq j \leq N, 1 \leq k \leq M$.
- Начальное распределение вероятностей состояний $\pi = \{\pi_i\}$, где $\pi_i = P\{q_t = Q_i\}, 1 \leq i \leq N$.

Состояния СММ ненаблюдаемы, в каждый момент времени доступен для наблюдения только какой-либо символ из множества Λ . Важным свойством СММ является то, что вероятность перехода из состояния Q_i в состояние Q_j не зависит от предыдущих состояний модели.

Набор состояний СММ фиксируется заранее. В качестве наблюдаемых символов обычно выступают векторы признаков. Матрица переходных вероятностей, параметры распределения вероятностей появления наблюдаемых символов и параметры начального распределения вероятностей состояний могут как задаваться изначально (как в [16], в одном из вариантов [20], в нескольких вариантах [31]), так и определяться в результате обучения СММ (как в [18], в нескольких вариантах [20], [21], [22], [25], в одном из вариантов [31], [44], [27], [28]). Вероятности появления наблюдаемых символов обычно моделируются одним многомерным нормальным распределением (как в [15], [16], [20], [28], [39]) или смесью многомерных нормальных распределений (как в [18], [22], [25], [31], [27]). При обучении обычно используется итеративный метод математического ожидания – модификации (expectation-modification), также называемый методом Баума-Уэлша или методом прямого-обратного хода. В [25] минимизируется ошибка классификации, параметры модели обновляются при помощи градиентного спуска. При распознавании наиболее вероятной последовательности скрытых состояний применяется алгоритм Витерби. Стоит отметить, что иногда алгоритм Витерби применяют, не вводя явно СММ, а задавая псевдовероятности вместо необходимых в алгоритме распределений вероятностей (например, в [33], [29]).

Если наблюдаемыми символами являются хроматические векторы, и вероятности появления наблюдаемых символов моделируются многомерными распределениями с числом измерений, равным размерности хроматического вектора, то возможна дополнительная коррекция параметров СММ после обучения. В хроматическом векторе каждая компонента соответствует одному классу звуков, например, всем звукам *до*. Если его первую компоненту такого вектора, соответствующую классу звуков *до*, переставить в конец, то полученный вектор останется хроматическим, но его первая компонента будет соответствовать классу звуков *до-диез*. Аналогичные циклические перестановки возможны для математических ожиданий и матрицы ковариации соответствующего многомерного распределения.

Так, если в векторе математических ожиданий для распределения, соответствующего аккорду *до-диез-мажор*, переставить одну компоненту из начала в конец, то полученный вектор математических ожиданий будет соответствовать аккорду *до-мажор*. Такими сдвигами можно привести все векторы математических ожиданий для распределений, соответствующих мажорным аккордам, к виду, в котором компонента, соответствующая основному звуку аккорда, будет первой. После этого можно усреднить все математические ожидания по всем аккордам, и обратными сдвигами вернуть усреднённые векторы математических ожиданий на свои места. Аналогично можно усреднить матрицы ковариации для всех аккордов одного типа. Также возможно усреднение компонентов матрицы переходов для случаев переходов между аккордами соответствующих типов, основные звуки которых отстоят на одинаковое число полутонов. Процедура усреднения применяется, например, в [15], [20], [31], [27]. Усреднение параметров модели полезно в

случае недостатка обучающих данных или их неравномерного распределения по рассматриваемому набору аккордов.

СММ была впервые применена к определению последовательности аккордов в [15]. Каждое из её скрытых состояний соответствует одному аккорду, и возможны переходы из любого состояния в любое. Аналогичный подход к построению СММ применялся в [16], [19]. Другой подход состоит в построении отдельной модели для каждого аккорда и связывании этих моделей в одну СММ с общими входом и выходом для каждой из моделей. Он применялся в одном из вариантов [18], [21], [22], [27].

Очевидно, что смена аккорда производится не при каждой смене звукового фрагмента. Поэтому отдельной проблемой является моделирование длительности нахождения модели в одном состоянии. В случае СММ первого типа на это можно влиять, регулируя значения на главной диагонали матрицы переходов. В случае СММ второго типа можно регулировать параметры моделей каждого отдельного аккорда (как в [21]), а также добавлять штраф за переход от модели одного аккорда к модели другого аккорда (как в [22], [27]). В [39] в СММ было дополнительно введено распределение, задающее вероятность нахождения модели в состоянии Q_i в течение d фрагментов, где $d \leq D = 20$. Процедура обучения и алгоритм Витерби были соответствующим образом модифицированы.

Описанные выше варианты СММ предполагают только зависимость аккорда в текущем фрагменте от аккорда в предыдущем фрагменте. В [22] было предложено использовать языковую модель, которая позволяет учитывать более чем одно предыдущее состояние СММ.

Вместе с тем, были сделаны попытки учесть при построении модели тональность и жанр музыки. В [19] было предложено строить 24 СММ, по одной для каждой из мажорных и минорных тональностей. При распознавании аккордов для каждой модели определялась наиболее вероятная последовательность состояний. В качестве результата выбиралась та из последовательностей, вероятность которой была наибольшей. Дополнительным результатом при этом было определение тональности композиции. В [61] аналогичным образом строились отдельные СММ для 6 различных музыкальных жанров. В [63] отдельные СММ строились для 11 различных жанров, но при этом они были объединены в одну гипер-жанровую модель с более сложной процедурой обучения. Несмотря на большой потенциал такого рода комбинаций, они требуют существенно больше обучающих данных. В случае [19] и [61] использовались звукозаписи, сгенерированные из MIDI-файлов. В [63] использовался достаточно большой набор реальных музыкальных звукозаписей.

Ещё одним способом улучшить производительность СММ является добавление в неё 12 скрытых состояний для текущей басовой ноты и 24 скрытых состояний для текущей тональности [28]. При этом общее количество комбинаций скрытых состояний становится слишком большим, поэтому приходится накладывать дополнительные ограничения на допустимые переходы между аккордами и между тональностями и на допустимые сочетания аккордов и басовых нот.

Другие модели

Несмотря на большую популярность, способности СММ к моделированию музыкальных взаимоотношений ограничены. В большинстве вариантов они моделируют только зависимость аккорда на данном фрагменте от аккорда на предыдущем фрагменте. Для введения в СММ понятий тональности и жанра приходится создавать достаточно сложные конструкции. Поэтому были предложены другие модели для наилучшего определения последовательности аккордов в звукозаписи.

В одном из вариантов [18] было предложено заменить СММ на условное случайное поле [65]. Оно определяется следующим образом. Обозначим за X и Y множество наблюдений и множество случайных переменных соответственно. Пусть $G = (V, E)$ – такой граф, что

$Y = (Y_v)_{v \in V}$, то есть Y можно проиндексировать вершинами этого графа. Тогда (X, Y) называется *условным случайным полем*, если случайные переменные Y_v при условии X удовлетворяют марковскому свойству с учётом графа: $p(Y_v | X, Y_w, w \sim v) = p(Y_v | X, Y_w, w \sim v)$, где $w \sim v$ означает, что w и v являются соседями в графе G . В случае, когда G является цепью или деревом, к соответствующему условному случайному полю можно применять алгоритмы, аналогичные методу прямого-обратного хода и алгоритму Витерби. В отличие от СММ, при определении наиболее вероятной последовательности вершин графа максимизируется не $p(X, Y)$, а $p(Y | X)$. Кроме того, в такой модели каждое скрытое состояние зависит не только от текущего наблюдения, но от всей предыдущей последовательности наблюдений. В [18] отмечается, что условное случайное поле обучается существенно дольше, чем СММ.

В [26] было предложено использовать динамическую байесовскую сеть, которая, по сути, является обобщением СММ (см. [66]). В ней используются скрытые состояния для текущих метрической позиции, тональности, аккорда и басовой ноты; наблюдениями являются 2 вектора хроматических признаков: для высоких и для низких частот. Такая модель позволяет моделировать сложные музыкальные взаимоотношения. С другой стороны, она имеет множество параметров, и поэтому требует большего количества обучающих данных. Для получения наиболее вероятной последовательности в такой сети можно использовать модификацию алгоритма Витерби, но из-за размеров сети этот процесс оказывается более длительным, чем в случае СММ.

В [34] была предложена полноценная модель гармонии, построенная на основе музыкально-теоретических соотношений между аккордами. Её применение требует знания тональности, поэтому для звукозаписи предварительно определяется последовательность тональностей с ограничением на минимальную длину фрагмента в одной тональности в 16 метрических долей. На каждом фрагменте звука определяется набор наиболее вероятных аккордов (вычисляются расстояния от хроматического вектора до шаблонов аккордов), после чего модель гармонии используется для определения наиболее вероятной последовательности аккордов с учётом уже определённых аккордов на всех предыдущих фрагментах.

В [35] использовался собственный алгоритм для определения вероятности гипотез. Каждая гипотеза состоит из последовательности аккордов, определённой до данного фрагмента, и тональности. На каждом фрагменте определяется вероятность гипотез со всеми возможными вариантами текущего аккорда. В формуле для вычисления вероятности гипотезы учитываются тональность, вероятность смены аккорда, хроматический вектор, басовый звук, сочетаемость аккорда и басового звука. Очень похожий подход с другими формулами для определения вероятности гипотез был применён в [36].

Подход, в чём-то похожий на алгоритм Витерби, был предложен в [32]. Здесь на каждом фрагменте определяется набор наиболее вероятных аккордов (вычисляются расстояния от хроматического вектора до шаблонов аккордов) и тональностей (вычисляются расстояния от хроматического вектора до шаблонных векторов тональностей из [67]). Затем все наиболее вероятные кандидаты объединяются в пары. Расстояние между парами (аккорд, тональность) определяется в соответствии с [68] на основе взаимоотношений между звуками, составляющими аккорды, и звуками, входящими в тональности. Тогда методом динамического программирования можно определить последовательность пар (аккорд, тональность) по всем фрагментам, имеющую наименьшую сумму расстояний между соседними парами.

В [23] было предложено учитывать структуру композиции перед определением аккордов. Структура может быть задана заранее или определена автоматически. Последовательности хроматических векторов, соответствующие одинаковым структурным сегментам, усреднялись перед распознаванием аккордов. Эта идея была продолжена в [33], где было предложено использовать метод рекуррентного анализа для нахождения похожих друг на друга последовательностей хроматических векторов и их взаимного сглаживания.

1.6.6 Распознавание аккордов с использованием дополнительной информации

[30], [38], [69]

Глава 2

Оформление различных элементов

2.1 Форматирование текста

Мы можем сделать **жирный текст** и *курсив*.

2.2 Ссылки

Сошлёмся на библиографию: [7], [8–10].

Сошлёмся на приложения: Приложение А, Приложение В.2.

Сошлёмся на формулу: формула (2.1).

Сошлёмся на изображение: рисунок 3.2.

2.3 Формулы

2.3.1 Ненумерованные одиночные формулы

Вот так может выглядеть формула, которую необходимо вставить в строку по тексту:
 $x \approx \sin x$ при $x \rightarrow 0$.

А вот так выглядит ненумерованная отдельностоящая формула с подстрочными и надстрочными индексами:

$$(x_1 + x_2)^2 = x_1^2 + 2x_1x_2 + x_2^2$$

При использовании дробей формулы могут получаться очень высокие:

$$\frac{1}{\sqrt{(2) + \frac{1}{\sqrt{2} + \frac{1}{\sqrt{2} + \dots}}}}$$

В формулах можно использовать греческие буквы:

$\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta\theta\iota\kappa\lambda\mu\nu\xi\pi\rho\sigma\tau\upsilon\phi\chi\psi\omega\Gamma\Delta\Theta\Lambda\Xi\P\Sigma\Upsilon\Phi\Psi\Omega$

2.3.2 Ненумерованные многострочные формулы

Вот так можно написать две формулы, не нумеруя их, чтобы знаки равно были строго друг под другом:

$$\begin{aligned} f_W &= \min \left(1, \max \left(0, \frac{W_{soil}/W_{max}}{W_{crit}} \right) \right), \\ f_T &= \min \left(1, \max \left(0, \frac{T_s/T_{melt}}{T_{crit}} \right) \right), \end{aligned}$$

Можно использовать разные математические алфавиты:

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Посмотрим на систему уравнений на примере аттрактора Лоренца:

$$\begin{cases} \dot{x} = \sigma(y - x) \\ \dot{y} = x(r - z) - y \\ \dot{z} = xy - bz \end{cases}$$

А для вёрстки матриц удобно использовать многоточия:

$$\begin{pmatrix} a_{11} & \dots & a_{1n} \\ \vdots & \ddots & \vdots \\ a_{n1} & \dots & a_{nn} \end{pmatrix}$$

2.3.3 Нумерованные формулы

А вот так пишется нумерованная формула:

$$e = \lim_{n \rightarrow \infty} \left(1 + \frac{1}{n} \right)^n \quad (2.1)$$

Нумерованных формул может быть несколько:

$$\lim_{n \rightarrow \infty} \sum_{k=1}^n \frac{1}{k^2} = \frac{\pi^2}{6} \quad (2.2)$$

В последствии на формулы (2.1) и (2.2) можно ссылаться.

Глава 3

Длинное название главы, в которой мы смотрим на примеры того, как будут верстаться изображения и списки

3.1 Одиночное изображение

L^AT_EX

Рисунок 3.1: TeX.

3.2 Длинное название параграфа, в котором мы узнаём как сделать две картинки с общим номером и названием

А это две картинки под общим номером и названием:



а)



б)

Рисунок 3.2: Очень длинная подпись к изображению, на котором представлены две фотографии Дональда Кнута

3.3 Пример вёрстки списков

Нумерованный список:

1. Первый пункт.
2. Второй пункт.
3. Третий пункт.

Маркированный список:

- Первый пункт.
- Второй пункт.
- Третий пункт.

Вложенные списки:

- Имеется маркированный список.
 1. В нём лежит нумерованный список,
 2. в котором
 - лежит ещё один маркированный список.

Глава 4

Вёрстка таблиц

4.1 Таблица обыкновенная

Так размещается таблица:

Таблица 4.1: Название таблицы

Месяц	T_{min} , К	T_{max} , К	$(T_{max} - T_{min})$, К
Декабрь	253.575	257.778	4.203
Январь	262.431	263.214	0.783
Февраль	261.184	260.381	−0.803

4.2 Параграф - два

Некоторый текст.

4.3 Параграф с подпараграфами

4.3.1 Подпараграф - один

Некоторый текст.

4.3.2 Подпараграф - два

Некоторый текст.

Заключение

Основные результаты работы заключаются в следующем.

1. На основе анализа . . .
2. Численные исследования показали, что . . .
3. Математическое моделирование показало . . .
4. Для выполнения поставленных задач был создан . . .

И какая-нибудь заключающая фраза.

Список рисунков

3.1	TeX.	25
3.2	Очень длинная подпись к изображению, на котором представлены две фотографии Дональда Кнута	25

Список таблиц

4.1 Название таблицы 27

Литература

1. Schüler Nico. Reflections on the history of computer-assisted music analysis I: predecessors and the beginnings. // Muzikoloski zbornik. 2005. Т. 41. С. 31–43. URL: <http://uweb.txstate.edu/ns13/Schuler-CAMA-I.pdf>.
2. Freedman M. David. Analysis of Musical Instrument Tones // The Journal of the Acoustical Society of America. 1967. Т. 41, № 4A. С. 793–806. URL: <http://link.aip.org/link/?JAS/41/793/1>.
3. Moorer James A. On the Segmentation and Analysis of Continuous Musical Sound by Digital Computer: Master's thesis: Stanford University. Stanford, CA, 1975. URL: <https://ccrma.stanford.edu/files/papers/stanm3.pdf>.
4. Martin Keith D. Automatic Transcription of Simple Polyphonic Music: Robust Front End Processing. 1996.
5. Fujishima Takuya. Realtime Chord Recognition of Musical Sound: a System Using Common Lisp Music // Proc. ICMC, 1999. 1999. С. 464–467. URL: <http://ci.nii.ac.jp/naid/10013545881/en/>.
6. Aono Y., Katayose H., Inokuchi S. A Real-time Session Composer with Acoustic Polyphonic Instruments // Proceedings of ICMC 1998. 1998. С. 236–239.
7. Название статьи / Автор1, Автор2, Автор3 [и др.] // Журнал. 2012. Т. 1. с. 100.
8. Автор. название тезисов конференции // Название сборника. 2012.
9. Название буклета.
10. "This is english article" / Author1, Author2, Author3 et al. // Journal. 2012. Vol. 2. p. 200.
11. Способин И. В. Элементарная теория музыки / под ред. В. Григоренко. Москва "КИФА-РА 2012.
12. Lerch Alexander. Audio content analysis: an introduction. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey, 2012.
13. Hugo Fastl Eberhard Zwicker. Psychoacoustics - Facts and Models / под ред. Manfred R. Schroeder Thomas S. Huang, Teuvo Kohonen. Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2007.
14. Levitin Daniel J. This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession. Atlantic Books Ltd., 2006.
15. Sheh Alexander, Ellis Daniel P. W. Chord segmentation and recognition using EM-trained hidden markov models. // ISMIR. 2003.

16. Bello Juan Pablo, Pickens Jeremy. A Robust Mid-Level Representation for Harmonic Content in Music Signals // Proceedings of the 6th International Conference on Music Information Retrieval. London, UK: 2005. September 11-15. C. 304–311. <http://ismir2005.ismir.net/proceedings/1038.pdf>.
17. Lee K. Automatic chord recognition from audio using enhanced pitch class profile // ICMC Proceedings. 2006.
18. A Cross-Validated Study of Modelling Strategies for Automatic Chord Recognition in Audio / John Ashley Burgoyne, Laurent Pugin, Corey Kereliuk [и др.] // Proceedings of the 8th International Conference on Music Information Retrieval. Vienna, Austria: 2007. September 23-27. C. 251–254. http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007_p251_burgoyne.pdf.
19. Lee Kyogu, Slaney Malcolm. A Unified System for Chord Transcription and Key Extraction Using Hidden Markov Models // Proceedings of the 8th International Conference on Music Information Retrieval. Vienna, Austria: 2007. September 23-27. C. 245–250. http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007_p245_lee.pdf.
20. Papadopoulos Hélène, Peeters Geoffroy. Large-Scale Study of Chord Estimation Algorithms Based on Chroma Representation and HMM // CBMI / под ред. Jenny Benois-Pineau. IEEE, 2007. C. 53–60.
21. Mauch Matthias, Dixon Simon. A Discrete Mixture Model for Chord Labelling // Proceedings of the 9th International Conference on Music Information Retrieval. Philadelphia, USA: 2008. September 14-18. C. 45–50. http://ismir2008.ismir.net/papers/ISMIR2008_214.pdf.
22. Khadkevich Maksim, Omologo Maurizio. Use of Hidden Markov Models and Factored Language Models for Automatic Chord Recognition // Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference. Kobe, Japan: 2009. October 26-30. C. 561–566. <http://ismir2009.ismir.net/proceedings/OS7-4.pdf>.
23. Mauch Matthias, Noland Katy, Dixon Simon. Using Musical Structure to Enhance Automatic Chord Transcription // Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference. Kobe, Japan: 2009. October 26-30. C. 231–236. <http://ismir2009.ismir.net/proceedings/PS2-7.pdf>.
24. Oudre Laurent, Grenier Yves, Févotte Cédric. Template-Based Chord Recognition : Influence of the Chord Types // Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference. Kobe, Japan: 2009. October 26-30. C. 153–158. <http://ismir2009.ismir.net/proceedings/PS1-17.pdf>.
25. Minimum Classification Error Training to Improve Isolated Chord Recognition / Jeremy Reed, Yushi Ueda, Sabato Siniscalchi [и др.] // Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference. Kobe, Japan: 2009. October 26-30. C. 609–614. <http://ismir2009.ismir.net/proceedings/PS4-6.pdf>.
26. Mauch Matthias, Dixon Simon. Approximate Note Transcription for the Improved Identification of Difficult Chords // Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference. Utrecht, The Netherlands: 2010. August 9-13. C. 135–140. <http://ismir2010.ismir.net/proceedings/ismir2010-25.pdf>.

27. Khadkevich Maksim, Omologo Maurizio. Time-frequency reassigned features for automatic chord recognition // Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing, ICASSP 2011, May 22-27, 2011, Prague Congress Center, Prague, Czech Republic. IEEE, 2011. C. 181–184.
28. Harmony Progression Analyzer for MIREX 2011 / Yizhao Ni, Matt Mcvicar, Raul Santos-Rodriguez [и др.]. 2012.
29. Humphrey E.J., Cho T., Bello J.P. Learning a robust tonnetz-space transform for automatic chord recognition // Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP-12). Kyoto, Japan: 2012. May. C. 453–456.
30. Zhang Xinglin, Gerhard David. Chord Recognition using Instrument Voicing Constraints // Proceedings of the 9th International Conference on Music Information Retrieval. Philadelphia, USA: 2008. September 14-18. C. 33–38. http://ismir2008.ismir.net/papers/ISMIR2008_241.pdf.
31. Cho T., Weiss R.J., Bello J.P. Exploring common variations in state of the art chord recognition systems // Proceedings of the Sound and Music Computing Conference (SMC). Barcelona, Spain: 2010. July. C. 1–8.
32. Concurrent Estimation of Chords and Keys from Audio / Thomas Rocher, Matthias Robine, Pierre Hanna [и др.] // Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference. Utrecht, The Netherlands: 2010. August 9-13. C. 141–146. <http://ismir2010.ismir.net/proceedings/ismir2010-26.pdf>.
33. Cho Taemin, Bello Juan P. A Feature Smoothing Method for Chord Recognition Using Recurrence Plots // Proceedings of the 12th International Society for Music Information Retrieval Conference. Miami (Florida), USA: 2011. October 24-28. C. 651–656. <http://ismir2011.ismir.net/papers/OS8-4.pdf>.
34. De Haas W. Bas, Magalhães José Pedro, Wiering Frans. Improving Audio Chord Transcription by Exploiting Harmonic and Metric Knowledge // Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference. Porto, Portugal: 2012. October 8-12. <http://ismir2012.ismir.net/event/papers/295-ismir-2012.pdf>.
35. Automatic Chord Transcription with Concurrent Recognition of Chord Symbols and Boundaries / Takuya Yoshioka, Tetsuro Kitahara, Kazunori Komatani [и др.] // Proceedings of the 5th International Conference on Music Information Retrieval. Barcelona, Spain: 2004. October 10-14. <http://ismir2004.ismir.net/proceedings/p020-page-100-paper149.pdf>.
36. Automatic Chord Recognition Based on Probabilistic Integration of Chord Transition and Bass Pitch Estimation / Kouhei Sumi, Katsutoshi Itoyama, Kazuyoshi Yoshii [и др.] // Proceedings of the 9th International Conference on Music Information Retrieval. Philadelphia, USA: 2008. September 14-18. C. 39–44. http://ismir2008.ismir.net/papers/ISMIR2008_236.pdf.
37. Weller Adrian, Ellis Daniel, Jebara Tony. Structured Prediction Models for Chord Transcription of Music Audio // Proceedings of the 2009 International Conference on Machine Learning and Applications. ICMLA '09. Washington, DC, USA: IEEE Computer Society, 2009. C. 590–595. URL: <http://dx.doi.org/10.1109/ICMLA.2009.132>.

38. Leveraging Noisy Online Databases for Use in Chord Recognition / Matt Mcvicar, Yizhao Ni, Raul Santos-Rodriguez [и др.] // Proceedings of the 12th International Society for Music Information Retrieval Conference. Miami (Florida), USA: 2011. October 24-28. C. 639–644. <http://ismir2011.ismir.net/papers/OS8-2.pdf>.
39. Chord Recognition Using Duration-explicit Hidden Markov Models / Ruofeng Chen, Weibin Shen, Ajay Srinivasamurthy [и др.] // Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference. Porto, Portugal: 2012. October 8-12. <http://ismir2012.ismir.net/event/papers/445-ismir-2012.pdf>.
40. Davies Matthew E. P., Plumbley Mark D. Context-Dependent Beat Tracking of Musical Audio // Trans. Audio, Speech and Lang. Proc. Piscataway, NJ, USA, 2007. March. T. 15, № 3. C. 1009–1020. URL: <http://dx.doi.org/10.1109/TASL.2006.885257>.
41. Dixon Simon. Evaluation of the Audio Beat Tracking System BeatRoot // Journal of New Music Research. 2007. March. T. 36, № 1. C. 39–50. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/09298210701653310>.
42. Ellis Daniel P. W. Beat tracking by dynamic programming // Journal of New Music Research. 2007. T. 36(1). C. 51–60.
43. Gómez E. Tonal Description of Music Audio Signals. Ph.D. thesis: Universitat Pompeu Fabra. 2006. URL: <files/publications/emilia-PhD-2006.pdf>.
44. Analyzing Chroma Feature Types for Automated Chord Recognition / Nanzhu Jiang, Peter Grosche, Verena Konz [и др.] // Proceedings of the AES 42nd International Conference: Semantic Audio. Ilmenau, Germany: AES, 2011. C. 285–294.
45. Harte C. A., Sandler M. Automatic chord identification using a quantised chromagram // Proc. of the 118th Convention. of the AES. 2005.
46. Zhu Yongwei, Kankanhalli Mohan S., Gao Sheng. Music Key Detection for Musical Audio // Multi-Media Modeling Conference, International. Los Alamitos, CA, USA, 2005. T. 0. C. 30–37.
47. Peeters Geoffroy. Musical key estimation of audio signal based on hidden Markov modeling of chroma vectors // Proc. of the Int. Conf. on Digital Audio Effects (DAFx-06. 2006. C. 127–131.
48. Khadkevich Maksim, Omologo Maurizio. Phase-change based tuning for automatic chord recognition. // Proceedings of the 12th International Conference on Digital Audio Effects of DAFX. Como, Italy: 2009. September 1-4.
49. Separation of a Monaural Audio Signal into Harmonic/Percussive Components by Complementary Diffusion on Spectrogram / Nobutaka Ono, Ken-Ichi Miyamoto, Jonathan Le Roux [и др.] // Proceedings of the EUSIPCO 2008 European Signal Processing Conference. 2008. August.
50. А. Оппенгейм Р. Шафер. Цифровая обработка сигналов / под ред. О. Н. Кулешова. Москва "Техносфера 2006.
51. Brown Judith, Puckette Miller S. An efficient algorithm for the calculation of a constant Q transform // Journal of the Acoustical Society of America. 1992. November. T. 92, № 5. C. 2698–2701.
52. Л. Рабинер Б. Гоулд. Теория и применение цифровой обработки сигналов / под ред. Л. Якименко. Москва "МИР 1978.

53. Fletcher Harvey, Munson W. A. Loudness, Its Definition, Measurement and Calculation // The Journal of the Acoustical Society of America. 1933. October. T. 5, № 2. C. 82–108.
54. Müller Meinard, Ewert Sebastian, Kreuzer Sebastian. Making chroma features more robust to timbre changes // Proceedings of the 2009 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing. ICASSP '09. Washington, DC, USA: IEEE Computer Society, 2009. C. 1877–1880. URL: <http://dx.doi.org/10.1109/ICASSP.2009.4959974>.
55. Logan Beth. Mel Frequency Cepstral Coefficients for Music Modeling // Proceedings of the 1st International Conference on Music Information Retrieval. Plymouth (Massachusetts), USA: 2000. October 23. http://ismir2000.ismir.net/papers/logan_paper.pdf.
56. Talbot-Smith Michael. Audio Engineer's Reference Book. Taylor & Francis, 1999. URL: <http://books.google.ru/books?id=LcySXZbdamEC>.
57. Müller Meinard. Information retrieval for music and motion. Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2007.
58. Harte Christopher, Sandler Mark, Gasser Martin. Detecting harmonic change in musical audio // Proceedings of the 1st ACM workshop on Audio and music computing multimedia. AMCM '06. New York, NY, USA: ACM, 2006. C. 21–26. URL: <http://doi.acm.org/10.1145/1178723.1178727>.
59. vv ll jj ffIntroduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective // Journal of Music Theory. 1998. Vol. 42, no. 2. P. pp. 167–180. URL: <http://www.jstor.org/stable/843871>.
60. Chew Elaine. Towards a Mathematical Model of Tonality. Ph.D. thesis: Massachusetts Institute of Technology. 2000. Feb. URL: <http://www-bcf.usc.edu/~echew/papers/Dissertation2000/ec-dissertation.pdf>.
61. Lee Kyogu. A System for Automatic Chord Transcription from Audio Using Genre-Specific Hidden Markov Models // Adaptive Multimedial Retrieval: Retrieval, User, and Semantics / под ред. Nozha Boujemaa, Marcin Detyniecki, Andreas NГјrnberger. Springer Berlin Heidelberg, 2008. Т. 4918 из *Lecture Notes in Computer Science*. C. 134–146.
62. Gradient-based learning applied to document recognition / Y. LeCun, L. Bottou, Y. Bengio [и др.] // Proceedings of the IEEE. Nov. T. 86, № 11. C. 2278–2324.
63. Using Hyper-genre Training to Explore Genre Information for Automatic Chord Estimation / Yizhao Ni, Matt Mcvicar, Raul Santos-Rodriguez [и др.] // Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference. Porto, Portugal: 2012. October 8-12. <http://ismir2012.ismir.net/event/papers/109-ismir-2012.pdf>.
64. И. Рабинер. Скрытые марковские модели и их применение в избранных приложениях при распознавании речи: Обзор // ТИИЭР. 1989. Т. 77, № 2.
65. Lafferty John D., McCallum Andrew, Pereira Fernando C. N. Conditional Random Fields: Probabilistic Models for Segmenting and Labeling Sequence Data // Proceedings of the Eighteenth International Conference on Machine Learning. ICML '01. San Francisco, CA, USA: Morgan Kaufmann Publishers Inc., 2001. C. 282–289. URL: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=645530.655813>.
66. Ghahramani Zoubin. An Introduction to Hidden Markov Models and Bayesian Networks // IJPRAI. 2001. Т. 15, № 1. C. 9–42.

67. Temperley D. The cognition of basic musical structures. Mit Press, 2001.
68. Lerdahl F. Tonal Pitch Space. Oxford University Press, USA, 2001.
69. Hrybyk Alex, Kim Youngmoo E. Combined Audio and Video Analysis for Guitar Chord Identification // Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference. Utrecht, The Netherlands: 2010. August 9-13. C. 159–164. <http://ismir2010.ismir.net/proceedings/ismir2010-29.pdf>.

Приложение А

Название первого приложения

Некоторый текст.

Приложение В

Очень длинное название второго приложения, в котором продемонстрирована работа с длинными таблицами

В.1 Подраздел приложения

Вот размещается длинная таблица:

Параметр	Умолч.	Тип	Описание
&INP			
kick	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$) 1: генерация белого шума 2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$) 1: генерация белого шума 2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$) 1: генерация белого шума 2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$) 1: генерация белого шума 2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$) 1: генерация белого шума 2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$) 1: генерация белого шума 2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$) 1: генерация белого шума
продолжение следует			

(продолжение)			
Параметр	Умолч.	Тип	Описание
mars kick	0	int	1: генерация белого шума
	1	int	2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$)
mars kick	0	int	1: генерация белого шума
	1	int	2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars kick	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс
	1	int	0: инициализация без шума ($p_s = const$)
mars kick	0	int	1: генерация белого шума
	1	int	2: генерация белого шума симметрично относительно экватора
mars	0	int	1: инициализация модели для планеты Марс

В.2 Еще один подраздер приложения

Нужно больше подразделов приложения!

В.3 Очередной подраздер приложения

Нужно больше подразделов приложения!

В.4 И еще один подраздер приложения

Нужно больше подразделов приложения!