

Максим Григорович Ляпченко

Семплінг у політизованому культурному контексті: інструмент ідентичності чи політичного опору?

УДК 78.036:[316.7:323.2]

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.16>

Максим Григорович Ляпченко
аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
ORCID: 0009-0009-2439-0414

Стаття досліджує семплінг як невід'ємну частину культурних та політичних музичних практик сьогодення, яка виступає провідником формування ідентичності та інструментом політичного інакомислення. Це дослідження аналізує еволюцію семплінгу від технічного прийому до вираження культурного спадку, історичних уроків та політичного протесту через поєднання відкриттів таких розділів науки як соціологія, музикологія, культурологія та політичної теорії з якісно-аналітичним методом. Аналіз актуальних досліджень та багатьох музичних прикладів з різних геополітичних регіонів таких як хіп-хоп в США, культура саунд систем в Ямайці, Палестинська та Іранська музика ефективно демонструє як музика поєднується з культурним практикам та політичними рухами. Через роботи Трісії Роуз, яка визначає семплінг через відродження афроамериканської культурної пам'яті та Джона Освальда, котрий вбачає у семплінгу опозицію до комерціалізації медіа індустрії, ця стаття позиціонує семплінг як центральну тему в сучасних дискусіях щодо прав культурної власності. Ідеї Вінісіуса Фернандеса про руйнівні якості семплінгу допомагають дослідити здатність цього явища порушувати традиційне розуміння медіа та конструювати фрагментарні, але потужні наративи. Це дослідження показує важливість культурного впливу семплінгу як інструменту боротьби, який продовжує формувати види музичного вираження. У висновках формулюються три потенційні шляхи подальших досліджень: розгляд зв'язку між розвитком штучного інтелекту та практикою семплінгу, вивчення судових справ у розрізі семплінгу, а також, продовження заглиблення в семплінг як інструмент захисту культурної спадщини і сприяння політичного активізму.

Ключові слова: Семплінг, ідентичність, політичний опір, хіп-хоп, культура спротиву, постколоніалізм, діаспора, музичний активізм, аудіо інтертекстуальність, постмодернізм.

Постановка проблеми. З моменту народження семплінгу як технічного прийому він несе у собі вагоме культурне та політичне значення. Технічна практика семплінгу сама стає інструментом для артикуляції таких культурних аспектів як створення чи відновлення колективної ідентичності. Семплінг допомагає віднайти та переосмислити історичну пам'ять та створити нові контр наративи. Аналіз культури семплінгу – це один із можливих способів отримати доступ до певних наративів цього світу. Звуки та шуми навколишнього середовища або знайдені медіа-матеріали, які композитори та продюсери використовують при створенні нових композицій, приносять у популярні музичні треки контекст світу в якому ці шуми або медіа-матеріали були створені. Таким чином цей стиснутий до маленького відрізка світ відкриває двері до вивчення, трактування та передачі контекстів інших поколінь чи культур. Проблематика семплінгу як інструмента ідентичності або політичного опору полягає у прихованому форматі мета контексту, який несуть у собі запозичені частки. Такий мета-контекст (над-контекст) вимагає міждисциплінарного аналізу, котрий буде враховувати регіональні особливості, а також, дослідження політизованих повідомлень, які передаються через музику.

Аналіз актуальних досліджень. Книга авторки Тріш Роуз (Tricia Rose) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994), була

використана як фундамент для розуміння семплінгу в осередку афроамериканського суспільства. Роуз показує як хіп-хоп продюсери використовують семплінг задля реактуалізації культурної власності та колективної пам'яті, особливо через «репатріацію» музики соул та джаз виконавців, яку експлуатує музична індустрія, побудована переважно білими людьми. Іншу перспективу пропонує Джон Освальд (John Oswald) у своїй концепції «пландерфоніки», де семплінг виступає як форма художнього саботажу проти авторського права й споживацької логіки медіа. Його підхід підкреслює семпл як політичний жест, що підважує усталені уявлення про власність і оригінальність. Вінісіус Фернандес (Vinícius Fernandes) у дослідженні техніки «нарізання» приходить до висновку, що семплінг як техніка порушує роботу класичної схеми сприйняття медіа, адже реконтекстуалізує фрагменти, спотворює впізнавані звуки, і кидає виклик очікуванням безперервності смислів.

Мета статті. Мета статті – дослідити семплінг як культурний феномен та показати його функціонування у політизованому середовищі у двох контекстах водночас: як середовище, в якому артикулюється колективна ідентичність, та як інструмент політичного опору.

Методологія дослідження. Стаття використовує якісно-аналітичний метод та міждисциплінарний підхід, поєднуючи культурологію, музикологію,

соціологію, та політичну теорію. Основні джерела – це рецензовані наукові статті, монографії, та тези конференцій англійською мовою. Також ця стаття використовує кейс-стадіс багатьох музичних композицій серед різних жанрів і регіонів. Компаративний підхід був використаний для заглиблення у те як семплінг використовується представниками різних культурних і політичних середовищ, а також, серед популярних, авангардних, академічних та фольклорних музичних традицій.

Результати та їх обговорення. Серед багатьох значень терміну «семплінг» зазвичай концентруються на понятті музичного семплінгу. Музичний семплінг – це технічний прийом та креативна практика використання фрагментів попередньо записаних музичних композицій, або звуків для створення нових композицій за допомогою інструмента під назвою семплер. Варто зазначити, що у цій роботі термін «семплінг» розуміється як процес вилучення окремого семіотичного фрагмента з певного контексту і перенесення його в інший. Тож хоч увага сконцентрована саме на процесі, пов'язаному з використанням семплерів, більш ранні практики, які будуть показані у цій роботі також розуміються як семплінг.

Поява техніки семплінгу суттєво вплинуло на популярну та нішеву музику – від авангарду до хіп-хопу та електронних музичних жанрів. Семплер дозволяв меломану без музичної освіти та володіння будь-яким інструментом створювати власну музику, орієнтуючись на власний музичний смак. Завдяки нівелюванню бар'єру наявності глибоких знань музичної теорії дуже зросла роль музичних продюсерів та бітмейкерів. В той же час, семплінг еволюціонував з техніки створення нових музичних композицій в дещо більше. У політизованих культурних контекстах семплінг став засобом вираження ідентичності та формою висловлення соціальної або політичної думки. Деякі критики описували семплінг як евфемізм до крадіжки (Falstrom, 1994, с. 364), або порушенням авторських прав. В той час інші називали семплінг квінтесенцією постмодерної форми творчості, підкреслюючи потенційну можливість оспарювати одноосібне авторство та дестабілізувати традиційні кордони між оригінальною та похідною творчістю (Bourriaud et al., 2010). Ця стаття аналізує еволюцію семплінгу з 1980-их років до сьогодення, його роль в різних геополітичних та культурних умовах, а також, шляхи через які музиканти використовували семплінг для формування культурної та етнічної ідентичності, або для боротьби з політичними наративами.

Зазвичай семплінг розглядається як форма музичної інтертекстуальності – нові композиції створюються у так званому діалозі з уже існуючими звуковими «текстами» минулого. Насправді, семплінг як відносно нова техніка продовжує

традиційну творчу практику варіацій на тему або прямих цитат. Технології лише розвинули вже давно відомі прийоми до нового рівня за допомогою цифровізації. Як приклад творчих запозичень можна привести культурну практику фольклорних переспівів, де традиційно індивідуальне авторство не було розвинене, на відміну від колективного голосу певної спільноти людей. Музичні твори в таких спільнотах еволюціонували за допомогою передачі пісень з уст в уста, без акценту на суворому слідуванню оригіналу.

В контексті культурної ідентичності семплінг надає можливість маргінальним чи постколоніальним суспільствам відновити право власності щодо елементів над елементами своєї культурної спадщини. Особливо в сучасному світі, доступність семплінгу як техніки розмиває бар'єри, такі як наприклад недоступність музичної освіти, або складність доступу до музичних інструментів. Там, де раніше представники недостатньо представлених суспільств не могли самостійно популяризувати власну музику, тепер цифровізація дає змогу знаходити зацікавлену аудиторію. Генрі Селф у своїх роботах показав як афроамериканські хіп-хоп продюсери, семплуючи класичні соул та джазові записи, фактично «репатріювали частину свого колективного афроамериканського спадку від білого істеблішменту, який колись його привласнив і експлуатував» (Self, 2002, с. 353). Таким чином, семплінг може розглядатися як форма культурної реапропріації – повернення культурних цінностей спільноті, що їх породила.

Теорія постмодернізму також підкреслює політичну амбівалентність семплінгу – залежачи від контексту ця техніка розмиває кордони оригінальності, або привілейованості. Таке явище входить у суперечку з самим концептом авторства, що саме по собі вже являється політичним протестом. Таким чином семплінг стає прямою реалізацією концепції смерті автора.

Історія семплінгу нерозривно пов'язана з афроатлантичним культурним колом. Ще до цифрової доби існували прообрази семплінгу в аналоговому вигляді. Одним із таких прообразів стала ямайська культура саунд-систем 1960-х років. Після здобуття Ямайкою незалежності в 1962 р. місцеві діджеї (відомі як selectors) почали відтворювати на танцювальних вечірках спеціальні «версії» – інструментальні кавери популярних пісень, записані місцевими музикантами (Self, 2002, с. 348). Це дозволило MC, реп виконавцям, начитувати римований паттерн поверх знайомого ритму, фактично створюючи новий твір на основі вже існуючого музичного тла. Розвиток та популярність саунд-систем культури на Ямаїці була викликана бідністю населення через колоніальне минуле. У слухачів не було можливості купувати платівки для прослуховування їх вдома, а також певним

соціальним протестом. Соціальний аспект популярності саунд-систем культури був викликаний протестом проти державного радіо, яке не надавало переваги виконавцям з Ямайки. Поп-музика з США була основною в ротації радіостанцій. Саунд-системи і породжений ними жанр дуб-реміксів заклали концептуальні основи семплювання: ритмічні рифи (riddims) використовувались багаторазово різними виконавцями, по суті спільно володіючи музичним матеріалом. Ця карибська традиція невидимого авторства та колективного переосмислення музики пізніше мігрувала до США.

Популяризація семплінгу в США почалася з емігранта з Ямайки Клайва Кемпбелла, також відомого як DJ Kool Herc. З інтерв'ю з самим Клайвом ми дізнаємося, що емігрувавши з Ямайки до США, він почав виступати на вечірках у районі Нью-Йорку, Бронксі. У спробах виділитися з-поміж інших діджеїв, Клайв помітив, що слухачі полюбують частину пісні під назвою «брейк». Під час брейку барабанщик, виконує соло під яке публіка має змогу активно танцювати. Використовуючи свій досвід у роботі з програвачами Клайв почав продовжувати бреки перемикаючись між двома програвачами, щоб продовжити танцювальну секцію (Brewster & Broughton, 2024). Так виникла основа хіп-хопу – репери читали речитатив (MCing) поверх безкінечного колажу з семпльованих наживо фрагментів (DJing).

Розвиток семплінгу в США швидко набув соціального та політичного контексту. Хіп-хоп продюсери використовували семпли зі старих платівок, які часто мали для них особисте або колективне значення – мелодії зі старого джазу чи госпелу, голоси лідерів руху за права чорношкірих, уривки із новин. Це стало способом створити історичне наслідування: молоде покоління, що виросло після руху за громадянські права, через музику знайомилося з цим спадком. Важливо, що семплінг дозволяв реконтекстуалізувати старі звуки. Наприклад, коли Public Enemy семплювали вислів Малкольма Ікса або перкусію з записів Джеймса Брауна, ці звуки отримували нове життя в актуальному треку, адресованому сучасним проблемам (расова нерівність, урбаністична бідність, протидія владі). Деякі вчені інтерпретували це як прояв інтеграціоністського послання: шляхом з'єднання, здавалося б, різнорідних культурних фрагментів (фанковий семпл – «білий» рок семпл – політична цитата), митці натякали, що вся музика і історія взаємопов'язані та що між расами можливий діалог (McLeod, 2007). Проте, найсильніше семплінг у США проявив себе саме як інструмент для афроамериканців, котрий дозволив їм заявити про свою ідентичність. Як зазначалося раніше, через повторне привласнення чорною молоддю раніше експлуатованих білими продюсерами пісень джазу та фанку митці фактично повернули собі культурну

власність, яка була по суті вкрадена раніше. Такий культурний жест наділяв семплінг політичним зарядом опору, навіть якщо сам трек не містив явного протестного меседжу в тексті. Як зазначає Трісія Роуз: «Хіп-хоп відтворює та переосмислює досвід міського життя і символічно привласнює міський простір через семпли, ставлення, танець, стиль та звукові ефекти» (Rose, 1994, с. 22). Таким чином семплінг в США займав місце серед атрибутів культури афроамериканців та допомагав в боротьбі за політичні права.

В Палестині наприкінці 1990-х виникла сцена арабського хіп-хопу, де семплінг став ключовим засобом поєднання всесвітньо відомого жанру музики з місцевою культурною спадщиною. Унікальним хіп-хоп Палестини робило використання такими авторами як DAM чи Шадія Мансур традиційних для регіону мелодій та інструментів. Записи таких інструментів як уд і кануні використовувалися в новому для них форматі та допомагали поєднати традицію з сучасністю. З одного боку така практика укорінювала нові жанри такі як реп та хіп-хоп у місцевому середовищі, роблячи його ближчим і зрозумілішим для слухачів, а з іншого – виразно заявляла про палестинську ідентичність, вплетену в світовий культурний контекст.

В Ірані як відповідь на заборону західних музичних жанрів виникла потужна андеграундна сцена «Rap-e Farsi» (перськомовного хіп-хопу). В умовах цензури і відсутності легальних концертів, іранські музиканти обмінювалися треками онлайн. Семплінг у цьому контексті став актом культурного бунту. Репери семплювали як західні треки (символічно «проникаючи» заборонену культуру в іранський простір), так і перські класичні мелодії або пісні доісламського періоду (нагадуючи про багату спадщину, яку режим прагнув замінити офіційною ісламською культурою). Дослідники описують іранський реп як приклад глобалізації: глобальна форма (хіп-хоп) адаптується локально, утворюючи гібрид, що одночасно резонує з молоддю світу і говорить про унікальний іранський досвід (Goli, 2021).

В контексті політизованої музики побудованої на семплах можна виділити декілька підходів які використовуються авторами композицій:

Семплювання з політичними намірами

Навіть якщо семпльований матеріал не має власного політичного змісту, його використання в рамках політично вмотивованого художнього бачення може зробити твір політично резонансним. Наприклад, «Plunderphonics» Джона Освальда та «Lektion III» Дена Сорте Сколе використовують різноманітні звукові фрагменти для критики юридичних та комерційних структур у музичній індустрії. Трек Utah Saints «Power to the Beats» включає в себе свідчення Конгресу про обмін файлами на знак протесту проти політики цифрових

медіа. Ці роботи підкреслюють, як семплювання може стати прихованою або відкритою формою опору, навіть якщо сам вихідний матеріал здається нейтральним.

Семплювання у політизовному контексті

У цій формі політично нейтральний семплінг набуває значущості через контекст, в якому він використовується. Наприклад, використання треків на основі семплів у політичних кампаніях або пропаганді може змінити їхнє значення. Прикладом такої форми є використання Дональдом Трампом композиції *Manu Man (Wish Death)* виконавця 50 Cent у своїй передвиборчій кампанії для підкреслення замаху на його життя. Політичний заряд виникає не з самого аудіо, а з його використання для сприяння діалогу між противниками Трампа та його електоратом.

Семплінг як політизована практика

Семплінг як політизована практика розкривається на мета-рівні. Через залучення автора у контекст композицій, які він прослуховує та аналізує, шукаючи підходящий семпл, цю техніку можна вважати політичною як таку. Відбираючи, переставляючи та зіставляючи звукові елементи, митці можуть підривати традиційні наративи та порушувати культурні норми. Наприклад, щільно нашаровані «текстурне семплювання» японської виконавці електронної музики Куока руйнує жанрові межі та кидає виклик слухацьким очікуванням. Майкл Заес (Zaes, 2024) досліджуючи цю артистку знаходить її політичний вплив у тому розмиванні межі між клубною музикою, заснованою на семплах та орієнтованою на синтез експериментальною музикою, знищуючи позаконтекстні матеріали, позбавляючи їх значення і роблячи з них надзвичайно щільні колажі. Завдяки такому підходу, семплінг кидає виклик слухацьким очікуванням і ціннісним настановам, притаманним ринкам експериментальної чи популярної музики.

Вінісус Фернандес у есе «метод нарізання як політична практика» приходить до висновку, що семплінг, як і експериментальні магнітні касети Вільяма Берроуза висвітлюють середовище, в якому воно існує (Fernandes, 2020). Зазвичай медіа функціонують зникаючи – подаючи своє повідомлення в такий бездоганний спосіб, що глядач або слухач забуває про апарат, який його доносить. Така прозорість дозволяє маніпуляціям залишатися непоміченими. Фернандес, спираючись на тези Бориса Гройса підкреслює, що не можна одночасно зосередитися на репрезентативному рівні значущості повідомлення і на базовому середовищі, яке несе або підтримує цю значущість.

Семплінг стає політизованим актом саме тому, що порушує цей схему. Семплінг реконтекстуалізує фрагменти, спотворює впізнавані звуки і кидає виклик очікуванням смислової безперервності.

Таким чином, він змушує аудиторію протистояти не лише матеріальності самого звуку, але й ідеологічним конструкціям, які підтримують передачу сенсу. Ось чому семплінг можна розглядати як політичний рушій адже він перериває безперервне функціонування культурної та політичної гегемонії, виявляючи шви, розломи та хитрощі в її репрезентаціях.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У статті показано, що техніка семплінгу перетворилася на потужну культурну та політичну силу сучасності. Музичні продюсери та музиканти використовують техніку семплінгу для відображення політичних поглядів і захисту культурного самовираження. Аналіз наукових досліджень та музичних композицій доводить, що значення семплів впливають із контексту їх використання. Семплінг в одному і тому ж музичному творі може служити як художнім музичним прийомом, так і сильним культурним інструментом в контексті політичних заворушень.

Враховуючи розвиток штучного інтелекту, необхідно дослідити зв'язок ШІ та семплінгу, адже штучний інтелект не генерує новий, оригінальний контент, а лише переробляє уже наявний. Також історія судових справ пов'язаних з семплінгом може відкрити новий погляд на проблематику використання штучного інтелекту. Також варто проводити дослідження, присвячені певним культурним суспільствам, на прикладі яких можна більш детально продемонструвати приклади, що ілюструють вплив семплінгу збереження культури або на соціально-політично боротьбу.

ЛІТЕРАТУРА

- Bourriaud, N., Schneider, C., & Herman, J. (2010). *Postproduction: Culture as screenplay: How Art Reprograms the world*. Lukas & Sternberg.
- Brewster, B., & Broughton, F. (2024, Лютий 23). *Kool Herc gave hip hop its break – DJ history*. DJ History – Home of the DJ History forum and other arcane DJ ephemera. <https://djhstory.com/read/kool-herc-gave-hip-hop-its-break/>
- Davies, H. (1996). *A history of sampling. Organised Sound*, 1(1), 3–11. <https://doi.org/10.1017/s135577189600012x>
- Falstrom, C. A. (1994). *Thou Shalt Not Steal: Grand Upright Music Ltd. v. Warner Bros. Records, Inc. and the Future of Digital Sound Sampling in Popular Music*, 45 *Hastings L.J.* 359. URL: https://repository.uchastings.edu/hastings_law_journal/vol45/iss2/4
- Fernandes, V. (2020, Вересень 24). *Cut-up as political practice. Cut-Up as Political Practice*. URL: https://norient.com/vinicius-fernandes/cut-political-practice#footnote1_y2i8nw4
- Goli, S. (2021). *Dancing to the hotline bling in the Old Bazaars of Tehran. Musical Spaces*, 59–81. <https://doi.org/10.1201/9781003180418-6>
- McLeod, K. (2007). *Owning culture: Authorship, ownership, and Intellectual Property Law*. P. Lang.

McLeod, K. (2006). The politics of sampling: A discussion with Hank Shocklee, DJ Spooky, et al. *The Brooklyn Rail*. URL: <https://brooklynrail.org/2006/06/express/the-politics-of-sampling/>

Oswald, J. (1986). *Wired Society Electro-Acoustic Conference* (Vol. 34). Toronto; Musicworks magazine. URL: <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

Rose T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 257 с.

Schnipper, M. (2017, Жовтень 3). Review of *Listening to steve reich's holocaust opus "different trains."* *Pitchfork*. URL: <https://pitchfork.com/thepitch/schnips-picks-listening-to-steve-reichs-holocaust-opus-different-trains/>.

Self, H. (2002). Digital Sampling: A Cultural Perspective. *UCLA Entertainment Law Review*. Vol. 9. C. 347–359. DOI: 10.5070/LR892027036.

Wong, Y. T. L. (2020, Вересень 13). *Hybridity and Postcolonial Music*. *Postcolonial Studies*. URL: <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/hybridity-postcolonial-music/>

Zaes, M. (2024, Квітень 9). *The material politics of Techno Punk*. *The Material Politics of Techno Punk*. URL: <https://norient.com/marcel-zaes/material-politics-techno-punk>

REFERENCES

Bourriaud, N., Schneider, C., & Herman, J. (2010). *Postproduction: Culture as screenplay: How Art Reprograms the world*. Lukas & Sternberg.

Brewster, B., & Broughton, F. (2024, February 23). *Kool Herc gave hip hop its break – DJ history*. *DJ History – Home of the DJ History forum and other arcane DJ ephemera*. Retrieved from <https://djhistory.com/read/kool-herc-gave-hip-hop-its-break/>

Davies, H. (1996). A history of sampling. *Organised Sound*, 1(1), 3–11. <https://doi.org/10.1017/s135577189600012x>

Falstrom, C. A. (1994) *Thou Shalt Not Steal: Grand Upright Music Ltd. v. Warner Bros. Records,*

Inc. and the Future of Digital Sound Sampling in Popular Music, 45 *Hastings L.J.* 359. Retrieved from https://repository.uchastings.edu/hastings_law_journal/vol45/iss2/4

Fernandes, V. (2020, September 24). *Cut-up as political practice*. *Cut-Up as Political Practice*. Retrieved from https://norient.com/vinicius-fernandes/cut-political-practice#footnote1_y2i8nw4

Goli, S. (2021). *Dancing to the hotline bling in the Old Bazaars of Tehran*. *Musical Spaces*, 59–81. <https://doi.org/10.1201/9781003180418-6>

McLeod, K. (2007). *Owning culture: Authorship, ownership, and Intellectual Property Law*. P. Lang.

McLeod, K. (2006). The politics of sampling: A discussion with Hank Shocklee, DJ Spooky, et al. *The Brooklyn Rail*. Retrieved from <https://brooklynrail.org/2006/06/express/the-politics-of-sampling/>

Oswald, J. (1986). *Wired Society Electro-Acoustic Conference* (Vol. 34). Toronto; Musicworks magazine. Retrieved from <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 257 с.

Schnipper, M. (2017, October 3). Review of *Listening to steve reich's holocaust opus "different trains."* *Pitchfork*. Retrieved April 4, 2025, from <https://pitchfork.com/thepitch/schnips-picks-listening-to-steve-reichs-holocaust-opus-different-trains/>.

Self, H. (2002). Digital Sampling: A Cultural Perspective. *UCLA Entertainment Law Review*. Vol. 9. C. 347–359. DOI: 10.5070/LR892027036.

Wong, Y. T. L. (2020, September 13). *Hybridity and Postcolonial Music*. *Postcolonial Studies*. Retrieved from <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/hybridity-postcolonial-music/>

Zaes, M. (2024, April 9). *The material politics of Techno Punk*. *The Material Politics of Techno Punk*. Retrieved from <https://norient.com/marcel-zaes/material-politics-techno-punk>

Sampling in a politicized cultural context: an instrument of identity or political resistance

Maksym Hryhorovych Liapchenko
Postgraduate Student at the Department
of Music Ukrainian Studies
and Folk Instrumental Art
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0009-2439-0414

The article analyses sampling as an essential cultural as well as political musical practice of the present day which functions as an identity tool as well as an instrument of political dissent. This research analyses the evolution of sampling from a technical process into an expression of cultural heritage, historical lessons, and political protests by combining insights from sociology with musicology alongside cultural studies and political theory approaches, and qualitative methods. The research's analysis of scholarly literature of musical examples across various geopolitical regions covering US hip-hop and Jamaican sound systems culture as well as Palestinian and Iranian music effectively demonstrates how music combines with cultural practices and political movements. Through the work of Tricia Rose who defines sampling through African American cultural memory retrieval and John Oswald who sees sampling as media industry commercialization opposition the article positions sampling as a central theme in current cultural property rights discussions. Vinicius Fernandes contributes his ideas about the disruptive quality of sampling to examine its ability to disrupt conventional media understanding and construct fragmented yet powerful narratives. The study demonstrates the deep cultural significance of sampling as a tool of resistance that continues to shape global musical expressions. This research outlines three directions future work should pursue which include analyzing artificial intelligence development in sampling and scrutinizing sampling-related legal situations and studying how sampling protects cultural heritage while promoting political activism.

Keywords: Sampling, identity, political resistance, hip-hop, culture of resistance, postcolonialism, diaspora, musical activism, audio intertextuality, postmodernism.